

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 4
OCTOBRE-DECEMBRE 1934

SECRÉTARIAT : PAUL ROLLAND
67, RUE SAINT-HUBERT
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, 67, RUE SAINT-HUBERT, 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^o 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

Un sculpteur flamand francisé du XVIII ^e s. : Tassaert, par Louis Réau	Page	289
Les peintures des retables néerlandais en Suède, par Johnny Roosval ...		311
Saggio sullo scultore in legno Alberto de Brule (lavoró in Venezia 1597-99), par Enrico Lacchin		321
Deux volets inconnus de l'atelier de Colin de Coter, par le P. Landelin Hoffmans O. M. C.		331
Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode, par Pl. Lefèvre O. P.		335
CHRONIQUE :		
Académie royale d'Archéologie de Belgique, Procès-verbaux		349
BIBLIOGRAPHIE :		
I. — Ouvrages : F. Vercauteren (Paul Rolland); F. Lyna (J. Lavalleye); G. Marlier (Paul Rolland); M. Konrad (J. Gessler); S. Bergmans (L. van Puyvelde); V. Lasareff (J. Lavalleye); J. Duverger (A. Jansen); A. van den Kerckhoven (Ch. Van den Borren); J. Hennequin (S. Ansiaux)		351
II. — Revues et notices : Préhistoire (R. L. Doize); Architecture (L. Ninane); Sculpture et arts industriels (H. Nicaise); Peinture (J. Lavalleye)		364
VARIA ET RECTIFICATION		376

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.

UN SCULPTEUR FLAMAND FRANCISÉ DU XVIII^e SIECLE : TASSAERT (1727-1788)

Au point de vue de la géographie artistique qui n'est pas toujours d'accord avec la géographie physique, on peut dire que pendant une assez longue période, au XVII^e et surtout au XVIII^e siècle, l'Escaut devient un affluent de la Seine. De très nombreux peintres et sculpteurs d'origine flamande et plus spécialement anversoise viennent s'établir à Paris où ils forment une véritable colonie aux alentours de l'abbaye de Saint-Germain des Prés. Tout en conservant la marque indélébile de leur origine et sans renier leur ascendance, ils se fondent dans l'Ecole française à laquelle ils ont infusé un sang nouveau.

Parmi ces Flamands parisianisés du XVIII^e siècle, l'un des plus remarquables est assurément le sculpteur Tassaert. Il nous intéresse à un double titre : par la perfection avec laquelle il s'est assimilé le goût français qu'il représente presque aussi purement que Falconet ou Clodion, par le rôle important qu'il a joué dans son expansion à l'étranger. Sa carrière, parallèle à celle de son compatriote le Gantois Verschaffelt qui introduisit à Mannheim, résidence de l'Electeur Palatin, la tradition qu'il avait reçue de Bouchardon, se divise en effet en deux phases très nettes : une période d'apprentissage à Paris, une période d'enseignement à Berlin.

Cependant ni l'œuvre ni l'influence de Tassaert n'ont encore été étudiées comme elles le méritent. Nous sommes assez bien renseignés sur son séjour à Berlin grâce aux recherches sur *L'Atelier de sculpture de Frédéric le Grand*, publiées par Paul Seidel (1). Mais aucune enquête analogue n'a été faite sur la formation et la production de l'artiste à Paris et à cet égard nous en sommes réduits à un chapitre assez sommaire du livre déjà ancien de Fétis sur *Les Artistes belges à l'étranger* (2).

Le souvenir du sculpteur Tassaert est si effacé en France qu'on le confond parfois avec son petit-fils le peintre romantique Octave Tassaert. La proportion de ses œuvres perdues ou non identifiées reste considérable et il est certain que plus d'une est enregistrée dans les musées et les collections privées sous un nom plus sonore.

En attendant qu'une monographie scientifique approfondie vienne rendre une tardive justice à un maître-sculpteur qui honore également ses

(1) P. SEIDEL. *Das Bildhauer-Atelier Friedrichs des Grossen und seine Inhaber*. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1893.

(2) FETIS. *Les Artistes belges à l'étranger*, 2 vol. Bruxelles, 1865.

deux patries : la Belgique et la France, il ne sera pas inutile de tracer en traits aussi précis que possible une première esquisse de la physionomie et de la carrière de cet artiste méconnu.

I. PERIODE PARISIENNE.

Jean-Pierre-Antoine Tassaert appartenait à une dynastie d'artistes anversois. On a relevé dans les registres de la gilde de Saint Luc à Anvers la mention de deux peintres de ce nom : Jean Tassaert, inscrit comme franc-maître en 1635 et son fils Jean-Pierre qui fut doyen de la corporation en 1701. Le futur sculpteur fut baptisé dans l'église de la paroisse Saint Georges d'Anvers le 19 août 1727 (1).

Après un bref séjour en Angleterre où il aurait sculpté, s'il faut en croire Lenoir, le fondateur du Musée des Monuments français (2), un *Lion rugissant* pour « la Maison Nord-Umbderland (sic) », c'est-à-dire pour le duc de Northumberland, il se fixa tout jeune à Paris où il entra dans l'atelier de son compatriote Michel-Ange Slodtz. Nous n'avons aucun renseignement sur cette période d'apprentissage : en sorte qu'il est difficile de discerner dans quelle mesure il collabora avec son maître. On peut présumer que Slodtz ne se contenta pas de lui faire « ébaucher ses ouvrages » et que plusieurs de ses productions devraient être restituées au jeune praticien dont le nom francisé apparaît désormais sous la forme Tassart, Tassard ou même Tassare.

Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable que l'apprentissage ou plutôt l'anonymat de l'artiste semble s'être prolongé fort longtemps. Il avait quarante-deux ans lorsqu'il se fit agréer en 1769 à l'Académie Royale de Peinture et Sculpture. Mais il n'avait pas attendu ce moment pour voler de ses propres ailes. Nous connaissons de lui deux compositions allégoriques en l'honneur de la marquise de Pompadour qui sont nécessairement antérieures à la mort de la favorite survenue en 1764.

Ces œuvres lui avaient été commandées par un riche financier, le fermier général Bouret, qui fut un des grands « amateurs » du XVIII^e siècle, et qui, au titre de premier Mécène de Tassaert, mérite de nous arrêter un instant (3).

(1) Il n'y a donc pas bien de tenir compte des assertions erronées de deux auteurs allemands : le comte Lippe et Robert qui le font naître l'un le 27 août 1727, l'autre le 3 août 1729.

(2) LENOIR. *Musée des Monuments français*, 1806. Tome V, p. 149.

(3) Nous sommes renseignés sur son compte par les Mémoires de Cochin et de Dufort de Cheverny.

Les sources de son immense fortune n'étaient pas très pures. Envoyé dans le Midi pour combattre la famine qui sévissait à la suite de mauvaises récoltes, il ne trouva rien de mieux pour ravitailler la Provence que d'affamer la Guyenne : en sorte que les Etats de Provence reconnaissants firent frapper une médaille en son honneur, tandis que le Parlement de Bordeaux lui intentait un procès et le condamnait par contumace à être pendu.

Il gaspilla en coûteuses folies des millions qui ne lui coûtaient guère. Sa nièce, M^{me} de Préaudeau, la plus jolie femme de Paris, devint sa sultane favorite. Il avait fait dresser dans un salon sa statue en marbre, dans le costume de *Vénus sortant des eaux*. Un particulier osa lui dire : « Heureux, Madame, le sculpteur qui a vu un si beau modèle! » — « Il est vrai que c'est moi, répondit ingénument la belle, mais il ne peut se vanter de m'avoir vue toute nue. Il a d'abord vu mes jambes et je les ai recouvertes et successivement les autres choses en détail, avec les mêmes précautions.»

Tassaert fut-il l'heureux mortel admis à contempler « en détail » les charmes de M^{me} de Préaudeau qu'il s'agissait ensuite de raccorder et de reconstituer « en gros » après ces révélations partielles? On ne saurait l'affirmer, bien qu'il ait pu s'en souvenir plus tard dans sa *Baigneuse* du Palais de Marbre de Potsdam. En tout cas, c'est à lui que Bouret s'adressa pour faire sa cour à Louis XV et à ses maîtresses qu'il avait parfois l'honneur de recevoir dans son château de Croix-Fontaine, à la lisière de la forêt de Sénart, entre Choisy-le-Roi et Fontainebleau.

Pour décorer le *Pavillon du Roi* qu'il avait fait élever tout exprès dans ce magnifique domaine sur les plans de l'architecte Le Carpentier, il commanda à Tassaert une statue en marbre de Louis XV et l'effigie de Madame de Pompadour, représentée, comme il convenait dans un pavillon de chasse, sous les traits de Diane.

La statue de *Louis XV*, donnée plus tard par Louis XVI à l'École de Chirurgie de Paris, fut brisée sous la Révolution dans la journée du 10 août 1792. Elle ne nous est plus connue que par la gravure qu'en a donnée l'architecte Gondoin dans sa *Description des Ecoles de Chirurgie*, publiée en 1780 (1). Le roi, debout, la main gauche appuyée sur la hanche, drapé dans un manteau à collet d'hermine et décoré de l'Ordre du Saint-Esprit, tenait de la main droite un bâton de commandement fleudelysé; sur un coussin étaient posées la main de justice et la couronne royale.

La *Diane* pompadouresque, qui lui faisait pendant, a également disparu,

(1) Cette gravure est reproduite par Legrand dans *Les Collections artistiques de la Faculté de Médecine de Paris*, 1911, p. 311.

bien qu'elle ait pu échapper plus facilement au fanatisme iconoclaste des sans-culottes. C'était une copie d'antique dont la tête seule était un portrait. Il en est question dans une lettre que M^{me} Geoffrin adresse le 27 avril 1767 au roi de Pologne, Stanislas-Auguste Poniatowski, qui lui avait exprimé le désir d'avoir dans son palais de Varsovie une effigie de l'ancienne maîtresse royale. « Au sujet des statues dont vous me parlez, je vous dirai qu'il n'y a jamais eu que deux statues de Madame de Pompadour (1) : l'une représentant l'*Amitié* par Pigalle; l'autre est une *Diane* que M. Bouret, fermier général, a fait faire par un de nos jeunes sculpteurs, qui est dans un pavillon que M. Bouret a fait bâtir dans la forêt de Sénart pour reposer le Roi quand il y chasse, et sûrement cette statue n'est pas à vendre. »

Après la mort de Bouret, cette Diane fut achetée en 1778 par le financier Beaujon qui s'était installé dans l'hôtel d'Evreux, le palais actuel de l'Élysée, anciennement occupé par Madame de Pompadour. Elle y faisait pendant à une copie de l'*Apollon du Belvédère*, faite à Rome par Guyart.

Le même Bouret possédait un groupe en marbre de Tassaert représentant l'*Enlèvement d'Europe* qui figure également au catalogue de sa vente. La belle nymphe, voluptueusement assise sur le dos du taureau amoureux qu'elle a paré d'une guirlande de roses à côté d'un petit Amour qui lui décoche une flèche, n'est qu'une nouvelle incarnation de Madame de Pompadour. Ce groupe charmant qui appartenait à M^{lle} de Sabran-Pontevès a passé en vente à Paris le 14 juin 1911. L'expert Marius Paulme qui a rédigé le catalogue n'a su reconnaître ni le modèle ni l'auteur : il déclare qu'Europe lui « semble offrir les traits de Madame Adélaïde, l'une des filles du roi Louis XV » : supposition invraisemblable à tous égards et il ajoute sans préciser que « ce groupe qui ne porte aucune signature est certainement l'œuvre d'un des maîtres de la sculpture française du XVIII^e siècle ». Dans la collection du baron Maurice de Rothschild où je l'ai retrouvé et identifié, il y a une vingtaine d'années, ce petit chef-d'œuvre, probablement issu de l'imagination de Boucher qui a traité le même sujet dans un de ses plus gracieux cartons de tapisserie pour la tenture des Amours des dieux, était attribué à J. B. Lemoyne à cause de certaines analogies avec le groupe de *Vertumne et Pomone* représentant sous un voile allégorique les amours de Louis XV et de Madame de Pom-

(1) Cette affirmation est inexacte: on connaît plusieurs autres statues allégoriques de M^{me} de Pompadour par J. B. Lemoyne (*Vertumne et Pomone*), Falconet (*La Musique*) etc. La marquise d'Alligre possède une statue satirique de la Pompadour en guenon.



TASSAERT. *L'Enlèvement d'Europe*. Vers 1763.

(Collection Bonn Maurice de Rothschild, Paris).

padour : il faut certainement le restituer à Tassaert et y reconnaître la commande de Bouret (1).

Ce n'est pas la seule fois que l'infortuné Tassaert fut « détroussé » au profit d'un confrère plus illustre. L'iconographe russe Rovinski attribue à Houdon une statue de *Catherine II en Minerve* qui faisait partie à Saint-Pétersbourg de la collection Stroganof. Il aurait suffi cependant de se reporter au catalogue rédigé par le fondateur même de cette Galerie, le comte Alexandre Stroganof, pour rendre cet ouvrage à son véritable auteur (2). Ce grand seigneur moscovite qui résida longtemps à Paris y raconte tout au long la genèse assez piquante de cette commande. « Pendant mon séjour à Paris, en visitant suivant mon habitude les ateliers des artistes, je trouvai dans celui du fameux sculpteur Tassart un beau bloc de marbre ébauché pour en faire un groupe qui devait représenter *Minerve qui élève les arts sur les ruines de l'antiquité*. J'en fis l'acquisition et chargeai l'artiste de l'achever avec la condition cependant de donner à Minerve la ressemblance de l'impératrice Catherine II dont je lui donnai la médaille. L'ouvrage réussit parfaitement, comme on le voit par l'estampe qui sert de frontispice à ce catalogue. L'inscription que j'y ai fait mettre : *Quærebat Minervam sculptor, Catharinam invenit*, a paru heureuse, quoiqu'elle ne soit que l'histoire de cette production. »

Il y aurait — soit dit ici en passant — une bien curieuse étude à faire sur les « usurpations » de portraits : pratique courante dans l'ancienne Egypte et sous l'Empire romain, à laquelle la courtoisie donna au XVIII^e siècle un regain de faveur. Le comte Stroganof était coutumier du fait. Le fermier général Bouret avait acquis un tableau du peintre napolitain Solimène qui était une Allégorie à la gloire de Charles-Quint : sans le moindre scrupule il fit remplacer la tête de Charles-Quint par celle de son souverain le roi Louis XV. A la vente après décès de Bouret, le comte Stroganof, qui n'était pas moins bon courtisan, fit l'acquisition de cette apothéose truquée et son premier soin fut de faire effacer à son tour la tête de Louis XV pour lui substituer celle de la tsarine Catherine II.

Stroganof eut-il recours au talent de Tassaert pour d'autres besognes que cette métamorphose de Minerve en Catherine ? C'est très vraisemblable. A la vente de la Galerie Stroganof, qui fut dispersée à Berlin il y a

(1) Après la mort de la Pompadour, Bouret, pour faire sa cour au Roi, reporta sa dévotion sur la Dubarry. Sur une copie de la *Vénus* de Coustou, il fit adapter la tête de la nouvelle favorite. Ses prodigalités le ruinèrent : criblé de dettes, il se suicida en 1777 en avalant des pilules d'arsenic.

(2) *Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la Galerie de Son Excellence M. le Comte A. Stroganoff*. Péterbourg, 1807. Une photographie de cette statue est reproduite dans la revue russe : *Les Trésors d'art en Russie*, 1901.

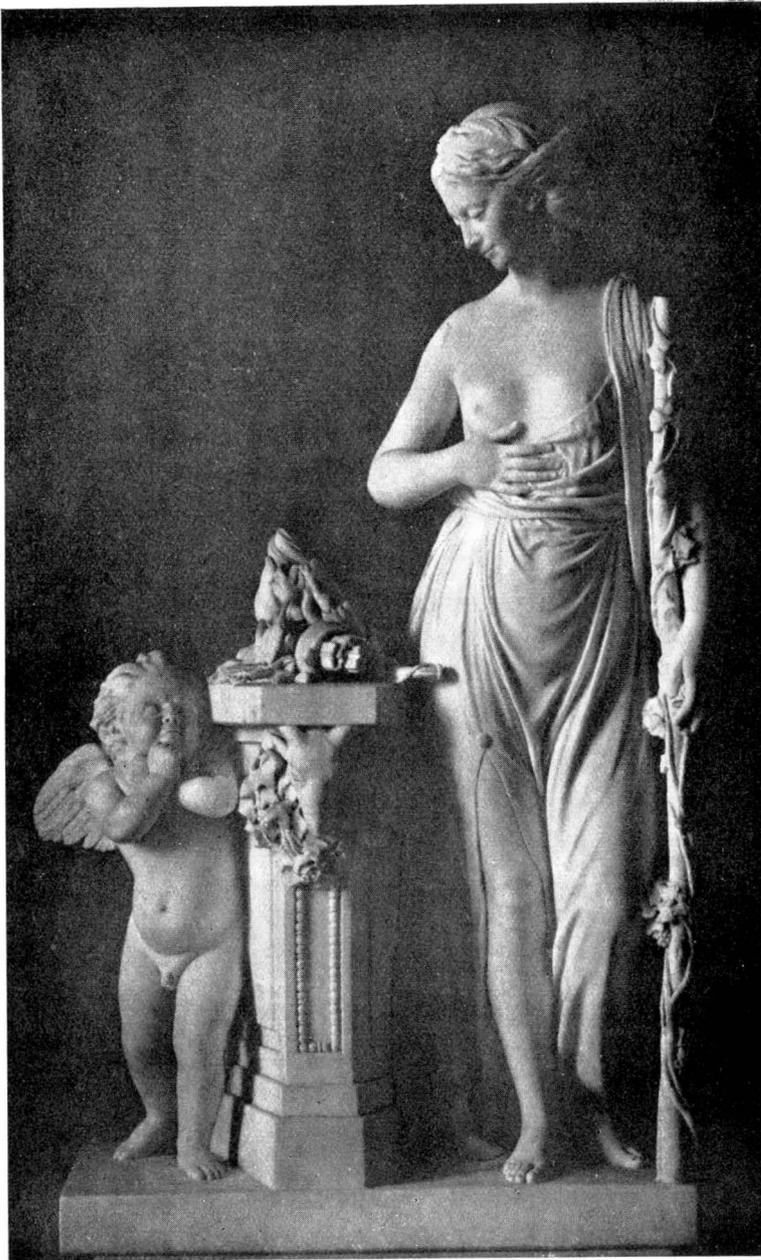
quelques années sur l'ordre du gouvernement des Soviets, se trouvait un charmant buste d'enfant, représentant le jeune Paul ou *Popo Stroganof*, dont nous connaissons un portrait par Greuze. Je ne serais pas éloigné de croire que ce buste non signé est l'œuvre de Tassaert.

Pour en finir avec les attributions erronées qui ont indûment réduit la part de gloire d'un artiste qui avait le tort de ne pas toujours signer ses œuvres, c'est peut-être ici le lieu de discuter la question très controversée d'une des plus gracieuses statues du Louvre : *L'Amour prêt à lancer un trait*, que le catalogue du musée attribue avec un point d'interrogation à Nicolas-François Gillet. Cette hypothèse s'appuie sur les initiales F. G. gravées dans le marbre sur une branche du tronc d'arbre où s'appuie l'Amour et qu'on retrouve dans une réplique de la Collection Wallace à Londres.

L'interprétation de ces initiales soulève de très fortes objections : cette signature, si peu visible qu'elle échappe à la plupart des visiteurs, est sans analogue dans les œuvres authentiques de l'artiste, dont les bustes conservés en Russie sont presque tous signés F. Gillet ou N. F. Gillet. Dans les œuvres antérieures exécutées à Paris, il semble bien que le sculpteur ait eu l'habitude d'inscrire son nom en toutes lettres. En tout cas un *Amour* en biscuit que j'ai eu l'occasion de voir à Paris dans la collection du marquis de Montferrier est signé Gillet fecit.

Cet Amour assis tenant un carquois n'a rien de commun avec l'Amour du Louvre et si nous examinons dans le même musée une œuvre indiscutable de Gillet : le *Berger Pâris tenant une pomme*, nous constatons que les formes sont plus sveltes et plus sèches, que les accessoires sont moins figués. Ainsi ni l'analyse du style ni les particularités de la signature réduite à deux initiales ne plaident en faveur de l'attribution officielle à Gillet.

Pourquoi ne pas maintenir, s'il en est ainsi, l'attribution ancienne à Tassaert? Nous savons que cette statue se trouvait avant la Révolution au château de Choisy où elle faisait sans doute pendant à l'*Amour* de Bouchardon se taillant un arc dans la massue d'Hercule. Elle fut déposée au couvent des Augustins et transférée sous l'Empire à Malmaison. Alexandre Lenoir, qui la mentionne à plusieurs reprises dans les éditions successives de son Musée des Monuments français, l'attribue formellement à Tassaert : « Une statue en marbre blanc, posée sur un piédestal, aussi de marbre blanc, orné de guirlandes de fleurs d'une très belle exécution, représentant l'*Amour prêt à saisir ses traits*. Cette statue, que l'on peut regarder comme un chef-d'œuvre pour l'exécution et remplie de grâce, de finesse et de légèreté, est de Tassaert. »



TASSAERT. *Le Sacrifice des flèches de l'Amour sur l'autel de l'Amitié*
(1776).

(Collection Stotesbury. Philadelphie).



Certes les affirmations de Lenoir sont parfois sujettes à caution. Mais autant il est suspect quand il attribue la *Diane d'Anet* à Jean Goujon, autant on peut lui faire confiance quand il s'agit d'un sculpteur du XVIII^e siècle, qui était presque son contemporain.

Le style et la facture sont bien dans la manière habituelle de Tassaert : on y retrouve son modelé un peu rond, sa grâce molle et sans accent, son goût pour les piédestaux ornés ou historiés. Une comparaison attentive de l'Eros du Louvre avec les Cupidons du groupe de *l'Enlèvement d'Europe* et de *L'Amitié brûlant les flèches de l'Amour*, de la guirlande de roses du piédestal avec celle qui entoure l'encolure du taureau ravis-seur ne laissent guère de doutes sur le bien-fondé de la tradition recueillie par Lenoir.

Il reste à vrai dire à expliquer les mystérieuses initiales F. G. qui ne peuvent évidemment pas s'appliquer à Tassaert. Ne serait-ce pas une simple apparence, comme il arrive dans les « vestes litteratæ » des Primitifs où l'on croit reconnaître une signature ou encore une marque de praticien? Quoi qu'il en soit, ces deux lettres sont un argument bien fragile pour contrebalancer l'ancienneté de l'attribution et la parenté étroite du style avec les œuvres certifiées de Tassaert.

Pour les autres ouvrages exécutés par Tassaert à Paris avant son engagement à la Cour de Prusse, nous nous trouvons sur un terrain plus solide. Agréé à l'Académie en 1769, il expose régulièrement à partir de cette date au Salon du Louvre. Quand son nom ne figure pas sur le livret, les journaux et les critiques du temps qu'il est toujours utile de consulter nous renseignent sur les œuvres qu'il présente au jugement du public.

C'est ainsi que nous apprenons qu'au Salon de 1769 où il faisait ses débuts en même temps que Houdon (1), il exposait le modèle en plâtre d'une statue de *Bacchus* et une petite *Vénus* en marbre.

La critique lui fut dans son ensemble très favorable. L'auteur des *Sentiments sur les tableaux exposés au Salon de 1769* signale le succès du « Bacchus de M. Tassard qui a été présenté pour son agrément » et loue particulièrement dans sa *Vénus* « la mollesse des chairs ». Ce sentiment de la chair allié à une virtuosité d'excellent praticien est ce qui semble avoir surtout frappé les contemporains. « M. Tassare, écrit L'Avant-Coureur, a exposé un modèle très fini en pierre (sic) représentant *Bacchus*

(1) J'ai démontré que, contrairement à l'opinion courante, Houdon exposa pour la première fois au Salon de 1769. Cf. LOUIS REAU. *Le premier Salon de Houdon*. Gaz. des Beaux-Arts, 1923.

qui fait manger des grappes de raisin à un tigre... Sa petite *Nymphe* en marbre est un morceau voluptueux dont l'expression est assaisonnée de toutes les finesses d'un ciseau délicat. »

Nous ignorons le sort de cette statue de Bacchus assis sur un tigre qui fut sans doute exécutée en marbre. Peut-être sera-t-il possible de la retrouver grâce au dessin croqué par Gabriel de Saint-Aubin sur la feuille de garde de son exemplaire du livret du Salon. Au-dessous de cette figure qui a peut-être inspiré la célèbre *Ariane à la panthère* de Dannecker, Saint-Aubin a écrit de sa propre main : M. Tassard (1).

La statue de *Pyrrha* ne figure pas davantage sur le livret du Salon de 1773, bien que nous sachions pertinemment par le témoignage concordant de plusieurs critiques du temps, qu'elle y fut exposée. Elle faisait partie d'un groupe de quatre statues mythologiques ou allégoriques commandées pour la décoration de son fastueux hôtel de la rue Notre-Dame des Champs par l'abbé Terray qui cumulait à la fin du règne de Louis XV les charges — et les émoluments — de Contrôleur général des Finances et de Directeur des Bâtiments du Roi.

L'abbé Terray qui fut, après le fermier général Bouret et le comte Stroganof, le principal mécène de Tassaert, était un personnage fort impopulaire. Lorsqu'il fut nommé au Contrôle général des Finances, un mauvais plaisant déclara qu'il fallait que les finances fussent bien mal en point pour qu'on leur donnât un prêtre pour les administrer. Il y a à Paris une petite rue qu'on appelle Vide-gousset : un beau matin on trouva le nom effacé et remplacé par rue Terray. Ses mœurs n'avaient rien d'édifiant : une des curiosités de son magnifique hôtel était un lit de parade qui lui avait coûté 80.000 livres : ce meuble n'était pas seulement pour la montre, s'il faut en croire la malignité des chroniqueurs qui l'appelaient « le sultan en rabat ».

Son dévergondage et ses gabegies seraient sans excuse s'il n'avait été pendant son court passage à la Direction des Bâtiments un grand protecteur des arts. Le catalogue de sa vente qui eut lieu le 20 janvier 1779 montre l'importance des commandes qu'il distribua aux meilleurs artistes de son temps. Les sujets qu'il leur proposait ont trait à sa double qualité de ministre des Finances et de ministre des Beaux-Arts. A Joseph Vernet il demande deux pendants représentant *La Construction d'une route en montagne* (Louvre) et *L'Activité d'un port* (Musée de Montpellier); à Lépicié *L'Intérieur d'une douane* et *L'Intérieur d'une grande halle*. Les

(1) Ce précieux catalogue illustré, conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, a été reproduit en fac-similé par les soins de M. E. Daclier.

mêmes préoccupations se retrouvent dans le programme des quatre grandes statues : La *Pyrrha* de Tassaert, symbole de la repopulation ou, comme on disait au XVIII^e siècle, de la « population », faisait pendant à la *Moissonneuse* de Pigalle, symbole de l'Abondance, tandis que le *Mercur*e de Pajou et l'*Apollon* de Mouchy glorifiaient les deux patrons de l'astucieux abbé qui avait trouvé moyen de présider à la fois aux Arts et au Commerce.

Le *Mercur*e est entré au Louvre avec la donation du baron Schlichting; l'*Apollon* décore aujourd'hui l'hôtel de M. A. Veil-Picard. J'ai eu la bonne fortune d'identifier la *Moissonneuse* de Pigalle dans la collection du baron Maurice de Rothschild (1). Des quatre statues commandées par l'abbé Terray, une seule manque à l'appel et c'est précisément la *Pyrrha* de Tassaert.

Pour comble de disgrâce, ce marbre disparu ne semble avoir été ni gravé ni même dessiné, comme le *Bacchus* de 1769 et nous en sommes réduits aux descriptions des contemporains pour juger cette allégorie de la Fécondité bien faite pour plaire aux sensibles lecteurs de Jean-Jacques Rousseau et pour laquelle Tassaert était particulièrement qualifié : car il avait huit enfants.

Parmi tous les « salonniers » du temps, le plus enthousiaste est le sentimental économiste Dupont de Nemours qui s'écrie dans une *Lettre sur le Salon de 1773* adressée à sa correspondante, la margrave Caroline-Louise de Bade (1) : « Quelle est cette belle femme qui déploie le bras avec tant de grâce, dont le sourire est si affectueux et si tendre? Cinq ou six enfants de différents âges l'entourent et semblent l'appeler maman. Que porte-t-elle dans la draperie légère dont elle est vêtue? Que tient-elle à la main? Ce sont des pierres. C'est *Pyrrha* qui repeuple le monde. »

Tout en rendant justice aux qualités de cette statue, les autres critiques font une réserve sur ses proportions qu'ils jugent trop frêles pour une incarnation de la Fécondité. C'était cependant pour Tassaert l'occasion de revenir pour une fois à l'idéal de beauté plantureuse qui était celui de ses compatriotes : Rubens ou Jordaens. Il semble qu'il n'y ait pas songé et qu'il soit resté fidèle à la grâce française. « Peut-être, objecte le continuateur de Bachaumont, la figure de *Pyrrha* est-elle trop délicate pour sa taille et pour le rôle qu'elle joue, mieux caractérisé par une femme vigoureuse. »

(1) LOUIS REAU. *Une statue de Pigalle retrouvée: La Moissonneuse ou L'Abondance*. Revue de l'Art ancien et moderne. Janvier 1921.

(1) DU PONT DE NEMOURS. *Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779*, publiées par Obser. Archives de l'Art français, 1908.

La statue, exécutée en marbre et placée sur un piedestal décoré de bas-reliefs par Le Monnier, élève de Coustou, passa en 1779 à la vente après décès de l'abbé Terray. Retirée à 4.800 livres par les héritiers, elle fut peut-être transportée au château de La Motte-Tilly (Aube) où les Procès-verbaux de la Commission Temporaire des Arts, à l'époque de la Révolution, signalent plusieurs statues de marbre. Il est peu probable qu'elle ait été détruite et la rareté du sujet devrait faciliter la découverte de cette figure de grandeur naturelle jetant par dessus son épaule des pierres d'où naissent des enfants (1). Tassaert en exécuta plus tard à Berlin une réduction pour le prince Henri de Prusse : par une véritable fatalité, elle a également disparu.

L'abbé Terray semble avoir eu une prédilection particulière pour Tassaert, car il possédait deux autres ouvrages originaux de l'artiste : un groupe allégorique de *La Peinture et la Sculpture* et une *Vénus aux colombes*, sans compter une copie de *La Baigneuse* de Falconet.

Le groupe de *La Peinture et la Sculpture*, représentés par deux enfants, entourés de différents attributs, dont l'un est debout et appuyé sur un tableau tandis que l'autre assis tient un buste faisait partie comme la statue de Pyrrha d'une série de quatre sculptures que le hasard des ventes a dispersées. Deux de ces groupes : *La Géométrie et l'Architecture* par Caffieri, *La Géographie et l'Astronomie* par Lecomte ont passé en Angleterre à Waddesdon Manor chez la baronne Alice de Rothschild. Les deux autres sont restés en France et ont été réunis par M. David Weill dans son hôtel de Neuilly où *La Peinture et la Sculpture* de Tassaert font pendant à *La Poésie et la Musique* de Clodion.

Le catalogue de la vente Terray décrit ainsi la *Vénus assise sur une coquille*. « D'une main elle tient un carquois rempli de flèches et de l'autre les guides de ses colombes; deux dauphins traînent son char et elle est accompagnée de deux enfants dont un sonne de la conque marine.» Cette *Vénus* faisait pendant à un *Arion* jouant de la lyre et porté également par des dauphins, sculpté par Bridan. Ces deux morceaux ont passé le 23 février 1861 à la Vente Tolozan (2) : il serait sans doute facile d'en retrouver la trace.

Une des dernières œuvres conçues par l'artiste à Paris avant son départ pour Berlin est le groupe charmant de *L'Amour et l'Amitié* ou plus exactement du *Sacrifice des flèches de l'Amour sur l'autel de l'Amitié* qui, après

(1) On consultera également le compte-rendu du Salon de 1773 dans le *Mercure de France*.

(2) La *Vénus assise sur une coquille* est appelée dans le catalogue (n° 191) *Le Triomphe d'Amphitrite*; mais la description ne laisse aucun doute sur leur identité.

avoir longtemps décoré le château de Dampierre, a émigré aux Etats-Unis, à Philadelphie, dans la collection Stotesbury.

Ce marbre signé est daté de 1776 : il aurait donc été achevé au début du séjour de l'artiste à Berlin; mais il avait été certainement ébauché à Paris. D'après la tradition, il aurait été commandé par le comte de Provence, frère de Louis XVI, le futur roi Louis XVIII qui demanda à Tassaert de reproduire sous le symbole de l'Amitié les traits de sa maîtresse la comtesse de Balbi. Pendant l'émigration, la comtesse aurait prié la duchesse de Chevreuse, plus tard duchesse de Luynes, de garder cette œuvre d'art dans son château de Dampierre. Tassaert en fit à Berlin deux petites répliques dont l'une se trouve au Musée du Château et l'autre à Sans-Souci (1).

Le sujet, d'une grâce anacréontique, est tout à fait dans le goût du temps et rappelle des œuvres d'inspiration analogue composées par Pigalle et Falconet pour Madame de Pompadour, qui se contentait d'être l'amie du roi après avoir été sa maîtresse. C'est l'Amour qui est sacrifié à l'Amitié : il trépigne de colère en voyant ses flèches brûler sur un autel tandis que l'Amitié, appuyée sur un long bâton autour duquel s'enroule un lierre symbolique, contemple sans s'émouvoir ce désespoir enfantin. La composition est gracieuse, mais un peu froide et l'on a trop l'impression que ce groupe, réduit à de moindres proportions, ferait un parfait sujet de pendule.

Les catalogues de ventes du XVIII^e siècle nous font connaître plusieurs autres œuvres de Tassaert que se disputaient les amateurs.

La plus appréciée était « une figure de femme assise tenant d'une main des fleurs et de l'autre un carquois », que nous voyons passer successivement aux ventes Blondel de Gagny (10 décembre 1776), Blondel d'Azincourt (10 février 1783) et de Vaudreuil (1787). « Cette belle figure, lisons-nous dans le catalogue de cette dernière vente, réunit à la composition la plus gracieuse une grande pureté de dessin et la plus parfaite exécution ». Nous ignorons où est passé ce précieux petit marbre. Mais fort heureusement Gabriel de Saint-Aubin nous en a laissé comme pour le Bacchus un croqueton en marge de son catalogue de la Vente du peintre J. A. Peters (1779) qui possédait le modèle en plâtre de cette Flore « réparée par l'auteur lui-même » (2).

(1) On consultera sur ce groupe SEIDEL: *Das Bildhauer-Atelier Friedrichs des Grossen*, 1893. — P. VITRY. *L'Amour et l'Amitié. Groupe par le sculpteur Tassaert à Berlin et au château de Dampierre*. Revue de l'Art, 1899. — *Love and Friendship: a groupe in marble by Jean-Antoine Tassaert*, s. d.

(2) Un exemplaire en plâtre est signalé par Thiéry dans l'hôtel du baron de Bezenval.

Le Guide des étrangers de Thiéry signale à l'Hôtel Beaujon un groupe en marbre de *Zéphyre et Flore* qui est peut-être identique au groupe désigné sous le nom d'*Amour et Psyché* dans le catalogue de la Vente Beaujon (1787). Le goût de Tassaert pour les socles historiés que nous avons déjà signalé à propos de la statue de Pyrrha et de l'Amour du Louvre reparait dans ce groupe dont le piédestal cylindrique était orné d'un bas-relief de Michel-Ange Slodtz représentant une frise d'enfants « dont un tient un bouquet de roses et terrasse un lion ».

On admirait aussi dans l'hôtel Beaujon, outre la Diane antique, provenant de la Vente Bouret, à laquelle Tassaert avait donné la tête de « feu Madame la Marquise de Pompadour », les bustes en marbre des *Quatre Parties du Monde* placés sur des gaines. Dans la même collection se trouvait une statue d'Apollon Pythien se reposant sur son arc et terrassant un dragon ailé où « le sieur Tassart avait substitué en place de la tête d'Apollon celle de Louis XV ».

Signalons encore, pour compléter le catalogue de l'œuvre de l'artiste, dans le Cabinet La Live de Jully, un petit marbre représentant un *Enfant au maillot*; dans le Cabinet Blondel de Gagny « une belle figure de marbre blanc, faite par Tassard sur les dessins de Boucher représentant une *Femme au bain*; à la Vente Dubois (31 mars 1784) une *Erigone* assise, la tête penchée sur le bras gauche qui reparait peut-être à la Vente Dutartre (19 mars 1804) sous la désignation d'« une jolie figure de *Bacchante assise et jouant avec des raisins* »; enfin à la Vente de M^{lle} Bellanger, de l'Académie de Saint-Luc (21 mars 1791) un petit *buste d'enfant* en terre-cuite, posé sur piédouche.

Cette liste ne prétend pas épuiser l'abondante production de Tassaert; mais elle a du moins l'intérêt de nous montrer dans quel cercle assez étroit se meut l'imagination de l'artiste. Vénus aux colombes, Bacchante aux raisins, Flore, Baigneuses, L'Amour et Psyché, L'Amour et l'Amitié : tous ces thèmes sont empruntés à l'arsenal d'allégories mythologiques qui caractérise le style Pompadour. Ce sont les motifs favoris de Falconet, de Clodion et il n'est pas impossible que plusieurs des œuvrettes attribuées à ces deux maîtres soient en réalité de la main de Tassaert.

Toute cette sculpture mythologique procède en dernière analyse de Boucher que Tassaert s'est borné le plus souvent à traduire en marbre. Nous avons vu que *L'Enlèvement d'Europe* est calqué sur un groupe analogue d'un carton de tapisserie de Boucher, que la *Femme au bain* du Cabinet Blondel de Gagny avait été « faite par Tassard sur les dessins de Boucher ». Cette influence va continuer à s'exercer à distance pendant la seconde partie de la carrière de l'artiste passé au service de Frédéric

le Grand : nous savons en effet que son atelier à Berlin était tapissé de dessins de Boucher gravés en manière de crayon par Demarteau.

II. PERIODE BERLINOISE.

Malgré la réputation qu'il avait acquise et la faveur des amateurs, Tassaert qui approchait en 1774 de la cinquantaine se voyait écarté des commandes royales; son nom ne figure pas une seule fois dans les comptes des Bâtimens du Roi. Ses principaux protecteurs : le fermier général Bouret, l'abbé Terray étaient morts ou disgraciés. Ses huit enfants constituaient pour lui une lourde charge. C'est pourquoi il se décida à accepter les propositions du roi de Prusse Frédéric II qui, sur la recommandation de d'Alembert, lui offrait de venir remplacer à Berlin le sculpteur lorrain, Sigisbert Michel, de la famille des Adam et de Clodion, lequel à la suite de démêlés avec le roi, demandait à se retirer avant l'expiration de son engagement.

Comme Tassaert était agréé de l'Académie Royale, il dut demander un congé en règle au Premier Peintre Pierre. La permission d'aller en Prusse lui fut accordée sans difficulté « puisque elle a pour objet des intérêts personnels relatifs au bien-être de sa nombreuse famille et que M. Tassaert n'est actuellement chargé d'aucun ouvrage pour le Roy », mais « sous la clause expresse de tout quitter et de revenir au premier ordre de Sa Majesté ». Cette clause de style ne devait pas jouer puisque Tassaert s'établit à Berlin en 1775 et y demeura jusqu'à sa mort en 1788 sans jamais être réclamé par le roi Louis XVI.

Avant de s'installer définitivement sur les bords de la Sprée, Tassaert fit un premier voyage à Berlin pour demander audience au roi et lui soumettre quelques spécimens de son talent. Le 14 décembre 1774, Frédéric rend compte de cette audience à d'Alembert. « Le sculpteur est arrivé avec la lettre dont vous avez bien voulu le charger. Nous ferons notre accord et il ne manquera pas d'ouvrage. Je vous suis obligé du choix que vous en avez fait. Les morceaux que j'ai vus de lui sont beaux et je crois, sur votre témoignage, sa cervelle mieux organisée que celle de son prédécesseur (1). J'aime mieux, s'il faut choisir, moins d'art et un esprit tranquille que plus d'habileté et une inquiétude perpétuelle, dont un artiste désole tous ceux qui ont affaire à lui. A mon âge, la tranquillité est ce qu'il y a de plus désirable et on sent de l'éloignement pour tout ce qui la trouble. »

(1) Sigisbert Michel.

Cette lettre se croisa avec celle de d'Alembert qui mandait au roi le lendemain 15 : « J'espère que le sculpteur sera arrivé quand Votre Majesté recevra la lettre que j'ai l'honneur de lui écrire. J'ai tout lieu de croire que Votre Majesté sera aussi contente de sa personne qu'elle me paraît l'être de ses talents et de ses ouvrages. C'est un bon Flamand, droit et honnête, qui n'aura rien de plus à cœur que de se montrer digne des bontés de Votre Majesté. »

Tassaert retourna à Paris satisfait des clauses de son engagement dont les principales dispositions étaient les suivantes (1) : une pension de six mille livres, réglée par quartiers, les frais de voyage et d'atelier au compte du roi; chaque figure de marbre, de grandeur naturelle, payée quatre mille livres avec faculté pour l'artiste de travailler à ses moments perdus pour son propre compte.

A ces avantages Tassaert aurait voulu joindre la faveur d'un logement fourni par le roi et il pria d'Alembert d'appuyer sa requête.

Celui-ci écrit le 7 février 1775 : « M. Tassaert est enchanté d'entrer au service de Votre Majesté. Il voudrait déjà être à Berlin... Je crois pouvoir assurer à Votre Majesté qu'elle sera très contente de sa capacité, de son travail et de son caractère et qu'elle le trouvera plus sage et plus honnête que la plupart des artistes français dont elle a lieu d'être si peu contente.

« Pour rendre son bonheur parfait, il aurait une grâce à demander à Votre Majesté : ce serait de vouloir bien lui accorder, outre l'atelier qu'elle lui a donné, un logement pour lui et pour sa famille. Je lui ai fait espérer que Votre Majesté ne lui refuserait pas cette grâce, ne doutant point qu'elle n'ait dans sa capitale quelque appartement dont elle puisse disposer. Cette faveur mettrait le comble aux bienfaits de Votre Majesté et à la reconnaissance de M. Tassaert. »

Le 17 mai 1775, d'Alembert annonce la prochaine arrivée de l'artiste. « Le sieur Tassaert a hâté le moment de son départ de près d'un mois pour se rendre auprès de Votre Majesté au service de laquelle il me paraît enchanté de consacrer ses travaux et ses jours. Je suis bien sûr que Votre Majesté sera contente des services, de l'honnêteté et de la sagesse de ce bon Flamand, plus qu'elle ne l'a été de nos turbulents artistes welches. »

Malgré les assurances de d'Alembert, le « *bon Flamand* » ne réussit pas mieux à la cour de Prusse que ses prédécesseurs welches. Les rapports ne tardèrent pas à se gâter entre Frédéric II et son nouveau sculpteur.

(1) Le texte en a été publié in-extenso par P. SEIDEL. *Œuvres d'art français du XVIII^e siècle appartenant au roi de Prusse*. Trad. franç. 1900, p. 63.

Le roi, n'ayant pas de logement à sa disposition, lui fit bien bâtir une petite maison près de la Königsbrücke. Mais il se désintéressa de ses travaux et fit mille difficultés pour le payer, comme il avait fait pour Sigisbert Michel.

Le 31 juillet 1776, Tassaert invite le roi à venir voir deux statues qu'il venait d'achever. « Je n'ose supplier Votre Majesté de venir honorer mon chétif atelier de son auguste présence; mais dans le cas où elle passerait tout auprès, je me trouverais très flatté qu'il voulût bien prendre la peine de me faire prévenir. Je placerais alors mes statues devant mes fenêtres de manière que Votre Majesté puisse les voir sans se déranger (1). »

A cette humble requête le roi répondit de la façon la plus brutale qu'il n'avait pas le temps de s'occuper de ce genre de choses et qu'il entendait qu'on lui laissât la paix.

Tassaert trouva meilleur accueil auprès du frère du roi, le prince Henri de Prusse qui lui demanda des réductions de ses œuvres et écouta de bonne grâce ses doléances. Malgré quelques inexactitudes de détail, la scène assez piquante entre le prince et le sculpteur ulcéré que rapporte Thiébault dans ses *Souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin* repose sur un fond de vérité.

« Le prince Henri de Prusse ayant ouï parler de deux belles statues ou plutôt de deux groupes que Tassaert venait d'achever : l'un *Deucalion et Pyrrha* (2) pour M. l'abbé Terray, l'autre le *Sacrifice des flèches de l'Amour sur l'autel de l'Amitié* pour Monsieur, frère de Louis XVI, vint à l'atelier du sculpteur pour voir ces deux morceaux qu'il admira beaucoup. M. Tassaert ne put s'empêcher de se plaindre du roi. « Monseigneur, dit-il au prince, j'ai fait, avant de quitter Paris, mon marché par écrit avec Monsieur votre frère; dans ce marché Monsieur votre frère s'est engagé à me fournir un atelier tout monté. Depuis mon arrivée, il m'a marqué de le garnir moi-même et qu'il m'en rembourserait les frais et ne voilà-t-il pas que Monsieur votre frère me renvoie aujourd'hui le mémoire que j'ai fourni d'après ses ordres et qu'il me dit que c'est un mémoire d'apothicaire. Vous voyez pourtant, Monseigneur, qu'il n'y a dans mon atelier que ce qu'il faut. Mais Monsieur votre frère a une singulière façon de payer les gens. »

« Le prince s'amusa beaucoup de cette plainte. Il pria Tassaert

(1) Cette lettre inédite m'a été communiquée par M. Hans Huth, conservateur du Musée du Château de Berlin, à l'obligeance duquel je dois également plusieurs des photographies illustrant cette étude.

(2) Nous avons vu qu'en réalité la statue de Pyrrha repeuplant le monde ne formait pas groupe avec Deucallon.

de lui refaire ses deux groupes pour un appartement, dans la proportion de trois à quatre pieds de haut; il lui demanda, en ajoutant d'autres commandes, quel en serait le prix et lui déclara bien positivement qu'il le payerait sur le champ, sans aucune sorte de chicane et qu'en un mot, il ne ferait pas comme *Monsieur son frère*. »

Bien qu'il fût peu encourageant de travailler dans ces conditions pour le roi de Prusse, Tassaert déploya une très grande activité pendant les treize années de son séjour à Berlin et la liste de ses œuvres berlinoises est aussi abondante que variée : elle comprend des statues mythologiques, des statues iconiques, des monuments funéraires et une demi-douzaine de bustes.

1. Statues mythologiques.

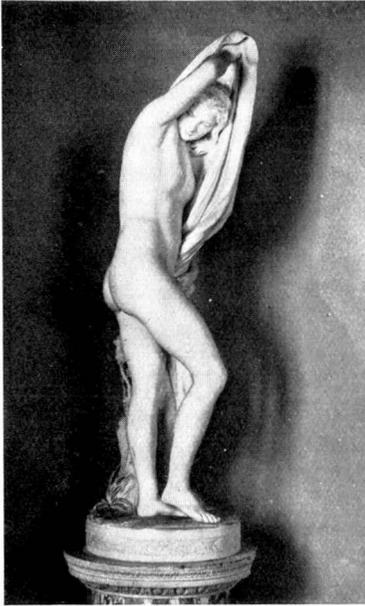
La commande la plus importante de Frédéric II fut un groupe de quatre statues en marbre blanc destinées à décorer le grand salon de Sans-Souci. Ce quadrille comprend deux statues viriles : *Bacchus avec des raisins et une coupe* et un *Faune jouant des cymbales* et deux statues féminines : une *Bacchante jouant du tambourin* et une *Bacchante avec un thyrses*. On avait prévu une statue de milieu représentant *Actéon* : mais elle ne fut jamais exécutée, le bloc de marbre de Carrare qui lui était destiné ayant été employé pour la statue du général von Seydlitz.

Le musée de l'ancien Château royal de Berlin, le Palais de marbre de Potsdam et Sans-Souci se partagent un grand nombre d'œuvres gracieuses de Tassaert, à sujets allégoriques ou mythologiques : *L'Amour nourri par l'Espérance*, *La Guerre et l'Amour sous la forme de deux enfants se disputant l'empire du monde*, une *Atalante* datée de 1784 qui fait pendant à *Hippomène*, *Vénus sortant du bain*, *L'Amour se taillant un arc dans la massue d'Hercule*, sujet emprunté à Bouchardon, *L'Amour aux colombes*. A ces œuvres originales, s'ajoutent des copies de la *Baigneuse* et de la *Psyché* de Falconet.

2. Statues iconiques.

Pour décorer la Place Royale de Berlin, Frédéric II avait fait exécuter par Sigisbert Michel une statue du *feldmaréchal Schwerin* que d'ailleurs il oublia de payer. Afin de compléter la collection des guerriers qui avaient illustré son règne, il commanda à Tassaert les effigies en marbre du général de cavalerie *Seydlitz* et du *feld-maréchal Keith* (1).

(1) Les originaux en marbre ont été transportés à l'Ecole des Cadets de Gross-Lichterfelde et remplacés sur le Wilhelmplatz par des reproductions en bronze.



TASSAERT. *Jeune fille sortant du bain.*
(Palais de marbre, Potsdam).



TASSAERT. *L'Amour nourri par l'Espérance.*
(Musée du Château, Berlin).



TASSAERT. *Bacchante jouant du tambourin (1777).*
(Sans Souci, Potsdam).



TASSAERT. *Faune jouant des cymbales.*
(Sans Souci, Potsdam).

Tassaert, formé à l'école de Boucher, se sentait plus à son aise dans les allégories mythologiques que dans la sculpture monumentale; il ne pouvait travestir à la romaine les lieutenants de Frédéric et ne s'entendait guère aux uniformes prussiens. A cette gêne s'ajoutait l'inexpérience de praticiens qui étaient loin de valoir ceux de Paris.

La maquette de la statue de Keith ne satisfît pas le roi qui écrivait le 17 juillet 1781 : « L'esquisse ci-jointe n'étant pas la figure du feld-maréchal de Keith qui était plus gros et plus fort de beaucoup, il faudra se procurer un portrait qui lui ressemble, et comme il portait perruque, sa statue doit être sans chapeau, avec cuirasse et épée. »

Une seconde esquisse, modifiée dans ce sens, fut approuvée. Mais le résultat n'est pas très satisfaisant et il faut avouer avec Schadow, le meilleur élève de Tassaert, que « les statues des généraux Keith et Seydlitz, comparées aux figures du palais de Sans-Souci, trahissent quelque faiblesse. »

En 1779 la garnison de Berlin, pour faire sa cour au roi, prit l'initiative d'ériger un monument équestre à la gloire de Frédéric le Grand. Tassaert fit un modèle. Mais le roi, aussi modeste que Catherine II, déclara que des hommages de ce genre ne devaient être rendus aux serviteurs de la patrie qu'après leur mort et le projet n'eut pas de suite.

Le modèle est conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin (1). Frédéric le Grand est représenté à cheval; aux quatre angles du piédestal décoré de guirlandes et de trophées se dressent les statues symboliques de Mars et d'Hercule, de Minerve et de Thémis; sur le devant sont les armes du royaume de Prusse avec la devise : Marti et Musis dilectus.

Il n'y a pas lieu de regretter outre-mesure le veto du roi à l'exécution de ce monument : car si la statue équestre du Grand Electeur par Schlüter s'inspire de la statue de Louis XIV par Girardon, le monument de Frédéric le Grand par Tassaert aurait été la copie presque littérale du monument de Louis XV par Bouchardon : c'est la même allure du cheval, le même profil du piédestal cantonné de quatre statues. On constate ici une fois de plus l'influence dominatrice des modèles français sur toutes les statues royales élevées en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles.

3. Monuments funéraires.

Un projet de monument commémoratif à la gloire de Voltaire suggéré par d'Alembert n'eut pas plus de succès.

(1) Il est reproduit dans le catalogue de l'exposition: *Friedrich der Grosse in der Kunst*. Berlin, 1912. Pl. 110.

Peu de temps après la mort de Voltaire, d'Alembert écrivait à Frédéric II : « Il ne manquerait plus, Sire, aux honneurs de toute espèce que Votre Majesté lui a fait rendre que de lui élever, dans l'église de Berlin, un monument où il serait représenté se prosternant devant le Père Éternel et foulant aux pieds le Fanatisme. L'épigramme serait excellente et le sculpteur Tassaert pourrait exécuter cette idée sous les yeux et d'après les vues de Votre Majesté. »

Frédéric II fit la sourde oreille et se contenta de commander à Houdon un buste en marbre de Voltaire « coiffé à la française » qu'il offrit à l'Académie des Sciences de Berlin.

Dans le domaine de la sculpture funéraire, Tassaert ne se montre pas plus créateur que dans la sculpture iconique. C'est le souvenir du mausolée du maréchal de Saxe par Pigalle qui semble lui avoir inspiré la composition du *tombeau du comte de la Marche*, fils naturel de Frédéric-Guillaume II, auquel il consacra les derniers mois de sa vie. Son modèle représentait au milieu d'un rocher élevé sur lequel étaient assises les trois Parques le Temps poussant dans la tombe le jeune homme qui se cramponnait à la vie. La mort surprit Tassaert avant qu'il ait pu commencer l'exécution en marbre de ce monument qui fut achevé par son élève Schadow.

4. *Bustes.*

Tassaert n'appartient pas, comme J. B. Lemoyne, Caffieri et Houdon à la lignée des grands « bustiers » du XVIII^e siècle : il nous a laissé cependant quelques portraits qui ont une certaine valeur iconographique.

Le buste rétrospectif du *Grand Electeur* et le buste officiel du roi *Frédéric le Grand*, conservés au Château de Berlin, ne comptent pas parmi ses chefs-d'œuvre. Dans la série de ses portraits allemands où figurent les écrivains *Lessing* et *Gellert*, le meilleur est incontestablement celui du philosophe juif *Moses Mendelssohn* que garde précieusement la communauté juive de Berlin : il a bien rendu le visage chétif et soufreteux de ce petit homme contrefait qui avait acquis la réputation d'un Socrate berlinois et réussi, malgré l'antipathie du roi, à s'imposer au choix de l'Académie des Sciences.

Deux bustes de Français complètent cette galerie. L'un est le buste en marbre de *Marc-Antoine-André de La Haie de Launay*, conseiller intime des Finances de S. M. le Roi de Prusse, sculpté en 1778 (A. M. Wildenstein). L'autre, dont la trace est perdue, représentait le fameux *abbé Raynal*, l'auteur de *l'Histoire philosophique du commerce des Européens dans les Indes* qui, s'il faut en croire les Mémoires de Thiébault,

aurait profité de son passage à Berlin pour exploiter la bonhomie du « bon Flamand ».

« Tassaert lui avait offert de le loger dans un appartement au-dessus de son atelier. L'abbé s'y installa. Il fit plus : il sollicita l'artiste de faire son buste en marbre pour être placé dans une île du lac de Zurich et faire ainsi partie d'un monument qu'il y voulait élever en l'honneur de Guillaume Tell. Quand le buste fut fait, il en demanda des copies en plâtre pour ses parents; et le bon M. Tassaert fournit marbre, plâtre et travail et se chargea encore des emballages et de l'expédition. »

D'après Lenoir, qui en parle dans son Catalogue du Musée des Monuments français, « ce beau buste fut transporté depuis à Marseille. » Peut-être suffirait-il de l'y chercher pour le trouver.

*
* *
*

De cette étude sur la vie et l'abondante production de Tassaert, tant à Paris qu'à Berlin, se dégagent quelques conclusions assez nettes sur la valeur de son œuvre et la portée de son influence.

Ce n'est pas un créateur. Il n'apporte dans la sculpture française du XVIII^e siècle aucune formule neuve; il ne l'enrichit d'aucune nuance originale. Il est même surprenant de constater à quel point il s'est dépouillé de la tradition flamande pour s'assimiler le goût français. Rien ne rappelle dans son œuvre le compatriote de Rubens et de Jordaens. Il est beaucoup plus proche de Boucher et de Falconet qui ont été ses véritables inspirateurs et dont il nous apparaît comme le reflet.

Très inférieur à ses maîtres et contemporains français dans la sculpture monumentale et la sculpture de portrait, il se mesure sans désavantage avec eux dans le genre allégorique et mythologique où son sentiment de la grâce féminine, secondé par une grande habileté de praticien, s'exprime en des œuvres charmantes.

Bien qu'il n'ait jamais été à Rome, il a suivi comme tous les artistes de sa génération la mode universelle et irrésistible du retour à l'antique et l'on peut observer dans son œuvre, comme dans celle de Falconet ou de Houdon, une évolution très nette du style baroque hérité de Michel-Ange Slodtz vers la simplicité et la pureté de lignes de l'antique. *L'Enlèvement d'Europe* qui doit dater environ de 1763 est de style Louis XV; postérieur d'une douzaine d'années, le groupe de *L'Amour et l'Amitié*, avec son autel enguirlandé dans le goût de Duplessis, est déjà un parfait exemplaire du style Louis XVI. Mais cette tendance à l'imitation de l'antique ne fait pas renier à Tassaert les dieux de sa jeunesse : il reste

obstinément fidèle au culte de Boucher et c'est la grâce française du siècle de Louis XV qu'il a exportée à la cour du roi de Prusse.

Quels que soient les mérites de ses œuvres, Tassaert n'occuperait dans l'histoire de l'art du XVIII^e siècle qu'un rang secondaire s'il n'avait travaillé dans ses dernières années à répandre à l'étranger ce goût français dont il s'était imprégné jusqu'aux moëlles. De ce point de vue, son engagement à la cour de Prusse apparaît comme l'événement capital de sa vie. A Paris, il n'eût été qu'un disciple subalterne de Falconet; à Berlin il devint un chef d'école.

Son rôle historique peut être comparé à celui du Lorrain Gillet à Saint-Pétersbourg. De même que Gillet est le fondateur de l'Ecole de sculpture russe, le meilleur titre de gloire de Tassaert est d'avoir fondé l'Ecole de sculpture de Berlin.

Sans diminuer l'importance de Schlüter, qui dès le début du XVIII^e siècle avait dressé sur un pont de la Sprée sa puissante effigie équestre du Grand Electeur, sans oublier l'activité des sculpteurs français qui précédèrent Tassaert à la cour de Frédéric II, on peut dire de ce Flamand francisé qu'il a été le principal éducateur des sculpteurs berlinois. A son arrivée en Prusse, il n'eut pas seulement à réformer leur goût; il dut encore leur enseigner la technique en usage dans les ateliers parisiens et notamment le procédé de mise au point du marbre sous châssis d'après un modèle en plâtre à grandeur d'exécution.

S'il a exercé une influence sur des sculpteurs français comme son genre Barbieux ou belges comme son compatriote Godecharle, son mérite essentiel est d'avoir formé l'artiste qui fut incontestablement, après Schlüter, le meilleur sculpteur berlinois : Johann-Gottfried Schadow. Né à Berlin en 1764, Schadow fit son apprentissage dans l'atelier de Tassaert qui lui fit copier des modèles français et notamment les dessins de Boucher gravés par Demarteau. En 1783, il remplaça Godecharle comme compagnon-pensionnaire. Puis, après un stage à Rome, il rentre à Berlin pour succéder en 1788 à son maître dont il acheva l'œuvre ultime : le *tombeau du comte de la Marche* dans l'église de la Dorotheenstadt. Ses statues de *Zieten* et de *Dessauer* continuent la série des effigies de généraux fédériciens commencée par Sigisbert Michel. Malgré la personnalité de Schadow, l'empreinte de cette éducation ne s'est jamais effacée. On ne saurait méconnaître les affinités du charmant groupe de la *princesse Louise de Prusse et de sa sœur*, l'œuvre la plus populaire de Schadow, avec la tradition de Falconet, transmise par Tassaert d'Anvers — trait d'union entre l'art parisien et berlinois.

LOUIS REAU.

BIBLIOGRAPHIE.

I. SOURCES.

L'Année littéraire, 1769. — *L'Avant Coureur*, 1769. — *Sentiments sur les tableaux exposés au Salon de 1769*.

Mercur de France. Salon de 1773.

BACHAUMONT. *Mémoires secrets*.

DUPONT DE NEMOURS. *Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779 à la Margrave Caroline-Louise de Bade*, publiées par Obser. Archives de l'Art français, 1908.

DEZALLIER D'ARGENVILLE. *Voyage pittoresque de Paris et des environs*, 3^e éd., 1768.

THIÉRY. *Guide des étrangers à Paris*, I, p. 83.

LENOIR. *Musée des Monuments français*, 1806.

Frédéric II. *Correspondance avec d'Alembert*.

THIÉBAULT. *Mes Souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin*. Paris, 1805.

G. SCHADOW. *Kunstwerke und Kunstansichten*. Berlin, 1849. — *Aufsätze und Briefe*, publiés par Friedländer. Düsseldorf, 1864.

Akten des geheimen Staatsarchives. Berlin.

II. ETUDES MODERNES.

FÉTIS. *Les Artistes belges à l'étranger*, 2 vol. Bruxelles, 1865.

GRAF LIPPE. *Tassaert*. Jahrbücher für die deutsche Armeé und Marine. 1881.

ROBERT. *Gedenkblatt an Tassaert*. Berlin, 1884.

P. SEIDEL. *Das Bildhauer-Atelier Friedrichs des Grossen und seine Inhaber*. Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen, 1893.

— *Les Collections d'œuvres d'art françaises du XVIII^e siècle appartenant à l'empereur d'Allemagne*. Trad. franç. par Vitry et Marquet de Vasselot. Berlin, 1900.

P. VITRY. *L'Amour et l'Amitié. Groupe par le sculpteur Tassaert à Berlin et au château de Dampierre*. Revue de l'Art ancien et moderne. 1899.

L. RÉAU. *Une statue retrouvée de Pigalle: La Moissonneuse ou l'Abondance*. Rev. Art anc. et mod. 1921.

— *Histoire de l'expansion de l'art français*. 4 vol. Paris, 1922-1934.



LES PEINTURES DES RETABLES NEERLANDAIS EN SUEDE

Cette étude n'aurait pu se faire sans les publications du Dr. Max Friedländer, dont le livre sur les maniéristes d'Anvers m'a été d'une aide toute spéciale.

Dans ce onzième volume de « Die altniederländische Malerei » comme dans toute son œuvre parue, M. Friedländer a su sauvegarder le principe de ne point systématiser et ne point généraliser. Il caractérise simplement les maîtres, il constate le pour et le contre quant aux différentes attributions de tableaux, parfois même il ne nous donne qu'une simple énumération, réservant l'analyse plus détaillée pour les œuvres plus importantes. En lisant une pareille analyse on est frappé par la précision de la caractéristique; ainsi en parlant de *Mabuse* comme peintre de la réalité cubique, Friedländer le définit comme « saisissant les corps des deux côtés par une tenaille de lumière ».

Il est évident que les opinions énoncées par M. Friedländer ne peuvent conserver une valeur éternelle. Son œuvre servira sans aucun doute de base solide à plusieurs générations d'érudits, mais grâce à de nouvelles découvertes et grâce également aux matériaux déjà publiés par l'auteur lui-même, maintes attributions seront changées.

A ce propos, je crois pouvoir ajouter quelques données à celles qu'a présentées M. Friedländer dans son volume « Die Antwerpener Manieristen ».

Ce groupe de peintres mineurs du commencement du XVI^e siècle a été longtemps négligé. Les peintres désignés par Friedländer sous le nom collectif de « Maniéristes d'Anvers » étaient auparavant, grâce à une signature forgée d'un tableau de Munich, groupés sous le nom de Herri met de Bless. Or, on sait bien aujourd'hui que Herri met de Bless n'avait rien à faire avec le groupe de ces peintres. Ils étaient littéralement enfants d'un autre lit et partageaient par conséquent l'éternelle mauvaise fortune des bâtards. M. Friedländer leur a rendu l'individualité. Il les a échelonnés en familles, et, dans la plupart des cas, c'est lui-même qui leur a composé des noms, des noms d'anonymes, puisque les documents aux noms réels nous font défaut.

J'en cite les principaux :

1) *Meister der von Grooteschen Anbetung* (Maître de l'Épiphanie appar-

tenant au Baron von Groothe à Kilzburg, Allemagne, dénomination abrégée par moi dans la suite en *Anonyme de Groothe*).

2) *Pseudo-Blesius* (le faux Herri met de Bless) et *Jan de Beer* (qui, aux yeux de M. Friedländer, se rapproche intimement du Pseudo-Blesius).

3) *Meister der Antwerpener Kreuzigung* (Maître de la crucifixion du Musée d'Anvers).

4) *Meister von 1518* (Maître des ailes du retable de la Briefkapelle de Lübeck, en 1518). Je préfère le nom « Anonyme de Dilighem ».

5) *Meister der Antwerpener Anbetung* (Maître de l'Épiphanie du Musée d'Anvers).

6) *Jan de Cock*.

7) *Jan Gossaert*.

Le même volume comprend un nombre de chapitres importants sur quelques peintres brugeois, à savoir : *Adrian Ysenbrant*, famille *Benson* et *Lanzelot Blondel*. Ces peintres, n'ayant rien de commun avec l'art des maniéristes d'Anvers, ne se trouvent point par conséquent traités dans cet article, ni non plus les deux derniers nommés des sept maniéristes : *Cock* et *Gossaert*.

Examinons les cinq premiers. Je me propose de faire ressortir ici le rôle qu'ont joué ces peintres d'Anvers dans la production des retables de leur ville et tout spécialement dans la production de ceux d'entre ces retables qui furent exportés en Suède. Cette étude se trouve par conséquent en liaison étroite avec l'article paru dans cette revue en 1933 (Tome III, fascicule 2) et qui présente une classification des *sculptures figurales* des retables néerlandais en Suède.

Dans l'article présent nous ne nous occuperons que des *peintures* des ailes et des prédelles des retables.

Nous procéderons en nous servant de la classification de Friedländer, prenant comme rubriques les noms des maîtres créés et énumérés par lui.

MANIERISTES ANVERSOIS.

Anonyme de Groothe. — M. Friedländer rassemble autour de ce maître plusieurs œuvres avec personnages à mouvements exagérés, dont les gestes et les figures sont empreints d'un faux effet théâtral plutôt que d'un sentiment vrai. Les bouches sévères des rois et des guerriers barbus ont la largeur et le tranchant mordant d'un bonhomme casse-noisettes. Les architectures que les environnent sont d'un flamboyant outré. En vérité M. Friedländer nous présente ses sujets d'étude d'une façon peu flatteuse. Cependant ils ne sont point dénués d'un certain caractère vital

qui leur donne une raison d'être dans l'histoire : précisément leur air de représentation théâtrale. N'oublions pas de le souligner. Ces œuvres respirent cette atmosphère de fête religieuse populaire qui transforme les actions de l'histoire sainte en tableaux dramatiques empreints de joie enfantine. C'est l'esprit des mystères qui, au seuil de la Réforme, atteint le point culminant de loquacité et de pompe dramatique. C'est en joignant leur effet à celui des sculptures des retables que les peintures de l'Anonyme de Groothe parviennent à posséder ces qualités malgré la production souvent industrialisée des œuvres. Du reste cette remarque s'applique à tous les maniéristes et à leur frères, les sculpteurs de retables, qui peuvent presque être regardés comme créant en commun des illustrations directes du théâtre sacré contemporain. Et c'est en cela que cette branche de l'art belge présente les meilleurs exemples d'un des caractères essentiels de la peinture du dernier siècle du moyen âge : son parentage avec la mise en scène des mystères, caractère élucidé si magistralement par Emile Mâle.

On trouve des peintures de l'atelier de l'anonyme de Groothe attachées aux retables émanant de divers ateliers de sculpture entre autres à ceux de *Jan de Molder* (1).

En Suède nous comptons au moins deux retables de Jan de Molder avec peintures de l'anonyme de Groothe, à savoir : dans l'église de *Botkyrka*, du diocèse de Strängnäs, datant d'environ 1515-20, avec 11 représentations peintes, et dans l'église de *Västerlöfstad*, du diocèse d'Upsala, datant d'environ 1515-20, aussi avec 11 représentations peintes. Tous deux représentent divers sujets de la Passion, Abraham et Melchisedeck, Pluie de Manne etc.

Pour confrontation avec la « Lamentation » servant d'exemple du style du *Maître anonyme de Groothe* dans les illustrations de Friedländer (Tafel XXII. London. Kunsthandel) j'ai choisi, parmi les retables précités, la Mise au tombeau du retable de *Botkyrka*. Cette confrontation parle d'elle-même. Le bonhomme gras et sans barbe qui, sur ces deux exemples, se voit derrière le Sauveur (2) se retrouve également dans une série d'apôtres

(1) Jan de Molder est le chef d'atelier autour duquel j'ai groupé un nombre de retables anversois dans l'article cité de la *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1933, fascicule 2. C'est également au groupe Jan de Molder ou à celui de son successeur comme chef d'atelier, que nous pouvons attribuer les trois retables suivants en Allemagne à savoir : *Merl*, a. d. Mosel, retable de la Passion, (vers 1522), avec 20 représentations peintes; *Münstermaifeldt*, Kreis Mayen, (vers 1522), retable de la Passion avec 20 représentations peintes; *Xanten*, retable dit des Martyrs, (vers 1525), avec 12 représentations peintes. Les compositions des ailes de ces retables se trouvent fort apparentées à celles des retables suédois précités; il faut les attribuer à l'atelier de l'anonyme de Groothe.

(2) C'est probablement Joseph d'Arimatee. Cf. MALE. *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 60.

qui décorent la prédelle du retable de Jan Borman dans la chapelle baptismale de la cathédrale de *Strängnäs* : tête à double menton, nez tombant sur la bouche, yeux presque clos, entourés d'ombre, ce type ressemble à quelques études de Léonard de Vinci (Windsor) (1). C'est sans doute par voie indirecte que ce vieillard italien pensif est venu s'insérer dans le vocabulaire du Maître anonyme de Groothe, peut-être par l'intermédiaire du Joos van Clève. Du reste, en lisant la description du style du Maître chez Friedländer, ce sont les apôtres de *Strängnäs* qui se présentent à nous comme caractéristiques : « Pour exprimer des sentiments vifs, il a recours à un sourire refroidi, une grimace; les têtes masculines avec les lèvres serrées ou un peu ouvertes » (2). Voir notre Pl. 1.

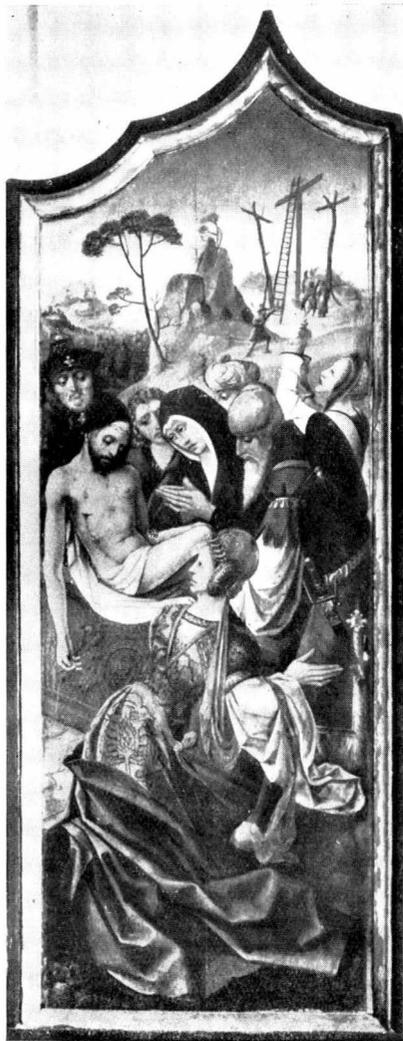
Cet alignement d'apôtres — reproduction succincte de la Cène — semble dérivé, sauf quelques changements, de la prédelle du Corpus Christi du Louvre, par Joos van Cleve, ou d'une autre œuvre analogue de Joos, inspiré à son tour par la Cène de Léonard de Vinci. Le groupement tel qu'il se présente dans la peinture italienne a cependant entièrement disparu chez le Maître de Groothe. Ce qui reste de l'esprit de Léonard, si on en ose toutefois parler devant les créations modestes de l'anonyme de Groothe, ce sont certains types de visages et surtout l'effort de créer des physionomies de caractères variés. Toutefois une telle série de têtes d'apôtres offrait un sujet bien approprié pour la décoration d'une prédelle, la surface à décorer de cette dernière étant étroite et allongée. Nous en trouvons aussi plusieurs exemplaires en Suède, dont deux, presque identiques et soutenant des retables de l'atelier Jan Borman, se trouvent l'un dans la Chapelle baptismale de *Strängnäs*, l'autre dans la cathédrale de *Västerås*. Notons que les prédelles des retables en question n'étaient point peintes par le même atelier qui avait produit les panneaux des ailes (en ce cas, l'atelier de Jan van Coninxloo). La dite prédelle était un article supplémentaire fourni par le maître anonyme de Groothe et qu'il avait probablement en magasin.

On a déjà remarqué que les retables d'Anvers et de Bruxelles étaient des produits de plusieurs ateliers travaillant en collaboration : celui du screenmaker ou escrinier, celui du bildesnyder ou sculpteur, celui de l'estoffeur et finalement celui du peintre des ailes (3). Nous verrons confirmée cette thèse de plus en plus et nous saurons, en outre, que les peintres n'ont même point collaboré régulièrement avec le même sculpteur.

(1) Voir ROSENBERG, *Léonardo da Vinci*, Abb. 68, 69.

(2) FRIEDLAENDER, o. c., p. 36.

(3) Voir MUNZENBERGER ET BEISSEL, *Mittelalterliche Altäre Deutschlands*, II, Frankfurt 1895-1905, p. 5.



Pl. 1. — *Mise au Tombeau.*
Volet de retable.
(Eglise de Botkyrka).



Un apôtre.
Prédelle de retable.
(Cathédrale de Strängnäs).

L'atelier de peinture était naturellement une institution libre, se liant un jour avec un sculpteur et un autre jour avec un autre. Ainsi, en continuant la revue des œuvres de l'anonyme de Groothe, nous nous trouvons en face de retables sculptés par le maître anonyme *Viborg* (1). C'est d'abord un retable de la Passion avec 7 représentations peintes (2), dans l'église de *Viborg* au Danemark (*Viborg Søndresogn*). Ce sont ensuite, dans deux paroisses de la campagne suédoise, à *Frustuna*, diocèse de Strängnäs, et à *Hökhufvud*, diocèse d'Uppsala, deux retables de la Passion, chacun avec 11 représentations. Parmi celles-ci la messe de St. Grégoire ressemble beaucoup à celle de *Viborg*. La mise au tombeau de *Frustuna* est très apparentée à celle de *Botkyrka*.

Enfin l'église de *Nederlulea*, tout à fait dans le nord de la Suède, possède un retable, qui, à juger d'après une photographie, est sculpté par le Maître *Gielisz* (3) : la prédelle est très semblable aux deux prédelles précitées de *Västerås* et de *Strängnäs*; elle est donc probablement une œuvre de l'atelier de l'anonyme de Groothe.

En tout, le nombre de représentations peintes du type du Maître anonyme de Groothe, en Suède et au Danemark, énumérées ici s'élève à 54.

Le Pseudo-Blesius — Jan de Beer — Goswin van der Weyden. — Le faux Bles, qui prêtait jadis son nom à tout le groupe des maniéristes d'Anvers, a été réduit à un rôle normal par M. Friedländer. Prenant comme point de départ l'Épiphanie de Munich qui portait la signature forgée de Bles, maintenant annulée, M. Friedländer dresse une liste fort respectable d'œuvres, qu'il groupe sous le nom artificiel de *Pseudo-Blesius*. C'est parmi les noms anonymes du livre de M. Friedländer le baptême le mieux réussi. Tout laconique qu'il soit, il raconte en treize lettres un chapitre de l'historiographie de l'art. Malheureusement c'est en même temps un nom qu'on ne saura peut-être point conserver puisque l'auteur même le fait disparaître, sauf quelques réserves, sous un nom réel, celui de Jan de Beer, maître d'une certaine renommée, cité par Guicciardini parmi les premiers artistes de son temps. Il y a à Londres un dessin signé de Jan de Beer qui sert de point de départ pour lui attribuer plusieurs œuvres peintes. Le résultat n'est pas tout à fait clair. Pour bien voir, il faudrait rassembler plusieurs autres œuvres apparentées, par

(1) Groupe formé autour du retable d'une église de *Viborg* au Danemark, voir mon article cité.

(2) Illustrations excellentes chez FRANCIS BECKET, *Danske Altartavler*. En ce qui concerne les autres retables du Maître *Viborg*, les peintures sont de provenances différentes : c'est Jan de Beer (*Arsunda*, *Helmbach*) ; c'est le maître du cruciflement d'Anvers (*Västerås*, retable de la Vierge) etc.

(3) Voir mon article cité, où un nombre d'ouvrages de *Gielisz* sont nommés ; le retable de *Nederlulea* y a échappé à mon attention.

exemple les volets peints du retable de Güstrow (notre planche 2; la sculpture est signée par Jan Borman), attribués par Friedländer à l'école de B. van Orley (1); le triptyque de Lierre, dit de Colibrant, attribué par Hulin de Loo à Goswin van der Weyden; la Madone aux Saints de la collection Wedel de Hambourg, attribuée par Friedländer à Gossaert (2). Enfin tout le groupe que Friedländer appelle « Meister der Johannesmartyrien ».

Sous réserve de nouvelles découvertes à effectuer par MM. Hulin de Loo, Max Friedländer ou autres, je juge nécessaire de grouper intimement les Pseudo-Blesius, Jan de Beer et le maître de Lierre, qui est peut-être Goswin van der Weyden. C'est à cette triple firme que nous pouvons attribuer un certain nombre de peintures de retables en Suède.

Sans nous occuper de savoir si cette commune enseigne détermine un atelier composé de talents divers ou un état de parentage entre plusieurs artistes indépendants, nous mettrons sous elle la décoration picturale des ailes des retables suivants se trouvant en Suède et dont, soit dit au préalable, la qualité est fort inférieure à celles des œuvres précitées.

Retable d'*Årsunda*, diocèse d'Uppsala, Suède, sculptures du *Maître de Viborg* : 12 peintures avec l'histoire de la Vierge etc.

Retable de *Skärkind*, diocèse de Linköping, Suède, sculptures de *Jan de Molder* : 8 peintures de la vie de la Vierge etc.

Retable de *Lofsta*, diocèse de Linköping, Suède, sculptures de *Jan de Molder* : 12 peintures avec l'histoire de la Vierge etc.

Retable de *Nordingrå*, diocèse de Härnösand, Suède, sculptures de *Maître de Veckholm* (3) : 12 peintures avec scènes de la vie de la Vierge et de la Passion.

En tout 40 peintures de l'atelier supposé Pseudo-Blesius — Jan de Beer — Goswin van der Weyden (4).

Der Meister der Antwerpener Kreuzigung. — Der Meister der Antwerpener Kreuzigung ou l'Anonyme Maître de la Crucifixion d'Anvers a été doté d'un de ces noms lourds et vagues ayant la faculté de nous faire faire

(1) Pour la connexion entre Pseudo-Blesius et le retable de Güstrow voir le bourreau de Sainte Catherine du retable de Güstrow. Il semble avoir servi de modèle au bourreau du Pseudo-Blesius, du musée de Messina. Le geste vigoureux de l'exécution n'a sa raison d'être que dans la représentation de Güstrow où le bourreau se prépare à frapper. Sur la reproduction de Messina, la tête de St. Jean était déjà tranchée, les courbes dynamiques du bourreau ne sont qu'une forme ostentatoire sans raison quelconque. Exemple frappant de la coutume des apprentis d'un grand atelier de rassembler des personnages-modèles provenant de la main du maître, pour s'en servir à leur tour en les glissant par-ci et par-là sans grands scrupules quant à la logique des fonctions respectives des dits personnages.

(2) Pl. LIII.

(3) Voir ROOSVAL, *article cité*.

(4) A la liste on peut ajouter les peintures du retable de Heimbach. Kreis Schleidern, Rhénanie, Histoire de Vierge; un « Mise au tombeau » du Musée de Bruxelles.



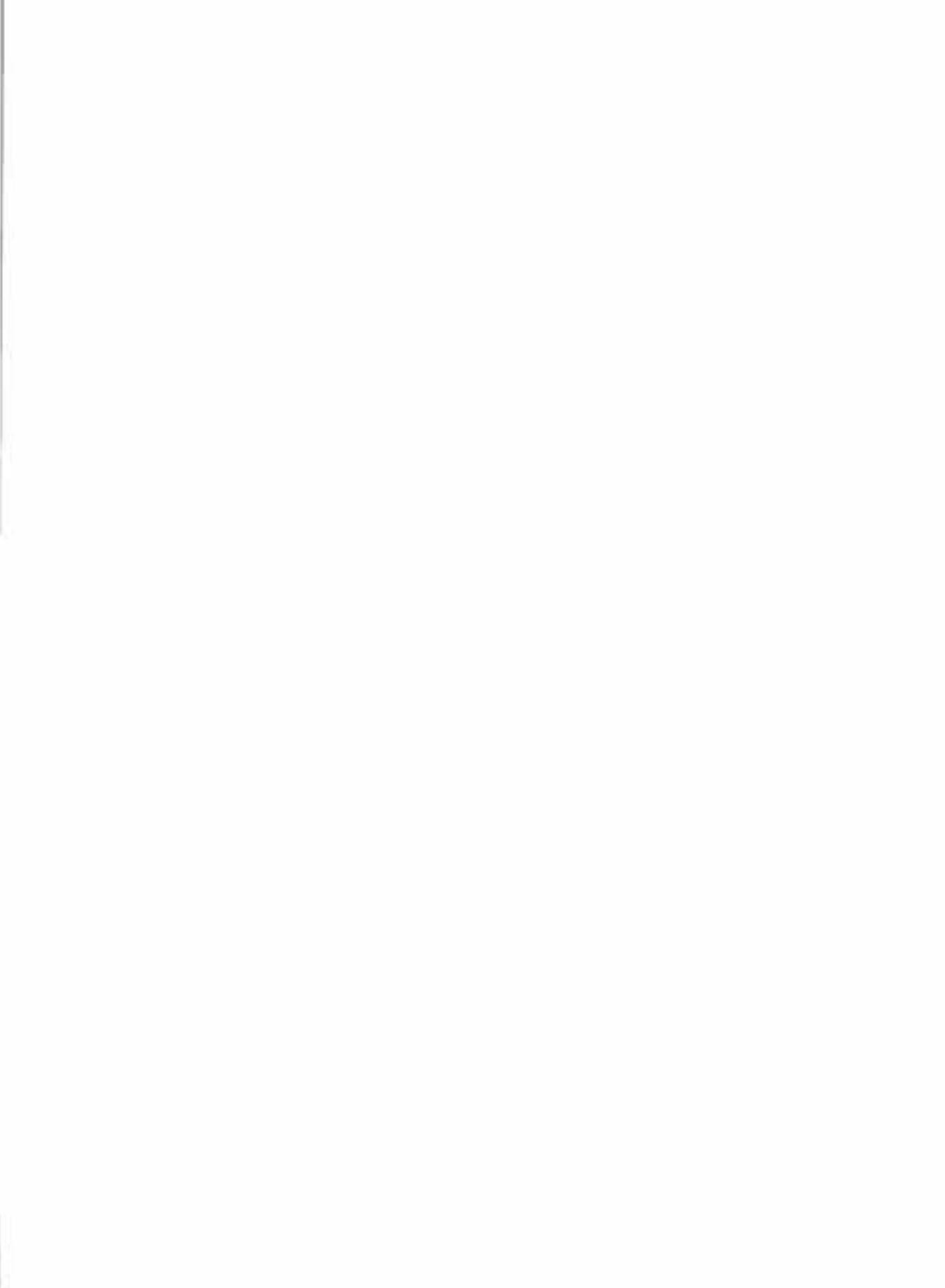
Pl. 2. — Volets de rétable. *Eglise de Güstrow.*



Pl. 3. — *Le Martyr des 10,000.*
Volet de retable.
(Eglise de Vaksala).



L'Adoration des Rois.
(Buckingham Palace).



fausse route. Des surnoms plus simples seraient à adopter. Ainsi, pourquoi ne pas dire d'après un des collectionneurs : « maître anonyme de *Bartels* »? *Bartels*, servant de nom de référence, peut être subordonné à « maître » ou « anonyme ». Prenant comme point de départ la « Sainte famille » de la collection *Bartels* de Kassel, dans laquelle M. Friedländer reconnaît le pinceau du « Maître de la Crucifixion d'Anvers », je me permets d'attribuer au même pinceau l'Épiphanie du Buckingham Palace, portant sur son étiquette le nom faux de « Bles ». Avec l'aide de ladite Épiphanie, j'attribue au même atelier les ailes du retable de *Vaksala*, diocèse d'Uppsala (sculptures d'un atelier anversois) avec 2 grands panneaux peints, représentant le martyr des 10.000 et celui de sainte Ursule et de ses compagnes; les 12 panneaux peints avec scènes de la Passion etc. du retable de *Valö*, diocèse d'Uppsala, sculptures du maître *Gielisz*. L'homogénéité des peintures des retables précités ressort avec une netteté frappante de la confrontation d'une des femmes du « Massacre des innocents », dans le retable de *Valö*, avec une des compagnes de sainte Ursule de *Vaksala*. Voir notre planche 3.

Citons encore les 12 peintures des ailes d'un des retables de la cathédrale de Västerås dont le corpus figure l'histoire de la Vierge sculptée (sculpture apparentée à l'atelier du maître de Viborg). Ces peintures représentent des scènes des miracles et de la passion du Christ. Elles sont d'assez mauvaise qualité. Peut-être ont-elles été fabriquées dans l'atelier du maître de la Crucifixion.

En tout 26 peintures de l'atelier du Meister der Antwerpener Kreuzigung se trouveraient en Suède.

L'Anonyme de Dilighem. — Son nom, chez M. Friedländer, est *Meister von 1518*. C'est le même qui porte actuellement dans le catalogue du musée ancien de Bruxelles le nom « Maître de l'abbaye de Dilighem », nom du reste plus pratique, au moins sous la forme abrégée de *l'Anonyme de Dilighem*.

C'est à lui qu'appartiennent, en Suède, les peintures du retable du maître-autel de *Västerås* (sculptures faites par *Gielisz*). On y voit des scènes de la Passion et deux grandes représentations consacrées à saint Léonard. En prenant comme point de départ la planche XL de Friedländer, où le donateur agenouillé est accompagné d'un saint Jean, apôtre dont la tête mélancolique exprime l'idéal du maître de Dilighem et rappelle Bonaparte jeune, on peut lui comparer le miracle de Saint Léonard de Västeras (1).

(1) Friedländer qui en a vu une scène reproduite dans le *Guide illustré du XIII^{me} Congrès de l'histoire de l'art*, les attribue à son « Meister der Atwerpener Anbetung ». Il se peut que cela revienne au même, étant donné que le maître de l'Anbetung n'est probablement pas,

Voici terminée la liste des œuvres correspondant aux « maniéristes d'Anvers » du dernier volume de Friedländer.

*
* *
*

Cependant, les retables néerlandais de Suède comptent encore d'autres peintures. En nous servant de la classification faite par M. Friedländer dans des volumes précédents de sa « *Altniederländische Malerei* » nous allons les énumérer brièvement ci-dessous.

L'ANONYME D'AFFLIGHEM.

C'est d'abord *Der Meister der Josephsbilder*, le maître de la légende de Joseph ou le *Maître de l'abbaye d'Afflighem* (conformément à sa dénomination dans le catalogue du musée ancien de Bruxelles) ou encore mieux, *Anonyme d'Afflighem* (1), auquel j'ai attribué déjà dans mon *Schmitzaltäre in schwedischen Kirchen* (Strasbourg 1903), les peintures des ailes du grand retable de *Strängnäs* de 1490. Ce sont 10 panneaux représentant l'Annonciation et des scènes de l'Enfance du Christ, la Tentation, les Noces de Cana, le Jugement dernier. Ces peintures ne sont pas d'une qualité aussi parfaite que les *tondi* de Berlin, représentant l'histoire de Joseph, mais égalent bien les œuvres du maître anonyme d'Afflighem au musée de Bruxelles. (Voir notre planche 4).

COLIN DE COTER.

Nous arrivons maintenant à un groupe très hétérogène rassemblé autour du nom de *Colin de Coter* (2). M. Friedländer, après avoir étudié ce maître élégant, mais froid, un des meilleurs continuateurs des traditions de Roger van der Weyden, s'occupe de la série de représentations de la vie de St. Rombaut, dans la cathédrale de Malines (3), qu'il croit pouvoir attribuer à un disciple de Colin. Il nomme, comme appartenant au même groupe, les peintures des retables d'*Orsoy* et de *Praust* (4) en Allemagne. Certes, certains anneaux de cette chaîne sont d'une forme très apparentée mais une différence énorme existe entre d'autres. Joignons-y un triptyque du Musée de Bruxelles dont le centre représente la Descente de la croix,

comme le présume Friedländer, une continuation de l'anonyme Groothe, mais plutôt une nouvelle apparition du *Meister von 1518* (Maître anonyme de Dillighem).

(1) FRIEDLAENDER, *Altniederländische Malerei*, IV, p. 115.

(2) Voir FRIEDLAENDER, *Altniederländische Malerei*, IV, p. 119.

(3) FRIEDLAENDER, O. c., col. IV, pl. 75. Voir aussi le même auteur dans *Belgische Kunstdenkmäler*, München, 1923, vol. I, p. 309.

(4) O. c., page 148. Les sculptures de Praust sont du *second maître de Strengnäs*.



Pl. 4. — *Le Jugement dernier.*
Volet de retable.
(Cathédrale de Strängnäs).



Le Jugement dernier.
Anonyme d'Aillighem.
(Musée de Bruxelles).

étiquetée *Colin de Coter*, et quelques panneaux peints de l'église catholique de *Schleider*, Kreis Schleiden en Rhénanie, attribués dans l'inventaire (Bau- und Kunstdenkmäler) au « maître d'Orsoy ».

De toutes façons, nous nous croyons autorisé à nous servir de ce groupement. Sous le nom de l'École Colin de Coter nous rangerons les œuvres suivantes qui se trouvent en Suède :

Cathédrale de Strängnäs : le petit retable de la Passion avec sculptures du *second maître de Strängnäs*; ailes avec 12 peintures représentant les quatre docteurs de l'Église, la Pentecôte, les doutes de Thomas, Gethsémany, l'arrestation du Christ etc.

Eglise de Veckholm, du diocèse d'Uppsala, retable avec sculptures du *Maître de Veckholm*; ailes avec 12 peintures dédiées à l'histoire de saint Jean-Baptiste etc.

Reetable de *Häfverö*, diocèse d'Uppsala, avec sculptures de *Gielisz*, contenant 12 peintures représentant la Pluie de manne, le Serpent d'airain, Moïse frappant la roche, le Sacrifice d'Isaac et des scènes de la Passion; de plus, une Prédelle avec têtes d'apôtres.

Enfin, pour compléter la liste d'œuvres de « *L'école de Colin de Coter* » nommons : *Gheel*, retable de la Passion avec sculptures du *second maître de Strängnäs*, avec 12 peintures qui représentent quatre saints en grande échelle et des scènes de la Passion. Ainsi nous constatons, en joignant au retable de *Gheel* les œuvres précitées, de *Strängnäs* et de *Praust*, une triade d'œuvres présentant des sculptures d'un même maître (*second maître de Strängnäs* et ailes d'un même atelier, *Ecole de Colin de Coter*). Un des panneaux de *Praust*, qui représente la maladie causée par les serpents chez les enfants d'Israël, pendant l'exode, semble visiblement influencé par la gravure de Lucas van Leyden « le Moine et Mahomet », ce qui contribue à dater le retable de vers 1508 ou un peu plus tard. D'autre part, le retable de *Strängnäs* ne peut être plus jeune que 1501, dernière année de l'épiscopat de Conrad Rogge dont l'écusson orne les galeries sculptées sous les niches. La triade *Gheel*, *Strängnäs*, *Praust* date donc d'environ 1495-1508.

La Cène de *Schleiden* est presque conforme à celle de *Praust*. Les trois autres panneaux se trouvent assez apparentés à un grand nombre de peintures de la série précitée de Saint Rombaut à Malines.

L'atelier en question devait posséder plusieurs artistes de qualité très différente. Le meilleur d'entre eux a dû traiter les grandes peintures de saints et de saintes des surfaces extérieures des ailes de *Strängnäs* et de *Gheel* ainsi que les têtes d'apôtres de la prédelle de *Häfverö*. On reconnaît le style de cet artiste dans la « Descente de la croix » de Bruxelles.

JAN VAN CONINXLOO.

Il nous reste finalement les peintures de *Jan van Coninxloo*, que je n'ai pas soumises à un nouvel examen après mes études publiées à leur sujet (1). Elles semblent toutes appartenir aux retables de Jan Borman. Le nombre des peintures de Jan van Coninxloo sur des retables se trouvant en Suède correspond à une cinquantaine. Coninxloo n'appartient pas à la phalange anversoise. Comme son confrère le sculpteur Borman, il est bruxellois, mais nous voulons néanmoins citer ici son nom, afin de réunir dans cet article une liste complète des peintres néerlandais que nous avons pu identifier jusqu'aujourd'hui dans les retables des églises de Suède.

*

* * *

Les peintures traitées ne forment pas une liste de chefs-d'œuvre. Comme créations originales il n'y a en tout que quelques panneaux des grands retables de Västerås (Maître de Dillighem, vie de S. Léonard) et de Strängnäs (Maître d'Afflighem. Pourtant, cette galerie d'art néerlandais a son importance artistique dans les ensembles de sculpture, de peinture et d'architecture où ils entrent. Pour l'histoire, les peintures de volets, auront — une fois publiés — une importance spéciale. Puisqu'ils sont conservés dans leurs cadres originaux, on peut prétendre avec certitude se trouver devant un nombre déterminé de panneaux sortis *d'un seul et même atelier* pendant un temps facile à fixer. Ces œuvres, en elles-mêmes modestes, pourront donc, dans l'avenir, compléter quelque peu le système dont la base a été posée, de main de maître, par M. Friedländer.

Stockholm.

JOHNNY ROOSVAL.

(1) *Schnitz-altäre in schwedischen Kirchen und Museen*, 1903.

Dans l'article *Retables d'origine néerlandaise*, souvent cité ici, le dernier cercle de sculpteurs fut groupé autour du retable d'Oplinter et du nom de Guillaume Hessels, maître de ce retable, si l'on devait croire Edouard van Even. Récemment M. LUCIEN CRICK, a attiré l'attention dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, sur l'erreur qu'ont commise, en octroyant le nom de Hessels au retable d'Oplinter, l'éminent savant van Even, et, après lui, le connaisseur distingué de la sculpture belge, M. Henri Rousseau et le soussigné. Le retable d'Oplinter porte la marque d'Anvers. D'autres raisons aussi nous forcent d'abandonner le nom de Hessels comme en-tête du chapitre qui commence p. 24. Il faut mettre : « Groupe d'Oplinter ».

Je me sers de cette occasion pour ajouter encore un objet à sa liste des retables donnée dans l'article cité. Mon ami estimé, le Baron Carl R. af Ugglas vient d'attirer mon attention sur la publication d'un retable d'Anvers à *Fromentière* dans la série des « Congrès Archéologiques de France », LXXVIII. Reims 1911, tome II. Par les illustrations de l'article de M. Boineau je vois que le retable de Fromentière, lui aussi, est sorti de l'atelier de Gielisz. Les trois œuvres de Bielefeldt, Fromentières et Nederlulea se ressemblent singulièrement. Elles doivent être à peu près du même temps, environ 1520-25.

Malheureusement les peintures originales de Nederlulea ont été détruites. Pour les deux autres je n'ai pas vu de photographies des volets peints.

Saggio sullo scultore in legno

ALBERTO de BRULE

(lavoró in Venezia 1597-99)

Non deve sembrar strano il fatto del soggiorno a Venezia di parecchi artisti stranieri nell'epoca del sei e del settecento.

Già, oltre le bellezze naturali ed artistiche, la fama del Bernini aveva attratto a Roma i migliori scultori di Europa, molti dei quali non lasciarono più l'Italia e alcuni anzi si fermarono a Venezia, una delle città, dove le commissioni per lavori d'arte erano ancora numerose.

Uno di questi fu il fiammingo Giusto Le Court, il migliore degli scultori barocchi a Venezia, l'altro fu Alberto de Brule, pure delle Fiandre.

Di Alberto de Brule troviamo a Venezia una sola opera, certamente sua perchè firmata. Questa è costituita principalmente dagli altorilievi del « coro » in legno della Chiesa di S. Giorgio Maggiore, dipendente dai Monaci di S. Benedetto. L'opera è del 1600 circa e la tradizione fa l'elogio del *de Brule* perchè egli scolpiva tale lavoro avendo appena 22 anni. Quali fossero i suoi genitori, quali i suoi maestri e come egli si trovasse a Venezia sono questioni intorno alle quali ci mancano per ora i documenti. Solo sappiamo che egli era di Anversa.

L'OPERA.

Giova intanto descrivere il lavoro. L'opera è veramente grandiosa, l'insieme, nonostante le critiche degli impeninenti detrattori del barocco, dà una sensazione di grandiosità, di euritmia e di eleganza non comuni.

Un *Coro* è un insieme di stalli o sedili disposti a semicerchio o in una disposizione ellissoidale. I sedili possono avere o la semplicità francescana o una fioritura di modanature e di decorazioni divise da colonne con pannelli, che di solito illustrano la vita del Santo a cui la Chiesa è dedicata. Quello di S. Giorgio Maggiore, del quale appunto ora parliamo, appartiene al tipo dei « CORI » fastosi. Sono quarantasei ordini di stalli disposti in un arco di semicerchio dal peduccio allungato, sono divisi nella parte superiore da colonne scanalate di ordine corinzio, le quali portano un'architrave con fascia decorata e sormontata alternativamente da cimase e da vasi decorativi. La parte inferiore invece è divisa da leoni alati e da putti, e nello schenale campeggiano elegantissime cartelle. Al centro del

semicerchio una porta e sopra questa due altri altorilievi. Sono quindi 48 riquadri che illustrano la vita di S. Benedetto.

Le colone corinzie dei sedili superiori racchiudono, come dicemmo, dei pannelli lavorati ad alto rilievo e raffiguranti episodi della vita di S. Benedetto.

Ecco i diversi temi delle composizioni cominciando a sinistra di chi volge le spalle alla porta maggiore della Chiesa :

1. — Nascita di S. Benedetto (in Norcia nell'Umbria anno 480),
2. — Va a Roma per attendere allo studio,
3. — Per desiderio di solitudine abbandona Roma accompagnato dalla nutrice,
4. — Giunto in Affile, opera il primo miracolo ritornando intiero un vaso infranto,
5. — Teme l'onore del mondo, fugge fra le rupi di Subiaco (a 40 miglia a Ponente di Roma) incontra il Monaco S. Romano, dal quale riceve l'abito religioso,
6. — S. Benedetto per tre anni vive in una caverna sconosciuto a tutti fuorchè a S. Romano, il quale per mezzo d'una corda gli cala dall'alto della rupe un po' di cibo,
7. — Dio comincia a manifestare al mondo S. Benedetto; lo fa conoscere a un Sacerdote, a cui ordina di procurargli qualche ristoro,
8. — S. Benedetto viene scoperto dai pastori, che istruisce colla parola di Dio,
9. — Tentato di impurità vince il tentatore gettandosi nudo tra le spine,
10. — Chiamato alla direzione di un monastero, si tenta dai monaci di avvelenarlo, ma egli col segno della croce spezza il calice presentatogli,
11. — Riceve i suoi primi e prediletti discepoli Mauro, figlio del Senatore Romano Equizio, e Placido, figlio del patrizio Tertullo,
12. — Corregge un monaco incostante negli esercizi di pietà,
13. — Nel più alto e scosceso del monte fa scaturire colla preghiera una fonte d'acqua viva provvedendo così a tre monasteri (in quei dintorni ne aveva fondati 12),
14. — Il ferro d'uno strumento, caduto nel lago a un monaco lavorante, torna a fior d'acqua e si riunisce miracolosamente al suo manico,
15. — La perfetta ubbidienza di S. Mauro, che cammina sopra le acque per salvare S. Placido caduto nel lago.
16. — S. Benedetto comanda al corvo di portar via un pane avvelenato mandatogli dal Prete Florenzio, che per invidia l'odiava a morte,
17. — Florenzio, fallitogli il colpo, sul corpo del Maestro, tenta le anime



*Venezia. Il « coro » di S. Giorgio Maggiore.
Son opera di A. De Brule: i vasi, le cimase, i putti, i leoni decorativi, gli Apostoli
e gli altorilievi.*



S. Simeone Ap.



S. Andrea Ap.

dei discepoli, ma S. Benedetto cedendo all'invidia di quell'infelice parte da Subiaco (anno 529 circa),

18. — S. Benedetto corregge S. Mauro, che gli annuzia l'orrenda morte di Florenzio e lo invita perciò a ritornarsene a Subiaco,

19. — Giunge a Montecassino (50 miglia da Napoli e 70 da Roma) e vi distrugge l'idolatria,

20. — Il demonio tentando d'impedire la fabbrica di un monastero rende immobile un sasso. Il Santo coll'orazione mette in fuga il maligno,

21. — Per diabolica illusione i monaci credono che l'edificio bruci e incenerisca. S. Benedetto prega e l'illusione svanisce,

22. — S. Benedetto risuscita un giovane monaco rimasto estinto sotto le rovine di un muro,

23. — S. Benedetto, con spirito profetico, conosce che due monaci hanno mangiato fuori di monastero,

24. — (Primo quadro sopra la porta). S. Benedetto con lume superno scopre la finzione di Totila, re dei Goti, che gli mandò un suo scudiero vestito da re per tentare il suo spirito profetico,

25. — (Secondo quadro ivi). Il superbo re Totila ai piedi dell'umile S. Benedetto, che gli rinfaccia le ingiustizie e gli predice l'entrata a Roma, i nove anni di regno e la morte nel decimo (anno 543 — presa di Roma 547 — morte di Totila 553),

26. — S. Benedetto libera un ecclesiastico indemoniato,

27. — Predice e piange la distruzione di Monte Cassino (dai Longobardi 40 anni dopo la morte del Santo, cioè 583),

28. — Rimprovera ad un servo l'avarsi nascosto uno dei due vasi di vino, che il suo padrone aveva mandato in dono al monastero,

29. — Conosce supernamente che un monaco ricevette un dono senza licenza superiore,

30. — Manifesta i pensieri di superbia che uno dei suoi monaci rivolgeva nel cuore servendolo a mensa,

31. — Per l'orazione di S. Benedetto i suoi monaci sono provvisti di 200 moggia di farina (Nel 539 una grande carestia afflisse l'Italia. Vedi Procopio 1.11 « Della guerra dei Goti »),

32. — Il Santo appare in sogno ad aluni monaci, vicino a Terracina (Roma) e addita loro la disposizione del monastero che dovevano fabbricare,

33. — Due monache morte scomunicate son vedute dal Santo, uscire di sepoltura ogni volta che il Diacono nella Messa intimava l'uscita agli scomunicati,

34. — La terra, che rigettava il cadavere di un giovane monaco morto

improvvisamente poco dopo abbandonato il monastero senza licenza, lo ritenne dopo che il Santo lo fece seppellire con sopra il petto l'Ostia consacrata,

35. — Un monaco, ottenuto un forzato permesso di lasciare il monastero, nell'uscire incontra una fiera per cui spaventato si pente e ritorna,

36. — S. Benedetto risana un fanciullo lebbroso,

37. — Per mezzo dell'orazione ottiene del denaro per soccorrere un bisognoso,

38. — Risana un infermo col solo toccarlo,

39. — Ripresa la disubbidienza di un monaco che non volle dare, a un proverbio un poco d'olio scusandosi che ne abbisognava il monastero, il Santo prega e il vaso dell'olio viene miracolosamente riempito,

40. — S. Benedetto libera un monaco indemoniato,

41. — S. Benedetto libera un povero villico dalla crudeltà di un Goto che rimprovera ed emenda,

42. — Tornando coi suoi monaci dal lavoro della campagna, trova il figlio morto di un contadino, dal quale pressato, coll'orazione glielo risuscita,

43. — S. Benedetto visita per l'ultima volta S. Scolastica sua sorella da cui con un miracolo è trattenuto tutta la notte a conversare di Dio; poichè essendo sereno il cielo, alle preghiere della Santa, cadde una dirotta pioggia,

44. — Vede l'anima della Sua S. sorella Scolastica volare al cielo in forma di colomba. Fa seppellire il corpo dai suoi monaci (10 febbraio 543),

45. — Per grazia speciale vede tutto il mondo raccolto in un raggio di sole e l'anima di S. Germano Vescovo di Capua volare al cielo,

46. — Emblema significante la moltitudine di persone di ogni stato, sesso e condizione che abbracciarono la Regola del Grande Patriarca S. Benedetto,

47. — S. Benedetto riceve all'Altare il SS. Viatico, e spira in piedi tra le braccia dei suoi amati figliuoli (il 21 marzo 543),

48. — Una donna impazzita recupera l'uso della ragione entrando a riposare nella Grotta già abitata dal Santo, in Subiaco.

Il Coro ha inoltre al suo centro un pesante pancone, pure assai ricco d'intagli, il quale porta un leggio per la lettura dei libri corali, sormontato da una figurina di S. Giorgio a cavallo in atto di colpire con la lancia il leggendario drago.

L'impresario di tutto il lavoro, nel quale è assai importante la parte costruttiva, fu il Maestro Gasparo di Pietro Gatti da Bassano, intagliatore, domiciliato a Venezia, nella parrocchia di S. Moisè.

Il documento del contratto è del primo aprile 1594. Esso descrive minutamente tutto il lavoro, e giova riassumerlo. I Committenti da parte del Monastero furono : l'Abate Padre Michele e Padre Girolamo di Valtellina; l'esecutore è Gasparo Gatti, il quale si obbliga di fare il coro nel luogo stabilito, che è lungo cinquanta piedi, largo piedi trentacinque e mezzo. Egli eseguirà ventitre sedie per lato, divise da una colonna di stile corinzio scanellata con un contropilastro pure scanellato; sopra il capitello poggerà una cornice di ordine corinzio. Sormonterà la cornice nella linea della colonna un vaso a tutto tondo portante una fiamma, e tra un vaso a l'altro ci sarà una elegante cimasa con una testa o mascherone decorativo incastonato in motivo a cartoccio, e tale motivo dovrà variare con tre soggetti diversi.

Fra le colonne ci sarà un « *riquadro con bella macchia di radice* », sotto di essa una cartella in altorilievo. Gli appoggi del primo ordine di sedie partendo dalla base delle colonne saranno formate o da un putto o da altra figura che terminerà a cartoccio.

Quanto agli appoggi del secondo ordine di sedie saranno costituiti da putti con un delfino, e da leoni alati. Per tutto il lavoro riceverà ducati tremila, da lire 6 e soldi 4 l'uno.

Il lavoro deve essere ultimato in due anni, cioè per la quaresima del 1596.

L'impresario intagliatore Gatti non mantenne le promesse del contratto, e, abbiamo una prima lite nel 1596 per la quale egli pagherà al Monastero una multa nientemeno che di cinquecento ducati.

Dunque se nel 1596 la parte architettonica del coro è quasi terminata, ci manca però interamente la parte decorativa.

Ed ecco il Monastero entrare in contratto con altri artisti.

Contratto del 20 aprile 1596 con Livio Comaschi piacentino perchè eseguisca il fregio a fogliami nel mezzo della cornice, e (20 giugno 1597) perchè faccia le cartelle dei sedili superiori — lo aiuterà in questo lavoro l'intagliatore Pietro da S. Barbara (contratto 20 giugno 1597).

L'OPERA DI ALBERTO de BRULE.

Dai documenti finora citati possiamo concludere che il de Brule non agisce alle dipendenze del Gatti, come fu detto fin qui dagli storici, ma venuto meno l'intagliatore Gatti ai suoi impegni, il Fiammingo, comincia a lavorare per sè prima, la parte decorativa, poi gli altorilievi.

Dobbiamo notare che nel contratto col Gatti non si parla di bassorilievi da porsi nello spazio fra colonna e colonna, bensì di pannelli di *bella*

radice. Certamente, come avviene di solito, avendo il Fiammingo bisogno di lavoro, dato il primo saggio nel lavoro decorativo dei putti, dei leoni e dei vasi, avrà persuaso i Padri del Monastero di ornare ad altorilievi con episodi della vita del loro fondatore S. Benedetto i riquadri dei sedili superiori.

Un primo contratto che riguarda il de Brule è del 20 giugno 1597. Egli promette di eseguire, secondo il modello, tutti i leoni alati e tutti i putti col delfino, e per ciascun pezzo, leone e delfino, egli riceverà ducati dieci (da lire 6 e soldi 4 per ducato).

Un secondo contratto è del 1598 del 20 gennaio e riguarda la commissione dei quarantotto vasi da collocarsi sopra la cornice.

Il Monastero fornirà il materiale e darà per l'opera di intaglio di ciascun vaso lire 3 soldi 10 l'uno, così pure egli farà le cimase sopra la cornice.

Degli intagli dei riquadri o pannelli non si parla; e nemmeno delle figurine degli Apostoli. Evidentemente il documento manca, però egli firma l'ultimo di tali altorilievi, autenticando così tutta l'opera sua.

Strano che al Cicogna sia sfuggita questa chiarissima firma «opus Alberti Brulen Fland.», infatti, egli dice, che il nome del Brule non si trova in alcuno dei quadri della vita di S. Benedetto, bensì in uno dei puttini di rilievo, a cavallo del delfino, il quale tiene una cartella con le parole incise «Alberto de Brule Fiamengo» 1598.

Evidentemente ciò riguarda il primo lavoro del de Brule secondo il contratto 1597.

IL VALORE DELL'OPERA DEL de BRULE.

Per dare un giudizio sull'opera del de Brule, necessariamente dobbiamo dividere il suo lavoro di intaglio in due parti, quella decorativa e quella di figura. La parte decorativa è formata dai putti, dai leoni alati, dai vasi decorativi, quella di figura sono i quarantotto altorilievi che illustrano episodi della vita di S. Benedetto di Norcia, e le dodici figurine degli Apostoli a tutto tondo. Nella parte decorativa egli ci si presenta come provetto lavoratore, che tende all'effetto sicuro del tocco della sua sgorbia. Quantunque il motivo di decorazione su il medesimo appare sempre lavorato con diligenza e con cura.

La scalee di accesso ai sedili del coro, oltre al solito motivo ornamentale portano nella sommità la figura di un apostolo. Il complesso di queste figure scolpite in legno ricorda il modo dei secentisti, però non presentano una personale ed intima ricerca di espressione e di stilizzazione, bensì sembra che l'artista abbia seguito, quasi per obbedienza, tipi della moda comune.

Senza dubbio noi ci troviamo di fronte ad un artista di non mediocre elevatura, e quanto allo stile, pauroso di lasciarsi trascinare al movimento sconnesso che agita quasi tutte le opere della sua età.

Non tutte però queste statuine hanno il medesimo valore artistico.

La migliore e più equilibrato è S. Giacomo il Minore, dal movimento aperto, ampio, spontaneo: la figura è seduta in modo naturale, vivo il movimento della testa che pare voglia accompagnare l'accento a levarsi. Con ardimento e con forte chiaroscuro sono aperte le zone di ombra. Così nella figura di S. Andrea troviamo plastico e vigoroso il movimento di pieghe sulle gambe. In S. Giacomo troviamo che la testa ed il busto hanno un chiaro taglio piramidale e assai bene la testa barbata si muove sulle piane superfici del mantello, peccato che l'occhio inespressivo e smorto e il legnoso ondeggiare dei capelli tolgano a questa testa il naturale sentimento di vita.

Nell'apostolo Simeone è spontaneo e naturale il gesto dell'avambraccio che sostiene la testa abbastanza espressiva e che rivela nella modellazione dei capelli e della testa una mano più morbida che nelle altre figure.

La modellazione delle altre figure degli apostoli è ben inferiore per composizione e per tecnica, tanto da non poterle attribuire alla medesima mano. Tali sono in modo particolare la figura di S. Pietro e quella di S. Giovanni quali sono assai difettose.

Abbiamo già dato la spiegazione dei pannelli che illustrano la vita di S. Benedetto, quanto ad un giudizio critico, esso è assai difficile.

Prima di tutto perchè dalla diversità del lavoro sono troppo evidenti gli aiuti.

Accenneremo alle migliori.

Fra queste è certamente il numero 38 che rappresenta « S. Benedetto che guarisce un infermo », nel quale sono ben risolti i diversi piani del bassorilievo. Espressivo e assai naturale il movimento del Santo e dell'infermo. Anche il panneggio è ben trattato. Anche il quadro n. 3: « S. Benedetto abbandona Roma accompagnato dalla nutrice ». In esso l'atto e il gesto è persuasivo e chiaro. Il modellato del panneggio, semplice. Così i numeri 3—37—14—21, evidentemente presentano una cura ed una speciale diligenza di ricerca e di espressione.

Non è qui luogo di parlare di ciascuno di essi.

Per chi volesse proprio cercare il pelo nell'ovo, ci pare di poterli dividere in gruppi che se tante non possiamo affermare essere state le mani degli aiuti, certo ogni gruppo presenta affinità evidenti.

Questo riguarda solamente il lavoro dell'figure, perchè la parte decorativa, architetture e paesaggio, manifestano nella tecnica, una stessa

mano. Il paesaggio è la parte decorativa meglio riuscita. E' profondamente sentito e tagliato con efficacia e vigoria, a volte solenni, a volte descrittivo e sempre bello.

Il bassorilievo pittorico, domina in tutti questi riquadri ed ha il suo pieno effetto in parecchi di essi, come nell'« incendio » (numero 21), nel quadretto di S. Scolastica n. 43, e nell'ultimo, nel quale predomina la figurazione della « pazzia » stravagante bambinesca.

L'ORIGINALITA' DELLA COMPOSIZIONE.

Ci sarebbe stato, davvero, di grande piacere ascrivere al *de Brule* anche la composizione del lavoro e non sarebbe stato questo un piccolo merito. Purtroppo nonostante gli sforzi che abbiamo fatti per attribuire a lui le cinquanta incisioni, che illustrano un libro sulla vita di S. Benedetto, abbiamo dovuto concludere che la composizione dei pannelli non è sua. Il libro ha per titolo: « *Speculum et exemplar Christicolarum — Vita beatissimi patris Benedicti Monachorum Patriarchae Santissimi — per R. P. D. Angelum Sangrinum Congregationis Cassinensis carmine conscripta. Romae A. D. MDLXXXVII.* »

Questo libro illustrato da cinquanta incisioni porta in calce a ciascuna quattro versi (tetrasticon), che danno la spiegazione dell'episodio, versi tolti dall'opera completa del Padre Angelo Sangrino uscita a Firenze un anno prima cioè nel 1586.

Anche qui il Cicogna sembra faccia confusione dicendo che ambedue i libri sono illustrati.

Di tali incisioni non sappiamo l'autore. Nessuna infatti è firmata.

Può presentarsi l'ipotesi che il *de Brule* stesso trovandosi a Roma abbia illustrato, per commissione, la vita di S. Benedetto e che quindi l'abbia qui a Venezia tradotta in legno.

Però questa ipotesi ha due difficoltà :

Se il *de Brule* lavorò il « coro » quando aveva circa 25 anni, ne avrebbe avuto all'incirca dieci quando incise le tavole. Secondo, quantunque la traduzione in legno sia fedelissima fino all'inverosimile, ha però nel pannello una linea più mossa e talvolta più tormentata, e nell'espressione dei volti maggior chiarezza e sincerità.

Ci pare quindi verosimile che il Monastero abbia trattato con il *de Brule* per la riproduzione di quarantasei episodi della vita di S. Benedetto, (i due sopra la porta sono troppo deficienti per dirli suoi) e che il *de Brule*, sia pur con degli aiuti, abbia condotto a termine tutto il lavoro.

Tale opera nel suo complesso piace presentando un'armonia suggestiva.



Una donna impazzita è resanata per intercessione di S. Benedetto.



S. Benedetto visita S. Scolastica.



Exquirant adueto Carlo, dicitur in aruon
 Et dicitur resura, ferum sic ad amio trant
 Tu, quatuor, homo, resura in uertate amare,
 18. Doctrinae Christi, religiois, apes.



Miracolosamente in ferro caduto nell'acqua
 si ricongiunge al manico suo.



Lurida vir libani, aconita ex vertice plantae,
 Quis sciet lepra, quae prece Patris abit.
 Nulla magis medicina iuuat, quam oratio pura,
 41. Tum melior, lacrymis si malefacta roget.



S. Benedetto risana in inferno.

Certo un intagliatore così provetto deve aver fatto altri lavori : in Italia o nella sua Patria? La risposta non è facile.

Abbiamo illustrato questo suo importante lavoro, esso può dar modo agli studiosi di individuarne qualche altro. La storia si fa a pagine, ma di queste è costituito il volume della voce dei secoli e delle glorie dell'arte.

ENRICO LACCHIN.

DOCUMENTO N° 1.

1597 Adi 20 giugno in Venezia.

si dichiara per la presente scrittura qualmente il R. P. D. Michiele Veneto Abate del Monasterio di S. Giorgio maggiore et il R. Pietro di Valtellina Cellerario del detto Monasterio ambedui per nome di detto Monasterio da una parte et messer Alberto Fiammingo intagliatore dall'altra sono convenuti et rimasti d'accordo come qui sotto: videlicet: che detto messer Alberto promette et si obbliga di fare tutti li *leoni* che intrano nel coro novo conforme al modello da lui fatto et alli primi due leoni da lui fatti et presentati, tutti d'un pezzo con la sua cartella sotto con un mascarón et più tutti li *dolfini* che vanno sopra detti leoni con li soi *puttini* a cavallo conforme al modello et alli due da lui presentati ut sopra, dandoli il Monasterio solamente il legname grezzo et si obbliga farli et lavorarli perfettamente da buon maestro siffattamente che non patiscano opposizione di sorta alcuna et all'incontra detti R. P. Abate et padre Cellerario promettono dar et sborzar a detto messer Alberto per cadaun leon et dolfino ut supra ducati diese di lire 6 et soldi 4 per ducato, quali se gli andranno pagando secondo che farà li lavori e di più detto M. Alberto si obbliga fare detti leoni et dolfini con figure più belle di quelle che hanno fatto per mostra, et il Monasterio si obbliga a farli le spese. In fede di che io D. Paolo di Venezia Cancellario del detto Monasterio ô fatto la presente quale sarà sottoscritta da ambe le parti.

Io D. Michele Veneto Abate prometto quanto di sopra. Io D. Pietro di Valtellina Cellerario affermo e prometto quanto di sopra. Io Alberto Fiammingo installator affermo et prometto come da sopra.

DOCUMENTO N° 2.

1598 Adi 20 genaro in Venezia.

Si dichiara per la presente scrittura, come il P. Pietro da Valtellina cellerario del Monastero di S. Giorgio Maggiore e M. Alberto Fiamengo intagliador sono rimasti d'accordo insieme per fare li *vasi* a mano sopra la cornice del Coro novo e di più cartelle N° 10 computada quella.....sopra la porta, come qui di sotto distintamente si dichiara che detto M. Alberto si obbliga di fare vasi quarantotto vasi della grossezza e larghezza secondo il disegno da lui fatto. Così anco dell'opera di intaglio secondo la mostra da lui fatta dandogli il Monistero tutto il legname tornido senza altra manifattura ed essendo detti vasi ben fatti come sta la sua mostra, il Monistero si obbliga di dargli lire 3 soldi 10 dell'uno val lire 3 soldi 10 senza alcun obbligo.

Item il detto Maestro Alberto si obbliga di fare le cartelle che vanno sopra la cornice di detto coro intagliate secondo che sono le altre — etc.

BIBLIOGRAFIA.

- CICOGUS. Le chiese veneziane. (Iscrizioni).
DE BONI. Artisti veneti.
Deutsches Lexicon: «De Brule».
SELVATICO. Architettura veneziana. Documenti dell' Archivio di Venezia (Chiesa e convento di S. Giorgio Maggiore).

DEUX VOLETS INCONNUS DE L'ATELIER DE COLIN DE COTER

Deux volets que nous publions aujourd'hui paraissent avoir échappé jusqu'ici à l'attention des chercheurs: ils n'ont figuré à aucune exposition, et, à notre connaissance, il n'en est fait mention dans aucune étude sur la peinture bruxelloise.

Il s'agit de deux volets de retable, peints sur bois, mesurant 1 m. × 0,82 m., et conservés actuellement au réfectoire des Pères Capucins à Enghien; ils ont été donnés à ce couvent vers 1850 par S. A. S. le duc Prosper d'Arenberg; nous ne connaissons pas leur provenance antérieure.

Les sujets représentés avaient longtemps paru mystérieux et c'est dernièrement que nous sommes parvenus à en découvrir le sens, en nous aidant d'un passage de la *légende Dorée*: « La conjonction du corps de St Etienne et de St Laurent à Rome ».

La légende qui a inspiré les scènes figurées sur ces panneaux a son origine en Orient.

On la trouve dans une lettre apocryphe d'Anastase à Landuleus, évêque de Capoue et soi-disant traduite du grec. Cette lettre est conservée dans les manuscrits de Paris 548 et 1586 du XI^e et du XII^e siècle (1). Le document, traduit en latin, a été faussement attribué à St. Augustin, à la fin des œuvres duquel il figure sous le titre « *Scriptura de translatione St. Stephani de Jerusalem in urbem Byzantium* » dans l'édition de Cologne 1616. C'est sous ce patronage que la légende s'est répandue en Occident.

VOLET I.

A) *Panneau de gauche.*

Au portique d'un oratoire, à l'avant-plan, St Etienne revêtu de l'aube blanche et de l'amict est agenouillé aux pieds de St Pierre qui lui impose les mains pour l'ordre du diaconat. Il est assisté des apôtres reconnaissables à la nudité de leurs pieds et vêtus, à la manière habituelle, d'une tunique et d'un manteau: St Jean, jeune et imberbe, à la physionomie douce, tient la dalmatique; St Jacques le majeur profile sa mâle silhouette sur un fond de mur crénelé, tandis qu'à l'arrière-plan, une figure maigre

(1) Voir: *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, Tome V, p. 623, article: *Etienne (Martyre et sépulture de)*. Note 3, p. 647, par H. LECLERCQ. Paris, Letouzey & Ané, 1922.

nimbée représente une sainte veuve ayant à ses côtés un adolescent à la chevelure bouclée ainsi que la silhouette nimbée d'un personnage à peine perceptible. Aux pieds de St Etienne s'épanouit la passiflore, symbolisant son futur martyr. L'oratoire où cette scène se déroule personnifie l'Eglise catholique.

Dans le haut du même panneau, une esquisse représente St Etienne revêtu de la dalmatique prêchant en pleine campagne devant un groupe d'auditeurs assis.

B) *Panneau de droite.*

A l'avant-plan, St Etienne, revêtu de la dalmatique, controversé avec quelques habitués de la synagogue. A sa droite, le grand Pontife assis est revêtu de la tunique dorée et du manteau vert déchiré, symbolisant la synagogue. A gauche un type de pharisien, la Bible sous le bras et drapé dans son ample manteau semble ne pouvoir résister à l'éloquence d'Etienne. Tout autour, des Cyrénéens, des Alexandrins, des Ciliciens et des Asiates aux costumes étranges et bariolés, se sont coalisés contre St Etienne.

Dans le haut, St Etienne ressuscite un mort dans une église (1).

VOLET II.

A) *Panneau de gauche.*

A l'avant-plan, une femme, la chevelure éparse, les bras étendus que deux hommes soutiennent, est agenouillée devant un empereur vêtu d'une tunique d'or, le diadème au front et le sceptre à la main.

Suivant la légende, cette femme est Julienne, l'épouse d'un nommé Alexandre, sénateur de Constantinople. Lorsque celui-ci mourut, son corps fut enseveli tout près de celui de St Etienne à Jérusalem. Huit ans après, sa veuve sollicita de l'évêque Cyrille, la permission d'exhumer et d'emporter le corps du défunt. Mais au lieu de prendre le corps de son mari, elle prit le corps de St Etienne. Son erreur fut bientôt manifestée par des prodiges. Les démons furieux ayant excité un tremblement de terre, tandis que le navire longeait la côte, persuadèrent au roi de ce pays qu'il fallait détruire le fatal vaisseau qui avait causé ce malheur. Là-dessus des émissaires furent expédiés avec des ordres funestes. Vis-à-vis de la tempête, Julienne défaillante, est amenée devant l'empereur et lui annonce de quel trésor elle va doter la ville impériale.

(1) L'artiste s'est inspiré pour sa composition du récit des «*Actes des Apôtres*» (Ch. VI, I, 9).



ATELIER DE COLIN DE COTER.

a) *Saint Etienne reçoit le diaconat des mains des apôtres.*

b) *Il prêche devant la Synagogue.*

(Collection du Couvent des Capucins à Enghien).



ATELIER DE COLIN DE COTER.

- a) Translation du corps de S. Etienne de Jérusalem à Constantinople.
b) Conjonction des corps de S. Etienne et de S. Laurent à Rome.

(Collection du Couvent des Capucins à Enghien).

Dans le haut, l'arrivée du navire transportant le corps de St Etienne au port de Constantinople. Trois dragons furieux s'acharnent autour du vaisseau. Le mât est brisé, mais St Etienne se montre lui-même à l'équipage et le sauve du danger.

Entre ces deux scènes superposées, une idylle délicieuse fait contraste avec la tempête : une femme, la cruche sur la tête, retourne de la fontaine, tandis que plus loin un pâtre appuyé sur sa houlette garde un troupeau de brebis.

B) *Panneau de droite.*

Dans le haut en miniature, deux personnages portent sur leurs épaules la châsse déposée sur un brancard, tandis que l'évêque Eusèbe mitre en tête et portant la maquette de l'église où reposera désormais le corps de St Etienne, sort de Constantinople et va au devant du cortège. Il est précédé d'un clerc portant la croix et suivi de deux hommes.

Nous assistons à la vie familière de la rue : un bourgeois s'agenouille sur le passage des reliques, un petit chien traverse la place où se profile la silhouette gothique des pignons flamands.

Dans le bas, à l'avant-plan, le pape Pélage, revêtu d'une chape rutilante et le front ceint de la tiare pontificale, encense la châsse de St Etienne placée sur l'autel à côté de St Laurent à Rome. Sur le chaperon de la chape flamande, des scènes figurées représentent St Etienne vu de dos pour la lapidation; un petit enfant nu symbolise l'âme du premier martyr; Julienne agenouillée, les mains jointes, prie le glorieux martyr. Agenouillée sur les degrés de l'autel, une femme, les mains jointes, est en prière, tandis qu'un démon prend la fuite au-dessus d'elle. Cette femme est Eudoxie, aux côtés de son père l'empereur Théodose à la barbe blanche, le front orné du diadème royal, un sceptre à la main. Possédée du démon, elle était allée toucher le corps de St Etienne à Constantinople pour être délivrée. Mais le démon qui était en elle se mit à crier qu'il fallait que St Etienne vînt à Rome auprès du corps de St Laurent. Ce qui fut fait. Aussitôt qu'Eudoxie eut touché le corps de St Etienne, elle fut délivrée.

Derrière le pape, un noble bourgeois, la tête découverte, portant l'épée au côté et l'escarcelle, représente le donateur, ayant près de lui la figure impériale à la barbe blanche.

Nous croyons que ces tableaux formaient primitivement les deux volets d'un retable dont le panneau central, qui devait représenter le Martyre de St Etienne et l'Invention de son corps, est perdu ou peut-être détruit par les Iconoclastes au XVI^e siècle.

Ils ne semblent pas être l'œuvre d'un même artiste. Le premier volet

trahit en effet une main moins experte. Il présente moins de finesse dans le détail et un manque de proportions dans la stature des personnages que l'on ne retrouve pas dans le second. Les deux artistes inconnus ont travaillé en collaboration.

Ces panneaux, d'après leur style, paraissent appartenir à l'École de Bruxelles vers 1500. Etant données les analogies qu'ils présentent avec les peintures représentant les épisodes de la vie de St Rombaut à la cathédrale de Malines, il n'est peut-être pas téméraire de supposer que ce retable a été peint dans l'atelier de Colin de Coter avec la collaboration de différents élèves. Peut-être même a-t-il été composé pour la chapellenie de St Etienne à Malines, dont le titulaire était considéré comme premier chapelain du chœur de St Rombaut, et offert par une de ces nombreuses corporations qui existaient au début du XVI^e siècle (1).

Quoiqu'il en soit, avant qu'on parvienne à découvrir le nom de ces artistes, nous restons émerveillés devant la richesse du coloris, l'éclat des dorures, les figures réalistes des personnages, la beauté et la finesse du milieu décoratif du second volet. L'artiste a su faire revivre la poésie des vieilles légendes du moyen âge en même temps que leur pieux symbolisme et nous transporter dans un monde de rêve et de beauté, tout en mêlant ces scènes à la vie populaire des villes flamandes du commencement du XVI^e siècle.

En attendant que le nom de l'auteur soit un jour connu, nous nous plaignons à le saluer du nom de Maître de la légende de St Etienne, premier martyr et diacre.

P. LANDELIN HOFFMANS, O. M. C.

(1) Voir: J. LAENEN. *Histoire de l'église métropolitaine de St. Rombaut à Malines*, p. 121, 124. Tome II. Godenne éd., 1920, Malines.

TEXTES CONCERNANT L'HISTOIRE ARTISTIQUE DE L'ABBAYE D'AVERBODE

(Suite).

V.

1472. — 1501. — *Comptes de l'abbé Barthélemy de Valgaet.*

Exposita per me fratrem Bartholomeum de Valgaet, abbatem monasterii Averbodiensis ad utilitatem ecclesie et ornamentorum ejusdem de pecuniis prescriptis per me a noviciis superscriptis receptis tempore regiminis nostri, etc.

Anno xiii^e lxxii reparari fecimus fieri novum mompulum sive vestem laneum pendentem ad baculum pastorale et solvimus pro filis tam deauratis quam sericis ac laboribus operancium 4 florenos renenses, 28 stuf.

Item eodem anno solvimus in Lovanio pro novis cyrotecis deauratis et pro perlis ad ornamentum prelature et aptis pariter 4 ½ flor. ren.

Item solvimus per custodem pro confectione duarum albarum de panno nostro 8 stuf.

Item pro reparacione lucerne vitree ad Sacramentum, 10 stuf.

Item pro confectione unius albe pro ecclesia de Bruysthem, 5 stuf.

Item pro confectione unius superplicii pro abbate, 6 stuf.

Item pro 12 pellibus pergameni ad conscribendum certos defectus legendarum in libris chori nostri, 21 stuf.

Item pro patellis ereis emptis in Machlinia ad campanas nostras pendentibus, ponderantibus 108 lb. super quibus deliberavimus magistro Henrico Clockgieter in Machlinia 35 lb. stoffen antiqui. Item habuit adhuc a nobis unum vasculum stanneum antiquum pro 8 flor. ren. Item dedimus sibi adhuc ultra prescripta habita pro dictis patellis 31 stuf. Et sic solutus.

Item anno lxxiii^o, fieri fecimus fenestrum vitreum in choro versus meridiem cum ymaginibus beatorum Augustini, Stephani et Anthonii insculptis, continentem in mensura 237 ½ pedes simplices, pede duplice computato pro duabus pedibus simplicis, quemlibet pedem simplicem pro 7 placcis, faciunt 20 ½ flor. ren. 5 ½ stuf. 3 grossos leves quos solvimus apud Ghiselbertum vitrificem. Et sic solutus. Item servitoribus suis pro bibalibus 2 ½ stuf. Et sic totaliter solutus.

Item solvimus in Lovanio per Henricum pro 10 spalken ad librum legendarum reparatum cum clavis pariter 8 stuf.

Item anno lxxiii^o, mensis septembri die penultima, solvimus per Henricum hospitem nostrum magistro Johanni Vekemans factori horelogii super novo horelogio facto 25 flor. ren., quolibet computato pro 20 stuf.

Item anno lxxiii^o, circiter festum Purificationis beate Marie virginis, reparari fecimus in Bruxella duas mutsas pelliceas pro nobis in choro nostro et solvimus pariter 43 stuf.

Item eodem anno, sabbato post Quasi modo, solvimus in Lovanio pro ligatura et clausura libri gradualis in choro, ad sinistrum latus, 15 stuf.

Item eodem anno, ix^a julii, solvimus apud Giselbertum aurifabrum pro reparacione unius calicis et deauracione ejusdem 20 stuf.

Item anno lxxiii^o, mensis septembris die ultima, solvimus adhuc apud magistrum Johannem Vekenman in Lovanio pro horologio facto 43 flor. ren., quolibet computato pro 20 stuf.

Item in vigilia Nativitatis Xristi, pro confectione quatuor superpliciorum et reparacione albarum et amictarum 12 $\frac{1}{2}$ stuf.

Item pro lucerna nova 4 stuf.

Item anno lxxv^o, mensis augusti die secunda, reparari fecimus Breviarium nostrum majorem in choro jacentem tam in ligaturis quam scripturis in Lovanio pariter 7 griff. 4 $\frac{1}{2}$ stuf.

Item pro duobus candelabris ereis in ecclesia de Bertheers 11 $\frac{1}{2}$ stuf.

Item anno lxxiii^o, in nundinis Antwerpiensibus, solvimus per medium Wilhelmi Wafelaert de Bruxella apud quemdam mercatorem de Halle pro bordis sericis et deauratis ad casulas pro ecclesia nostra cum planetis et peciis suis 8 fflor. ren. quolibet computato pro 20 stuf.

Item anno lxxv^o, mensis septembri die xxvi^a, solvimus pro tinctura cortinarum blavearum tam pro summo altari nostro quam ecclesie de Bruysthem 27 stuf.

Item solvimus adhuc pro uno psalterio ablato tempore guerrarum Leodiensium ex ecclesia nostra de Bruysthem 14 stuf.

Item anno lxxxvi^o circiter festum Penthecostis operatus fuit nobis Johannes scrinifex faciendo in choro apud summum altare duo collateralia lignea a tabula usque stipites angelorum et habuit 12 $\frac{1}{2}$ dietas, qualibet dieta estivali expensis nostris 2 stuf. quos solvimus.

Item eodem anno lxxi^o, in nundinis Antwerpiensibus autumpnalibus solvimus pro una casula albi coloris cum suis requisitis 7 griffones 2 stuf. et pro una casula nigri coloris cum suis requisitis 8 griffones.

Item pro reparacione clausure ad ostium ecclesie 2 stuf. et reparacione clausure promptuarii sub altari sancti Johannis Baptiste 1 den. Phillippi. Item pro reformatione lucerne ante summum altare 5 placcas. Item 1 stuf. pro reparacione ampullarum. Item sutrici pro laboribus conficiendo albas et amictus pariter 8 stuf.

Item anno lxxviii^o mensis maii die sexta, solvimus per fratrem Henricum de Wyndich custodem ecclesie nostre, pro certis clausuris reparatis diversis, pariter 23 stuf. Et sic solutus.

Item eodem anno in nundinis Antwerpiensibus autumpnalibus solvimus pro una casula viridi coloris cum peciis 5 griff. 4 stuf.

Item eodem tempore pro bordis aureis pulcris ad unam casulam et duarum tunicarum cum requisitis erga quemdam de Antwerpia solvimus 40 flor. ren. quolibet computato pro 20 stuf. presente fratre Wilhelmo, pariter. Et sic solutus.

Postea eodem anno lxxviii, mensis novembris die xii, solvimus apud Gerardum Laecmans de Hall pro 4 cappis ferialibus 2 casulis cum eorum requisitis et peciis, scilicet stolum factis de pannis Tornacensibus viridi et rubri coloris, pariter 22 flor. ren. quolibet computato pro 20 stuf.

Item anno lxxix, tercia post Epiphanie Domini solvimus cuidam Laurencio Bruggen qui reformavit nobis diversa ornamenta ecclesie faciendo de antiquis casulis et cappis alias cappas et casulas et solvimus sibi pro laboribus suis 9 griffones; et sic solutus.

Reparacio ornamentorum ecclesie Averbodiensis anno lxxix facta mense januario.

Item Gherit Laeckman van Halle met drie gesellen 11 daghe ghewracht elken dach voer elc 4 stuv. faciunt 17 graspenning 6 stuv. Item van hem ghehadt een boort voor 20 stuv. Item swert damast 30 stuv. Item voer garen 4 stuv. Item Wafelarts ghehadt 4 ellen root damast d'elle vor 7 stuv. 4 den., faciunt pariter 17 graspenning 6 stuv. Item 18 ellen syden frangien wegen 10 onse elc onse 9 stuv., faciunt 9 graspenning 1 stuv. Item 1 ½ onse syden elc onse 8 stuv., faciunt 12 stuv. Item 1 babeyn Florens silver fyn van 6 pypen elc pyp 18 stuv., faciunt 10 graspenning 8 stuv. Item 1 swert bocraen 13 stuv. Item 4 roy bocraen, elc 20 stuv., faciunt 8 graspenning. Item ½ onse perletwyn, 1 stuv.

In Diest eodem anno et mense allata.

Item 20 ellen frangien 7 quispels ende 4 knopen wegen tsamen 7 ½ onse, elc onse 9 stuv., faciunt 6 griffones 5 ½ stuv. Item van den quispels te maken 4 ½ stuv. Item noch 1 ½ onse lynt 14 ½ stuv. Item 1 onse syen 8 stuv. Item voer 4 ellen groen sayen 11 ½ stuv. Item quispels 14 stuv. Et solvimus totum.

Item anno lxxix^o, mensis marcii die xvi^a solvimus pro 6 candelabris ereis in Leodio factis pro summo altari inter postes angelorum ante altare prescriptum ponderantibus 49 ½ libras, pro qualibet libra 9 placcas, faciunt 11 griffones, 1 stuf., 9 grossos. Et sic solutus.

Item anno lxxix^o, in fine octobris, pro ligatura et reparacione unius libri missalis supra Apostolorum 24 stuf., apud Johannem in Lovanio factis. Et sic solutus.

Item eodem anno, ipso die Dyonisii, solvimus pariter pro 2 candelabris ereis supra altare supra Apostolorum in Diest emptis, 20 stuf. Et sic solutus.

Item anno lxxx^o Aleydi de Oevel sutrici pro albis, superpelliciis, amictis et antiquis reformatis usque xiiii aprilis anni lxxx, per fratrem Henricum Wyndie, custodem nostrum, computatis cum eadem pariter 4 griffones, 6 stuf. quos solvimus. Et sic solutus.

Anno lxxx^o in fine aprilis, pro benedictione unius calicis de Pipenspade 4 stuf. 1 placcam.

Item eodem anno xi^a julii, pro reparacione unius calicis solvimus pro additamento tam in argento quam auro et opere aurifabri pariter 5 floren. ren. 1 stuf., 1 plac.; item pro benedictione calicis 4 stuf.

Item anno lxxx, mensis octobri die viii^a, solvimus per custodem pro certis filis blavei coloris textis in mappis altaribus (sic) 3 stuf. Item eidem pro certis clausuris reparatis in ecclesia 5 ½ stuf.

Item 3^a marcii anni lxxxjⁱ aurifabro mundacione thuribulorum 12 stuf.

Item anno lxxxj^o in junio magistro Henrico Melder in Diest qui deauravit et ornavit candelabrum in summo altare pro laboribus et substanciis suis 14 griffones. Et sic solutus.

Item anno lxxxiii^o, quarta post *Esto michi*, solvimus Henrico Meelder in Diest pro reparacione angelorum ad altare beati Johannis Baptiste 2 flor. ren. Et sic solutus.

Cappa nova rubra deaurata empta.

Anno Domini xiii^o lxxxiii, circiter Assumpcionis festum beate Marie Virginis, emimus erga Zibertum de Berlechom civem Bruxellensem unam novam cappam rubei coloris deauratam, cum preciosis floribus et bordiis deauratis, pariter pro 240 flor. ren., quolibet

computato pro 20 stuf. quos solvimus sibi. Et sic totaliter solutus. Item dedimus famulis pro bibalibus 6 stuf. Postea fecit nobis idem Zibertus unam brokam de sericis et aurum stoffatam et perlulis et solvimus sibi pro perlulis 4 flor. ren. Item solvimus adhuc in Antwerpia, apud magistrum Henricum beduerverker, pro una broka oblonga de serico et auro confecta 7 flor. ren. 5 stuf. Et solvimus totum. Item cuidam mulieri in Diest operanti unam dietem ad subtile nostrum 1 $\frac{1}{2}$ stuf.

Anno lxxxiii^o, circa festum Penthecosten, fieri fecimus apud Romboldum aurifabrum in Diest unum nodum argenteum deauratum per totum, ponderantem 5 uncias, 3 engels, uncia estimata ad 29 stuf. et de argento nostro et solvimus sibi pro laboribus suis 2 flor. ren. ad 20 stuf. Item dedimus sibi pro auro ad deaurandum nodum prescriptum 2 flor. Ungarie computatos pro 4 flor. ren. de quibus restituit nobis 8 stuf. Item idem fecit nobis adhuc de argento nostro 2 clausuras ad cappam ad pendendum brokam et dedimus sibi pro laboribus 7 stuf. adhuc 5 stuf. Item adhuc ad eandem cappam unum nodum de serico blanco et perlulis et deliberavimus 5 engels perlen et solvimus pro 1 $\frac{1}{2}$ unc. sericis 13 $\frac{1}{2}$ stuf. Item solvimus Henrico Moens in Diest pro laboribus 20 stuf. Et sic solutus.

Item eodem anno lxxxiii^o, quarta post festum assumptionis beate Marie Virginis, solvimus in Diest, apud magistrum Henricum Tymermans tapetiarius, 9 vestimenta altarium cum patronis eorum, continentia pariter 41 $\frac{1}{2}$ ulnas et solvimus sibi, iuxta convencionem factam pro qualibet ulna 10 stuf. et adhuc pro qualibet ymagine patronum pro pictore 3 stuf. qui fuerunt in numero 19, faciunt pariter 23 flor. ren. 2 stuf., quos solvimus sibi sabbato ante *Esto michi* anni lxxxv, in hospicio nostro Diestensi, presentibus gardiano et lectore minoribus et domino Gerardo de Planen. Et sic solutus. Item dedimus sibi adhuc pro sociis, pro bibale 5 stuf. Et sic solutus. Item sartori Johanni de Berse ad aptandum prescripta vestimenta ad altaria prescripta, pro laboribus 6 stuf. Et sic solutus.

Candelabrum novum ereum factum in Bruxella (1).

Vitriřex Gerardus de Dyest.

Anno lxxxv^o, sexta septembris, computavimus cum prescripto, qui fecit nobis duas fenestras vitreas in ecclesia nostra apud chorum in latere meridionali continentis in mensura 55 pedes, quolibet pede estimato ad 2 den. philip. Item operatus fuit adhuc obstruendo fenestras vitreas, tam in capitulo quam aliis fenestris ecclesie et solvimus sibi pariter pro singulis nobis per ipsum usque in presentem diem operatis et deliberatis 9 griff. 3 stuf. Et sic usque in presentem diem est totaliter solutus.

Deinde anno lxxxvj^o, in vigilia Pasche que fuit xxv marcii qui fecit nobis unam fenestram vitream in domo sororum de Zichenis, ut puta in refectorio earundum sororum, per nos eis propinatam continentem in mensura 39 pedes, quolibet pede computato pro 2 den. phil.

Item idem fecit nobis adhuc unam fenestram vitream in ecclesia nostra Averbodiensi prope et retro organas ibidem per nos confici procuratam, continentem 5 pedes, quolibet pede computato ut supra, faciunt pariter 7 griff., 3 stuf., 2 gros, quos solvimus eodem tempore. Et sic solutus.

(1) Ce texte a été publié par nous dans un article intitulé: *Les relations d'un fondeur bruzellois avec l'abbaye d'Averbode au XV^e siècle*, dans le *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 1913, p. 239 et suiv.

Item anno lxxxvii^o, in fine julii operatus fuit nobis idem Gerardus obstruendo diversas fenestras in refectorio et ecclesia et choris pariter cum eodem computata de laboribus et suis deliberatis ascendunt ad 2 flor. ren., quos solvimus sibi. Et sic solutus.

Lapis funeralis preciosus.

Anno xiiii^c lxxxvi^o, octava januarii, convenimus cum Thoma Lammiers, opidano Lovaniensi, qui fecit nobis unum lapidem funeralem preciosum, ere detectum per totum, dempta mensura trium digitorum in circumferencia, cum duabus ymaginibus reverendorum patrum Arnoldi et Bartholomei de Valgaet, monasterii Averbodiensis successive et immediate abbatum cum eorum epitaphiis satis artificiose factis et sculptis in choro ecclesie Averbodiensis, ante ac inter summum altare et candelabrum magnum prescriptum, per nos acquisitum, locatum. Pro quo quitem lapide nobis in Averbodio periculo ipsius Thome per aurigas nostros deliberato, solvimus sibi, secundum tenorem cirrographi contractus nobiscum facti 130 flor. ren. quolibet computato pro 20 stuf. Item solvimus sibi adhuc ex gratia, ex quo conquestus fuit precium non habere laborem, 5 flor. premissis consimiles. Et sic totaliter solutus.

Organa in ecclesia Averbodiensi.

Anno xiiii^c lxxxv in mense maii, convenimus cum fratre Johanne de Ghemert, presbytero religioso ordinis Predicatorum ex conventu Buscoducensi, qui fecit nobis organa in ecclesia nostra, prout nobis addixit laudabiliter ad laudem et dictamen in talibus expertorum facere; pro et loco cujus operis organorum sibi convenimus solvere 83 flor. ren., quolibet floreno computato pro 20 stuf., opere premissis fideliter completo. Quos quidem 83 flor. ren. nos Bartholomeus abbas sibi fratri Johanni diversis et successivibus vicibus et per diversos plenarie exsolvimus, unde nobis quitanciam tradidit plenariam manu sua propria subscriptam. Et sic solutus.

Item dedimus cuidam Georgio lathomo de Beringen facienti foramen hostii in muro per quod ad organa ingreditur, xxii^a januarii anni lxxxvi, 20 stuf. Item solvimus Johanni de Bye, scrinifici in Diest, conficienti nobis sedem organorum, de 8 dietis quas habuit ipse et totidem famulus suus, pro qualibet 8 dietarum hujusmodi conjunctim 4 $\frac{1}{2}$ stuf., faciunt pariter 36 stuf. et hoc in vigilia Pasche anni lxxxviⁱ. Et sic solutus. Item operatus fuit nobis adhuc idem Johannes ad opus pretactum 34 dietas et solvimus sibi pro qualibet dieta 2 $\frac{1}{2}$ stuf. facientes pariter 14 griff., 2 stuf., inclusis 28 $\frac{1}{2}$ dietis quibus famulus suus operatus est; unde habuit pro qualibet dieta 2 stuf. Et sic totaliter solutus. Item solvimus adhuc Remigio serifici in Tongerlo pro cardinibus ad januas organorum 11 stuf. Item dedimus eciam pinctori pro labore et opere suo ad organa adhibito 25 stuf. Et sic totaliter solutus. Item solvimus pro pergameno libri cantualis pro organis, scripti per fratrem Reynerum Zwynne, cantorem 28 stuf. Item pictori in Diest pro laboribus ad organa prescripta 18 stuf. Item solvimus in Lovanio scrinifici pro confectione florum cum angelo et armatura sub organis pendenti de ligno suo proprio confectis 48 stuf. Item pictori in Diest pro pictura florum et deauratione et laboribus suis pariter 37 stuf.

Calices reparati.

Anno lxxxviii^o in januario feci in Diest apud Rommoldum aurifabrum reparari duos calices ex ecclesia nostra addendo circiter 5 uncias argenti de argento nostro. Et dedimus

sibi 2 flor. Ungarie pro deauracione calicum. Et sic solutus. Item pro benedictione calicum prescriptorum pro vino capellani suffraganei 6 stuf.

Item anno lxxxviii^o, invigilia Penthecostes, pro tunicis viridis ornamenti solvimus primo pro serico rubro 5 onsen 5 griff. Item pro confectione frangiarum 8 ½ stuf. Et sic solutus.

Item clerico domini Johannis episcopi suffraganei Leodiensis, qui consecravit nobis unum altare portatile pro bibalibus 6 ½ stuf. 1 plac., anno 89^o, 3^a post Pentecosten in Diest.

De ornamentis abbacialis dignitatis et ecclesie nostre reparatis.

Item anno xc^{mo}, xi^a marcii, computavimus cum Ziberto de Berlecom, acupictore vulgariter dicto borduerwercker, Bruxellis commorante, qui cappam et alia jocalia nostra propter guerras locis secretis eciam reumaticis prout melius potuimus, studiosissime recondimus, defuscata et deteriorata, solvimus sibi primo pro illuminatione et reparacione dicte cappe per nos tempore nostro empte 36 flor. ren. communes. Item pro tinctura blavei coloris de panno lineo pro foderatura dicte cappe 30 stuf.; item pro vectura ejusdem cappe a Bruxellis usque in Diest 16 stuf.; item pro reparacione duarum stolarum mitre deorsum scapulas dependentium 10 flor. ren.; item pro uno peplo tenui ad baculum pastoraalem dependente per Zibertum predictum deliberato 4 flor. ren. et cuidam sutrici in Diest pro opere communi et grosso ejusdem peppli 26 ½ stuf. Item pro expensis per eundem Zibertum veniendo et redeundo inter Bruxellam et Diest cum suo filio factis 2 flor. ren. Item solvimus Marie her Claeus de Diest sutrici de ornamentis nostris lineis ad dictamen nostrum et Ziberti sutis per 6 dietas pariter 9 stuf. Deinde anno xc^{mo}, ultima marcii solvimus in Diest cuidam Petro cum quodam famulo suo de Bruxellis ad nos per Zibertum missum qui cappam nostram suerunt, foderarunt et composuerunt pro laboribus eorum pariter 3 flor. Bourgundie, pecciam ad 20 stuf. Et sic solutus.

Item sutrici pro reparacione veli in choro 10 stuf.; item lotricibus et reparatricibus ornamentorum 5 stuf. Item pro ligatura et reparacione sex librorum in choro 2 ren. et solvimus totum per fratrem custodem. Et sic solutus.

Item anno xci^o, xii marcii, solvimus pro reformacione et refusione duarum nolarum, una refectorii in Verle confrica et alia dormitorii, ibidem fracta, pariter 2 flor. ren. communes. Et sic solutus. Item pro vectura duarum nolarum pro dormitorio et refectorio a Mechlinia usque Diest, 2 stuf.

Item anno xcii^o, solvimus pro tribus patellis ereis ad ministrandum ignem in hyeme super altaribus tempore missarum celebrationis, in Diest confectis, pariter 17 stuf. Et sic solutus.

Missale nostrum supra capellam Apostolorum reformatum.

Anno xliii^o xcii^o, prima julii, solvimus in Diest apud confessorem sororum ibidem retro Sanctam Annam, pro scriptura novi canonis notati in lucida et magna littera continentis tres quaternas, pro qualibet 20 stuf., facientes 3 flor. ren. minus 1 stuf.; item pro substantia pergameni 12 stuf.; item solvimus Lovanii Johanni Tybe pro ligatura 18 stuf. Et sic solutus.

Pellicanus ereus in choro pro pulpito seu analogio evangeliorum (1).

Mitra nova confecta Bruxellis per Zibertum de Berlecom.

Anno xcvi^o, feria sexta post festum Assumptionis beate Marie virginis, emimus erga prefatum Zibertum mitrum novum pro 45 flor. ren., quolibet ad 20 stuf. computato, in diversis terminis solvendis, videlicet 5 flor. in promptis; item ad festum Nativitatis Christi anni xcvi^o, 10 flor. ren.; in festo beati Johannis Baptiste ejusdem anni 10 flor. ren.; item in festo Nativitatis Christi anni xcviijⁱ, 10 flor. ren. et in festo beati Johannis Baptiste ejusdem anni xcviijⁱ, 10 flor. ren., sub conditione quod caudas superhumerales, dictas *lappen*, satis preciosas, juxta exigenciam mitri conficiet et nobis deliberabit. In deliberatione premissorum solvimus eidem Ziberto tempore presentis contractus in promptis 5 flor. ren.; item solvimus Bruxellis per Henricum de Roet pro effigie de fymbris dictis *frangien* 5 ½ plac.; item in Diest dedimus cuidam acupictori 12 stuf. pro opere dicto *bordueren*, facta ad oras seu extremitates mitri. Item Rumoldo aurifabro in Diest, qui fecit de argento et substancia nostra uncos dictos *carnyeren*, in quibus caude superhumerales dependent, 20 stuf. Item pro filis aureis et sericeis per prefatum acupictorem deliberatis 17 stuf.; item Bruxellis pro una custodia de corio ad prefatum mitrum 9 stuf. Postea solvimus prescripto diversis vicibus et per divisionem 45 flor. ren. Et sic totaliter solutus.

Due sedes pro cantoribus in choro.

Anno xcvi^o, xx^a decembris, solvimus cuidam scrimfici in Diest, pro duabus sedibus pro cantore et succentore in choro nostro confectis, juxta conventionem secum factam, 6 griff. Et sic solutus.

Pannus sive tapecia in anniversariis defunctorum in choro nostro utendus.

Eodem anno, tingi fecimus 7 ulnas panni linei in nigro colore ad conficiendum prefatum pannum unde solvimus pro tinctura 6 stuf. Et pro 2 ulnis panni dicti *boekeraels* rubei, ad faciendum crucem supra prefatum pannum pariter 8 stuf. Et sic solutus anno xcvi^o, feria sexta post festum Assumptionis beate Marie.

De novo calice pro ecclesia de Bruesthem.

Anno xcvi^o, mensis marcii dominica *Letare Jerusalem* solvimus apud Rommoldum, aurifabrum in Diest, pro uno calice novo pro ecclesia de Bruesthem post guerras Leodienses, in qua calix altaris raptus fuit, 12 flor. ren., quod sic solutus.

Anno xcviij^o, in profesto Jacobi apostoli dedimus Romboldo de Herentalis, qui operatus fuit nobis reformando cappas ex choro diversis pro laboribus suis et serico, auro et filis, tempore quinque dierum, pariter 25 stuf. Et sic solutus. Anno xcix in Parasceves dedimus Romboldo prescripto pro una stola et manipulo novis et certis aliis reformatis peciis diversis de nostris rebus antiquis reformatis, pariter 19 stuf. Et sic solutus.

Anno xv^o, mensis februarii die xii, solvimus pro ecclesia nostra pro quatuor casulis

(1) Voir plus haut, p. 338, note 1.

de panno dicto sayen diversis coloribus confectis, pro qualibet 3 flor. Trajecti auri computatis quolibet ad 25 stuf. Et sic solutus. Item pro duobus candelabris ad serviendum apud altare reparatis post combustionem ecclesie solvimus fabro in Diest 7 stuf. Et sic solutus.

Anno xv^o primo. Item sutrici de Zichmis 6 ½ stuf. 1 plac. Item adhuc pro tinctura vestis anniversarum 5 stuf. 1 plac.

AA. I, reg. 4, fol. 32-36.

VI.

1497, janvier 15 — avril 27. — Convention, conclue entre l'abbé Barthélemy de Valgaet et le fondeur Jean Van Thienen de Bruxelles, pour la confection d'un vase d'eau bénite en laiton.

Anno xcvi^o, xvi^a januarii, presentibus Bruxellis, in hospicio monasterii Sancti Michaelis Antwerpiensis, Henrico de Roet, Wilhelmo Walyns et Judoco de Valgaet, Johannes de Thienen, civis Bruxellensis, promisit preposito facere de bona et laudabili substancia unum vas ereum rotundum ad ponendum in ecclesia nostra Averbodii supra pedem lapideum pro conservacione aque benedictae, ad instar vasis in ecclesia Fratrum Minorum Lovanii stantis. Et illud, postquam Bruxellis in presentia Henrici de Roet debito modo suo onere ponderatum fuerit, deliberabit Lovanii, ubi suis expensis per Thomam, factorem lapidum funeralium, in circumferencia ipsius vasis sculpti et poni faciet litteras et titulum istum, videlicet. *Me fieri fecit Reverendus Pater Dominus Bartholomeus de Valgaet, abbas huius ecclesie Averbodiensis, Anno Domini xiii^o xcvi^o, xv^a marcii.* Et habebit ipse Johannes, opere completo, pro quolibet centenario 14 flor. ren., et non ponderabit ultra 125 libras. Item solvit prepositus pro arris et licopio 8 ½ stuf. Item eodem tempore dedit sibi prepositus ad bonum computum unum flor. ren. in auro. Item, vase ut supra facto, ponderabat 125 libras vel circiter; unde tenebamur sibi pariter 17 ½ flor. ren., quos prepositus sibi solvit diversis vicibus in valuata pecunia, et sic totaliter solutus. Item anno xcvi^o, xxvii^a aprilis, Stephanus lapicida de Langdorp posuit hodie prefatum vas in ecclesia nostra, unde tenemur sibi de pede lapideo, de lapidibus suis nobis facto et deliberato, 16 stuf. et pro una dieta.

Comptes du prévôt. AA, I, reg. 52, fol. 183^{vo}.

VII.

Extraits des comptes de l'abbé Gérard vander Scaeft pour la reconstruction de l'église, détruite par un incendie en 1499.

Ad congregandum substanciam eream campanarum per incendium in cineres dispersam.

Anno XIII^o XCIX^o, feria VI^a, XXV^a octobris, die sanctorum Crispini et Crispiniani, de nocte, circa horam duodecimam, per terribilem usque terremotum tonitruum et fulgura vehementia, ardere cepit turris nostra superius, sub pede crucis deorsim, ad instar tedarum, descendendo per ecclesiam que cum suis pertinentiis totaliter fuit combusta et quasi funditus destructa, cum campanis in minutissimas partes dispersis, cum organis, stallis, tabulis, presertim summi altaris, ymaginibus et plurimis aliis.

Item in vigilia Omnium Sanctorum, solvi Ghysberto Gellens, cacubario, habenti 2 $\frac{1}{2}$ dietas ad congregandum et per aquam elicendum substanciam campanarum inter cineres et putredines diffuse dispersam, expensis nostris, pariter 8 stuf. 15 gros.

Item, VIII^a novembris, solvi Henrico de Mylenborch, erario, pro cacabis fractis per ignem, consumptis et deperditis tempore incendii ecclesie nostre, 45 stuf. Et pro cacabo 10 stuf., facientis 5 griff. 5 stuf. Et illis mediantibus, permanebit condicio secum facta de cacabis intertinendis in suo statu pristino.

AA., I, reg. 42 : Comptes du prévôt, fol. 296.

Diete lathomorum ad testudinem.

Anno primo, altera Katherine virginis, conventio facta est, in presentia magistri Johannis de Gheel, cum Johanne Hlals et Johanne Pauwels dat zy voer Lichtmisse naestkomende afbreken ende neder leggen selen den ghevel staende voer den choer, ten meesten proflyte ende ter mynster schaden, ende daer voer selen zy hebben 10 stuf. eens ende den cost, met voirwaerden dat zy den steen int affwerpen wachten selen dat hy nyet ontwee en valle. Solvimus precium et sic solutum.

Anno 2^o, XXVI^a augusti, presentibus Averbodii in nova camera fratribus Wilhelmo cellerario, Henrico camerario, Thoma de Gheel ex Kerssendonc, domino Johanne Brueninx etc., per medium magistri Conrardi de Nurenborch, lapicide de Trajecto amici nostri, convenimus cum magistro Johanne de Gheel, lathomo, qui conficiet testudinem ecclesie nostre habentis 7 cruces, bene et laudabiliter cum arcubus suis dicte sceybogen in navi ecclesie, prout eis demensuratum est, unde dabimus sibi 70 flor. ren. Brab., salvo quod ad festum Pasce anni tercii proximi, vel ad longius infra quindenam deponet, opus sit perfectum, et habebit hospiciam atque expensas vitales pro se et suis etc.

AA., I, reg. 4, Comptes de l'abbé vander Scaeft pour la reconstruction de l'église, fol. 98^{bis}.

Testudo appendicii versus aquilonem.

Anno VII^o, XXIII^a januarii, per medium quatuor arbitrorum, videlicet dd. Nicolai de Oesterwyc prioris de Kerssendonck, Theodorici patris de Zichenis, Mathie camerarii nostri et Johannis vanden Wyer, hinc inde assumptorum, acceptavit et promisit magister Johannes de Gheel, lapicida, lathomare et facere testudinem appendicii ecclesie nostre versus aquilonem, continentem 4 $\frac{1}{2}$ cruces, una cum pertinentiis suis. Item complere in altum usque trabes murum appendicii. Item inferius ad ambitum, in opposito occaealis, frangere in muro foramen pro janua de novo ibi ponenda. Item supponere gradus ad ascendendum ex ambitu in ecclesiam. Item obstruere foramen in quo janua prius stabat. Item facere murum transversum pro interstitio. Item transferre altare sancte Magdalene ad ipsum murum, et in illo muro imaginare cocleam pro ascensu super testudinem appendicii. Item renovare januam rubeam et omnia complere que appendicium concernant, licet expressa non fuerint. Unde habebit, pro dietis et laboribus suis ac suorum, in toto 18 flor. ren. communes, sub conditione quod omnia complebit infra festum Pentecostis hujus anni septimi proximi. Item solvimus magistro Johanni, anno VII^o, per fratrem Johannem de Herenthals provisorum, 18 flor. ren. Et sic solutus.

[Anno 1505] Item pictori Johanni Vekens, illuminanti floraturas in testudine chori, 7 stuf.

Ibidem, fol. 99 et 99^o.

Tector straminum.

Anno primo, XXIII^a octobris, solvi Henrico de Decker de Testelt, tectori straminum, obstruendo chorum et appendicium pro 5 dietas hyemalibus pro se et famulo suo, de qualibet dieta 2 stuf., facientes 10 stuf. Et sic solutum.

Item anno 2^o, feria 2^a post Misericordia, solvimum famulis Godefridi tectoris nostri de Trajecto, ponendo et tegendo primum lapidem supra chorum pro bibalibus 1 flor. Hornensem.

Ibidem, fol. 120.

Tector lapidum, Godefridus vander Bruggen.

Anno 2^o, III^a decembris, computato cum Godefrido, dicit ipse quod ecclesiam, cum parva turri retro supra ecclesiam absque mensura, rotundo modo plus contineret quam 50 virgatas, unde tenemur ex conventionem de qualibet virgata 2 flor. Horn. et 1 stuf., facientes pariter 26 stuf.

Item, anno IIII^o, XV^a marcii, propinavimus famulis Godefridi tectoris, turri complete tecta, 3 scuta phil.

Ibidem, fol. 120^v.

Wilhelmus Cupers de Gheel, audax in scandendo, conductus in adiutorium ad erigendum turrim nostram cum carpentatoribus nostris.

Anno 3^o, VII^a novembris, computato cum pretacto Wilhelmo, habuit ipse in dica per camerarium secum gesta 14 $\frac{1}{2}$ dietas, unde tenemur de qualibet dieta, expensis nostris ex conventionem secum facta 2 stuf., facientes pariter 49 stuf., quos solvi. Et sic solutus.

Eidem Wilhelmo, juvanti carpentatorios nostros in erectione chori versus aquilonem in ambitu, solvimus anno IIII^o, XXX^a octobris, per dom. Bruninx, pro 7 dietis, 14 stuf. Et sic solutus.

Ibidem, fol. 94^v.

Lapides grisei ad testudinem navis ecclesie nostre deliberate, juxta formellas per magistrum Johannem lapidam nostrum factas.

Anno XV^o quarto, XIX^a martii, gerekent tot Everbode in de nyen camere, met Stevenen den Steenhoudere, wonende aen den zavel onder Langdorp, van den grauwen stenen die hy ons geleverd heeft totten welsel in den buecke van onser kercken, nae der voirwaerden die wy te voren met hem gemaect hadden.

In den yersten, totten meesten cruys voer den choer, 92 vote ogyven, elken te 2 stuv., maken 9 rinsg. 4 stuv.

It. den groten sceyboge houdt 32 $\frac{1}{2}$ voten ende t'radement onder den selven boge 12 vote, elken vote te 4 stuv., ende daer af moet Steven 4 voeten bynnen geven, maken 8 rinsg. 2 stuv.

It. de halve pilerne ten beyde zyden onder den selven boge houdt enkel 58 vote, elken vote te 4 stuv., maken 11 rinsg. 12 stuv.

It. onder t'voirscreve cruys 4 angelen houden 8 $\frac{1}{2}$ vote geheels radements, elke vote te 10 stuv., maken 4 rinsg. 5 stuv.

It. de rechstaene van den seven cruycen houdende int geheel 30 vote, elken te 4 stuv., maken 6 rinsg.

It. 8 gespruysen radements, elc van 6 voten. Item 8 angelen hebbende t'samen 21 $\frac{1}{2}$ vote radements, elken vote te 10 stuv., ende der af moet Steven een radement bynnen geven, makende 31 rinsg. 15 stuv.

It. 6 slotstenen, elken voer 20 stuv., ende eenen groten slotsteen van vier stucken, met enen ronden gate van drie voten wyt, voer 40 stuv., maken tsamen 8 rinsg.

It. den achtersten boge heeft 84 vote ogyven, ende de vyf ander cruceu hebben elc 74 vote ogyven, makende 454 vote; ende daerof moet ons Steven binnen geven 25 vote ogyven, elken vote te 2 stuv. gerekent, maken 42 rinsg. 18 stuv.

It. de 4 sceybogen hebben elck 33 $\frac{1}{2}$ vote, makende 134, elken vote te 2 stuv., maken 13 rinsg. 8 stuv.

De steen totten afhanck op de zuydere zijde.

Die et loco predictis, computato cum Stephano, deliberavit ipse nobis ad appendicium versus meridiem prout sequitur : te wetene in den vlate oft afhanc westwert zyn 5 cruceu gewelft, elc hebbende 34 vote ogyven, behalven den slotsteen elken vote omdat se mijnder zijn dan de andere totten bueecke, voer 6 plac., makende 12 rinsg. 15 stuv.

It. 4 sceybogen, elken van 13 voten, elken vote te 6 plac., maken 3 rinsg. 18 stuv.

Item 8 gespruysen radements, elc van 2 voten, den vote 9 stuv., maken 7 rinsg. 4 stuv.

It. in de stede van 4 angelen heeft meester Jan onse metser genomen 8 voten ogyven, elken te 6 plac., maken 12 stuv.

Item achter in de kerck noordwert, aen de abdye onder den arke, een cruceu gewelft, hebbende 64 vote ogyven, ende boven in de arke tot dien twee cruceu 74 vote ogyven, elken vote te 6 plac., maken 10 rinsg. 5 $\frac{1}{2}$ stuv.

Item 2 stuken radements houdende 3 vote, elken te 9 stuv., maken 27 stuv.

Item 2 bogen van den dueren houdende 9 vote, elken te 5 plac., maken 11 stuv. 1 ort.

It. totten alhange ende totten arken zyn 8 slotsteen, elken te 20 stuv., maken 8 rinsg.

Item totten pande aen de noorden zyde, ubi vigilie leguntur ^(a), te welven heeft Steven geleverd 6 vensterbogen boven de oude columpnen, elck van 10 $\frac{1}{2}$ voet, den voet voer 3 stuv., maken 9 rinsg. 9 stuv.

It. 7 radementen, elc van enen voet, maken op beyde de zyden t'samen 14 voeten, den voet voer 4 $\frac{1}{2}$ stuv., maken 3 rinsg. 3 stuv. Nota : de dacklyst es van onsen steen ende totten enen cruceu heeft onse steenhoudere de ogyven gemaect, ende wy hebben onder de oude steen vonden 3 slotsteen ende 4 sceybogen

It. Steven heeft geleverd tot 2 sceybogen 28 voet, ende tot 6 cruceu 192 voet ogyven, elken vote te 6 plac., maken 16 $\frac{1}{2}$ rinsg.

It. 3 slotstenen, elken te 15 stuv., maken 45 stuv.

It. totten eynde van den pande op de noorden zyde, aen de convents camer, 4 vote boegs, elken te 3 stuv., ende 27 voet dacklysten, elken te 2 stuv., maken 11 rinsg. 16 stuv.

Item totten afhanck van der kercken noortwert te welven anno V^o, XV^a novembris, tot 4 cruceu 156 vote cleynder ogyven, ende tot 4 sceybogen 52 voeten, elken voet voer 6 plac., maken 15 $\frac{1}{2}$ renenses.

(1) Une note postérieure, placée en haut du feuillet, porte: *jam leguntur in choro 1549* (main du prélat 'S Volver).

It. 4 radementen van 16 voten, elken te 9 stuf., maken 7 ren. 4 stuf., ende 4 slotsteen tsamen op 3 rinsg.

Nota : Totten gebroken cruce heeft onse steenhoudere de ogyven gemaect, ende de angelen heeft de metser van ogyven genomen.

Ibidem, fol. 121-122^{vo}.

Ferrum.

Item [anno 2^o], XVII^a junii, solvimus Godefrido vander Hagen, fabro de Diest, pro fenestra ferrea ad thesaurariam, ponderante 478 libr., pro qualibet libra ex conventione secum facta 1 stuf., facientes pariter, remissis 18 libr., 24 flor. ren. Eidem solvimus pro reformatione antique crucis, supra chorum posite, 20 stuf.

Item XX^a augusti, solvimus Godefrido vander Hagen pretacto pro fenestra ferrea, dicta tralgie, ante vitrum extra capellam seu chorum sancti Johannis Evangeliste, juxta conventionem secum factam, rotundo modo sine ponderatura, 15 flor. ren. Et sic solutus.

Item anno 3^o, prima octobris, confecit nobis Godefridus vander Hagen de Diest unam cruceam supra turrim majorem positam, ponderantem 130 libr. vel circiter, unde tenemur sibi de qualibet libra 1 stuf., facientes pariter 6 ½ flor. ren. Super quibus habuit a nobis unum renensem aureum de 28 stuf.; residuum solvimus et adhuc 7 stuf. in Diest operatis. Et sic solutus.

Item Mylenborch erario (*Henricus de Diest*), pro cacabo et ventilogio gallo pro 35 stuf., ut patet in libro familie (1).

Item Michaeli, pictori de Machlinia, pro auro, videlicet 156 foliis, 41 stuf. et pro pictura et laboribus.

Item Milenborch pro soudueren ad plumbum in quo lignum sub cruce est detectum, 6 stuf.

Ibidem, fol. 142.

Item anno decimo, XIX^a septembris, solvimus fabro de Rethie per regulares de Kerssendonc pro una corona ferrea, in qua ad gradus presbyterii, seu sanctuarii, pendere debent tres lampades, 3 flor. ren. 5 stuf.

Ibidem, fol. 158^v.

Item anno XIII^o, XXVIII^a octobris, Machlinie solvimus Rumoldo stannario pro uno pomo, cum ventilogio, super campanile nostrum de substancia mixta, ponderante 59 libr., quamlibet libram pro 5 plac. Item pro ligno imposito 1 stuf. Item pro ligamine ferreo ½ stuf. Item pro cruce ferrea 10 stuf. et pro ventilogio cupreo 1 stuf. Et pro 6 libris plumbi subtextis annexis ad tegendum postem campanilis, de qualibet libra 15 gros. Summa pariter facit 4 flor. ren. 7 ½ stuf., quos solvimus. Et pro nauo solvimus 1 stuf.

Ibidem, fol. 139^v.

1514, mai 15.

Henricus van Breden de Arendonc, faber seu sereflex commorans Lovanii, confecit cancellos ferreos in januis chori ponderantes 161 libr., unde tenemur sibi de qualibet libra ... 6 plac., facientes pariter, remissa una libra, 12 flor. ren., quos solvimus sibi anno XIII^o, XV^a maii. Et sic solutus.

Ibidem, fol. 141.

Item anno XXX^o, IX^a aprilis, solvimus Servacio luchtermaker de Trajecto pro vibra-

(1) Voir AA., I, reg. 219, fol. 57, et reg. 43, fol. 251.

cione candelabri, vasis aque benedictae retro in ecclesia stantis, pellicani in choro, sarcophagi predecessorum nostrorum Arnoldi et Bartholomei de Valgaet, corone in choro sancti Johannis, candelabrorum diversorum, etc. 42 stuf. Et sic solutum.

Ibidem, fol. 140.

Campane sex.

Anno XV^c tercio, XIII^a die octobris, presentibus Averbodii discretis viris dominis Henrico Pauli camerario, Johanne Bruninx presbyteris, Nicolao Vilters et Alberto Wouters clericis Leodiensis diocesis testibus, is comen tot Everbode meester Willem Moer, alias Goebelens, cloghieter van den Bosch, en heeft aengenomen ende geloeft mynen heere den abdt van Everbode te maken ende te ghieten sess clocken van goeden thone ende accorde, te weten *ut, ré, mi, fa, sol, la*, goet ende lofbaer tot Everbode, daer toe myn heere de spyse leveren sal ende den cost doen, ende op meester Willems anxt ende avontuer. Ende oft gevele dat die voirscreve sess clocken niet perfectelyc en accordeerden, mer yet discordeerden, oft nyet goet ende zuet van geluyt en vielen, soe is voirwaerde dat hy die wederom verghieten sal ter tyt toe dat se wel sullen accorderen, ende dat se goet van thone ende lofbaer selen syn, om den selven naebescreven loen, sonder yet meer daer af te eyschen. Ende van den herghieten sal meester Willem dragen dat crympen ende laken van der stoffen ende spysen, ende de ander lasten, ende myn heere sal den montcost doen ende anders nyet. Item is voirwaerde dat meester Willem de oercloc, tot Everbode hangende, inbrengen sal ten passe voer een van den voirscreve sess clocken op een *my* oft op een *fa* accorderende. Ende oft se daerop niet volcomelyc om goeden thone ende accorde te hebben, in der voirscreve manieren, ende gelyc goede mans ende sengers, hon des verstaende, daeraff seggen ende ordineren selen. Item myn heere sal meester Willeme enen ghemeynen werckman doen. Item is voirwaerde dat meester Willem alle zyn gereetscappe van instrumenten die hy behoeven sal, ende twee paer blaesbalger, van den Bosch met hem brengen sal, ende daer toe sal myn heer hem twee oft drie wagen seynden. Item meester Willem sal de voirscreve sess clocken wardenen, luydende ende ganck hebbende, een maent lanck naer den dage dat se in behoirliker manieren gehangen selen zyn, op zynen anxt ende avontuer. Ende oft geboirde dat enige van den clocken bynnen dien tyde braken oft gebreck cregen, sonder versumenisse oft die te verongeliken, soe sal hy sculdich zyn die te herghieten ende ten thone te brengen voer den naebescreven loen. Item meester Willem sal dit werck bestaen ten langsten bynnen 14 dagen nae Paeschen naestcomende oft eer, ende nyet daaruit gaen ten sal zyn volbracht in der voirscreve manieren. Ende hy sal hebben voere zynen arbeyt, loen, etc., van elken hondert dat de clocken in der spysen wegen selen, 15 stuvers. Ende hier op heeft myn heere enen zilveren penninc gegeven meester Willeme tot enen Godspenninc, ende al sonder argelist. Geschiet tot Everbode, in den jaere, maende ende dage bovengenoemt.

Hubertus de Platea, quo ad premissa notarius.

Anno IIII^o, IX^a maii, attulerunt coloni nostri de Myrda et Tuldel, cum tribus curribus, prefatos de Busco campanifices cum instrumentis suis, pro quorum expensis solvimus per Henricum Zwager 33 ½ stuf. Eodem anno IIII^o, feria sexta penultima augusti, computato Averbodii in nova camera, in presencia fratris Henrici camerarii et Huberti

clerici nostrorum, cum magistro Wilhelmo Gobelini et Jaspere fratre suo, qui fecerunt nobis sex campanas, substracto decramento et purgatione suburne in igne, ponderantes 6600 libras et ultra; unde tenemur pro quolibet centenario, iuxta conventionem preceptam, 15 stuf. faciendo pariter, remissis in toto 5 stuf., 50 flor. ren. Item conflarunt adhuc 14 pannas de eadem suburna ponderantes 150 lib. Unde petivit magister Wilhelmus, pro laboribus et mercede suis, de qualibet libra $\frac{1}{2}$ stuf., in conventionem premissa oblitus. Unde et pro purgatione seu lotionem parve suburne ex cineribus dedimus Jaspari fratri suo ex gratia 2 flor. phil. de 2 $\frac{1}{2}$ flor. ren. Eadem vice misimus per magistrum Wilhelmum Arnolde fabro in Buscoducis pro majori plectro seu baccillo facto 63 lib. ponderante, qui de qualibet libra habere voluit 5 plac. 3 flor. Philip., facientes 3 flor. ren. 15 stuf. Item Adriano Goertssoen, de Buscoducis, operario et famulo campanificum, habenti 74 dietas estivales, de qualibet 5 plac., solvimus in toto 4 $\frac{1}{2}$ flor. ren., et sic totaliter soluti et recesserunt cum gratiarum actione, Deo laus.

Carpentator [faciendo pendicula dicta « belfoort ».

Anno IIIJ^o, 2^a octobris, Judocus Wouter Jans soen, carpentator, pendendo campanas habuit se tercio 27 dietas, unde tenemur sibi ex conventionem de qualibet dieta conjunctim 7 $\frac{1}{2}$ stuf. Item duo famuli sui, ipso Judoco egrotante, habuerunt 24 dietas, qualibet pro ambobus ad 4 stuf., facienter pariter 14 flor. ren. 18 $\frac{1}{2}$ stuf., quos solvimus et sic soluti; et gratis operati sunt nobis faciendo novum eculeum pro campanula retro supra ecclesiam, in parva turri pendenti, duo famuli sui per 2 $\frac{1}{2}$ dietas, unde Judocus nihil petiit, et sic solutus. Et anno IIIJ^o, XXIX^a maii, die siquidem conventionis facte, dedimus sibi pro arris 3 stuf. Item viticolis nostris, juvantibus campanifices per 95 dietas, expensis nostris, solvimus ipsis de qualibet dieta 1 stuf., facientes pariter 9 $\frac{1}{2}$ grif. Et sic soluti.

Nota, oft enich van den sess clepsels braken, soe is te weten dat den clepel vander meester clocken behoert lanc te zyn 3 voten scaers ende 60 lib. zwaer. Item totter tweeder clocken 2 voet ende 6 duymen lanc styff, ende 47 lib. zwaer. Item totter derder clocken lanc 2 vote ende 3 $\frac{1}{2}$ duym ende 30 lib. zwaer. Item totter vierder lanc 2 voten 2 dumen scaers ende 22 lib. zwaer. Item totter vyffter lanc 2 voten scaers ende 16 lib. zwaer. Ende totter sester oft mynster clocken lanc enen vote 8 dumen scaers ende 13 lib. zwaer, Lovens maten.

Nole ad prelude horologii et ad mediam horam.

Anno 3^o, XV^a octobris, solvimus Averbodii magistro Wilhelmo Moer, alias Gobelens, campanifici de Buscoducis, pro quinque nolis cantantibus ad plenam horam sequentiam *Sancti Spiritus assit nobis gratia*, et ad mediam horam *Virgini Marie laudes*, ponderantibus pariter 297 lib., pariter in toto 43 flor. ren. Et sic solutus. Item nuncio misso ad Buscoducensibus campanificibus cum litteris solvimus per Hubertum 2 stuf.

(à suivre).

PL. LEFEVRE, O. Praem.

CHRONIQUE

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE

Séance des Membres titulaires du 3 juin 1934.

La séance s'ouvre à 14 h. 30 aux Musées royaux des Beau-Arts de Bruxelles, 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, Bautier, Bergmans, Ganshof, Hasse, Chevalier Lagasse de Locht, Michel, Philippen, Van den Borren, Van Doorslaer, Van Schevensteen.

Excusés : Mgr. Lamy, MM. Saintenoy et Van Puyvelde.

Le P. V. de la séance du 8 avril est lu et adopté.

Le secrétaire fait lecture d'une lettre de M. le chanoine Maere, acceptant de faire partie du Comité de Rédaction de la Revue et regrettant de ne pouvoir représenter l'Académie au Congrès archéologique de France. Il fait également part d'une lettre du Chevalier de Schaezzen, proposant la nomination d'un correspondant étranger. On s'informera à ce sujet.

Le trésorier annonce la démission d'un membre titulaire et d'un membre correspondant régnicole.

On procède à l'élection de deux membres correspondants régnicoles. Sont élus : MM. Schobbens, greffier provincial d'Anvers, et le Chevalier Guy de Schoutheete de Tervarent, Chargé d'affaires à la Légation de Belgique à Budapest.

Trois candidatures sont présentées pour un siège de membre titulaire et deux candidatures pour un siège de membre correspondant régnicole.

La séance est levée à 15 h.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
VICOMTE CH. TERLINDEN.

Séance générale du 3 juin 1934.

La séance s'ouvre à 15 h. aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 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, Bautier, Bergmans, Ganshof, Hasse, Chevalier Lagasse de Locht, Michel, Philippen, Van den Borren, Van Doorslaer, Van Schevensteen, membres titulaires; M^{lle} Bergmans, MM. Breuer, Comte de Borchgrave d'Altena, Closson, Paul Lacoste, Lavalleye, Lebeer, Nélis, M^{lle} Ninane, MM. Sander Pierron, R. P. Peeters S. J., Poupeye, Joly, Velge, membres correspondants régnicoles.

Excusés : Mgr. Lamy, MM. Saintenoy, Van Puyvelde, Lyna et Laes.

Le P. V. de la séance du 8 avril est lu et adopté.

Le secrétaire donne connaissance d'une invitation à participer aux fêtes du cinquième centenaire de l'Université de Catane, en Sicile.

M. Van den Borren fait une communication sur *Deux pièces musicales dans un tableau d'Henri van Balen* qui se trouve au Musée d'Angers et qui représente un festin des dieux. Ce tableau date des années 1608 à 1615. On y voit, sur un cahier tenu par un personnage,

et sur une feuille volante, des notations musicales. M. Van den Borren est parvenu à lire ces notations. Il les commente à tous points de vue.

M. Ed. Michel, prenant la parole à propos du *Maître de Francfort*, expose comment, grâce surtout à la présence du portrait du peintre, il convient d'attribuer à l'anonyme anversois, dit « Maître de Francfort », le triptyque de l'église de Watervliet, et de dater ce triptyque des années 1510 à 1515. Etendant le sujet, il attire l'attention sur l'organisation du travail de la peinture à Anvers, au commencement du XVI^e siècle, et surtout sur la persistance, à travers ce siècle, de l'influence des peintres nationaux de l'époque gothique, tels Van der Weyden et Van Eyck, en dépit des manifestations bruyantes d'une mode nouvelle, d'origine étrangère. Cette communication est suivie d'une demande d'informations par M. Bautier.

M^{lle} Lucie Ninane développe ensuite les caractères de *l'architecture de la région de l'Escaut* et en suit l'extension en Belgique. Pour l'époque romane, elle ne croit pas pouvoir adopter franchement le mot « école ». Par contre, elle se rallie volontiers à l'emploi des termes : « école scaldienne » pour l'époque gothique. Rayonnant autour de Tournai, d'où, par l'Escaut principalement, se répandent, avec les pierres des carrières du Tournaisis, les formes architecturales et sculpturales réalisées au premier chef dans la cathédrale de la ville précitée, elle examine les églises de Flandre et de Hainaut, dotées de tribunes, de tours-lanternes, de triforiums, de coursières extérieures, de tourelles et de tours de façade.

A la suite de cette communication, le Chevalier Lagasse de Loch, félicitant l'orateur, exprime le souhait que des éléments féminins soient dorénavant reçus au sein de la Commission royale des Monuments et des Sites, et promet d'agir dans ce sens, en qualité de président de la dite commission.

La séance est levée à 17 h.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
VICOMTE CH. TERLINDEN.

Séance publique du dimanche 7 octobre 1934.

La séance s'ouvre à 11 heures à l'Institut de Médecine tropicale d'Anvers, sous la présidence du Vicomte Ch. Terlinden, président.

Sont présents : le Chevalier Soil de Moriamé, président-honoraire, MM. Visart de Bocarmé, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Hasse, Chanoine Maere, Ed. Michel, abbé Philippen, van de Walle, Van Doorslaer, Van Schevensteen, membres titulaires, M^{lle} Bergmans, Comte de Borchgraeve d'Altena, M^{me} Crick, MM. Faider, Lavalleye, Losseau, M^{lle} Ninane, MM. Nélis, Schobbens, Baron van Zuylen van Nyevelt, membres correspondants régnicoles. De nombreuses personnalités anversoises et étrangères remplissent la salle.

Se sont fait excuser : MM. le Baron Holyoet, Gouverneur de la province d'Anvers, Camille Huysmans, Bourgmestre d'Anvers, Bergmans, R. P. de Moreau S. J., Chevalier Lagasse de Loch, Tahon, Van den Borren, Van Puyvelde, membres titulaires; De Puydt, Hocquet, Lacoste, Leuridan, R. P. Peeters S. J., membres correspondants régnicoles.

Le président ouvre la séance en magnifiant le rôle artistique d'Anvers et en remerciant la Direction de l'Institut de Médecine tropicale de son hospitalité.

Il cède la parole à M^{me} Crick-Kuntziger, qui traite de la *manufacture anversoise de tapisseries Wauters*, dont, grâce surtout à un inventaire de la mortuaire de Michel Wauters (†1679), elle vient d'identifier les marques des œuvres et quatre des principaux

dirigeants. Ces derniers sont : 1° Michel, qui avait lui-même racheté 30 cartons à la mortuaire de Jordaens et dont les productions témoignent d'une délicatesse de tissage et d'une richesse de coloris qui les feraient prendre pour bruxelloises; 2° Philippe, frère de Michel, qui travailla « à la mode anglaise »; 3° Marianne, fille aînée de Michel, et 4° Pierre, dont on ne connaît pas le lien de parenté avec les précédents.

Cette communication, agrémentée de projection, est chaleureusement applaudie par l'auditoire et l'intérêt en est souligné par le président.

Après M^{me} Crick, M. François-Louis Ganshof, sous le titre « *Een blik op de geschiedenis van Mechelen in de Middeleeuwen* » décrit avec une minutie toute scientifique et à l'aide de nombreuses projections, les développements successifs de Malines, appelés à la vie urbaine par sa situation sur la route Cologne-Bruges. L'importance du facteur économique dans les destinées de la ville est fortement mise en relief par l'auteur aussi bien en ce qui concerne les points de vues politique, social et artistique, qu'en ce qui touche le point de vue purement topographique.

Le président félicite M. Ganshof et attire l'attention sur l'emploi judicieux qu'il a fait de la méthode comparative.

La séance est levée à 1 heure.

Après un déjeuner intime, l'après-midi fut consacrée à la visite de curiosités archéologiques d'Anvers, telles que la maison Kreglinger (Grand'Place), la Vieille Bourse (rue du Jardin), la résidence des Pères de Scheut (Vieille Bourse), la maison de Jordaens (rue Renders). Cette promenade avait été organisée par M. G. Hasse et fut dirigée par lui.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
Vicomte CH. TERLINDEN.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES.

F. VERCAUTEREN. *Etude sur les « Civitates » de la Belgique Seconde*. Contribution à l'histoire urbaine du Nord de la France, de la fin du III^e à la fin du XI^e siècle. (Acad. Roy. Belg. Mémoires, in-8°, Classe Lettres, T. XXX). Bruxelles, Hayez, 1933, 488 pp., 13 pl.

L'ouvrage que nous analysons était impatientement attendu. Depuis les profondes divergences de vues qui s'étaient manifestées en 1929 au sein du Jury chargé, par l'Académie royale de Belgique, d'examiner les mémoires de concours, et qui affectaient non pas l'attitude scientifique de M. Vercauteren, hâtons-nous de le dire, mais bien les théories synthétiques que son travail semblait devoir confirmer ou infirmer, on était extrêmement curieux de connaître tout à la fois la matière qui s'était prêtée à de pareilles discussions et les réactions que celles-ci pouvaient avoir provoquées dans l'opinion de l'auteur.

La lecture à laquelle nous venons de procéder ne trahit pas l'attente. L'intérêt intrinsèque du sujet et son actualité polémique n'ont pas failli. Ils se trouvent même grandis du fait de l'accroissement de la documentation scrupuleusement tenue à jour et dont l'abondance inspire par ailleurs l'admiration. Une originalité d'interprétation de bon aloi et un exposé clair et précis (1) complètent les qualités générales du mémoire.

Celui-ci, selon les règles les plus naturellement adoptées en pareil cas, se divise, entre une bibliographie très étendue et des tables détaillées à souhait, en deux grandes parties : une partie analytique et une partie synthétique.

La première (pp. 35-346) examine successivement, sous forme de monographies, les douze sièges d'évêchés établis dans les cités de la Belgique Seconde, c'est-à-dire : Reims, Soissons, Châlons-sur-Marne, Noyon, Arras, Cambrai, Tournai, Senlis, Beauvais, Amiens, Téroouanne, Laon (2).

Précédée d'une bibliographie spéciale, et, le plus souvent, suivie d'un plan qui aide à situer les faits (3), chacune de ces monographies envisage, dans un judicieux détail et à l'aide d'une critique sévère qui fait fi de bien des clichés locaux, la physionomie de la cité épiscopale en cause. Les étapes chronologiques de l'analyse sont ordinairement les suivantes : 1^o périodes romaine et mérovingienne; 2^o période carolingienne; 3^o X^e et XI^e siècles. Logiquement, tout y passe : institutions civiles, militaires et ecclésiastiques; état des personnes et des biens; activité économique et intellectuelle. Mettant en pratique les enseignements à larges vues de feu Des Marez — surpassant même le regretté professeur dans l'application raisonnée de sa doctrine — M. Vercauteren fait appel à l'archéologie, à la numismatique, à la topographie. Un faisceau indissoluble de sciences auxiliaires assure ainsi la solidité des constatations d'ordres divers.

(1) Pouvons-nous avouer toutefois que le désir de concision ne nous semble pas autoriser à écrire, à l'exemple de la langue flamande: « dans et aux environs de la cité » (p. 111); « dans ou à côté de l'abbaye Saint-Médard » (p. 118); « dans et près de Beauvais » (p. 269); « connaissances géo- et ethnographiques » (p. 368) etc.? Il serait si simple de dire: « dans la cité et aux environs », etc.

(2) Dans la nomenclature initiale (p. 6) un fâcheux oubli a fait omettre Amiens.

(3) Pourquoi le plan suit-il la monographie de la ville au lieu de la précéder? Pourquoi quelques monographies sont-elles privées de plans? La très grande analogie de développement entre Soissons et Tournai, par exemple, s'en trouve trop peu mise en relief.

La partie synthétique de l'ouvrage (pp. 347-466) est évidemment la plus précieuse, le particulier n'ayant de valeur que s'il sert à passer au général. Encore que l'auteur ne se soit pas complètement libéré d'une certaine *apparence* de s'en référer trop aux cités étrangères à la Belgique Seconde (cf. notamment le chapitre consacré à la Terminologie), il a réussi à dresser le tableau le plus magistral possible — tout est relatif en ce domaine où la documentation est inégale — des multiples aspects de la physionomie urbaine à travers les huit siècles les plus obscurs de l'histoire des cités. Sous le titre : « La vie urbaine dans le Nord de la France de la fin du III^e siècle à la fin du XI^e siècle », il groupe, en les expliquant, les faits relatifs à la vie proprement dite des cités (superficie, population, enceinte, monuments civils et religieux, suburbium), aux institutions (situation juridique des cités, administration romaine et survivances (4), juridiction publique du VI^e au XI^e siècle, immunité, juridiction épiscopale, juridictions laïques et ecclésiastiques non épiscopales, conditions des terres et des personnes), à la vie économique (du VI^e au VIII^e s.; aux IX^e et X^e s., au XI^e s.).

Archéologiquement et économiquement — ce qui ne fait souvent qu'un — nous en retiendrons en bloc ceci : on ne peut absolument pas parler de rupture réelle entre la situation du bas-Empire et la situation mérovingienne : du III^e au VIII^e siècle, remparts, monuments, commerce, monnaies, tout subsiste, compte étant évidemment tenu de la différence du degré de civilisation et d'activité entre nos contrées et celles du Midi. C'est une confirmation éclatante, pour ces époques, de la théorie de M. Pirenne.

Pour la période carolingienne, M. Vercauteren admet une réelle activité économique extra-domaniale. Tout en conquérant une sorte d'autonomie à la suite de la fermeture de la Méditerranée par l'Islam, nos régions du Nord continuent à connaître un commerce libre de large envergure. Ici c'est plutôt la théorie de G. Des Marez qui a raison. Et les archéologues y adhéreront volontiers, eux qui, de longue date, ont signalé la grande efflorescence des cités, du point de vue archéologique et du point de vue artistique, au IX^e siècle. Or, le faste des monuments appartenant au clergé séculier ne va généralement pas sans richesse populaire.

Toutefois, l'auteur arrête cet essor économique aux invasions normandes. Nous ne nierons pas que celles-ci ont terriblement secoué notre vieux sol. Mais comme M. Vercauteren lui-même démontre que l'on a beaucoup exagéré leurs effets, comme, d'autre part, il nous représente la poursuite du grand trafic, sans choc fatal, dans les vallées du Rhin et de la Meuse, et comme enfin il nous fournit même, pour ailleurs, des arguments multiples de continuité (survivances de *portus*, de foires, frappe ininterrompue de la monnaie, développement très précoce de quartiers économiquement privilégiés) nous nous demandons pourquoi il n'a pas étendu à d'autres vallées — à la vallée de l'Escaut au moins — ses conclusions d'intangibilité d'un grand commerce dérivant de conditions géographiques immuables. Peut-être y aurait-il été amené s'il avait approfondi le rôle des sainteurs qu'il représente d'ailleurs très justement comme ayant constitué toute la population active de la plupart des centres épiscopaux depuis le IX^e siècle au moins, et qui jouissaient de privilèges commerciaux très étendus. Il eût peut-être trouvé en eux

(4) Nous aurions voulu connaître la pensée de l'auteur à propos du titre de *defensor civitatis* qu'un texte, à vrai dire postérieur, reconnaît à Eleuthère, premier évêque de Tournai. Nous aurions aussi désiré qu'il parlât des *tabularii*, affranchis devant l'évêque, dans lequel on peut soupçonner, par descendance directe et par extension de leur état aux libres recherchant un protecteur, les ancêtres des *capite censi* privilégiés auxquels s'identifie absolument la population des cités au moins dès le IX^e siècle.

les premiers adeptes autochtones d'un négoce dont le renouveau économique du XI^e siècle devait dédoubler les agents par l'immigration massive d'*advenae*.

Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de M. Vercauteren, qui aidera infailliblement à mettre au point de grandes synthèses, revêt une importance de premier plan dans l'évolution de la pensée historique contemporaine.

PAUL ROLLAND.

FRÉDÉRIC LYNA. *De Vlaamsche miniatuur van 1200 tot 1530*. Brussel, Standaard-Boekhandel, (1933). In-8°, 145 pp., 38 pl.

L'étude de la miniature flamande retient depuis longtemps l'attention des historiens de l'art. Jos. Destrée, le comte Durrieu, Fierens-Gevaert, Bayot, Gaspar, l'abbé Leroquais, Byvanck, Martin, Smital ont apporté des contributions de première valeur en ce domaine, faisant mieux connaître l'art de tel enlumineur, les caractères de tel atelier. En 1925, le Dr Winkler publia une synthèse sur l'histoire de la miniature flamande. Dans sa *Flämische Buchmalerei*, il s'intéresse avant tout à la production du XV^e siècle.

Le Dr Fred. Lyna, conservateur-adjoint de la section des manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles, reprend le sujet en élargissant considérablement l'horizon de l'enquête. Son travail lui fait honneur. Il le qualifie trop modestement d'essai; en fait, il s'agit d'une puissante et harmonieuse synthèse dans laquelle on admire l'étendue des connaissances de l'auteur, l'ampleur de sa documentation, la finesse de son jugement artistique. Il convient de louer la maison d'édition du Standaard qui a soigné tout particulièrement la présentation typographique et photographique du volume.

Les mérites de M. Lyna sont nombreux : dans une langue châtiée et claire, il a montré l'évolution de la miniature en Flandre depuis le début du XIII^e siècle, analysant l'apport de chaque enlumineur resté souvent anonyme, examinant les caractères des groupes régionaux d'artistes, expliquant les influences reçues, décrivant la magnifique histoire de cet art qui, du XIII^e à la fin du XV^e siècle, ne compte que des artistes de valeur, et souvent des génies. L'auteur s'est plu à dresser le catalogue des divers miniaturistes, le créant ou l'augmentant d'après ses recherches personnelles dans les dépôts publics et privés, et surtout à la section des manuscrits de Bruxelles, héritière de la fameuse Bibliothèque de Bourgogne. M. Lyna ne s'est pas fait faute de retracer l'enchaînement de l'école de miniature flamande en la situant dans l'évolution générale de cet art et de la peinture et en l'encadrant des données précieuses de l'histoire de la civilisation.

Après avoir caractérisé la production des enlumineurs du début du XIII^e siècle, l'auteur en montre l'évolution au cours du siècle, notant sa transformation vers 1250 : multiplication des artistes, traitement plus raffiné des draperies et du modelé, utilisation des motifs architecturaux, influence de la miniature anglaise. La miniature flamande occupe une place de choix à cette époque : la Flandre, le Hainaut et même le nord de la France ne forment qu'une seule école. Le centre de Maestricht est fortement influencé par elle, tandis que l'école liégeoise reste fidèle à sa tradition séculaire. Un groupe de miniaturistes bruxellois tente d'affirmer une personnalité vers 1320-1350, encore qu'il lui soit impossible de rejeter toute influence flamande.

Au début du XIV^e siècle, les principes qui sont à la base de la composition enluminée se renouvellent, la technique s'établit définitivement.

La prépondérance française est indéniable. Les miniaturistes flamands en tirent profit. Les motifs architecturaux perdent leur importance, l'influence anglaise est en régression, le traitement des draperies est plus harmonieux, l'emploi de la grisaille se généralise, le

réalisme s'introduit en même temps que l'amour de la nature, les bordures deviennent plus riches, enfin la tendance à exprimer la troisième dimension se révèle dès la seconde moitié du siècle. Si l'école française de miniature compte des noms aussi illustres que ceux de Honoré, Pucelle, le Maître aux Bouquetaux, Jacquemart de Hesdin, il n'est pas sans intérêt de souligner que la Cour et les riches seigneurs tels ceux de Berry, recourent aux miniaturistes flamands : Bandol, Coene, les frères de Limbourg. Les ducs Wenceslas et Jeanne ont un *scriptorium* à Bruxelles, dans lequel œuvrent des Maître Henri, des Jean Nichasius, des Jean de Woluwe. Louis de Male commande des livres d'heures et d'autres manuscrits au « Maître de Louis de Male ». Les Frères de la Vie Commune ont des *scriptoria* célèbres, à Groenendael et à Rouge-Cloître en particulier.

Bien que l'étude de la miniature flamande au XV^e siècle soit mieux connue, il faudra consulter la synthèse de M. Lyna. Car l'auteur est parvenu à dresser un tableau complet de l'art de l'enluminure arrivé à son plein épanouissement en notant exactement la place de chaque artiste et en menant à travers cette vaste production un fil conducteur qui sert de guide sûr.

La Cour de Bourgogne, la noblesse, le haut clergé et la bourgeoisie devenue opulente protègent les enlumineurs et leur passent de nombreuses commandes. Certains miniaturistes de génie sont également des peintres de panneaux de premier plan : Jean Van Eyck, Rogier Van der Weyden, Gérard David. La richesse et la splendeur sont les caractéristiques de l'enluminure flamande à cette époque. Malheureusement le rapprochement qui s'opère entre miniaturistes et peintres deviendra néfaste pour l'enluminure. Les illustrateurs de manuscrits oublieront peu à peu les principes de leur art, ils tenteront d'imiter la peinture sur panneau sur leurs pages de parchemin, ils négligeront d'unir l'enluminure au texte, voire à une lettre. Van der Goes, en particulier, aura la plus grande influence sur les miniaturistes qui appartiennent à l'école ganto-brugeoise de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècles. D'ailleurs, à cette époque, l'enluminure aura tendance à se commercialiser : comme quoi, malgré l'admirable Maître de Marie de Bourgogne, Simon Bening et Horebout, cet art si précieux et si fin perdra son caractère esthétique. La grande période est dominée par les noms de Jean Van Eyck, Rogier Van der Weyden, Simon Marmion, le Maître Girat de Rousillon, Jean de Tavernier, Willem Vrelant, Loyset Liedet, Philippe Mazerolles.

Une bibliographie très précieuse termine l'ouvrage de M. Lyna.

Ce volume si modestement qualifié d'essai se présente, à nos yeux, comme une synthèse de première valeur appelée à prendre rang à côté du livre de Winkler et à le compléter.

En terminant cette recension, nous émettons deux vœux. Le premier est qu'il serait hautement souhaitable de posséder une aussi belle synthèse que celle-ci sur la miniature mosane qui connut une splendeur extraordinaire avant celle de Flandre. Le second se résume ainsi : que M. Lyna nous donne un jour le *corpus* de la miniature flamande, ouvrage de vaste envergure dans lequel il pourra à loisir développer tous les sujets qu'il n'a fait qu'esquisser dans le présent volume.

JACQUES LAVALLEYE.

GEORGES MARLIER. *Memlinc*, Bruxelles, Nouvelle Société d'Éditions, 1934, 1 vol. in-4°, 63 pp. 41 illustr. (Collection des grands artistes des Pays-Bas).

Il est infiniment utile de faire de temps le point de ce que l'on sait des grands artistes. Les discussions serrées sur leur personnalité, leur origine, leur formation, leur œuvre et leur influence sont certainement inévitables et très souvent fertiles. Mais laisser trop longtemps l'historien de l'art sous l'empire d'analyses exagérées ou d'exposés hyper-

critiques, c'est lui donner le sentiment de l'insécurité absolue, de la totale vanité des recherches. Or, il est des faits acquis sur lesquels la méthode scientifique n'a plus à revenir et qui résistent à toute critique. C'est la liste de ces faits qu'il convient de dresser, à intervalles raisonnés, d'une façon claire et précise.

M. Georges Marlier, ayant pleine conscience de cette nécessité, n'a pas failli au devoir qu'elle imposait à celui qui se chargerait d'y répondre. Son opuscule sur Memlinc est d'une limpidité de pensée, de plan et d'expression qui en fait un petit ouvrage véritablement classique. Rien de plus net en effet que ces rubriques : 1° la Carrière de Memlinc; 2° les Origines; 3° le Peintre de la Madone; 4° Variantes; 5° Sujets dramatiques; 6° Peintures synoptiques; 7° la Châsse de Sainte-Ursule; 8° Œuvres de grandes dimensions; 9° les Portraits.

En quelques mots l'auteur rappelle que la légende d'un Memlinc débauché terminant, en 1477, une existence aventureuse à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, est périmée. C'était un bon et riche bourgeois, originaire sans doute de Momlingen, près de Mayence, mais régulièrement formé par notre Roger Van der Weyden et établi à Bruges au moins depuis 1466.

Son œuvre, comme son existence, est calme, équilibrée, pondérée : Triptyque de Sir John Donne, *Mariage mystique de sainte Catherine*, Triptyque de Jean Floreins, Triptyque de Vienne, Madones, Portraits, etc.

Sans qu'on puisse en tirer parti pour une classification chronologique des œuvres — car le peintre semble avoir adopté définitivement dès ses débuts certaines catégories différentes de sujets — on trouve chez Memlinc des réminiscences de son maître Van der Weyden (*Nativité, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Crucifiement, Déposition, Jugement dernier*, etc.). Mais ces réminiscences d'un artiste sentimental et pathétique sont en quelque sorte assagies et décolorées. Sans devenir du Roger ... à l'eau de rose, elles perdent tout caractère dramatique et se contentent d'être élégantes et de bon goût.

Pareille égalité d'âme se rencontre d'ailleurs aussi, observons-nous, dans les œuvres cycliques à scènes juxtaposées et superposées (*Passion*, de Turin et *Vie de la Vierge*, de Munich) qui sont loin de la vie exubérante — parfois cruelle — du théâtre médiéval d'où elles sont visiblement tirées.

D'autre part encore, si les panneaux gigantesques du *Christ entouré d'anges*, d'Anvers, atteignent à une réelle majesté, c'est avant tout par la tranquillité imposante, par le silence immense qui s'en dégage. M. Marlier parle d'envoûtement à propos d'un *Saint Sébastien*. Le *Christ entouré d'anges* envoûte bien autrement. Toutefois, par ses dimensions, il échappe à la caractéristique de l'œuvre de Memlinc.

Serait-ce, de l'autre côté de la balance, la *châsse de sainte Ursule*, si finement miniaturée, qui serait la plus représentative de l'auteur? C'est possible, bien que la réclame touristique lui ait fait un tort immense dans la conscience des érudits. La châsse, en effet, n'en demeure pas moins, à notre avis, comme un résumé, un symbole de l'activité du maître. Celle-ci tourne véritablement autour de l'hôpital Saint-Jean, se manifeste en des sujets analogues à ceux du délicat reliquaire et d'une manière généralement peu différente de la sienne. La châsse est, ma foi, la synthèse matérielle la plus simple de Memlinc. Lui répondant, le livre de M. Marlier en est la synthèse intellectuelle la moins compliquée.

PAUL ROLLAND.

DR. M. KONRAD. *Meisterwerke der Skulptur in Flandern und Brabant*, Berlin. Edition d'art *Imago*, 1934. 10 livr. in-4° avec 80 planches en héliogravure et XXVI-42 pp. de texte. Prix : 80 Gm.

Voici un ouvrage remarquable que doit connaître et devrait posséder tout archéologue, tout historien de l'art en Belgique et tout amateur d'art, et qui, malgré son prix élevé, motivé amplement par sa magnifique présentation, doit figurer dans toutes les bibliothèques publiques. Justifions brièvement cette appréciation élogieuse, absolument méritée. Nous parlerons tout d'abord de l'album, puisque l'ouvrage est avant tout — ou du moins paraît tel à première vue — un recueil iconographique, dont l'intérêt documentaire rivalise avec la valeur artistique. En 80 planches, la plupart inédites, l'auteur nous offre la reproduction de 112 chefs-d'œuvre de la sculpture flamande, depuis le sarcophage de l'abbaye Saint-Michel, conservé au Musée du Steen, à Anvers, jusqu'à la petite merveille allégorique, dont Fr. Duquesnoy a orné une tombe épiscopale, à Gand. En plus de leur exécution technique irréprochable, commune à toutes, plusieurs de ces planches présentent un intérêt spécial : les unes font connaître au large des chefs-d'œuvre ignorés ou perdus dans des endroits peu fréquentés : Vierge de Diest (Béguinage), de Hingene et de Vosselaer, St-Martin de Réthy; pièces de collections privées, toujours menacées de dispersion, à l'instar de la collection Frans Claes, à Anvers (cf. pl. 16); des agrandissements photographiques de détails sculpturaux, difficiles à étudier sur place, facilitent un examen approfondi : rétables d'Averbode, au *Vleeschhuis* d'Anvers, de Hakendover, de Gheel et de Lombeek; stalles de Hoogstraeten, etc.; quelques planches enfin permettent de faire des rapprochements particulièrement suggestifs (cf. pl. 34, 35, 36 et 48). L'idée dominante de cette sélection est de montrer d'une façon générale — « wenn auch nur in einem kurzen Gesamtblick und in grossen Zügen » — les rapports constants et les influences réciproques de la sculpture et de la peinture flamande. C'est ce que l'auteur a magistralement exposé, sans amplifications ni digressions, dans les quelques pages de son introduction synthétique — « Allgemeines und Grundsätzliches » —, originale et instructive d'un bout à l'autre, avec quelques lignes, vraiment captivantes, consacrées à l'intérêt très vif de Rubens — « sein stets lebendiges Interesse » — pour la plastique, tant de l'Antiquité que de son époque.

Après cet aperçu général vient, en une vingtaine de pages bien remplies, la liste détaillée des œuvres reproduites, avec, pour chacune d'elles, une notice et des références bibliographiques qui dénotent chez l'auteur une connaissance approfondie de la matière et de la « Literatur » historico-archéologique de notre pays. A ce point de vue, l'auteur, qui est un étranger, pourrait en remonter à bien des travailleurs locaux, qui peuvent se documenter sans grande difficulté, mais négligent trop souvent de le faire avec soin. Après avoir parcouru cette partie de sa magnifique publication, je lui ai signalé, à propos du « Christ de Reckheim », actuellement au Musée des Beaux-Arts d'Anvers, un article enthousiaste paru en 1924 dans *La Revue Simière*. Je le rappelle ici, parce qu'il vaut la peine d'être mentionné et d'être rapproché de la notice, non moins enthousiaste, que consacre l'archéologue allemand (p. 15-19) à ce chef-d'œuvre de la sculpture mosane, dont il reporte l'exécution jusqu'au XIV^e siècle.

Cette notice figure dans la première des études spéciales, écrites par l'auteur à la suite de recherches prolongées, et publiées par lui dans ce volume, dont elles relèvent singulièrement l'intérêt scientifique, sous le titre général de « Sonderfragen ». Cette première étude, consacrée à la période péeyckienne de l'art flamand, est intitulée : « Vor dem Auftreten des Jan van Eyck ».

Faisant suite à ce premier essai, une étude importante — la pièce de résistance de ce

recueil — s'occupe de l'état primitif du rétable eyckien : « Ueber den Urzustand des Genter Altares ». En dehors de sa valeur intrinsèque et de son intérêt capital, la présence de cette étude se justifie ici par le fait qu'elle examine les rapports du chef-d'œuvre pictural avec l'architecture et la sculpture contemporaines. En ordre principal, l'auteur a basé ses recherches sur la copie du rétable, actuellement à Anvers, qu'il attribue au début du XVI^e siècle, *avant* la restauration de l'original, entreprise par Lancelot Blondeel et Jean Scorel en 1550. Après avoir signalé et expliqué la présence de deux colonnes à chapiteaux composite dans les panneaux inférieurs des volets du rétable ouvert, et montré que la transposition des ermites et des pèlerins, dont le *premier* groupe est conduit par saint Christophe dans la copie d'Anvers, doit rappeler la disposition primitive, l'auteur justifie cette conclusion capitale que le rétable de Gand, dans son état primitif, était un triptyque, plutôt qu'un polyptyque. Cette brève étude, dont l'importance ne s'évalue pas d'après la longueur, est le prélude d'un livre entièrement consacré aux Van Eyck par quelqu'un qui étudie depuis des années, avec science et conscience, le chef-d'œuvre eyckien, dont il attribue l'exécution au seul Jean van Eyck, sans songer d'ailleurs à nier l'existence de son frère ni à douter réellement de leur origine maeseyckoise.

Cette importante contribution à l'étude du rétable gantois, terminée et livrée à l'impression depuis longtemps (une note de la p. 16 m'apprend que le texte des *Sonderfragen* était déjà composé partiellement en 1926), est suivie d'un « Nachwort » qui examine et critique au besoin les publications les plus récentes, y compris l'ouvrage de M. Renders et son attribution de la copie d'Anvers au XVIII^e siècle. Je me contenterai d'y renvoyer le lecteur et de rectifier deux indications chronologiques. L'article de Beenken dans le *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, annoncé en avril 1933, et qui n'avait pas encore paru au moment où M. Konrad terminait son « Nachwort » (novembre 1933), vient de paraître, mais l'ouvrage de J. Duverger, annoncé pour janvier 1934, n'a pas encore vu le jour au moment où j'écris (août 1934).

Faute de place, je ne puis songer à analyser, même brièvement, les autres « *Sonderfragen* », et je juge inutile d'allonger ce compte rendu par leur simple énumération. Qu'il me suffise de déclarer que si ces derniers essais ne présentent pas autant d'importance que les deux premiers, ils ne sont pas moins instructifs et moins richement documentés. Au demeurant, je n'ai pas tenté, dans un compte rendu dont l'étendue est forcément limitée, d'offrir une analyse détaillée de cet admirable recueil, sous ses deux aspects : iconographique et scientifique. J'ai voulu simplement le signaler à nos lecteurs avec les éloges qu'il mérite, leur montrer que son contenu dépasse amplement l'annonce titulaire, et les persuader qu'ils ne peuvent se dispenser de consulter cette œuvre, quel que soit le genre ou le siècle d'art qui les intéresse, depuis l'art flamand primitif jusqu'à Rubens et son école rayonnante.

La partie introductive se termine par cette mention : « Ende des dritten Bandes ». C'est que l'ouvrage loué ici, paru en premier lieu, est en réalité le dernier d'une série dont nous attendons avec impatience les deux autres volumes, ainsi que les monographies promises par l'auteur, aussi vaillant qu'érudit, sur les Van Eyck et sur le sculpteur Hans van Mildert, ami et collaborateur de Rubens, auquel il a consacré la dernière de ses « *Sonderfragen* » (p. 38-41). Puisse-t-il réussir dans sa vaste entreprise, stimulé par les éloges enthousiastes que lui vaudra sa première et magnifique publication.

Louvain.

JEAN GESSLER.

X I

SIMONE BERGMANS. *Denis Calvart, peintre anversois, fondateur de l'École bolonaise*. Mémoire couronné par l'Académie Royale de Belgique, Bruxelles, in-4°, 80 pp., ill.

Le point de départ de cet ouvrage est la thèse de doctorat que M^{lle} Simone Bergmans a préparée sur mes conseils. En conséquence, il me sera permis de me réjouir des résultats obtenus. J'avais été frappé, en Italie, par la valeur artistique des œuvres de ce peintre flamand et du peu d'intérêt qu'on lui accordait. Les historiens d'art italiens citent à peine son nom. En Belgique on l'a délibérément négligé : les historiens d'art d'Anvers voient en lui un transfuge, un infidèle, qui a tourné le dos à son pays et à ses traditions. Et voilà que l'étude assidue de son activité et de ses œuvres permet à M^{lle} Bergmans de revendiquer pour Calvart le titre de fondateur de l'École bolonaise, de cette fameuse école qui a inauguré la peinture baroque.

M^{lle} Bergmans, pour arriver à cette conclusion, n'a nullement dû exagérer l'importance du personnage, ni la valeur des œuvres de l'artiste. C'est précisément la belle réserve scientifique, qui constitue la meilleure qualité de cet ouvrage. L'auteur ne s'enthousiasme pas outre mesure de son sujet, n'en exagère pas la portée, et se tient à un point de vue d'où l'on observe sans cesse l'évolution de toute l'ambiance. Toute la vie débordante de l'école de Bologne, qu'on a trop considérée comme l'école de Carracci, est esquissée dans cet ouvrage, et la figure de Calvart y prend sa place authentique.

On ne pourrait trop louer le sens critique qui a présidé à l'élaboration de ce travail. Toutes les sources écrites ont été consultées et soumises à un examen sévère. Mais l'attention de l'auteur est allée, comme il convient dans un ouvrage sur un artiste, avant tout vers les œuvres. Déjà M^{lle} Bergmans avait publié une première étude sur Calvart dans la *Revue d'Art* de 1928, et avait publié le catalogue aussi complet que possible de son œuvre dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, 1931.

Dans ce livre, M^{lle} Bergmans a pu nous donner maintenant non seulement la biographie complète habituelle, mais aussi une étude critique approfondie de la valeur artistique de l'œuvre de l'artiste, qui quitta, jeune, Anvers vers 1562 et devint un des maîtres de Guido Reni, de Domenichino, d'Albani, de Guercino.

J'aurais aimé voir insister l'auteur d'une façon plus explicite sur la raison pour laquelle les élèves si nombreux de Calvart quittaient son « académie » pour aller suivre les leçons de l'« académie » des Carracci. Ne serait-ce pas parce que Calvart, qui leur enseignait si bien le métier — métier flamand — et l'emploi d'un coloris riche et brillant, ne composait pas d'une manière aussi habile que les Carracci? C'est bien cette conclusion qui s'impose lorsqu'on suit l'auteur, qui caractérise si parfaitement Calvart comme une maniériste, mais aussi comme un artiste d'un éclectisme relatif, moins complet que celui des Carracci.

Ce qui est le plus frappant dans les explications de l'auteur, c'est que l'art de Calvart paraît être un des exemples les plus typiques de l'influence septentrionale en Italie, à la fin du XVI^e siècle. Ceci nous fait voir l'ordre des choses autrement que le présentent communément certains érudits « italianisants » de notre époque, qui ne cessent de parler de l'influence de l'Italie sur les peintres flamands et qui oublient l'apport des Flamands en Italie.

N'oublions pas de dire que ce mémoire, couronné par l'Académie de Belgique, si promptement et si bien édité, se complète par le Catalogue de l'œuvre de Calvart, dont nous venons de parler et où se trouvent bien des renseignements que l'auteur n'a pas répétés dans cet ouvrage.

LÉO VAN PUYVELDE.

VICTOR LASAREFF. *Lettres choisies de Rubens*. Moscou, Académia, 1933. In-12°, 345 pp., 44 pl.

Cet ouvrage écrit en langue russe est destiné aux populations de l'U. R. S. S. Nous croyons utile de le signaler; ce livre s'occupe d'un des plus grands peintres de notre pays; d'autre part, il témoigne de la belle activité scientifique de M. Lasareff qui s'intéresse à la peinture des peuples d'Occident. L'économie du volume nous a été révélée par quelques notes que l'auteur s'est plu à envoyer à M. le prof. M. Delacre qui nous les a transmises.

M. Lasareff, conservateur au Musée des Beaux-Arts de Moscou, a confié le soin de traduire une sélection de quatre-vingt et une lettres de Rubens à une poétesse russe de renom, Anne Achmatoff. Il a rédigé lui-même l'introduction (pp. 7-60) dans laquelle il résume la vie de l'artiste et caractérise son œuvre. Il s'est attaché à étudier le milieu social dans lequel Rubens s'est formé ainsi que sa conception du monde. Les lettres sont accompagnées de commentaires.

Il faut féliciter l'auteur du choix des illustrations qui agrémentent cette édition de textes. Les planches photographiques reproduisent des œuvres très représentatives de l'art du maître anversois aux divers moments de sa splendide carrière picturale.

JACQUES LAVALLEYE.

JOS. DUVERGER. *Conrat Meijt (ca. 1480-1551)*. Gent, A. Vyncke, 1934, 127 pp., 10 fig.

Ce travail a paru dans les Mémoires couronnés par l'Académie Royale de Belgique en réponse à la question : « On demande une monographie sur un sculpteur belge du XVI^e siècle. »

Son importance réside non seulement dans la documentation abondante, que l'auteur publie à la suite de son exposé et qui n'occupe pas moins de 42 pages, mais surtout dans la mise au point des questions relatives à Conrat Meijt.

Après avoir justifié son choix en prenant position contre la thèse allemande, qui veut faire passer Meijt comme un maître allemand, M. Duverger passe en revue les auteurs qui se sont occupés de l'artiste et constate que, si depuis quelque temps on piétine sur place, c'est que le moment est venu de conduire les recherches dans une voie nouvelle. Une première nécessité pour aboutir à de nouvelles découvertes est l'examen approfondi des documents. Dans ce but l'auteur a fouillé les archives de Bruxelles, d'Anvers, de Malines, de Vienne et celles du Nord, à Lille. Il a collationné les documents déjà connus et les a, au besoin, corrigés et complétés. La liste des documents cités dans son ouvrage est triplée depuis Troescher.

Grâce à ses patientes recherches et à ses études attentives, M. Duverger est parvenu à redresser des erreurs qui s'étaient glissées dans la biographie de l'artiste et à en combler de nombreuses lacunes. S'appuyant sur les documents, il examine, dans un second chapitre, l'œuvre du maître pour conclure par quelques pages sur : l'artiste et l'homme.

À la fin de l'ouvrage nous trouvons le catalogue des œuvres du sculpteur, d'abord les œuvres authentiques, puis celles qui lui sont attribuées par les uns et retirées par les autres, enfin une liste des statues signalées dans les documents et qui ont disparu.

Un registre alphabétique pour faciliter les recherches et quelques clichés — que nous aurions souhaités plus nombreux — terminent le volume.

Avons-nous besoin de le dire? Cet ouvrage fait honneur à son auteur, qui d'ailleurs s'est déjà signalé par ses nombreux articles dans *Kunst, Oud Holland* et tant d'autres

revues, sur les débuts de la Renaissance dans les Pays-Bas et surtout par la publication des « *Brusselsche Steenbickeleren* ».

Est-ce à dire que désormais nous possédions une monographie complète et définitive de l'artiste? Certes non et l'auteur ne se fait pas d'illusions : ce mémoire n'est pas, déclare-t-il, le « *nec plus ultra* » des connaissances possibles sur Conrat Meijt; il veut simplement être un point de départ pour les recherches ultérieures. Et l'on comprend aisément que dans pareil ouvrage, à côté des faits, qui permettent de reconstituer partiellement la vie et l'œuvre de l'artiste, il y ait, pour combler les lacunes, bon nombre d'hypothèses qui devront être revues et, le cas échéant, rectifiées par des trouvailles ultérieures. Ainsi l'hypothèse du retour de l'artiste à Worms entre son séjour à Wittenberg et son arrivée aux Pays-Bas. L'artiste peut, nous semble-t-il, tout aussi bien être parti directement de Wittenberg aux Pays-Bas, même si, comme M. Duverger le suppose, il a voulu attirer spécialement l'attention sur cette ville. En effet rien ne prouve que le sculpteur n'espérait pas retourner au pays natal après avoir terminé la besogne pour laquelle il avait été appelé. Bien que ce retour à Worms n'appartienne pas au domaine de l'impossible, il est cependant dangereux de fonder d'autres conclusions sur cette hypothèse.

Nous ne pouvons songer ici à suivre l'exposé pas à pas, ni à examiner les conclusions et les hypothèses émises par l'auteur au cours de son ouvrage. Signalons cependant l'étude minutieuse et détaillée du séjour de l'artiste aux Pays-Bas. Par l'emploi ingénieux des comptes de la cour de Marguerite d'Autriche, l'auteur parvient à élucider bien des questions et à nous donner maints détails sur la vie de l'artiste, ses protecteurs et ses connaissances. Incidemment il touche la question du rôle de Marguerite d'Autriche dans l'évolution de l'art aux Pays-Bas. La régente s'est intéressée beaucoup moins à la sculpture qu'à la peinture, ce n'est que rarement qu'elle achète des statues. Outre les paiements faits à son sculpteur, l'auteur n'a trouvé dans les comptes de la Cour de Malines que quatre ou cinq mentions concernant la sculpture. Plus important serait le rôle de la haute noblesse dans l'introduction de la Renaissance chez nous.

Conrat Meijt a toujours été considéré comme un maître du nu. Certes nous possédons de lui des statues « à l'antique », mais il ne ressort nullement des documents que l'artiste aurait préféré ce genre de sculpture. Par contre les données qui démontrent qu'il était apprécié comme un maître du portrait, sont relativement nombreuses. Arrivé à Soubourg, il se distingua tellement dans ce genre, que sa renommée parvint à la Cour de Marguerite d'Autriche, qui aussitôt le manda à Malines.

Après une étude sur la part de Meijt dans les travaux de Brou et au tombeau de Lons-le-Saunier, l'auteur étudie l'œuvre du maître dans ses dernières années.

Dans l'état de nos connaissances actuelles il n'est pas possible de prendre position dans le débat qui s'est élevé les dernières années à propos de certaines statues attribuées par les uns à l'artiste et disputées par d'autres. M. Duverger a cependant trouvé un manuscrit de J. van der Sanden, qui attribue les deux statues trouvées au Musée d'Anvers et représentant Jean van Eyck et Albert Durer, non à Conrat Meijt mais à Guilielmus Paludanus (Guillaume Van den Broeck) dont M. le comte J. de Borchgrave d'Altena a publié une œuvre dans le *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique* (1927, p. 173).

Pour déterminer le rôle que joua Conrat Meijt dans l'introduction de la Renaissance aux Pays-Bas, il faudra attendre des études plus avancées sur la sculpture du seizième siècle.

Bien que l'auteur ait atteint le but qu'il s'était proposé : jeter la base pour des recher-

ches ultérieures, nous nous permettons cependant de formuler ici un regret. Dans sa conclusion, il nous présente le sculpteur comme un des maîtres les plus importants de la première moitié du seizième siècle. Et pour caractériser son œuvre, il se contente de résumer en six ou sept lignes ce que ses devanciers allemands ont publié. Il aurait été intéressant de suivre, autant que faire se peut, l'évolution de son style et d'avoir l'appréciation non d'auteurs allemands, qui, de l'aveu de M. Duverger même, l'ont trop considéré comme un maître allemand, mais d'un historien belge, qui peut inscrire à son actif le plus grand nombre des découvertes d'archives concernant Conrat Meijt.

AD. JANSEN.

A. (VAN DEN) KERCKHOVEN. *Werken voor orgel, uitgegeven door Jos. Watelet, met een levensbericht door Dr J. De Jans*. 1 vol. in-fol. de XXI pages et 83 pages de musique. Berchem-Antwerpen, « De Ring », 1933.

Ce volume est le deuxième (*2^e Jaargang*) de la série des *Monumenta Musicae Belgicae*, publiés par la *Vereeniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen*. Le premier était consacré aux œuvres de clavier de ce charmant musicien gantois, Jean-Baptiste Loeillet (1680-1730), dont M. Paul Bergmans a mis au point la biographie avec tant de soin et d'exactitude.

M. Watelet nous fait connaître, dans cette nouvelle publication, un artiste non moins intéressant, dont la mise au jour apparaît d'autant plus opportune, que le XVII^e siècle belge, auquel il appartient, brille par l'absence presque complète de musiciens de valeur, après l'efflorescence quasi miraculeuse du XV^e et du XVI^e siècles.

D'après la remarquable notice bibliographique de M^{lle} Irma De Jans par où débute le volume, l'auteur des pièces signées *A. Kerckhoven* dans le ms. 3326, II de la Bibliothèque Royale de Belgique, ne serait autre qu'Abraham Van den Kerckhoven, né à Bruxelles en 1627, musicien de chambre de l'archiduc Léopold Guillaume d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, et, plus tard (certainement de 1656 à 1673), organiste de la Chapelle Royale, à Bruxelles.

En une introduction composée selon les meilleures méthodes, M. Watelet nous renseigne avec précision sur le contenu du ms. 3326 (1), ainsi que sur les particularités externes propres aux pièces d'orgue de Van den Kerckhoven. La transcription de ces dernières a été effectuée avec un irréprochable correction, en une typographie musicale d'une beauté et d'une clarté parfaites.

Les compositions publiées comprennent, outre une série considérable de versets (*versus*) à fonction liturgique, plusieurs *Salve Regina* et une *Missa duplex* également destinés au culte; pour finir, des *Fugues* et des *Fantaisies* plus développées. L'ensemble de ces œuvres laisse une impression très favorable: non point que l'auteur puisse être placé au même niveau qu'un Frescobaldi ou un Froberger pour ce qui est de l'originalité personnelle; mais la qualité de son inspiration est telle que jamais l'intérêt ne faiblit et que l'on se trouve, d'un bout à l'autre du volume, vis-à-vis d'une source jaillissante qui semble proprement intarissable. Sans doute peut-on reprocher aux morceaux les plus longs, plus particulièrement à certaines fantaisies, de ne point offrir toujours cette élégance d'écriture qui caractérise les pièces brèves. Celles-ci — nous avons spécialement en vue les versets, écrits en forme de préludes ou de fuguettes libres — se distinguent par le goût, la mesure, le naturel et surtout l'incroyable capacité de renouvellement dont elles font

(1) Ce ms. renferme des compositions d'autres maîtres que Kerckhoven, notamment de Poglietti et de Frescobaldi.

preuve. Van den Kerckhoven est de ces musiciens qui, comme tels Anglais (Philips, Farnaby, etc.) ou tels Espagnols récemment découverts (Cabanillès, López), ne sont jamais à court d'invention, mais qui manquent peut-être de cet esprit de synthèse grâce auquel une fusion harmonieuse s'opère sans restriction entre le détail et l'ensemble : de là une relative faiblesse dans les morceaux qui exigent un certain développement, mais, d'autre part, un don tout particulier de charme dans les pièces de courte dimension ou dans tels ou tels épisodes isolés (1) des fantaisies à tendance amplificatrice. Il en est d'autant plus ainsi pour Van den Kerckhoven, qu'il possède un sens mélodique plein de naïveté et de fraîcheur qui fait pressentir Pachelbel et Kuhnau.

Au point de vue de la technique, Van den Kerckhoven est admirablement représentatif de cette période de transition au cours de laquelle on passe insensiblement de la domination théorique des modes (ou tons) d'église à celle du majeur et du mineur, que consacrera définitivement la théorie harmonique du XVIII^e siècle. A cet égard, les versets, expressément groupés par tons d'église, sont particulièrement caractéristiques : en effet, les qualificatifs 1^o *toni*, 2^o *toni*, etc., dont ils s'affublent sont, dans l'espèce, purement platoniques, la réalité s'offrant sous l'apparence d'opposition constantes entre le majeur et le mineur. Mais quel majeur et quel mineur ! Rien de systématique dans leur emploi, mais une liberté qui se trahit par l'usage d'altérations et de modulations imprévues, et, pour tout dire, d'anomalies de tout genre (2), qui évoquent l'art virginalistique anglais du début du XVII^e siècle : art qui avait laissé des traces profondes en Belgique, par suite de l'émigration, dans ce pays, de maîtres anglais de valeur, tels que Philips, Bull et Deering.

Au total, la publication des œuvres d'orgue de Van den Kerckhoven par la *Vereeniging* anversoise fait bénéficier notre patrimoine national d'un apport extrêmement significatif et d'une valeur esthétique hors de pair.

CH. VAN DEN BORREN.

Un peintre sous la Révolution et l'Empire; Mémoires de Philippe-Auguste Hennequin, écrits par lui-même, réunis et mis en ordre par JENNY HENNEQUIN. Paris, Calmann-Lévy, 1933, 1 vol. in-12°, 260 pp., 4 hors-texte.

Nous n'avons, à ma connaissance, aucune monographie détaillée et complète du peintre Philippe-Auguste Hennequin. Il était peu connu chez nous, ou très oublié, lorsque récemment plusieurs expositions nous ont remis sous les yeux quelques-unes de ses œuvres. En 1926, Fierens-Gevaert constatait dans un article sur l'exposition « David et son temps » à Bruxelles, que pour tous les amateurs belges, Hennequin, disciple de Proud'hon autant que de David, était soudainement sorti de l'ombre. En 1926 à Liège et en 1930 à Mons d'autres œuvres de ce peintre nous ont été montrées.

Que devons-nous à ce lyonnais que sa ferveur républicaine détermina dès 1810 à l'exil volontaire dans nos provinces, et que la Restauration se garda bien de nous enlever ? Surtout, semble-t-il, une galerie de portraits. Des vastes compositions historiques, comme celles qui avaient fait sa réputation à Paris et lui avaient valu, sous le Consulat, les commandes officielles, il n'a guère eu l'occasion d'en entreprendre chez nous. Toutefois

(1) Par exemple, ces introductions et interludes dans le grave que l'on trouve dans plusieurs fantaisies et dont le caractère de pavane ou d'*intrada* frappe par une solennité pleine de noblesse et de grandeur.

(2) Ainsi, l'apparition fréquente, à l'une des voix, d'une note altérée, se choquant, à une autre voix, avec la même note non altérée (*fa* dièse contre *fa* naturel, etc.). Cf. les nos 30, 37, 102, 109, 126.

c'est vers ce genre qu'il oriente, à l'Académie de Tournai dont il devient directeur en 1824, son élève Louis Gallait. Pendant ses séjours à Bruxelles, à Liège et à Tournai, il a fixé les traits de toute une série de personnages : magistrats, médecins, artistes et amateurs d'art, dont les portraits colorés, vivants, et que l'on sent véridiques, ressuscitent pour notre plus grand agrément un peu de la bourgeoisie belge du début du XIX^e siècle. C'est un mérite suffisant pour que la personnalité de Hennequin éveille notre intérêt. Et c'est à le satisfaire que serviront les « Mémoires » du peintre publiés récemment par les soins érudits de Marcel Thiébaud. Disons-le dès l'abord, ce document nous apprend peu de choses sur l'activité de Hennequin en Belgique car il s'arrête aux premiers mois de son séjour ici ; mais en revanche il nous donne sur l'éducation artistique du peintre et sur les milieux où il a évolué, les indications les plus précieuses.

Hennequin, né à Lyon en 1763, fait de modestes débuts à l'Académie de peinture de la ville sous la direction successive de deux peintres de portraits : Donat Nonnotte et Pierre Cogell. Très tôt il se rend à Paris et entre dans l'atelier de David, célébrité naissante, auquel il doit peut-être moins qu'on ne le pense puisqu'à l'âge de 17 ans il l'avait déjà quitté. Une période très féconde s'ouvre pour Hennequin lorsqu'à la suite d'un mécène anglais il part pour l'Italie. Il demeure à Rome jusqu'en 1789, y copiant les maîtres, parcourant la campagne « le carnet à la main », et se mêlant entretemps à une foule d'artistes et d'amateurs cosmopolites. A la suite de ces contacts divers, avec le bourguignon Gagneraux notamment, il se rallie à une école encore obsédée par l'antiquité certes, mais plus éclectique que celle de David. Les sujets de Hennequin seront moins farouchement romains, sa mythologie plus aimable et à la différence de son maître il dépouille les figures de leur impassibilité classique et va même jusqu'à une certaine outrance de l'expression, témoin son tableau « Les remords d'Oreste » et cet autre commémorant la journée du 10 août. Cette dernière toile exposée au salon de Paris en 1799 — 10 ans après son retour d'Italie — devait lui faire obtenir le Grand Prix de l'Institut. Premier succès officiel qui prélude à la phase la plus brillante de sa vie artistique et clôt d'autre part, sa carrière d'agent politique, car il fut terroriste à Lyon sous la Convention, puis babouviste à Paris en 1796 et n'échappa que par miracle, après la réaction, au saut à la Saône et à la guillotine.

On lira avec intérêt la description que fait Hennequin du monde des arts sous le Consulat et l'Empire, des Salons de peinture, de la façon dont se faisaient les commandes officielles, de la part qu'y prenait Denon, le directeur des Musées Nationaux et de l'intervention de Napoléon dans le choix des sujets. A cette époque Hennequin peint entre autres une Bataille des Pyramides et une Bataille de Quiberon.

Cependant, demeuré obstinément jacobin, notre peintre sent diminuer la faveur des pouvoirs publics à son égard. Cette disgrâce imminente jointe aux poursuites de ses créanciers le décident à voyager. Après un court séjour en Italie il se met en route pour la Russie, mais s'arrête en Hollande, espérant une commande du Roi. Il gagne ensuite la Belgique qu'il ne devait plus quitter.

Ici s'arrêtent les mémoires de Hennequin, sinon ses tribulations. Mémoires où on ne cherchera pas autre chose que l'autobiographie d'un artiste dont l'ambition n'est pas de nous donner des commentaires profonds sur les événements de son époque ; ce livre a pour nous la valeur très précieuse du document vécu et l'agrément d'un style alerte et pittoresque.

SIMONE ANSIAUX.

II. REVUES ET NOTICES.

1. PREHISTOIRE.

— M. LOUIS HAUBOURDIN : *La station moustérienne du Calvaire de Stambruges*, dans les Comptes rendus du Congrès de Liège, 1932, de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Stambruges est connu des Préhistoriens depuis longtemps. MM. Haubourdin et Ant. Gosselin y ont fait de très fructueuses recherches, au Calvaire qui domine le lieu dit « Le Happart » et à un autre emplacement (N° II) à 60 mètres de là. A l'emplacement N° II, se trouvaient deux foyers bien conservés, accompagnés d'une industrie lithique appartenant au Moustérien III et IV. A l'emplacement I, M. Haubourdin a relevé successivement, de haut en bas, les couches suivantes : Néolithique et Paléolithique supérieur, Aurignacien et plus bas trois niveaux Moustérien V et VI. Une partie des récoltes faites à l'emplacement I a été offerte aux Musées du Cinquantenaire. Parmi les pièces figurées, il faut signaler un superbe hachereau (fig. 6, N° 1). Le souci d'exactitude, avec lequel, cette communication a été faite, ne peut que faire souhaiter, que M. Haubourdin réalise son projet de faire une étude complète des découvertes préhistoriques de Stambruges.

R.-L. DOIZE.

2. ARCHITECTURE.

— La frontière religieuse qui séparait autrefois les diocèses de Cambrai et de Liège pourrait être considérée comme la ligne de faite qui sépare la Belgique archéologique en deux bassins, celui de la Meuse et celui de l'Escaut. Telle est une des importantes conclusions d'une étude de l'abbé M. THIBAUT DE MAISIÈRES sur *Les Eglises brabançomes à Tour centrale* dans les *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXXVII, 1934, pp. 3-16. Dans toute la partie du Brabant qui relève de l'ancien diocèse de Cambrai, l'auteur signale que les églises rurales, du XII^e au XV^e siècle, ont toutes une tour carrée massive placée au centre de l'édifice et généralement une nef obscure, dépourvue de fenêtres dans les murs goutterots. La tour centrale carrée se voit dans beaucoup d'églises rurales de la région scaldienne, où ce type voisine avec celui, plus nombreux encore, des églises à clocher central octogonal. L'auteur en cite des exemples : il fait erreur toutefois au sujet de l'église de Mullem qui a une tour carrée et de celle de Neder-Eename dépourvue de tour.

Ce type de l'église rurale brabançonne à clocher central est différent de celui des églises urbaines, qui ont généralement une tour de façade servant de porche. Il s'oppose aussi au type des églises rurales brabançomes situées dans l'ancien diocèse de Liège qui, toutes, se rattachent au type mosan. Quelles sont les origines du type brabançon à tour centrale? L'abbé Thibaut croit trouver ces origines dans une transformation lente et logique du type de la petite église romane rhénane adoptée dans tout le Brabant dès le XI^e siècle. La recherche de l'économie des matériaux, le souci de l'élégance, l'abandon du type défensif pour les tours seraient les facteurs principaux de cette évolution, dont l'auteur reconstitue les différentes étapes, depuis le type rhéno-mosan de Berthem jusqu'au type évolué et parlait de Huldensberg. Au XV^e siècle ce type devient décadent et c'est la tour occidentale qui peu à peu reprend la suprématie. Dans la recherche des origines du type brabançon à tour centrale, il nous semble que l'auteur accorde une part bien réduite aux influences scaldiennes ou normandes.

L'illustration de cette étude comporte de nombreuses vues d'églises rurales aujourd'hui

disparues ou transformées, extraites notamment de l'Atlas illustré des biens de l'abbaye de la Cambre, Ms. du XVIII^e s. conservé à la Bibliothèque Royale à Bruxelles.

— Contrairement à une affirmation déjà ancienne de l'historien Kurth, la tour de l'église Saint-Denis à Liège n'aurait pas fait partie de l'enceinte notgérienne de cette ville. C'est ce qu'expose le chanoine RONGY dans le *Bulletin Le Vieux Liège* (1934, juin-juillet, pp. 289-292). L'église Saint-Denis, dit le chanoine Rongy, remonte à l'époque notgérienne, mais la tour est plus jeune que l'église : son appareil plus régulier, ses arcs bien appareillés, ses baies décorées de colonnettes à chapiteaux cubiques, son ornementation d'impôstes bien moulurées le prouvent. De plus le manque de lien entre la maçonnerie des nefs et celle de la tour et l'existence de piles épaisses terminant les arcades de la nef du côté occidental indiquent qu'une tour occidentale ne fut pas prévue dès l'origine. D'après l'auteur la tour n'a pas un aspect défensif; elle a pu servir tout au plus de tour de guet car elle était proche de l'enceinte.

— L'église de Cruybeke fut élevée au début du XV^e siècle et incendiée en 1575 par les Espagnols : des traces de cet incendie sont encore visibles aux piles de la croisée et à d'autres piliers. En 1584 elle fut restaurée et consacrée : on a retrouvé un parchemin rappelant ce fait, qui avait été maçonné, dans une boîte de plomb, sous l'autel principal. Divers travaux au chœur furent exécutés en 1652 et aux bas-côtés en 1660 et 1663, aux voûtes en 1707. En 1913, lors de la restauration, les voûtes de la nef et des bas-côtés se sont écroulées. Après la guerre la restauration fut reprise. L'église de Cruybeke possède une tour centrale octogonale de deux étages; elle est toute entière en pierre blanche. (R. DE GROODT, *Histoire de Kruybeke et son église* dans les *Annales du Cercle Archéologique du Pays de Waes*, t. 46, 1934, 1^{re} livr. pp. 7-71).

— Une étude historique et économique des moulins nombreux qui ont existé dans le comté d'Hoogstraten a été faite par C. LACRYSEN dans *HOK, Tijdschrift voor Geschiedenis, Oudheidkunde, Kunst en Folklore* 1934, I, pp. 4-76 et II, pp. 77-160. L'auteur publie un grand nombre de textes d'archives et décrit quelques moulins encore existant.

— Signalons l'existence d'une revue nouvelle *Mededeelingen van den Kunst- en Oudheidkundigen Kring van Herenthals*. Deux livraisons ont paru déjà pour l'année 1934. La première contient une étude de A. VAN OLMEN sur le château de Vosselaar (*Het Kasteel van Vosselaar en zijne Heeren* (pp. 13-17). Le premier château aurait été élevé vers 1270 par Arnolf, seigneur de Vosselaar. Peu habité de 1530 à 1670 et devenu très délabré le château fut démoli et reconstruit vers 1670 par le chevalier Jan Proost. Il est reproduit par Le Roy dans son « Notitia Marchionatus » en 1678. Il fut reconstruit en 1776 et 1850.

— Le *Comité d'Etudes du Vieux Bruxelles* publie un bref rapport sur son activité pendant l'exercice 1933-34. (Bruxelles, E. Guyot, 1934). On y trouve les résumés de communications du chanoine LEFÈVRE sur *La Chapelle Sainte-Anne* dont il a dépouillé les archives (cette chapelle est l'œuvre de l'architecte Léon Van Heil au début du XVI^e siècle) et sur *La Chapelle du Saint-Sacrement à l'église Sainte-Gudule et son mobilier*.

— L'abbé THIBAUT fixe la chronologie de l'église de Huldenberg élevée d'environ 1250 à 1390. (*Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1934, avril-juillet, pp. 81-82).

— Dans le *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* (1934, avril-juillet, pp. 52-53) M^{lle} SIMONE ANCIAUX fournit des détails circonstanciés sur la biographie de Gilles-Barnabé Guimard, l'architecte de la Place Royale de Bruxelles.

— *Le Problème de la croisée d'ogives*. La thèse défendue récemment par M. POL ABRAHAM à l'École du Louvre sur *Viollet le Duc et la théorie du rationalisme médiéval* soulève une nouvelle fois les problèmes toujours renouvelés et jamais épuisés qui se posent au sujet de la voûte sur croisée d'ogives (P. Abraham expose sa thèse dans le *Bulletin Monumental*, 1934, 1^{re} livr., pp. 69-88). L'une des plus récente contribution à ce propos est l'étude parfaitement documentée de ELIE LAMBERT sur *Les premières Voûtes nervées françaises et les Origines de la croisée d'ogives* (*Revue Archéologique*, 1933, novembre-décembre, pp. 235-244). Plusieurs archéologues mettent en doute l'utilité de la croisée d'ogives dans la construction des voûtes. Divers archéologues anglais, américains et allemands ne lui accordent qu'un rôle purement décoratif; c'est aussi ce que tend à prouver l'architecte français Sabouret dans un article qui eut quelque retentissement en 1928. Après eux, Pol Abraham dénie toute fonction utile à la croisée d'ogives et attaque toute une littérature qui jusqu'ici a chanté les louanges de la croisée, considéré comme l'élément essentiel de la logique de la construction gothique.

C'est à tort, dit P. Abraham, que Viollet le Duc prétend que la maçonnerie gothique est élastique. Elle est plastique, c'est-à-dire que, les joints étant épais et le mortier lent à durcir, cette maçonnerie a pu se déformer, mais ces déformations étaient alors définitives. Une voûte d'arête, dit encore l'auteur, comporte des arcs diagonaux incorporés. Les arcs saillants à l'intrados sont superflus, que ces arcs fassent ou non queue dans la voûte. La voûte sur croisée d'ogives se comporte comme une voûte d'arête de même forme au point de vue du mécanisme de la décomposition des efforts : le mode de fissuration des deux systèmes de voûte est semblable. La thèse de l'utilité toute provisoire de la croisée d'ogives, qui est celle des archéologues d'aujourd'hui, n'est guère admise non plus par P. Abraham qui ne retient que son but décoratif : « Le style gothique dessine la ligne par un profil ou une colonnette. La ligne ne résulte plus de la rencontre de deux surfaces; on chercherait vainement au XIII^e siècle un angle de mur montrant son arête vive, elle a disparu comme l'arête résultant de la pénétration des berceaux dans les voûtes. »

Il revenait à M. AUBERT de mettre ces discussions au point. Il le fait dans une étude fouillée, où la synthèse résulte d'un raisonnement serré appliqué à une documentation extrêmement étendue : *Les plus anciennes croisées d'ogives. Leur rôle dans la construction* (*Bulletin Monumental*, 1934, 1^{er} fasc., pp. 5-67 et 2^e fasc., pp. 137-239). La croisée d'ogives est apparue simultanément dès la fin du XI^e siècle en divers points d'Occident. La diversité des plus anciens types adoptés varie suivant les procédés habituels de construction de chaque région, la qualité des matériaux et du mortier employés qui ont permis aux constructeurs une audace plus ou moins grande. En Lombardie on trouve des très anciens exemples de voûtes sur croisée d'ogives sur plan carré, sans formerets, avec doubleaux en plein cintre; les ogives font corps avec la voûte et sont dépourvues de clef. Ces voûtes sont très bombées et sont sensiblement des voûtes d'arêtes. Les Anglo-Normands ont fait des voûtes lourdes, développant de fortes poussées, et ils ont dû garder des murs épais. Certaines régions ont appliqué la croisée d'ogives à des types de voûtes déjà existants : en Aquitaine aux voûtes en coupole, ailleurs aux voûtes en arc de cloître. Tous ces systèmes finirent par être abandonnés et c'est la solution trouvée dans l'Île-de-France qui fut adoptée partout car c'est dans l'Île-de-France que la croisée d'ogives avait acquis son rôle véritable. Le nord de l'Italie, l'Angleterre, la Normandie ont connu peut-être des voûtes sur croisée d'ogives plus tôt que l'Île-de-France, mais c'est dans cette dernière région qu'on a développé ses principes de la façon la plus heureuse en construisant dès le second quart du XII^e siècle des croisées d'ogives appareillées de claveaux et butant sur une clef à quatre branches. Très tôt les ogives furent

brisées à la clef et les clefs des arcs doubleaux et des arcs formerets furent relevées. Enfin l'emploi de l'arc boutant à la fin du XII^e siècle permettra aux constructeurs de porter le système à sa perfection : les lignes de faîte des compartiments sont établies sur un plan horizontal et toutes les poussées sont ramenées sur les quatre points de retombée. Dans les plus anciennes voûtes sur croisée d'ogives les ogives pénètrent dans les voûtes, dont elles reçoivent les compartiments sur deux feuillures réservées à la partie supérieure des claveaux. Bientôt on constate que ces ogives prisonnières de la voûte subissent les mêmes accidents et on les construit indépendantes.

Après l'étude approfondie des caractères de la voûte sur croisée d'ogives et de ses nervures, de la mouluration et de la décoration, l'auteur dresse une chronologie des plus anciennes voûtes sur croisée d'ogives de l'Ile-de-France. Il étudie aussi d'une façon toute spéciale les voûtes sur croisée d'ogives de Bourgogne, de Champagne et de Lorraine. Enfin il examine le rôle de la croisée d'ogives dans la construction.

Le rôle de la croisée d'ogives bien comprise est double : 1^o) faciliter le montage de la voûte, et donner une sécurité certaine au constructeur pendant le tassement et la prise des mortiers, 2^o) renforcer la voûte sur ses points faibles le long des arêtes et sur le plan des sommets et cela d'autant plus que les compartiments sont construits légèrement ou en matériaux de qualité médiocre.

Elle a en outre une valeur décorative. Mais il ne faut pas croire comme certains auteurs que les ogives ne sont que des nervures décoratives pour prolonger sous les voûtes l'élanement des lignes verticales et qu'elles n'ont aucune utilité constructive. Si elles étaient seulement un élément décoratif, pourquoi les trouverait-on toujours dans les constructions cisterciennes d'où tout décor était banni, dans les caves et lieux où ce décor était superflu? Pourquoi les trouverait-on aussi dans ces salles basses où l'idée de verticalité ne domine nullement et où aucune colonnette ne répond à leur retombée? Comment expliquer enfin que c'est seulement, lorsque cet élément soi-disant décoratif est appliqué, que les maîtres-maçons osent construire et réussissent à construire des voûtes solides et légères et d'une grande portée sur des plans très divers et parfois fort irréguliers?

Les textes d'archives d'une part, un examen attentif d'autre part, révèlent que les arcs doubleaux et diagonaux étaient établis en premier lieu et ont servi à faciliter la construction des voûtains. Si ceux-ci ont résisté dans plus d'un cas alors que les nervures ont disparu, notamment à la suite des bombardements de la dernière guerre, il est exagéré d'en conclure que ces nervures sont inutiles. Car nombreux sont les exemples qui prouveraient le contraire, les voûtes s'étant écroulées dans bien des cas à la suite de la chute des nervures. Les textes d'archives nous apprennent de plus que les maîtres-maçons du Moyen Age attachaient une grande importance à la construction des croisées d'ogives.

Des documents photographiques d'un grand intérêt illustrent cette étude, dont un compte rendu ne peut qu'indiquer toute l'importance.

LUCIE NINANE.

3. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

— Depuis les travaux et les théories révolutionnaires de Beenken, l'étude des orfèvres mosanes a été complètement renouvelée. L'effort des historiens de l'art porte à présent, non plus sur l'identification des orfèvres et la localisation des ateliers, mais plutôt sur la détermination des caractères artistiques et de l'évolution de l'école mosane. En se plaçant à ce point de vue, M. K. USENER publie dans le *Bulletin des Musées Royaux*

d'Art et d'Histoire (mai-juin 1934) une étude approfondie, consacrée au Chef reliquaire du pape Saint-Alexandre datant de 1145.

L'auteur est frappé d'abord par le classicisme romain de la tête d'argent, qui ne s'explique ni par les éléments « antiquisants » hérités des époques carolingiennes et othoniennes, ni par les influences byzantines. Il faut chercher la clé de l'énigme dans la personnalité de Wibald qui commanda cette œuvre d'art. Le célèbre abbé de Stavelot était un humaniste, fervent admirateur de l'antiquité romaine, qui accomplit à Rome de fréquentes missions. Le savant archéologue allemand cherche ensuite à expliquer l'origine de la technique et du style de l'émaillerie champlevé qui, sur cette pièce, apparaît pour la première fois dans la vallée de la Meuse. Sans négliger les influences byzantines, il veut la trouver dans la tradition locale mosane, telle qu'elle apparaît dans l'art de la miniature et notamment dans la Bible de Stavelot. L'étude du chef-d'œuvre de notre orfèvrerie mosane est ainsi une précieuse contribution à l'histoire de notre culture au Moyen Age.

— Non moins importante est l'étude de *Deux miniatures mosanes encore inconnues du XII^e siècle*, publiées dans le numéro de juillet-août du même *Bulletin* par M. MARCEL LAURENT. Il s'agit d'un feuillet arraché à une Bible du XII^e siècle. Au recto est peinte la Résurrection de Lazare, au verso le Christ lapidé aux portes du Temple, chacune des deux scènes se déployant sous une grande arcade surmontée d'architectures ou d'arbres symboliques. L'étude minutieuse du style, de la composition, de l'iconographie, de la polychromie et du dessin, ainsi que la comparaison avec d'autres œuvres de la miniature ou de l'orfèvrerie mosane, permettent à l'auteur de conclure qu'il s'agit d'un manuscrit exécuté vers 1175, probablement dans un monastère liégeois.

Cette magnifique leçon d'archéologie du savant historien de notre art mosan doit être lue non seulement par ceux qui se spécialisent dans cette branche de notre histoire de l'art, mais aussi par tous ceux qui s'intéressent aux méthodes et aux progrès de l'archéologie du Moyen Age.

— A l'art mosan du XIII^e siècle se rattache un relief en chêne des Musées Royaux d'Art et d'Histoire publié par le COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA dans la même livraison du *Bulletin* (*Scène des funérailles de la Vierge*). Au point de vue du style l'œuvre est à rapprocher des sculptures romanes de la vallée de la Meuse. Au point de vue iconographique la scène de la Dormition de la Vierge se rattache à la tradition byzantine; elle sera surtout traitée par nos artistes au XV^e siècle, et complètement transformée par eux.

— L'art de Claus Sluter est toujours au premier plan de l'actualité. Prenant pour prétexte la publication d'une étude de Mademoiselle Aenne Liebreich (*Le Calvaire de Champnol et l'art de Sluter* dans le *Bulletin monumental*, 1933) M. HENRI DAVID, l'auteur du grand ouvrage « De Sluter à Sambin », écrit, dans cette même livraison de la revue française, un brillant article sur l'art du grand Flamand établi à Dijon à la fin du XIV^e siècle. A l'aide des extraits de comptes publiés jadis par des historiens français, et des travaux récents de MM. Duverger et Roggen, il s'efforce de reconstituer la physionomie exacte du puits, tel qu'il fut conçu, par Claus Sluter; pas à pas, il suit les travaux d'érection et de décoration de la pile et de la croix. Après avoir retracé l'histoire des grandes figures de prophètes sculptées par Claus Sluter lui-même, l'auteur s'efforce de définir en une magnifique synthèse les caractères de son génie. A certains égards Sluter fut de son temps; il doit beaucoup aux conceptions artistiques et techniques du Moyen Age. Mais ce fut surtout un novateur. C'est à tort évidemment que l'on a considéré le réalisme comme la découverte géniale de Sluter. Rien n'est moins réaliste que ces grandes figures de prophètes qui furent certes inspirées de types réels, mais qui sont avant tout l'expression du tempérament personnel de l'artiste, qui, par son goût du mouvement

et des masses aérées, veut intensifier le modèle vivant. Son œuvre est moderne, parce qu'elle s'affranchit de la servitude architecturale et prépare l'avènement de la pure ronde bosse. Le sculpteur est génial par ce qu'il a su projeter dans ces figures la force suggestive des images gigantesques qu'il s'est faites des héros de l'Ancien Testament. Par ailleurs, il est assez étrange de reprocher à Sluter l'absence du « don charmant de l'intimité » dans lequel excelleront plus tard des artistes comme Donatello. Sluter n'y a évidemment jamais songé... non plus que Michel-Ange, par exemple, auquel, avec l'auteur, nous ne craignons pas de le comparer.

— Nous ne suivrons pas dans tous ses détails le savant et minutieux essai de la reconstitution du Calvaire, tel que Mademoiselle LIEBREICH l'a publié dans le *Bulletin monumental*, à la suite de l'article de M. David, qui lui sert de commentaire. L'auteur étudie d'abord, du point de vue iconographique, l'origine de la conception de cette œuvre grandiose, qu'elle retrouve notamment dans la littérature des mystères et des moralités du Moyen Âge. Elle décrit ensuite quelques monuments du XVI^e et du XVII^e siècle, inspirés par le puits fameux de Dijon. À l'aide de ces données et des débris du monument retrouvés en 1842, il lui est possible de présenter le plan d'une reconstitution précise du Calvaire, restituant ainsi au Puits de Moïse sa véritable signification. L'on est forcé de regretter, une fois de plus, la criminelle négligence des hommes des XVIII^e et XIX^e siècles, qui ne surent pas empêcher la mutilation de ce chef-d'œuvre grandiose de l'art flamand.

— L'ombre de Sluter s'étend longtemps sur notre sculpture du XV^e siècle. C'est à elle encore que songe M. K. GERSTENBERG dans sa contribution à la sculpture des Pays-Bas au XV^e siècle (*Zur Niederländischen Skulptur des 15. Jahrhunderts*) publiée dans le *Oudheidkundig Jaarboek* (juillet 1934). L'auteur y présente quelques œuvres inédites ou peu connues. Il s'agit notamment d'une Madone du Musée diocésain d'Utrecht et d'une autre semblable de Ludgo (Suède), datant du XV^e siècle. M. Gerstenberg songeait d'abord à l'art de Sluter notamment à la Vierge du retable de Rouvres, mais constate que les deux Madones en sont déjà éloignées; il préfère les rapprocher du monument funéraire de Jean Lomme à Pampelune et y retrouve les mêmes éléments décoratifs de la sculpture tournaisienne. C'est également cette influence tournaisienne qu'il veut retrouver sur des Pietà d'origine westphalienne conservées au Musée d'Utrecht et en Allemagne.

— Une autre personnalité en effet domine la sculpture des Pays-Bas dans la seconde moitié du XV^e siècle. C'est Roger Van der Weyden originaire de Tournai. Son génie est si puissant et le prestige de notre art flamand est tel, qu'ils s'étendent bien au delà de nos frontières. Les sculpteurs allemands subirent fortement l'influence des sculptures réalistes flamandes. Telle est la thèse qu'expose le même auteur KURT GERSTENBERG à propos du grand artiste allemand Riemenschneider dans le *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* (1934, 1-2, p. 3-38; *Riemenschneider und der niederländische Realismus*). L'auteur appuie sa démonstration sur de nombreux exemples et d'abondantes illustrations. Il confronte successivement, avec des sculptures de Riemenschneider, le tableau de la Sainte Trinité de Roger van der Weyden (Francfort), les figures de la Déploration du Christ de Soignies, le retable de Jan de Molder du Musée de Stockholm. Au reste il souligne avec raison les caractères nationaux de l'œuvre de l'artiste allemand, plus épris de naturalisme et de fantaisie.

— La sculpture des Pays-Bas, à Bruxelles et à Tournai, au XV^e siècle, fut donc dominée par les personnalités de Claus Sluter et de Roger van der Weyden. Vers 1500, dans l'école brabançonne on peut observer cependant qu'une transformation s'est accomplie; après de longues recherches et des tâtonnements, les sculpteurs ont atteint plus de

maîtrise, et tendent naturellement vers l'harmonie et l'équilibre qui les préparent aux enseignements de la Renaissance. C'est ce que nous montre le COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA dans les *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles* (tome XXXVIII, 1934. *Des caractères de la sculpture brabançonne vers 1500*). L'auteur esquisse une synthèse très claire de l'évolution de notre sculpture depuis l'époque romane et apporte à l'appui de sa thèse un choix très abondant de photographies d'objets, dont plusieurs complètement inédits.

— A cette même école brabançonne de la fin du XV^e siècle appartient un très beau fragment de retable des Musées Royaux d'Art et d'Histoire représentant *Une scène de charité*. Dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (mai-juin 1934), le même auteur, COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA consacre une notice à cette œuvre et la compare au point de vue iconographique, à trois peintures flamandes du début du XVI^e siècle. Il met ainsi une fois de plus en évidence les contacts qui existaient chez nous entre les ateliers des peintres et des sculpteurs.

— M. L. SCHELTJENS a étudié dans le tome 43 des *Annales du Cercle archéologique du Pays de Waes*, l'œuvre du sculpteur Adrien Nijs du XVIII^e siècle (voir notre chronique d'octobre 1933). Dans la première livraison du T. 46 (1934) de ce périodique, le même auteur publie une note additionnelle sur ce sujet (*De Kunstenaarsfamilie Nijs van Temsche*). Il a découvert quatre œuvres importantes de cet artiste dans la région de Saint Nicolas; il rectifie en outre une erreur de date dans la biographie du sculpteur.

— Les Américains s'intéressent spécialement à nos anciennes tapisseries flamandes. Chaque mois, nous apprenons que l'un ou l'autre de leurs Musées s'est enrichi d'une pièce importante de notre grande industrie d'art nationale. Le journal *The Art News* (18 août 1934) nous informe que le Musée de Kansas vient d'acquérir une magnifique tapisserie bruxelloise du début du XVI^e siècle (p. 3 *Kansas City acquires an important gothic tapestry*). Le sujet traité est la *Marche au Calvaire*. La pièce provient de la collection d'un prince Espagnol.

— Dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, déjà fréquemment cité, (mai-juin) Madame CRICK-KUNTZIGER publie une note complémentaire sur *La tenture de l'histoire d'Achille* étudiée dans un fascicule précédent. Il résulte de l'étude d'une suite inédite de Jean Raes, appartenant à la cathédrale de Santiago et signalée par M. J. Marillier, que Jordaens serait l'auteur de deux cartons supplémentaires à la série des huit cartons dessinés par Rubens pour l'histoire d'Achille tissée par Jean et François Raes. Ainsi est confirmée l'hypothèse suggérée précédemment par Madame Crick-Kuntziger au sujet de la participation de Jordaens à cette fameuse série de tapisseries.

— On se souvient qu'au mois de décembre 1933 furent dispersées aux enchères les collections de feu M. Claes d'Anvers. Dans cet immense ensemble d'objets hétéroclites, quelques précieuses faïences anversoises avaient attiré l'attention des spécialistes. Dans le IX^e *Jaarboek de l'Antwerpen's Oudheidkundige Kring* (1933), M. NANNE OTTEMA, grand connaisseur de faïences néerlandaises du XVI^e siècle, consacre un article très intéressant aux faïences d'Anvers (*Oud Antwerpsch Plateelwerk*). Il passe en revue quelques-uns des objets les plus importants retrouvés jusqu'à présent, et suggère d'ajouter à cette liste encore très réduite un vase inédit du *Schlossmuseum* de Berlin. La nature du décor — armoiries et décor de ferronnerie assez grossier (1) — nous fait penser plutôt aux œuvres tardives du début du XVII^e siècle, époque à laquelle les faïences anversoises se confon-

(1) L'origine de ce style est à rechercher dans les gravures de Cornelis Floris et non Frans Floris, comme l'écrit l'auteur par inadvertance (p. 46).

dent avec les œuvres hollandaises. L'analyse critique des carreaux et des objets de la collection Claes constitue par ailleurs une excellente mise au point pour l'histoire des origines des faïences dans les Pays-Bas.

— Dans le même volume de *l'Antwerpen's Oudheidkundige Kring*, M. CH. VAN HERCK publie une étude très substantielle sur les anciens meubles-scribans anversois (*Antwerpsche scribanen*). Grâce aux archives de l'ancienne firme Forckhout, on sait qu'au XVII^e siècle des meubles en bois exotiques avaient été fabriqués en grandes quantités à Anvers, et exportés par les soins de Forckhout en Autriche, France, Espagne, Portugal, Angleterre, Hollande. Après avoir relevé quelques-unes de ces mentions et précisé le sens de la terminologie utilisée dans les anciens documents flamands, l'auteur entreprend la description d'une série nombreuse de meubles anversois, qu'il est parvenu à identifier et les confrontant avec les descriptions des inventaires. D'après leur technique, il les a classés rationnellement en plusieurs catégories. Pour chacune d'elles, il a choisi judicieusement ses exemples dans les Musées belges et étrangers et dans les collections privées. Le lecteur sera surpris par l'importance de la documentation ainsi réunie, non moins que par la richesse de certains « scribans » anversois. L'étude de M. Van Herck, fruit d'une longue expérience et d'un travail consciencieux, constitue certainement pour l'histoire du mobilier de nos anciens Pays-Bas un chapitre d'un intérêt capital.

— Dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (mars-juin 1934) M. le Chanoine F. CROOY, consacre une intéressante notice à deux écuilles et une bague en argent du XIV^e siècle acquises récemment par les Musées. Ces objets proviennent d'un trésor découvert à Liège en 1921. Les écuilles portent un poinçon fort rare, manifestement liégeois, et sont d'excellents spécimens de la vaisselle précieuse du Moyen Âge.

— Nous lisons encore dans la même revue (juillet-août) un article très documenté de Mademoiselle A. BARA sur *Les Collections d'Horloge* des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. L'auteur passe en revue et décrit avec soin les divers types d'horloge depuis les horloges de table à ressort du XVI^e siècle jusqu'aux pendules dorées du début du XIX^e siècle. La variété des types est inépuisable : horloges à campanile, horloges en forme dite « tour d'Augsbourg », horloges-crucifix, horloges pivotantes, horloges à feu, etc. La plupart de ces pièces sont d'origine étrangère et notre pays ne semble avoir joué qu'un rôle très effacé dans cette intéressante industrie d'art.

— Le Musée Curtius à Liège possède une importante collection de *contre-cœurs et de plaques de foyer* qui furent fabriquées si abondamment dans nos provinces méridionales au XVII^e et au XVIII^e siècle. M. FRANÇOIS BONIVER, dans la *Chronique archéologique du Pays de Liège* (mars à juin 1934) en fait une description et un classement fort instructifs.

H. NICAISE.

4. PEINTURE.

— La publication de *l>Allgemeines Lexikon des bildende Künstler von des Antike bis zur Gegenwart* de THIEME et BECKER se poursuit avec rapidité. Voici le tome vingt-huitième comportant des notices sur les artistes dont les noms sont compris entre ceux de Ramsden et de Rosa (Leipzig, Seemann, 1934, 600 pages).

— M. A. MAYER, à la suite de Bryson Burroughs et de Winkler, redit les raisons qu'il a d'attribuer à Hubert Van Eyck la Crucifixion de Leningrad, actuellement au Metropolitan Museum, de New-York (*La crocifissione di Pietroburgo*, dans *L'arte*, juillet 1934, pp. 341-347). Contrairement à Winkler, il considère ce panneau comme la première œuvre connue

d'Hubert, datant d'avant 1416, avant les Trois Maries au tombeau de la collection Cook de Richmond.

— L'abondance des articles parus sur la controverse Hubert-Jean Van Eyck suscitée par le livre de M. Renders fait souhaiter la publication de notices bibliographiques. M. L. SCHEEWE en donne une très complète dans le *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1934, 2, pp. 140-143. L'auteur analyse les travaux parus depuis 1932.

— L'article que M. HULIN DE LOO consacre à *La fameuse inscription du retable de l'Agneau* (*Revue archéologique*, janvier-avril 1934, pp. 62-87), est conçu sur le même plan que celui de M. Faider (voir cette *Revue*, 1934, 2, pp. 189-190). L'auteur examine le quatrain au double point de vue philologique et paléographique, il étudie l'interprétation qu'on peut en donner et conclut que Jean Van Eyck en est le rédacteur.

— La collection Arthur Maier de Carlsbad fait l'objet d'une étude dans la revue *Belvedere* (OTTO KLETZL, *Bilder des Sammlung Arthur Maier, Karlsbad*, 1932 — paru en 1934 —, pp. 167-170). Divers tableaux flamands y sont décrits : une lignée de sainte Anne de Benson, une Vierge et Enfant d'Isenbrant, un portrait d'homme barbu de Josse Van Cleve, un paysage de Jacob Grimmer, un paysage et une tête d'aveugle de Pieter Bruegel le vieux, une nature morte de Fyt, une scène paysanne de Teniers.

— M. C. K. JENKINS participe à la discussion concernant l'identification des époux représentés sur le panneau de Van Eyck conservé à la National Gallery de Londres. Il prend position en faveur de la thèse qui y reconnaît Jean Van Eyck lui-même et son épouse, Marguerite (*Jan Van Eyck's « Arnolfini » group*, dans *Apollo*, juillet 1934, pp. 13-18). Après avoir passé en revue les avatars par lesquels passa le panneau, il l'analyse, en étudie le fameux texte qui y est inscrit, puis compare les personnages avec le portrait de Marguerite Van Eyck du Musée de Bruges. Le portrait d'Arnolfini du Musée de Berlin est, d'après l'auteur, un auto-portrait.

— Le Dr L. SCHEEWE publie une étude bibliographique complète sur le passionnant problème Maître de Flémalle-Rogier Van der Weyden dans la revue *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1934, 3, pp. 208-212. Tous les articles parus depuis les livres de MM. Destrée et Renders sont signalés au cours d'un exposé systématique.

— On croit communément que la Mise au Tombeau de Rogier Van der Weyden conservée aux Offices à Florence est l'œuvre qui aurait été vue en 1449 chez Lionel d'Este. Mgr. VAES, rappelant les textes contemporains de Facius et de Cyriaque d'Ancône, prouve qu'il n'en est rien. L'auteur attire l'attention sur l'importance de la récente exposition d'art ferrarais au point de vue particulier de l'influence exercée par Rogier sur des maîtres tels que Cosimo Tura, Francesco del Cossa et surtout Ercole de Roberti (*Œuvres de Roger Van der Weyden en Italie; Asti, Ferrare, Naples*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 1934, pp. 260-263).

— Prenant comme base les tomes X et XI de l'*Altniederländische Malerei* de FRIEDLAENDER récemment parus, M. G. ISARLOFF publie quelques notes sur *Les maniéristes néerlandais* (*L'art et les Artistes*, juin 1934, pp. 287-297). Après avoir défini le terme même de maniérisme, l'auteur recherche l'origine du mouvement. D'après lui, le maniérisme anversois n'est pas issu de l'art de Quentin Metsys; il est d'importation hollandaise. C'est Jan de Cock qui, l'ayant appris chez Engelbrechts, le fit connaître à Anvers. Cet article fournit pas mal de renseignements sur plusieurs tableaux de cette période assez confuse.

— Reprenant les études de Winkler et de Friedlaender, M. W. KRONIG examine à son tour les œuvres de jeunesse de Jean Gossart, *Zur Frühzeit Jan Gossarts* (*Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1934, 3, pp. 163-177). Il passe en revue tableaux, miniatures et dessins.

Notons que la Sainte Famille de Bellegambe appartenant au Musée de Bruxelles serait pour l'auteur une œuvre peinte d'après Gossart.

— La revue *Oudheid en Kunst, algemeen tijdschrift voor kempische geschiedenis*, Brecht, 1934, 3, p. 79 publie une bonne reproduction d'un triptyque qui ornait jusqu'en ces derniers temps l'église d'Oosthoven, sous Vieux-Turnhout. Ce retable, œuvre d'un maniériste anversoïse des années 1520 représente la Nativité, l'Adoration des Mages, la Circoncision. Ce tableau a été volé et les recherches du parquet restent vaines.

— Le Jeu des enfants de Pieter Bruegel le vieux du Musée de Vienne est une encyclopédie et une allégorie du printemps de la vie. M^{me} C. TIETZE-CONRAT met en relation le sujet de ce panneau, peint vers 1560, avec diverses gravures antérieures et prouve que ces représentations y existaient (*Pieter Bruegels Kinderspiele*, dans *Oudheidkundig Jaarboek*, mai 1934, pp. 127-130).

— M. M. J. FRIEDLAENDER établit le catalogue des portraits certains peints par Willem Key, de façon à préparer les rapprochements avec d'autres œuvres attribuées à cet artiste, *Willem Key als Porträtmaler*, dans *Pantheon*, août 1934, pp. 230-236. Key est maître à la gilde des peintres d'Anvers en 1542. Les textes d'archives ont conservé le souvenir d'un portrait de Granvelle peint après 1561 et d'un autre de l'empereur Mathias qui date des années 1578-1580. L'auteur dénombre ensuite les tableaux au sujet desquels aucun doute n'est possible.

— Les paysagistes flamands Pozzoserrato (Toeput) et Paolo Fiammingo (Pauwels Frank) eurent leur temps de célébrité à Venise à la fin du XVI^e siècle. Ces artistes sont l'objet de plusieurs études depuis quelques temps. M^{lle} SULZBERGER donne l'état de la question dans le *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, Paysagistes flamands en Vénétie*, 1934, pp. 263-265.

— L'étude des œuvres rubéniennes de la période italienne a toujours retenu l'attention du Dr G. GLUCK. Il publie quelques portraits inédits peints par Rubens pendant cette époque (*Zu einigen Gruppenbildnissen aus Rubens' italienischer Zeit*, dans *Belvedere*, 1932 — paru en 1934 —, numéros 11 et 12, pp. 162-164). Il s'agit du portrait de la marquise Franzoni avec sa fille et son fils de la collection Kann de Paris, du portrait de vieille dame avec sa fille de la collection Van Diemen à Berlin, d'un buste de vieille femme au Palais royal de Gênes, d'un portrait de jeune femme de l'Ermitage (attribué à Coello), d'un portrait de jeune femme avec son fils d'une collection privée de Vienne et du portrait d'une dame de la famille Durazzo du Musée de Strasbourg.

— M. W. SUDA a retrouvé quelques portraits peints par des maîtres qui se souviennent dans leurs réalisations de l'art du Titien ou du Tintoret; ce sont des œuvres de Jan Stephan de Calcar, de Lambert Sustris, du Greco, de Rubens enfin (*Fremde Meister um Tizian, Belvedere*, 1934, 1-2, pp. 11-16). Pour ce dernier maître, il s'agit d'un portrait de procureur vénitien conservé dans une collection de Zurich. Le peintre anversoïse se révèle dans la technique et le coloris, alors que son modèle rappelle le Tintoret.

— Les six esquisses figurant l'histoire d'Achille que Rubens peignit vers 1628, passées récemment en vente à Londres — vente de la collection de lord Barrymore — ont été acquises par le Musée Boymans de Rotterdam. M. HANNEMA étudie cette série dont il manque deux panneaux. Ces esquisses servirent de modèles pour tapisserie, ainsi que M^{me} CRICK-KUNTZIGER l'a montré dans un article paru dans le *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 1934, pp. 2-12 (cf. *Jaarverslag, Museum Boymans, Rotterdam*, 1933).

— La collection Gardner de Boston est devenue une galerie publique, *The Isabella Stewart Gardner Museum*. Cette collection formée avec l'aide de M. Berenson, comporte surtout des œuvres italiennes. Le catalogue en est rédigé par M. Ph. HENDY. Quelques

tableaux flamands y sont inventoriés, notamment le portrait d'Arundel par Rubens (*Pantheon*, septembre 1934, pp. 278-282).

— Les carmes de Paris concédèrent en 1635 la deuxième chapelle à gauche de leur église à la famille d'Estampes qui en fit le lieu de sa sépulture. Jacques d'Estampes la fit décorer par le peintre flamand Pierre Van Mol, ainsi que le rapporte la *Description de Paris*, par GERMAIN BRICE. M. Leguay vient de nettoyer les onze peintures murales ornant cette chapelle, les fresques apparaissent dans leur éclat. Le comte A. DORIA révèle cette résurrection dans *Beaux-Arts* (*Les fresques de Pierre Van Mol aux Carmes*, 24 août 1934, p. 2), annonçant une étude détaillée sur ce sujet à paraître dans *La revue de l'art*.

— Prenant occasion de la publication du livre de M. von Schneider (voir cette *Revue*, 1934, pp. 744-746), M^{lle} TH. CORNIL traite rapidement le problème du *Caravage et la peinture flamande*, établissant les questions à résoudre et fournissant la bibliographie générale du sujet (*Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 1934, pp. 265-270).

— Les collections royales d'Angleterre conservent à Buckingham Palace une Kermesse signée et datée : « David Teniers F. A^o 1649 ». Il existe au Musée de Darmstadt un dessin du même artiste qui se rapporte à la toile de Londres. Le dessin porte une inscription par laquelle on apprend que le tableau qu'il prépare sera envoyé au Prince d'Orange. Il s'agit de Guillaume II. L'œuvre fut vendue en 1713, elle passa par diverses collections anglaises avant d'être acquise par le roi d'Angleterre (H. SCHNEIDER, *Een prinselijke opdracht aan David Teniers d. j.*, dans *Oudheidkundig Jaarboek*, avril 1933, pp. 37-38).

— La chapelle de la Vierge située à Villers l'Évêque en bordure de la route de Xhendremael à Odeur est menacée. M. E. FRÉSON s'y intéresse et a tenu à en consigner l'histoire. Grâce à ses recherches dans les archives de la cure de Villers l'Évêque, il a pu déterminer, en particulier, le nom du peintre qui réalisa le tableau ornant l'autel de ce petit sanctuaire (*Le peintre Jean de Fraipont*, dans *Leodium*, juillet-septembre 1934, pp. 58-61). Il s'agit d'un artiste liégeois, Jean de Fraipont, qui peignit cette Nativité (toile, 164 × 1044 cm.) en 1643. Il eut été souhaitable que l'étude de M. Fréson fut accompagnée d'une reproduction photographique de la chapelle et du tableau.

— M. P. DELRÉE est parvenu, grâce à ses recherches d'archives, à retrouver *La maison natale de Léonard De France* (*Leodium*, juillet-septembre 1934, pp. 54-58), maison dans laquelle il vécut jusqu'en 1753, année de son départ pour Rome. Il s'agit du numéro 7 de la rue de la boucherie, dans l'ancienne paroisse de saint André, à Liège.

— M. JACQUES MATHEY étudie divers dessins de Greuze et de Fragonard. Grâce à des comparaisons, il prouve que ces artistes ont copié l'œuvre de Rubens (*Greuze et Fragonard, copistes de Rubens*, dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1933, fasc. 2, pp. 183-187).

— Le président des Hospices civils de Gênes, M. Mosso, a décidé de rassembler au palais de l'Administration de ces Hospices, à San Martino, les œuvres présentant un intérêt artistique, archéologique ou historique qui étaient éparses dans les divers locaux hospitaliers. Le nouveau musée se révèle des plus intéressants. M. O. GROSSO décrit sommairement quelques aspects de cette récente fondation s'attachant, en particulier, à dénombrer les tableaux ornant la pinacothèque (*Cronache genovesi: la pinacoteca ed il museo dello Spedale di Genova*, dans *Emporium*, avril 1934, p. 240-244). Cette section compte quelques œuvres flamandes, notamment trois panneaux de Provost, plusieurs toiles de petits maîtres du XVII^e siècle, de De Wael, de Bril et d'autres.

— M. NIËLS VON HOLST publie une étude bien intéressante sur le problème des copies de tableaux et des faux faits au temps du romantisme, *Nachahmungen und Fälschungen*

altdeutscher Kunst in Zeitalter der Romantik (dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1934, I, p. 17-45). Après un exposé général dans lequel le « climat » et les idées de cette époque sont rappelés, l'auteur énumère une série d'œuvres célèbres copiées au début du XIX^e siècle. Des plagiats de tableaux de Van Eyck et de Memlinc sont repérés.

JACQUES LAVALLEYE.

VARIA.

— Malgré le grand désir que nous en avons, nous ne pouvons fournir un long compte rendu de l'ouvrage *Samtida Konst in Belgien*, signé par M. JACQUES LAVALLEYE et édité par M. John Kroon, à Malmö (1934). Comme le titre l'indique (Art contemporain en Belgique), cet ouvrage ne relève pas, en général, d'une période ressortissant à notre revue. Toutefois, les premiers jalons qu'on y pose étant nécessairement les derniers d'une période qui, cette fois, est bien nôtre, signalons donc que les artistes du néo-classicisme et ceux du début du romantisme sont bien campés par l'auteur. Les notices embrassent la peinture surtout, la gravure, la sculpture, l'architecture et le mobilier. Elles s'étendent sur vint-neuf pages. Un choix excessivement heureux de 144 planches (pp. 33-176) illustrent le texte. Une table des noms d'artistes termine le volume. L'Art belge contemporain est ainsi représenté de belle façon au sein d'une collection qui s'étend également au Danemark, à la Norvège, la Finlande, la Russie, la Pologne, la Tchéco-Slovaquie, la Hongrie, l'Italie et la Roumanie.

PAUL ROLLAND.

RECTIFICATION.

Dans ma dernière chronique d'Art populaire, en parlant des collections montées par le regretté FR. CLAES, à Anvers, j'ai attribué à M. JOS. DE BEER la rédaction complète du catalogue de vente, sur la foi de la préface signée et d'informations reçues. C'est là une généralisation erronée, comme me le signale la firme EUG. VAN HERCK & ZONEN, d'Anvers : le catalogue en question est son œuvre, avec la collaboration de JOS. DE BEER pour les rubriques « Numismatique » et « Plombs de pèlerinage » et de PH. DUPREZ, pour « Armes » et « préhistoire ». Je m'empresse de rectifier, ainsi qu'on m'en a prié : rendons à chacun ce qui lui revient.

JEAN GESSLER.

TABLE DES MATIERES DU TOME IV

QUATRIEME ANNEE. — 1934.

ARTICLES.

BORREN (CH. VAN DEN). — Deux pièces musicales dans un tableau d'Henri Van Baelen	193-200
CRICK-KUNTZIGER (M.). — Tapisseries de l'histoire de Céladon aux armes des Fourment	239-246
DAVID (HENRI). — L'Art de Sluter d'après les Prophètes de Champmol	97-102
DOORSLAER (G. VAN). — La chapelle musicale de Philippe le Beau 21-58 et	139-166
HOUTART (BARON MAURICE). — Les difficultés de la biographie de Roger de la Pasture	5-14
LACCHIN (ENRICO). — Saggio sullo scultore in legno Alberto de Brule (lavoró in Venezia 1597-99)	321-330
LANDELIN HOFFMANS O. M. C. (P.). — Deux volets inconnus de l'atelier de Colin de Coter	331-334
LEFÈVRE O. P. (PL.). — Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode 247-264 et	335-348
RÉAU (LOUIS). — Un sculpteur flamand francisé du XVIII ^e s.: Tassaert	289-310
ROLLAND (PAUL). — Chronologie de la cathédrale de Tournai :	
I. La cathédrale actuelle	103-138
II. Les cathédrales antérieures	225-238
ROOSVAL (JOHNNY). — Les peintures des retables néerlandais en Suède	311-320
SCHRETLEN (M. J.). — Een werk van Matthys Bril	15-18
TERLINDEN (VTE CH.). — Le mécénat de l'Archiduchesse infante Isabelle-Claire-Eugénie dans les Pays-Bas	211-224
TERVARENT (GUY DE). — Les sources littéraires de Van Orley	19-20
USENER (K. H.). — Kreuzigungsdarstellungen in der mosanen Miniaturmalerei und Goldschmiedekunst	201-210

CHRONIQUE.

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE :

Liste des Membres	59
Rapport sur l'exercice 1933 (PAUL ROLLAND)	62
Procès-verbaux des séances (PAUL ROLLAND)	64, 167, 265, 349

BIBLIOGRAPHIE.

1° *Ouvrages.*

ARTELT (W.). — Die Quellen der mittelalterlichen Dialogdarstellung (JEAN GESSLER)	268
BERGMANS (SIMONNE). — Denis Calvaert, peintre anversois, fondateur de l'École bolonaise (LEO VAN PUYVELDE)	359
COURTOY (FERDINAND). — L'Hôtel de Groesbeeck-de-Croix à Namur (LUCIE NINANE)	178
fondateur de l'École bolonaise (LEO VAN PUYVELDE)	359
DERUELLE (M. I. J.). — De St. Pietersabdij te Gent. Archaeologische Studie (L. NINANE)	176
DUVERGER (JOS.). — Conrat Meijt (ca. 1480-1551) (AD. JANSEN)	360
FIERENS-GEVAERT. — La peinture du Musée ancien de Bruxelles (PAUL ROLLAND)	69
FOUREZ (LUCIEN). — Le droit héraldique dans les Pays-Bas catholiques (CHEVALIER M. DE SCHAEZTEN)	76
GASTOUÉ (A.), V. LEROQUAIS, A. PIRRO, H. EXPERT, H. PRUNIÈRES, E. DACIER. — La musique française du Moyen Age à la Révolution (CH. VAN DEN BORREN)	172
GÖBEL (HEINRICH). — Wandteppiche (M. CRICK-KUNTZIGER)	72
HEGE (WALTER) et WEIGERT (HANS). — Die Kaiserdomme am Mittelrhein : Speyer, Mainz und Worms (PAUL ROLLAND)	173
HENNEQUIN (JENNY). — Un peintre sous la Révolution et l'Empire ; Mémoires de Philippe-Auguste Hennequin (SIMONE ANSIAUX)	363
KERCKHOVEN (A. VAN DEN). — Werken voor orgel, uitgegeven door Jos. Watelet, met een levensbericht door D ^r I. De Jans (CH. VAN DEN BORREN)	362
KONRAD (D ^r M.). — Meisterwerke der Skulptur in Flandern und Brabant (JEAN GESSLER)	357

LASARIEFF (VICTOR). — Lettres choisies de Rubens (JACQUES LAVALLEYE)	360
LOWET DE WOTRENGE. — Essai sur la porcelaine dite de Bruxelles (HENRI NICAISE)	275
LYNA (FRÉDÉRIC). — De Vlaamsche miniatuur van 1200 tot 1530 (JACQUES LAVALLEYE)	334
MALE (EMILE). — L'Art Religieux après le Concile de Trente (LEO VAN PUYVELDE)	270
MARLIER (GEORGES). — Memlinc (PAUL ROLLAND)	355
MESNIL DU BUISSON (COMTE DU). — La technique des fouilles archéologiques. Les principes généraux (JACQUES BREUER)	267
MULS (JOZEF). — Cornelis De Vos, schilder van Hulst (ARTHUR LAES)	273
RACKHAM (BERNARD) et VAN DE PUT (ALBERT). — The three books of the Potter's Art (MARCEL LAURENT)	170
RAVEZ (WALTER). — Tournai, Cité royale (PAUL ROLLAND)	278
ROOSVAL (JOHNNY) — Fornkristen konst samt bysantinsk och karolingisk (PAUL ROLLAND)	70
SCHNEIDER (ARTHUR VON). — Carravaggio und die Niederländer (THÉRÈSE CORNIL)	74
STANGE (ALFRED). — Deutsche Malerei der Gotik (ÉDOUARD MICHEL)	269
VERCAUTEREN (F.). — Etude sur les « Civitates » de la Belgique Seconde (PAUL ROLLAND)	351
<i>Corpus della Maiolica Italiana. I. Le maioliche datate fino al 1530, a cura Gaetano Ballardini (H. NICAISE)</i>	71
<i>La Noblesse Belge. Annuaire de 1931-1932 (LUCIEN FOUREZ)</i>	180
<i>Mélanges Bidez (PAUL ROLLAND)</i>	178
<i>Société des amis des Musées Royaux de l'Etat à Bruxelles, XXV années d'activité 1907-1932 (LUCIE NINANE)</i>	69

2° *Revue et Notices.*

Préhistoire (R.-L. DOIZE)	181, 279, 365
Architecture (LUCIE NINANE)	77, 280, 365
Sculpture et arts industriels (H. NICAISE)	78, 184, 281, 368
Peinture (JACQUES LAVALLEYE)	80, 187, 285, 372
Art populaire (JEAN GESSLER)	81
Varia (PAUL ROLLAND)	82, 192, 376
Correspondance	83

TABLE DES PLANCHES

TABLE ONOMASTIQUE.	PAGES
BALEN (HENRI VAN). — Le Festin des Dieux, Angers, musée . . .	194
BRIL (MATTHIJS). — Gravure d'après un tableau de M. Bril . . .	16
BRIL (MATTHIJS). — Paysage. Peinture a tempera sur parchemin , ,	16
BRUEGHEL (JEAN). — Noces paysannes honorées de la présence des Archiducs, Madrid, Prado	216
BRUEGHEL (ÉLÈVE DE JEAN). — Le château de Tervueren. Madrid Prado ,	216
BRUEGHEL (ÉLÈVE DE JEAN). — L'Infante Isabelle dans le parc de Bruxelles. Madrid, Prado	216
BRULE (A. DE. — Stalles du chœur de S. Giogio Maggiore à Venise ,	322, 328
COLIN DE COTER (ATELIER) — Volets de retable. Enghien, Couvent des Capucins	332, 333
GONZALEZ (BARTOLOMÉ). — L'Infante Isabelle à trente ans. Madrid, Prado	216
MAITRE D'AFFLIGHEM. — Jugement dernier. Strängnäs, cathédrale	318
MAITRE D'AFFLIGHEM. — Jugement dernier. Bruxelles, Musée ancien ,	318
MAITRE ANONYME DE GROOTHE. — Mise au tombeau. Botkyrka, Eglise	314
MAITRE ANONYME DE GROOTHE. — Tête d'apôtre. Strängnäs cathédrale	314
MAITRE DE LA CRUCIFIXION D'ANVERS. — Adoration des Rois. Londres, Buckingham Palace	316
MAITRE DE LA CRUCIFIXION D'ANVERS. — Le martyr des 10000. Vaksala, Eglise	316
MORO (ANTONIO). — La reine Marie d'Angleterre, seconde femme de Philippe II. Madrid, Prado	216
ORLEY (B. VAN). — Volets de retable d'autel. New York, Collect. Mortimer Schiff	18
PANTOJA DE LA CRUZ (JUAN). — La reine Elisabeth de Valois, troisième femme de Philippe II. Madrid, Prado	216
RENIER DE HUY (?). — Christ en croix. Cologne, Rheinisches Museum , ,	216

RUBENS (P.-P.). — Le triomphe de l'Eglise sur l'Ignorance. Madrid, Prado	216
RUBENS (P.-P.). — Le miracle de Saint Ildefonse (réduction sur cuivre). Madrid, Prado	216
SANCHEZ COELLO (ALONSO). — L'Infante Isabelle à l'âge de treize ans. Madrid, Prado	216
SANCHEZ COELLO (ELÈVE DE). — L'Infante Isabelle à l'âge de dix-huit ans. Madrid, Prado	216
TASSAERT. — L'Enlèvement d'Europe (Vers 1763). Paris, Collection B ⁿ Maurice de Rothschild	292
TASSAERT. — Faune jouant des cymbales. Potsdam. Sans Souci	304
TASSAERT. — Bacchante jouant du tambourin (1777). Potsdam, Sans Souci	304
TASSAERT. — L'Amour nourri par l'Espérance. Berlin, Musée du Château	304
TASSAERT. — Jeune fille sortant du bain. Postdam, Palais de marbre	304
TASSAERT. — Le sacrifice des flèches de l'Amour sur l'Autel de l'Amitié (1776). Philadelphie, Collection Stotesbury . . .	294
WEYDEN (GOSWIN VAN DER) ? — Volets de retable. Gustrow, église	316

TABLE TOPOGRAPHIQUE.

<i>Angers, Musée.</i> — Henri van Balen : Le festin des Dieux . . .	194
<i>Anvers, Musée Mayer van den Bergh.</i> — Tenture de Céladon : 6 panneaux	240
<i>Berlin, Musée du Château.</i> — Tassaert : l'Amour nourri par l'Espérance	304
<i>Botkyrka (Suède), Eglise.</i> — Volet de retable : Mise au tombeau	314
<i>Bruxelles, Bibl. Roy.</i> — Miniatures. Portraits de Philippe le Beau et de Jeanne de Castille, son épouse. Page de titre du Ms, n. 92126	38
<i>Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.</i> — Maître d'Affligem : Jugement dernier	318
<i>Cologne, Cathédrale.</i> — Miniature : Crucifixion. Liège 1150-1164	202
<i>Cologne, Rheinisches Museum.</i> — Renier de Huy : Christ en croix	206
<i>Enghien, Couvent des capucins.</i> — Volets de retable de l'atelier de Colin de Coter	332, 333
	381

<i>Gustrow (Suède)</i> . — Volets de retables	316
<i>Londres, British Museum</i> . — Miniature. Bible de Floeffe 1153-1160. add. ms. 17738 fol. 187 ^r	202
<i>Londres, Buckingham Palace</i> . — L'Adoration des rois	316
<i>Madrid, Prado</i> . — Bartolomé Gonzalès : L'Infante Isabelle à trente ans	216
<i>Madrid, Prado</i> . — Antonio Moro : La reine Marie d'Angleterre, seconde femme de Philippe II	216
<i>Madrid, Prado</i> . — Juan de Pantoja de la Cruz : La reine Elisabeth de Valois	216
<i>Madrid, Prado</i> . — Jean Brueghel : Noces paysannes, honorées de la présence des Archiducs	216
<i>Madrid, Prado</i> . — Alonso Sanchez Coello : L'Infante Isabelle à treize ans	216
<i>Madrid, Prado</i> . — Elève de Sanchez Coello : L'Infante Isabelle à l'âge de dix-huit ans	216
<i>Madrid, Prado</i> . — Elève de Jean Brueghel : L'Infante Isabelle dans le parc de Bruxelles	216
<i>Madrid, Prado</i> . — Elève de Jean Brueghel : Le château de Ter- vueren	216
<i>Madrid, Prado</i> . — P.-P. Rubens : Le miracle de saint Ildefonse (réduction sur cuivre)	216
<i>Madrid, Prado</i> . — P.-P. Rubens : Le triomphe de l'Eglise sur l'ignorance	216
<i>New York, Collect. Morgan</i> . — Miniature. Crucifixion Ecole mosane 1170-1175	204
<i>New York, Collect. Mortimer Schiff</i> . — B. van Orley : Volqts de retable d'autel	18
<i>Paris, Collection B^{on} Maurice de Rothschild</i> . — Tassaert : L'Enlèvement d'Europe	292
<i>Paris, Louvre</i> . — Miniature Crucifixion, Ecole mosane 1150-1165	202
<i>Philadelphie, Collect. Stotesbury</i> . — Tassaert : Le sacrifice des flèches de l'Amour sur l'autel de l'Amitié	294
<i>Potsdam, Sans Souci</i> . — Tassaert : Faune jouant des cymbales	304
<i>Potsdam, Sans Souci</i> . — Tassaert : Bacchante jouant du tambourin	304
<i>Potsdam, Palais de marbre</i> . — Tassaert : Jeune fille sortant du bain	304

<i>Romsey (Yorkshire). — Eglise : Retour du chœur au transept</i>	123
<i>Strängnäs (Suède), Cathédrale. — Prédelle de retable. Détail : tête d'apôtre</i>	314
<i>Strängnäs (Suède), Cathédrale. — Volet de retable : le Jugement dernier</i>	318
<i>Strasbourg. — Triptique de l'école mosane</i>	206
<i>Tournai, Cathédrale. — Plan</i>	105
<i>Tournai, Cathédrale. — Plan restitué de la cathédrale romane (avant 1243)</i>	115
<i>Tournai, Cathédrale. — Restitution présumée du chœur roman (avant 1243)</i>	117
<i>Tournai, Cathédrale</i>	120
<i>Vue générale extérieure (fig. 4)</i>	
<i>Vue générale extérieure (fig. 5)</i>	
<i>Chœur gothique (1243-1255) (fig. 6)</i>	
<i>Détails de la construction extérieure (fig. 7-8-9-10)</i>	
<i>Elévation intérieure des croisillons du transept (fig. 12-13)</i>	
<i>Voûtes ogivales du transept (1199-1213) (fig. 14)</i>	
<i>Vue générale du transept : hémicycle nord (fig. 15)</i>	
<i>Détails des chapiteaux des tours (fig. 16-17-18-19)</i>	
<i>Voûte des hémicycles (fig. 20)</i>	
<i>Retour extérieur des tribunes de la nef (fig. 21)</i>	
<i>Porte Mantille (nord) (fig. 22)</i>	
<i>Vue générale de la nef vers l'ouest (fig. 23)</i>	
<i>Galerie de la claire-voie de la nef : côté sud (fig. 24)</i>	120
<i>Tournai. — Chapelle épiscopale (1198) : Voûte</i>	120
<i>Vaksala, Eglise. — Volet de retable. Le martyr des 10.000</i>	316
<i>Venise, S. Giorgio Maggiore. — Les stalles du chœur, œuvre de A. De Brule</i>	322, 328

L. N.



