

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 V — FASCICULE I
JANVIER— MARS 1935

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 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, chanoine 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

Porcelaines de Tournai et de Chelsea-Derby, par Henri Nicaise	Page	5
Le modèle de la Bible de Floeffe, par Suzanne Gevaert		17
A propos d'anniversaires : le Baron de Crassier de Liège, par Jacques Breuer		25
Un portrait inédit de Joos Van Cleve, par Jacques Lavalleye		31
Contribution à l'histoire de la tapisserie anversoise : les Marques et les Tentures des Wauters, par M. Crick-Kuntziger		35
Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode, par Pl. Lefèvre O. P.		45
CHRONIQUE :		
Académie royale d'Archoéologie de Belgique : listes, rapport, procès-verbaux		59
BIBLIOGRAPHIE :		
I. — Ouvrages : Johs Boe (J. Breuer); L. Magy (J. Breuer); Paul Deschamps (Louis Réau); J. Warichez et St. Leurs (Paul Rolland); H. Colleye et St. Leurs (F. Peeters S. J.); G. Marlier (L. van Puyvelde); H. Göbel (M. Crick-Kuntziger); Fl. Pholien (A. Bara)		66
II. — Revues et Notices : Préhistoire (R. L. Doize); Sculpture et Arts industriels (H. Nicaise); Peinture (J. Lavalleye)		78
NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE : Le Chevalier Soil de Moriamé, par Paul Rolland		87

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	{ <i>Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm</i>	30 francs	100 francs
	{ <i>Autres Pays</i>	35 francs	120 francs

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

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



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

PUBLIÉE PAR

L'ACADÉMIE ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

(ASSOCIATION SANS BUT LUCRATIF)

SOUS LES AUSPICES DE

LA FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL TRIMESTRIEL
TOME V
ANNEE 1935

SECRÉTARIAT : PAUL ROLLAND
67, RUE SAINT-HUBERT
ANVERS

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



PORCELAINES DE TOURNAI ET DE CHELSEA-DERBY

Dans le monde cosmopolite du XVIII^e siècle, nul ne fut peut-être plus internationaliste que le fabricant de porcelaine. Ayant appris originairement son art des Chinois, il copia d'abord ceux-ci sans le moindre scrupule. Après que Böttger eut découvert en Saxe le kaolin et que la manufacture royale de Meissen eut commencé à fabriquer des chefs-d'œuvre, les princes d'Allemagne, et bientôt de l'Europe entière, voulurent avoir des porcelaines comme le duc de Saxe. Le fabricant de porcelaine allemand imita les modèles saxons; dans tous les autres pays les modeleurs et les décorateurs, transfuges ou plagiaires, s'inspirèrent des porcelaines allemandes.

Mais les Saxons eux-mêmes, porteurs d'un tel prestige n'étaient pas moins cosmopolites que les autres. Ils imitèrent les Chinois et les Japonais, puis cherchant d'autres sources d'inspiration, ils les trouvèrent tout naturellement en France. En 1746-1747, la manufacture de Meissen acquiert pour 327 thalers de gravures à l'agent parisien Le Leu (1). Le goût français, au XVIII^e siècle, est de rigueur dans tous les pays; partout le style rocaille, accompagné de bergeries et de pastorales, est accueilli avec enthousiasme. Les gravures, que des éditeurs nombreux publiaient à Paris d'après les dessins des peintres les plus renommés, et dont s'inspiraient les graveurs étrangers de Londres, Augsbourg, etc. propagent dans les provinces les plus éloignées, la mode française.

Nul ne se soucie à cette époque de droits de propriété artistique. Les modeleurs et les peintres des manufactures de porcelaine sont extrêmement ingénieux pour découvrir dans les gravures achetées par les directeurs, des modèles pour leurs statuettes et leurs décors. Leur art consiste à adapter à la technique et à l'esthétique de la porcelaine les scènes qui ornaient les gravures. Les modeleurs en particulier excellent à transformer en petits groupes et statuettes des personnages dessinés et gravés par les artistes français.

Certaines gravures jouirent d'une vogue toute particulière. Il n'est donc pas étonnant que plusieurs artistes eurent la même idée de s'inspirer de la même gravure. Ils en tirèrent d'ailleurs des partis fort différents. On peut citer ainsi *L'Agréable leçon* gravée par René Gaillard, d'après Fran-

(1) Cf. HOFMANN, H. *Das Porzellan der europäischen Manufakturen im XVIII. Jahrhundert.* (Berlin, 1932), p. 231.

çois Boucher, qui fut interprétée de trois manières différentes à Frankenthal, Chelsea et Vienne (1). Nous avons noté aussi les *Bacchantes ornant une stèle du dieu Pan* gravées par W. Ryland d'après Angelica Kauffmann, interprétées, en sculpture dans les manufactures d'Etterbeek (Bruxelles) et Chelsea, en peinture à Worcester et à Vienne (2).

Rien de plus normal et de plus honnête d'ailleurs que ces recours à la même source d'inspiration. Il arrive cependant aussi que les modelleurs et sculpteurs copient d'une manière littérale des groupes ou des figurines de porcelaine d'une manufacture concurrente. On ne songeait pas alors à s'indigner. Aujourd'hui, nous les jugeons plus sévèrement mais les spécialistes en tirent parfois d'intéressantes indications pour l'histoire des anciennes manufactures de porcelaines.

Nous étudierons à ce point de vue quelques exemples de similitudes ou même d'emprunts étrangers aux produits de porcelaine de la manufacture de Tournai.

La statuette reproduite à la fig. 1 est bien connue de tous les collectionneurs de porcelaine; la fillette frileuse ramenant les fourrures autour du cou est la personnification de *l'hiver*. La manufacture de Tournai fabriqua des statuettes de ce modèle en biscuit ou avec couverte. Voici d'autre part (fig. 3) une statuette polychromée, de dimensions plus grandes, mais d'un modèle exactement semblable. Ce dernier objet, conservé au British Museum, est incontestablement d'origine anglaise; il a été fabriqué à Chelsea ou à Derby, vraisemblablement après 1770. La coïncidence est curieuse, mais ne constitue pas un fait isolé.

En effet, de la statuette de l'hiver, les collectionneurs de porcelaine de Tournai ont rapproché une série de figurines, personnifiant les quatre saisons. Pour chacune de celles-ci, le modelleur a créé deux statuettes, un garçonnet et une fillette, porteurs d'attributs symboliques. Les quatre couples s'avancent ainsi, pleins de charme et de grâce. Les figurines sont le plus souvent blanches; la collection Morel à Boitsfort en possède cependant une série complète polychromée, excessivement rare (fig. 4).

Or, voici que nous trouvons en Angleterre une garniture de quatre statuettes, deux garçons, deux fillettes, personnifiant les *quatre saisons* et portant la marque de Derby (fig. 2). Les modèles sont semblables à ceux des quatre figurines choisies dans les quatre couples de Tournai. La collection Herbert Allen du Victoria and Albert Museum conserve

(1) HOFMANN, F. *Op cit.*, p. 250.

(2) *Note on Brussels porcelain*, in *Apollo*, Mars 1932. Cf. SCHMIDT, R. *Porcelain as an art and a mirror of fashion* (traduit de l'allemand, Londres, 1933), fig. 81.



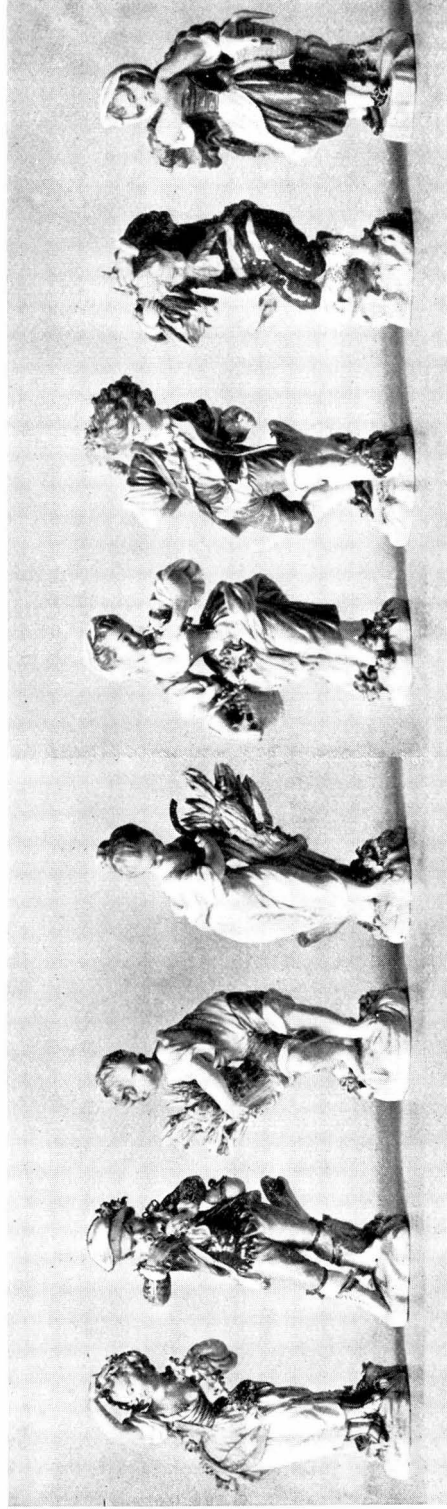
H. 0.12 m.



H. \pm 0.215 m.



H. 0.225 m.



H. \pm 0.12 m.

Pl. I (de gauche à droite) : fig. 1. *L'Hiver* (Mus. Roy. d'Art et d'Hist.); fig. 2. *Les 4 Saisons* (Vict. and Alb. Mus.); fig. 3. *L'Hiver* (Brit. Mus.);
fig. 4. *Les 4 Saisons* (Coll. Morel, Boitsfort).

une de ces séries (1). Les figurines, dont les dimensions correspondent à peu près au double de celles de Tournai, sont polychromées; elles reposent sur un socle d'un modèle qui indique une fabrication tardive; on les date des environs de 1820 et on les identifie avec le lot indiqué au N° 123 de la liste de prix publiée par Haslem sous le titre : « Set of seasons from French » (2). Remarquons cependant que dans la liste des prix publiée par Bemrose (3) on trouve également sous le N° 123 la mention : « Four seasons ». Cette dernière liste date de 1795. D'autre part on trouve fréquemment en Angleterre des figurines isolées de cette série de quatre saisons. Dans la collection Schreiber au Victoria and Albert Museum on conserve une figurine polychromée d'un garçonnet, portant un fagot, d'un modèle analogue à celui de la garniture des quatre saisons. Elle porte comme marque le lettre «B» et le mot «small» en creux. Mr. Rackham date cet objet de la période de 1770 à 1884 (4). On peut mentionner encore dans la collection de M. Frank Hurlbutt une statuette en biscuit, représentant l'été d'un modèle semblable à celui de la fillette de la série qui nous occupe (5). La pièce porte en creux la marque de Derby avec le « N° 123 » et le mot « small »; elle correspond donc exactement aux indications de la liste 1795 et est sans doute antérieure à cette époque. Notons aussi que les statuettes de cette série sont désignées dans les inventaires de la manufacture au XIX^e siècle sous le nom de « Coffee seasons » (6). Coffee est le nom d'un modelleur qui en 1794 était déjà occupé à la manufacture de Derby. La tradition le désigne ainsi comme l'auteur de nos statuettes. En toutes hypothèses, il est certain que nos quatre saisons furent fabriquées en Angleterre avant la fin du XVIII^e siècle; les exemplaires du Victoria and Albert Museum sont donc des reproductions tardives de modèles plus anciens.

Ceux-ci, ainsi qu'il résulte de la rédaction même des inventaires, ne sont certainement pas d'origine anglaise. On a donc présumé à juste titre que le modelleur anglais s'est inspiré de gravures françaises, représentant

(1) RACKHAM, B. *Catalogue of the Herbert Allen Collection of English Porcelain* (Victoria and Albert Museum, Londres, 1917), p. 32, N° 123, pl. 33. Nous remercions vivement M. Bernard Rackham du Victoria and Albert Museum et M. William King du British Museum, qui voulurent bien mettre à notre disposition les photographies de la documentation de leur musée.

(2) HASLEM, J. *The old Derby china factory* (Londres, 1876), p. 173.

(3) BEMROSE, W. *Bow, Chelsea and Derby Porcelain* (Londres, 1898), p. 72.

(4) RACKHAM, B. *Catalogue of the Schreiber Collection of English Porcelain* (Victoria and Albert Museum, Londres, 1915), p. 68, n° 421.

(5) HURBLUTT, Frank. *Old Derby Porcelain and its artist-workmen* (Londres, 1928), pl. 14. C'est certainement à tort que l'auteur attribue la statuette à Spängler (p. 43).

(6) Nous remercions ici Mr. F. HOWARD PAGET, directeur de la manufacture de Derby, qui voulut bien nous aider par de précieux renseignements.

des figures d'enfants dessinées par François Boucher. Il est d'ailleurs notoire que les mêmes modèles ont inspiré des artistes de la manufacture de Bristol (vers 1775) (1). Enfin, on retrouve encore la même série de figurines à la manufacture de Copenhague; elles y auraient été modelées par Andreas Hald vers 1780 (2).

Il est donc possible que les mêmes gravures françaises aient inspiré à la fois les modeleurs tournaisiens, anglais et danois. Notons que, tout autant que ses collègues étrangers, Peterinck, directeur de la manufacture de Tournai, soucieux de présenter à sa clientèle les modèles à la mode, se tient au courant des dernières créations françaises.

La production artistique des modeleurs de la manufacture de Tournai fut d'ailleurs extrêmement variée. A côté des groupes et statuettes aux sujets profanes, ils sculptèrent aussi des œuvres d'inspiration religieuse. L'une des plus belles et des plus connues est le groupe de la *Descente de Croix* (3) (fig. 5), La Vierge se lamente sur le corps de son Fils, dont deux anges éplorés contemplant les plaies. Les modeleurs anglais conçurent un modèle analogue pour l'un de leur groupe de porcelaines. Mr. W. Honey (4) avait constaté cette similitude en notant que le modèle d'une grande *Pietà*, fabriquée à Chelsea vers 1760, avait été employé également à Tournai. Un exemplaire de ce groupe, publié par Mr. W. King, est conservé dans la collection de Lord Clifford of Chudleigh (5) (fig. 6). Il y a en effet une analogie très grande dans la conception des deux groupes, malgré des divergences de détails. L'un et l'autre sont à rapprocher d'une sculpture de Jérôme Duquesnoy, au Kunsthistorisches Museum de Vienne, récemment publiée (6). Ce type dramatique de la *Pietà*, conçu par le sculpteur flamand dans l'esprit baroque, fut, semble-t-il, traité très fréquemment par les sculpteurs et artisans d'art au cours du XVII^e siècle et a persisté pendant le XVIII^e siècle. A Meissen, en 1732, Kirchner avait modelé un groupe de la *Pietà* dans le même style. Kändler le remania en 1733 (7). On a reconnu qu'il faut rechercher l'origine première de ce

(1) Deux statuettes reproduites dans: HANNOVER, E.: *Pottery and porcelain*, vol. III, fig. 844 (Londres, trad. de B. Rackham, 1925).

(2) HAYDEN, A. *Kopenhagener Porzellan*, pl. 45 et p. 98; cfr. HANNOVER, E., *op. cit.*, III, fig. 709 et p. 447.

(3) La tradition considère Lecreux comme l'auteur du groupe; aucune preuve n'existe cependant en faveur de cette attribution.

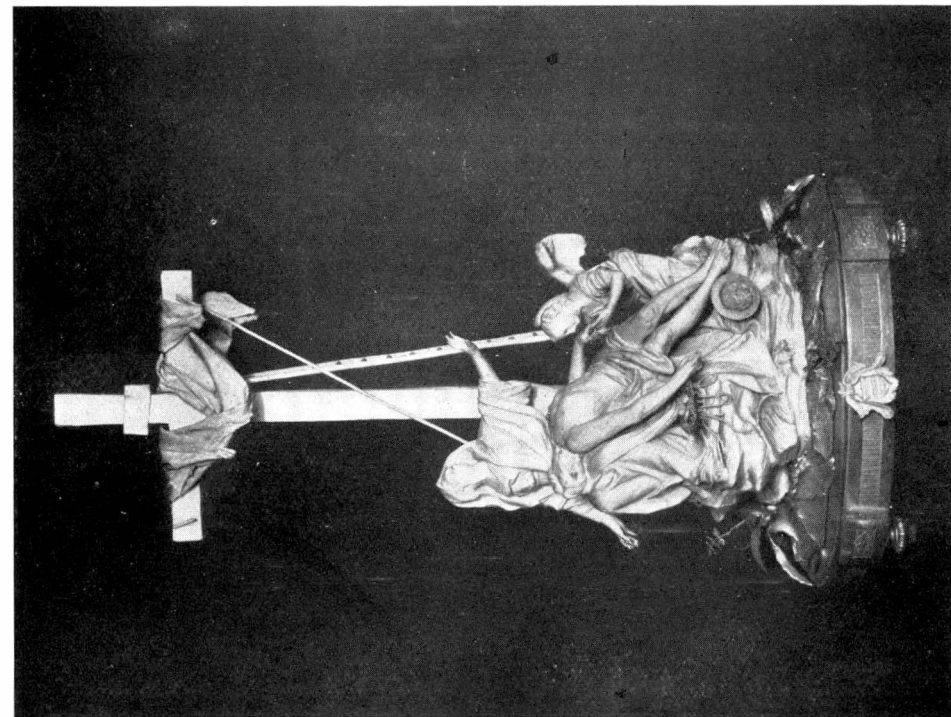
(4) HONEY, W. *Old English Porcelain* (Londres, 1931), p. 42.

(5) KING, W. *Chelsea Porcelain* (Londres, 1926), pl. 64.

(6) DEVIGNE, M. *Eine Pietà von Jerome Duquesnoy*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXX, 1933, p. 249.

Outre les sculptures citées par M^{lle} Devigne, il faut mentionner les groupes analogues au Musée d'Aix-la-Chapelle, à l'église d'Hechtel, au Musée de Verviers, etc. (documents communiqués par le comte J. de Borchgrave d'Altena).

(7) ZIMMERMANN, E. *Meissner Porzellan* (Leipzig, 1926), pl. 21, p. 112 et 139.



Pl. II. Fig. 5. — *Pietà*. Biscuit de Tournai.
(Coll. Vic. du Parc).
H. 0.70 m.

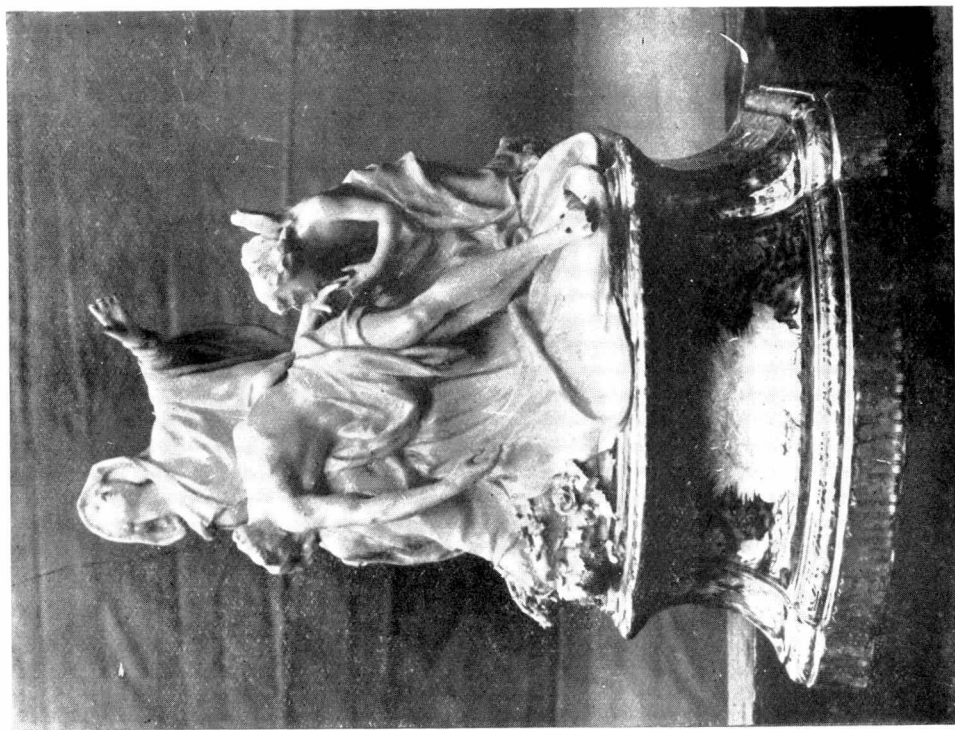


Fig. 6. — *Pietà*. Porcelaine de Chelsea.
(Coll. Clifford of Chudleigh).
(Photo Victoria and Albert Museum).
H. 0.385 m.

type dans les peintures de Van Dijck. MM. King et Honey ont mentionné à ce propos un tableau du Prado et un autre du Hof-Museum de Vienne. Mademoiselle Devigne trouve des rapprochements notamment avec les *Pietà* du Musée de Berlin et de la collection du duc de Newcastle à Clumber. Quelle que soit la peinture de Van Dijck qui ait originairement inspiré le sculpteur, on peut supposer que les modeleurs de porcelaine allemand, anglais, tournoisien ont utilisé chacun indépendamment dans leur atelier l'une ou l'autre sculpture ou gravure.

Pour les deux cas que nous venons d'examiner, les *quatre saisons* d'après Boucher et la *Pietà* d'après Van Dijck, nous devons admettre qu'il s'agit probablement de coïncidences purement fortuites. Anglais et Tournoisiens ont produit des groupes et statuettes d'un modèle semblable non pas en se copiant les uns les autres, mais en s'inspirant d'un même source commune.

Nous croyons cependant que l'on peut démontrer que ces coïncidences entre les manufactures de Tournai et de Chelsea-Derby ne furent pas toujours purement fortuites; tout au contraire, pensons-nous, il existe entre certains produits de ces manufactures des similitudes telles que l'on doit conclure à l'existence de relations suivies et à une imitation des artistes de l'une par ceux de l'autre. Voyons comment nous sommes arrivés à cette conclusion.

Examinons en premier lieu un groupe en biscuit de porcelaine de Tournai des collections des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (1) (fig. 7 et 8). Sur un socle rocheux autour d'une pyramide, on voit trois enfants; l'un d'eux porte le casque et le bouclier; le deuxième, assis, tient à la main une épée tandis qu'il étend la droite au-dessus d'un brasier. Le troisième, debout de l'autre côté, terrasse un monstre tricéphale; on y reconnaît «Hercule et l'hydre de Lerne». Le groupe se distingue par la dorure qui orne le casque et le bouclier du premier personnage, ainsi que les arêtes de la pyramide et quelques autres détails. Il s'agit là d'un mode de décoration très artistique et d'ailleurs très rare. Malgré l'absence de marque, — ce qui est de règle pour les groupes en porcelaine de Tournai — l'aspect général de la pièce, le type des enfants et de la plate-forme rocheuse indiquent sans discussion possible l'origine tournoisienne (2).

Cependant pour les connaisseurs de la porcelaine anglaise, ce modèle non plus n'est pas inconnu. Nous trouvons, en effet, en porcelaine de

(1) Cfr SOIL DE MORIAME, *Les porcelaines de Tournai*, Tournai, 1910, p. 349, N° 727.

(2) On conserve encore actuellement le moule d'un groupe analogue représentant au pied d'une pyramide Hercule frappant l'hydre de Lerne (cfr SOIL DE MORIAME, p. 349, N° 728).

Chelsea-Derby des groupes représentant, exactement de la même manière, le même sujet.

Au Victoria and Albert Museum notamment, dans la collection Schreiber, on conserve deux groupes décrits comme suit : sous la rubrique « statuettes et groupes polychromes » N° 412, « Trois enfants représentant Minerve couronnant la Constance et Hercule tuant l'hydre. H.=0.31 m. »; sous la rubrique « figures en porcelaine sans couverte (biscuits) » : N° 143, même sujet. H.=0.32 m. (1) (fig. 9 et 10). Les figures d'enfants dans les deux groupes sont identiques, mais on notera une différence importante dans le second groupe; en effet, la pyramide centrale y est remplacée par un arbre. L'origine anglaise de ces groupes qui ne portent aucune marque ne peut faire l'objet d'aucun doute. En effet, dans le catalogue de la première vente publique après la fusion des manufactures de Chelsea et de Derby, les 17, 18, 19 et 20 avril 1771, on trouve de nombreux lots de ce groupe caractéristique à trois figures, soit « richement émaillés » soit « élégamment exécutés en biscuit (le 17 avril : N°s 19, 47, 79; 18 avril : N°s 34, 39, 60, 84; 19 avril : N°s 19, 28, 71, 75, 80; 20 avril : N°s 9, 22, 70) (2).

L'aspect du premier groupe, polychromé en teintes pâles suivant les procédés habituels de la manufacture de Chelsea-Derby de l'époque Louis XVI, est d'ailleurs très différent du second, entièrement blanc sans couverte, ni dorure. Cependant les figures d'enfants étant de mêmes dimensions, sont manifestement sorties du même moule. L'usage était d'ailleurs fréquent à Chelsea-Derby de mettre en vente les mêmes groupes en biscuit ou polychromés. Nos groupes ont été fabriqués pendant la période Chelsea-Derby de 1770-1784 (3) et doivent dater exactement de 1770 ou du début de 1771.

Si nous nous reportons au groupe de Tournai, nous observerons d'abord qu'il nous est à présent aisé d'interpréter l'attitude des deux amours faisant pendant à l'Hercule terrassant le monstre : Minerve couronnant la Constance. La couronne que tenait Minerve, a été brisée, de même que l'épée qui accompagnait le bouclier. Nous remarquons aussi que les dimensions du groupe tournaisien sont beaucoup plus réduites que celles des groupes anglais (H. 0.25 m. au lieu de 0.32 m.). Les figures qui les composent ne peuvent donc être sorties du même moule. Sauf cette différence, on peut affirmer que tous les éléments des groupes amours, pyramide, rochers,

(1) RACKHAM, B. *Catalogue of the Schreiber collection of English Porcelain, earthenware, enamels, etc., vol. I, Porcelain* (Victoria and Albert Museum, Londres, 1915), p. 67 et 70, pl. 44.

(2) NIGHTINGALE, J. E. *Contributions towards the history of Early English Porcelain*, p. 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 35.

(3) RACKHAM, *op. cit.*, p. 71.



Fig. 7. — *Hercule et l'Hydre de Lerne.*



Fig. 8. — *Minerve couronnant la constance.*

H. 0.25 m.

Biscuit de Tournai.
(Mus. Roy. d'Art et d'Hist.).

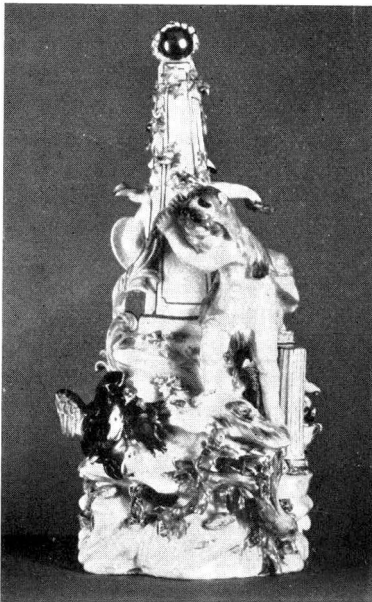


Fig. 9. — *Hercule tuant l'Hydre de Lerne.*
Porcelaine polychrome de
Chelsea-Derby.
(Victoria and Albert Museum).

H. 0.31 m.



Fig. 10. — *Minerve couronnant la constance.*
Biscuit de Chelsea-Derby.
(Victoria and Albert Museum)

H. 0.32 m.

colonne brisée, brasier, etc. sont identiques. Nous voici donc en présence de trois groupes en porcelaine tendre du même modèle, dont l'un en biscuit doré est attribué traditionnellement à Tournai, sans que l'on puisse préciser sa date d'exécution, et les deux autres en biscuit blanc et en porcelaine polychromée furent certainement moulés à la manufacture de Chelsea-Derby en 1770-71. Il paraît donc évident que l'une des fabriques a copié un modèle de l'autre. Quel fut le modèle et quelle fut l'imitation? Avant de tenter de résoudre la question, nous allons encore examiner un autre cas, non moins curieux.

Il s'agit de deux groupes en biscuit de porcelaine (fig. 11). Ils représentent des amours dénicheurs et jardiniers. A première vue, rien n'est plus tournaisien. Les amours sous cette forme et avec ces mêmes accessoires se retrouvent sur de très nombreux groupes dont l'origine tournaisienne est incontestable. Deux exemplaires du même modèle figurent notamment dans les collections des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (1) (fig. 12) qui, sauf pour la disposition des amours dénicheurs sont identiques aux précédents. Cependant en retournant les objets que nous reproduisons à la fig. 11, nous constatons que les bases sont trouées au centre et qu'elles portent chacune en creux le chiffre N° 48 et les lettres « B » et « M ». En outre on remarque un petit triangle incisé sur le socle du groupe des dénicheurs; sur le socle du groupe des jardiniers sont incisés quelques traits en forme d'un carré traversé par deux diagonales.

On l'aura remarqué immédiatement : ce genre de marques n'apparaît pas sur les pièces attribuées à la manufacture de Tournai. Par contre il rappelle nettement les numéros incisés se rapportant aux catalogues de la manufacture de Chelsea-Derby. Dans les listes incomplètes, extraites de ces catalogues, nous trouvons sous le N° 48, la mention : « Four antique seasons, group » (2). Cette description sommaire ne correspond pas aux objets que nous étudions. Cependant les renseignements que nous possédons au sujet de ces listes de prix sont incertains et il n'est pas impossible que le même numéro ait été employé à des époques postérieures pour désigner des modèles nouveaux. On relève par exemple le même N° 48 accompagné de la lettre C au revers d'un groupe en biscuit de Chelsea, représentant la *Terre* (Victoria and Albert Museum). La lettre B qui accompagne le numéro d'ordre se retrouve aussi fréquemment sur des groupes ou statuettes anglaises. D'après Haslem (3) la présence de cette

(1) Nos V. 840 et 4810 de l'inventaire.

(2) D'après BEMROSE, W., *op. cit.*, p. 70.

(3) HASLEM. *Op. cit.*, p. 149. Mr. Honey suggère une autre interprétation : « B » pourrait signifier « best » ou « biscuit » (*Old English Porcelain*, p. 262, note N° 19).

lettre signifiait qu'il s'agissait de pièces soignées pour lesquelles le modeleur était payé davantage. Quant à la lettre M, elle n'est pas inconnue non plus à Chelsea-Derby, sans que l'on puisse préciser sa signification (1). Enfin, le petit triangle incisé sur le socle est parfois considéré comme la marque du modeleur Joseph Hill (2). Remarquons que le biscuit est enduit d'une légère couverte qui donne à nos groupes un aspect ivoirin assez particulier; ce « smear » obtenu par la volatilisation d'un ingrédient servant à la fabrication de la couverte projeté dans le four, est une caractéristique de la fabrication du biscuit de Derby pendant la période de la direction de Kean (3). Il semble d'autre part qu'à Tournai on n'ignorât pas ce procédé. Ainsi donc même technique et mêmes modèles, se rencontrent à Tournai et à Derby au point que l'on peut confondre parfois leurs produits. On peut présumer qu'il existe d'autres exemples analogues. Plusieurs parmi les groupes de porcelaine de Tournai, représentent, en blanc ou en polychrome, des amours, oiseleurs, pêcheurs, remouleurs, jardiniers, chasseurs, musiciens (4). N'ont-ils pas leur « double » anglais? Au reste des groupes d'origine anglaise se dissimulent parfois dans les collections, confondus avec les porcelaines de Tournai (5).

Nous avons donc noté plusieurs analogies et similitudes frappantes entre les produits de la manufacture de Tournai et d'autres de Chelsea-Derby. Il n'en faut pas davantage, croyons-nous, pour conclure qu'il ne peut s'agir toujours de coïncidences fortuites; nous devons donc nous demander s'il n'y eut pas au XVIII^e siècle entre les deux fabriques des rapports bien déterminés.

Nous ne pouvons nous arrêter, pensons-nous, à l'hypothèse de faux et d'imitations modernes à laquelle certains connaisseurs ont peut-être pensé. On sait qu'il existe de nombreuses imitations de porcelaines tendres anciennes, tant sur le marché belge que sur le marché anglais. Les groupes de Chelsea avec fausses marques ont été imités entre autres à Coalport et en Allemagne; les modèles de Tournai ont été pareillement imités en divers lieux (6).

(1) Voir notamment la statuette d'une fillette avec un chat marquée N^o 49 M. Victoria and Albert Museum. *Catalogue of the Schreiber Collection*, N^o 416, p. 68.

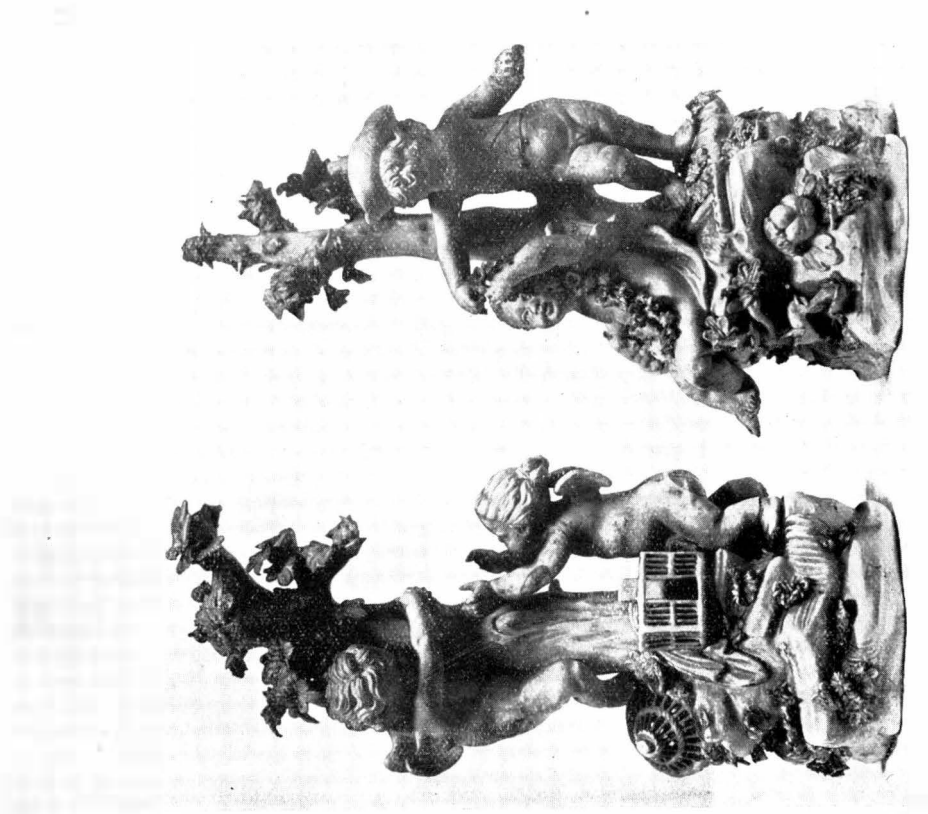
(2) HURBLUTT, F. *Op. cit.*, p. 50.

(3) HONEY, W. *Op. cit.*, p. 106.

(4) Cfr SOIL DE MORIAME, E. *Op. cit.*, p. 359 et suiv.

(5) Id., N^o 751, Groupe de trois dénicheurs, marqué N^o 234 B. La description du groupe ne correspond pas, il est vrai, à celle de la liste des modèles publiée par Haslem et par Bemrose. (N^o 234 : Group of four cupids). Cependant on peut admettre que certains exemplaires du modèle N^o 234 ne furent garnis que de trois amours.

(6) Les intentions des faussaires sont parfois impénétrables. On connaît des exemplaires modernes du beau groupe du printemps (les dénicheurs), (SOIL, *op. cit.*, N^o 783), l'un portant la marque de Höchst, l'autre, polychrome, portant la marque de l'ancre dorée de



H. 0,21 m.
 Fig. 11. — *Amours dénicheurs et jardiniers.*
 Biscuit de Chelsea-Derby.
 (Collect. privée, Bruxelles).



H. 0,24 m. — 0,21 m.
 Fig. 12. — *Amours dénicheurs et jardiniers.*
 Biscuit de Tournai.
 (Mus. Roy. d'Art et d'Hist.).

Mais l'authenticité, tant de nos porcelaines de Tournai que de celles de Chelsea-Derby, attestée notamment par les chiffres incisés et les mentions dans les anciens catalogues, ne peut faire de doute.

Nous devons donc conclure que l'une des manufactures a dans la seconde moitié du XVIII^e siècle copié et imité les modèles de l'autre. Dès lors deux hypothèses se présentent à notre esprit. Première hypothèse : La manufacture de Tournai a copié des modèles anglais. Il est indiscutable que les manufactures de porcelaine de Chelsea et de Derby connurent un essor artistique et commercial d'une envergure plus grande que la fabrique de Peterinck fondée vers la même époque. Les Anglais étaient d'ailleurs renommés chez nous pour leurs connaissances techniques. Nous savons que Peterinck eut recours à des ouvriers anglais pour la fabrication de ses céramiques, ainsi qu'il résulte d'une délibération des Consaux du 12 juin 1759 (1). On mentionne jusqu'en 1777 l'existence de l'un d'eux, nommé Phoenix. Ne peut-on se demander si ces ouvriers anglais n'apportèrent pas avec eux des modèles de la manufacture de Chelsea-Derby qui auraient été adoptés par Peterinck? Pareille hypothèse ne paraît cependant pas défendable. En effet, dans les documents d'archives tournaisiens, il n'est jamais question que d'ouvriers anglais et jamais d'artistes, modéleurs ou décorateurs; sauf pour Boot et Phoenix, personnalités obscures, leur présence n'est d'ailleurs mentionnée à Tournai qu'en 1759. Or les groupes que nous avons examinés datent certainement d'une époque plus tardive. Le style n'est plus celui des bergeries et pastorales du genre rocaille, mais plutôt celui des dieux et des amours classiques du dernier tiers du XVIII^e siècle. Les groupes en biscuit de Derby et les objets portant la marque incisée ne peuvent être antérieurs à 1770, date de la fusion entre les manufactures de Chelsea et de Derby (2). On ne peut donc fonder sur aucun argument historique l'hypothèse d'une imitation de modèles anglais par les artistes tournaisiens. On ne peut songer d'autre part à établir un rapport entre les œuvres de sculpture que nous étudions et quelques pièces de vaisselle dont les formes rocaille s'inspirent de celles de porcelaines anglaises.

Examinons maintenant la deuxième hypothèse : la manufacture de Derby a copié les modèles tournaisiens.

Chelsea (cfr. HONEY, *op. cit.*, p. 260; cet auteur parle aussi d'imitations modernes de Chelsea faites à Tournai; ne s'agit-il pas plutôt d'imitations modernes de porcelaines de Tournai, faites par des artistes anglais?)

(1) Cfr SOIL DE MORIAME. *Op. cit.*, p. 29 (ouvriers anglais « attachés à la manufacture de porcelaine et de faïence qui désiraient embrasser notre sainte religion, aussi bien que leurs familles... »). Voir aussi p. 66 et p. 92.

(2) HONEY, W. *Op. cit.*, p. 95.

Il est notoire que les manufactures de Chelsea et de Derby furent pour une large part tributaires de l'étranger. Comme dans tous les pays les sujets sont fréquemment empruntés à des gravures françaises. Dans certains cas, les groupes sont directement copiés sur des objets de Sèvres, par exemple pour la période de 1770 à 1884 : la Bergère des Alpes, l'Oracle, le Nœud de cravate (1). Dans de nombreux autres cas ce furent des porcelaines de Meissen qui servirent de modèle (2). Nous croyons pouvoir ajouter après l'examen comparatif de quelques objets que le groupe d'*Hercule et de Minerve*, ainsi que ceux des *amours oiseleurs et jardiniers*, sont imités de modèles tournaisiens. Voici comment on pourrait tenter d'expliquer le contact anglo-tournaisien.

En 1758 on trouve parmi les modeleurs de la fabrique de porcelaine de Tournai, Nicolas François ou Nicolas Joseph Gauron (3). Celui-ci, français d'origine, s'intitulait « sculpteur de l'Académie Royale de Paris » (4) et avait travaillé comme modeleur à la manufacture de Mennecey-Villeroy en 1753 (5). On n'a pu identifier jusqu'ici aucune de ses œuvres; tout au plus peut-on supposer qu'il aurait travaillé au fameux groupe offert en 1764 à l'évêque d'Oultremont de Liège par le Magistrat de Dinant (6). La même année Gauron quittait Tournai et s'installait à Weesp (7) mais son activité n'y fut qu'éphémère. Dès 1765, semble-t-il, il revenait aux Pays-Bas et s'employait activement à obtenir du Prince-Evêque de Liège un octroi pour la fabrication de faïence et porcelaine (8). Cependant on trouve mention du passage de notre infatigable céramiste à Bruxelles en 1766; associé à J. Jaquin, il y sollicite vainement un octroi pour l'érection d'une manufacture de faïences et porcelaines (9). En 1767

(1) HONEY, *op. cit.*, p. 95 et 96.

(2) Idem, p. 37 et 96.

(3) SOIL DE MORIAME. *Op. cit.*, p. 75-76; cfr THIEME-BECKER, *Allgemeines Künstlerlexikon*. Plusieurs erreurs se sont glissées dans la chronologie traditionnelle des voyages de Gauron.

(4) DANSART, G. *Les anciennes faïences de Bruxelles*, Paris-Bruxelles, 1922, p. 108.

(5) DE CHAVAGNAC et DE GROLLIER. *Histoire des manufactures françaises de porcelaine*, p. 115. Cfr KING, W. *Some Vincennes Porcelain Figures*, in *Apollo*, III, 1926, p. 222-223. La signature Gauron 1754 n'indiquerait-elle pas que la pendule et la statuette sont originales de Mennecey?

(6) SOIL DE MORIAME. *Op. cit.*, p. 343-344. Cet auteur rappelle que la paternité de ce groupe fut revendiquée par Jacques Lefebvre, collègue de Gauron, à Tournai. D'autre part, d'après la Gazette de Liège du 7 mai 1764, le groupe aurait été dessiné par un Dinantais nommé Nallnes (cfr. BREUER J., *Artistes étrangers de passage au pays de Liège à la fin du XVIII^e siècle*, in *Bulletin de l'Institut historique de Liège*, 1924, XLIX, p. 141, 142).

(7) VIGELIUS MATTY. *Achttiende-eeuwsche Hollandsche porseleinen in de collectie Bernard Houthakker*, in *Elsevier's Maandschrift*, juillet, 1931, p. 12.

(8) *Archives de l'Etat de Liège. Conseil privé, Dépêches (XL)*, 1755-1767, fol. 270 V^o; cfr HANSAY, A. *Contribution à l'histoire du système mercantile dans la principauté de Liège*, in *Bulletin de l'Institut historique de Liège*, 1900, XXIX, p. 30.

(9) DANSART, G. *Op. cit.*, p. 108.

il était établi à Liège, en compagnie de François Lefebvre (1). Mettant à profit l'octroi conditionnel de 1765, les deux associés travaillèrent péniblement à la fabrication de faïences; malgré les subsides du Conseil de la Ville, leurs affaires périclitèrent, et en 1770, Gauron s'enfuit emportant une quantité de moules, outils, et couleurs (2). A partir de ce moment on perd toute trace de notre aventurier-céramiste.

Or, au mois de juin 1773, parmi les artistes employés à la manufacture de Chelsea, on trouve un nommé Gauron (3). Ainsi que le remarque M. King (4), le salaire considérable de 8 s. 9 d. par jour qui lui y est payé fait présumer qu'il s'agissait d'un modelleur et que celui-ci avait déjà une grande expérience. Le nom Gauron indique d'autre part une origine non-britannique. Il est très possible d'ailleurs que Gauron travaillât à Chelsea depuis quelques années et qu'il y séjournât encore un certain temps. M. Hurblutt (5) nous dit que Gauron fut « repaïrer » à l'époque où Barton et Boyer étaient modelleurs. Ne pourrait-on supposer qu'il s'agit de Nicolas François Gauron, disparu de Liège et du continent depuis 1770? Parmi les moules qu'il emportait de Liège, n'y avait-il pas des modèles originaires de Tournai? Récemment M. Honey faisait allusion à cette hypothèse de l'identité entre le Gauron anglais et le Gauron tournaisien, en cherchant à expliquer la similitude des modèles du groupe de la Pieta (6). Cependant s'il est exact que ce groupe date de la première période de la Manufacture de Chelsea, antérieure en tous cas à 1770, cette hypothèse ne paraît pas soutenable et il serait préférable de voir pour le cas de la *Pietà* une coïncidence fortuite, comme nous l'avons dit; il s'agirait de deux copies indépendantes et presque simultanées d'une même œuvre de sculpture ou de peinture très connue. Sans doute en est-il de même, nous le répétons, pour les statuettes des *quatre saisons* qui peuvent fort bien avoir été exécutées en dehors de toute influence tournaisienne, en Angleterre comme à Copenhague, d'après des gravures françaises.

Par contre, les modèles des groupes en biscuit et émaillés que nous avons étudiés auraient été apportés à Chelsea-Derby par Gauron qui en avait modelé précédemment les originaux à Tournai. De telles pratiques

(1) Ce François Lefebvre n'a aucun rapport avec Jacques Lefebvre, ancien collègue de Gauron à Tournai (contra : Soil de Moriamé, *op. cit.*, p. 84).

(2) Pour les détails de l'activité de Gauron à Liège, voir PHOLIEN, F. *La céramique au Pays de Liège* (Liège, 1906), p. 29 à 36. On n'a pas réussi à identifier les faïences liégeoises fabriquées par Gauron et Lefebvre.

(3) JEWITT, L. *Ceramic Art of Great Britain*, Londres, 1878, vol. II, p. 72.

(4) KING, W. *Some Vincennes Porcelain Figures*, *loc. cit.*, p. 223.

(5) HURBLUTT, F. *Op. cit.*, p. 26 (sans indication de références (d'après Jewitt?). D'après le même auteur (p. 106-107), il semble que Richard Barton fut surtout décorateur vers 1770-1780.

(6) HONEY, W. *English Pottery and Porcelain*, Londres, 1933, p. 126.

ne peuvent nous étonner en ces temps de libre concurrence, où les manufacturiers de porcelaine empruntent sans scrupule leurs modèles à des fabriques rivales. Gauron ne fait donc que se conformer à la tradition.

Gauron n'était d'ailleurs pas le premier artiste qui quitta Liège pour se rendre à Chelsea. On sait, en effet, que la manufacture de Chelsea fut dirigée depuis 1750 jusqu'en 1769 par Nicolas Sprimont (1716-1771) (1). Celui-ci avait exercé auparavant le métier d'orfèvre à Londres. Son nom indiquait bien une origine étrangère. Or, parmi les orfèvres liégeois de la première moitié du XVIII^e siècle figure un Nicolas Sprimont, qui doit certainement être identifié avec l'orfèvre-céramiste anglais (2). Sprimont, après avoir vendu sa manufacture en 1769, mourut en 1771 (3). Il est donc peu probable qu'il ait connu Gauron arrivé en Angleterre entre 1770 et 1773. En dehors de la mention de 1773, nous ne savons rien jusqu'à présent de l'activité de Gauron en Angleterre. Peut-être des nouvelles recherches d'archives pourront-elles apporter à ce sujet des éclaircissements et confirmer notre hypothèse du séjour à Chelsea-Derby de Nicolas François Gauron, sculpteur et céramiste à Mennecy, Tournai, Weesp, Bruxelles, Liège. Ainsi serait expliqué de manière plausible l'influence exercée par la manufacture de Tournai sur des modèles de groupes et statuettes anglaises de l'époque de la fusion des manufactures de Chelsea et Derby. En même temps on réussirait peut-être à préciser, par voie de rapprochements et de comparaisons, le catalogue des modèles qui sont l'œuvre, tant à Tournai qu'à Chelsea, de Nicolas François Gauron.

Dès à présent cependant on reconnaîtra l'intérêt du rôle joué par la manufacture de Tournai dans l'histoire internationale de la porcelaine au cours du dernier tiers du XVIII^e siècle. L'image d'une petite fabrique tournaisienne, confondue avec les manufactures des provinces françaises, dépourvue d'originalité et de force d'expansion, est certainement inexacte. Tournai, comme toutes les autres fabriques du XVIII^e siècle a copié des modèles étrangers, originaires notamment de Meissen et de Sèvres. Mais, d'autre part, il est permis d'affirmer, que les artistes et les modèles tournaisiens étaient connus et appréciés à l'étranger, entre autre en Hollande et en Angleterre. L'étude des groupes de Chelsea-Derby en particulier nous a apporté des indices de cette expansion et de ce rayonnement d'une des branches les plus intéressantes de nos anciennes industries d'art du XVIII^e siècle.

HENRI NICAISE.

(1) KING, W. *Chelsea Porcelain*, p. 24-25.

Parmi les artistes d'origine étrangère, prédécesseurs de Sprimont, il y avait aussi à Chelsea un certain Charles Gouyn, d'origine française ou flamande.

(2) BREUER, J. *Les orfèvres du pays de Liège*. Tongres, 1935, p. 194, n° 1858.

(3) Il fut enterré le 22 juin 1771 au cimetière de Petersham (Richmond) dans le caveau de son beau-frère Francis Deschamps; cfr. GARDNER, B. A. *Further contribution to the history of Chelsea Porcelain*, in *The Connoisseur*, LXV, 1923, p. 159.

LE MODELE DE LA BIBLE DE FLOREFFE

CONTRIBUTION A L'ETUDE DE LA MINIATURE MOSANE DU XII^e SIECLE

La Bible de Floreffe (British Museum, Add. 17.737-17.738) a été considérée, jusqu'ici, comme le document fondamental de l'enluminure mosane du XII^e siècle. Ses caractères particuliers et ses qualités évidentes l'ont placée à la tête d'un groupe important de manuscrits que P. Wescher est tenté de localiser à Floreffe par suite de leur parenté avec la Bible provenant de cette abbaye (1).

Le problème des origines de la Bible de Floreffe n'est cependant pas éclairci. Aucun document positif ne permet d'affirmer qu'elle ait été enluminée à l'abbaye de Floreffe comme certains archéologues le répètent couramment. De plus, la date de 1160 qui lui est généralement assignée repose sur de simples présomptions (2).

La présente étude a pour but de préciser les rapports de plusieurs manuscrits du groupe. La question de leur origine sera discutée ultérieurement.

Parmi les documents rangés à la suite de la Bible de Floreffe, il en est un qui mérite une attention toute particulière : c'est la Bible d'Averbode, restée à peu près entièrement inédite jusqu'ici (3).

Le manuscrit (Université de Liège, lat. 363) comporte huit miniatures en état de conservation à peu près parfaite et d'une pureté de coloris absolument remarquable. Ce sont, pour la plupart, des enluminures de pleine page, composées généralement de deux tableaux superposés. Elles sont réparties au début de chacun des Evangiles.

Celle qui retiendra tout d'abord notre attention est placée comme en-tête à l'Evangile selon saint Matthieu (f^o 17 v^o, fig. 1). Elle représente trois personnages assis l'un à côté de l'autre : deux sont nimbés et encadrent une figure féminine vers laquelle se réfugie une licorne. La présence de cet animal fabuleux indique la portée symbolique de la compo-

(1) P. WESCHER, *Eine Miniaturhandschrift des XII. Jahrhundert aus der Maasgegend, Berliner Museen*, 49 (1928), pp. 90-94.

(2) G. WARNER (*Illuminated Manuscripts in the British Museum*, Londres, 1903, Pl. XV) dit que le manuscrit fut écrit, vers 1160, à l'abbaye ou pour l'abbaye de Floreffe.

(3) M. ROOSES (*L'Art en Flandre*, Paris, 1913, fig. 24, p. 12) donne une reproduction très réduite d'une enluminure. J'exprime à Monsieur le Professeur Brassinne, Bibliothécaire en chef de l'Université de Liège, ma gratitude la plus vive pour l'amabilité qu'il a eue de mettre à ma disposition le manuscrit placé sous sa garde vigilante. Les archéologues seront heureux d'apprendre que Monsieur Brassinne se propose d'en faire la publication.

sition. Les sermonnaires et, en particulier Honorius d'Autun, faisaient de la licorne le symbole de l'Incarnation, interprétant en cela la légende répandue par le Physiologus et selon laquelle la licorne ne pouvait être capturée que par une vierge (1).

Or le motif de la jeune fille à la licorne apparaît aussi dans la Bible de Floreffe et, précisément, comme en-tête au premier Evangile (f° 168 r°, fig. 2). Les thèmes sont identiques, ils sont aussi interprétés de la même façon. La figure de gauche est saint Matthieu portant, sur les genoux, un médaillon dans lequel apparaît son symbole; celle de droite représente vraisemblablement un prophète. Un phylactère, tendu entre la jeune fille et le prophète, porte une inscription, identique dans les deux manuscrits. Il est tenu par la main divine qui, dans la Bible d'Averbode, sort d'une auréole nuageuse tandis que, dans la Bible de Floreffe, elle est reportée dans la scène de la Nativité, superposée à la scène symbolique de la licorne. Le mot « Liber » par lequel débute le premier Evangile, est associé étroitement à l'enluminure.

L'étonnante identité des deux tableaux ne cache pourtant pas une divergence appréciable dans la facture et le traitement des détails. D'une façon générale, la scène du manuscrit de Floreffe est plus schématique. Cette impression se justifie par l'analyse des draperies et des formes anatomiques.

Dans le Bible d'Averbode, la tunique du prophète, par exemple, montre, au niveau de la cuisse, une série de plis curvilignes soulignant la ligne ellipsoïde du contour extérieur. Elle est enrichie d'un médaillon placé au-dessus du genou. Celle de la jeune fille, tout aussi somptueuse, est agrémentée d'une sorte de bague et de motifs circulaires qu'on retrouve également au vêtement de saint Matthieu. Il y a, de plus, des effets de modelé et des recherches plastiques obtenus par des demi-teintes et des dégradations de tons. Les formes anatomiques sont traitées avec maîtrise. A l'aide de touches d'une délicatesse extrême, l'artiste est parvenu à en détailler, avec beaucoup d'exactitude, le modelé et la structure. Les mains sont d'une finesse d'exécution et d'une sûreté de dessin qui ne se retrouvent pas à la Bible de Londres. Ici, en effet, draperies, formes anatomiques et détails pittoresques apparaissent simplifiés et altérés. On en peut juger, notamment, par la tunique de la jeune fille. Les draperies qui l'enveloppent ont perdu leur souplesse. Les plis nombreux et rapprochés qui, du genou au pied, en animaient la surface ont été remplacés par des traits anguleux sans relations avec les formes du corps. Le tissu est traité à

(1) E. MALE. L'art religieux du XIII^e siècle en France, Paris, 1902, p. 57.

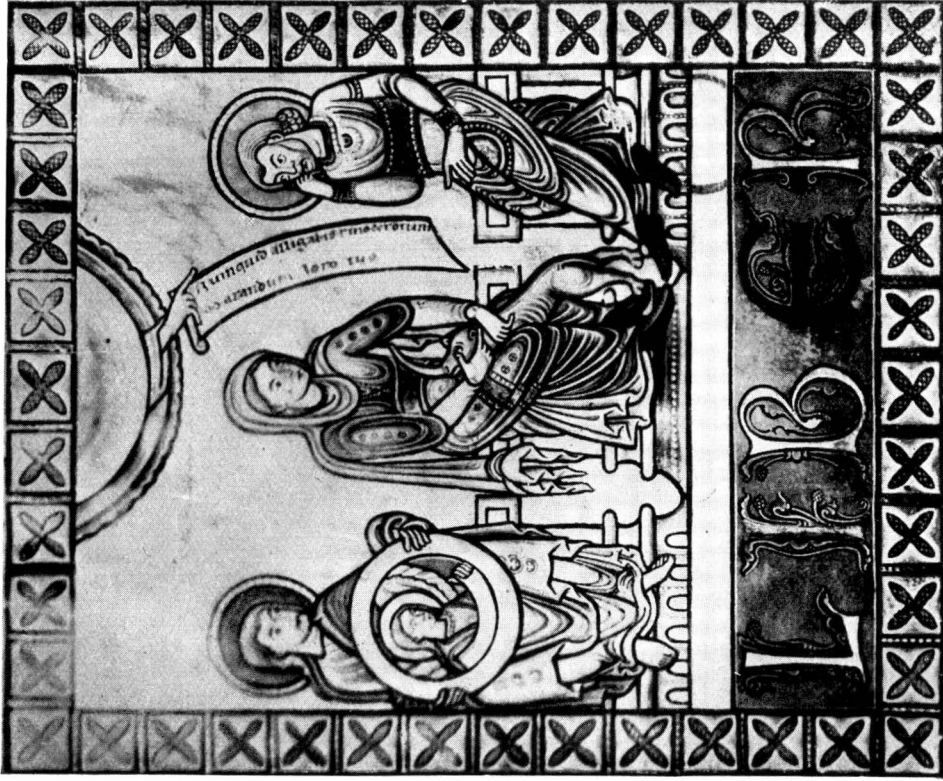


Fig. 1. — Ms. d'Averbode,
F^o 17 v^o.

(Univ. Liège).



Fig. 2. — Bible de Floreffe,
F^o 168 r^o.

(Brit. Mus.).



Fig. 3. — Ms. d'Averbode.
F^o 17 r^o.

(Univ. Liège).

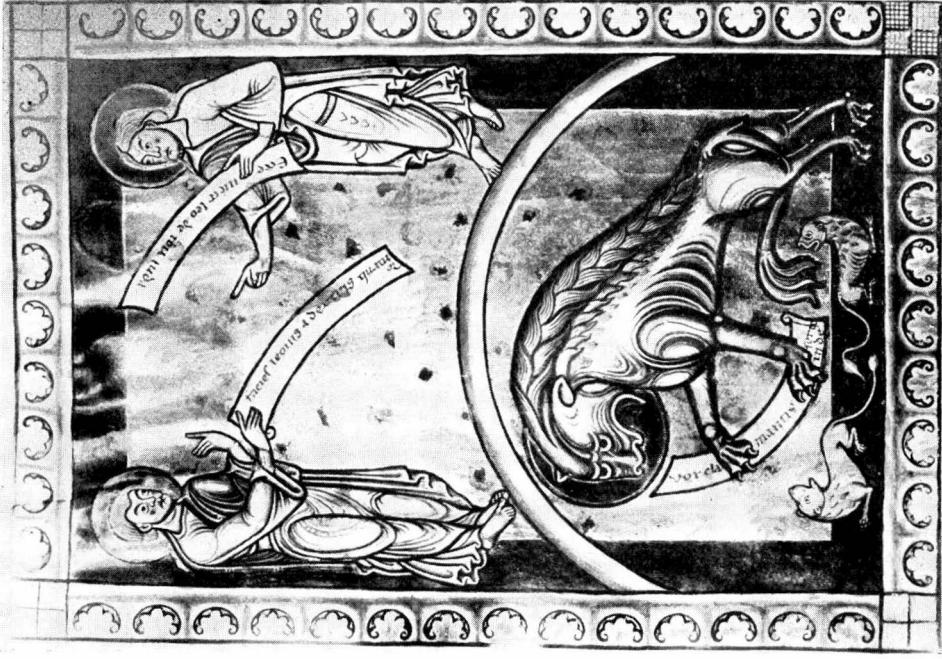


Fig. 4. — Ms. d'Averbode.
F^o 57 r^o.

(Univ. Liège).

la façon d'une matière rigide et, pour ainsi dire, métallique. Le voile qui entoure le visage du même personnage a subi semblable altération : voyez la partie tombante de l'écharpe. D'une part il s'agit bien d'une étoffe à la fois souple et lourde que son poids semble tendre et plisser; de l'autre, c'est un tissu sans consistance qui affecte la forme d'un tuyau d'orgue et dévie maladroitement vers la gauche. Dans la Bible d'Averbode, la supériorité de l'enlumineur est rendue évidente par la façon dont il concilie la vérité de la structure anatomique avec le caractère conventionnel des draperies.

On ne peut, en effet, nier le rôle que jouent, dans ce manuscrit, les motifs stylisés et les éléments conventionnels. La composition que nous analysons en offre d'abondants exemples (plaques ellipsoïdes au niveau des bras et des cuisses, chutes de plis en éventail derrière le genou). La présence de ces formes particulières ne nuit cependant en rien à l'expression des attitudes et des gestes. C'est en cela véritablement que se trahit la maîtrise de l'artiste.

L'auteur de la Bible de Floeffe n'a pu réaliser cette curieuse synthèse. On retrouve certes, sous son pinceau, la plupart des motifs et des jeux calligraphiques caractérisant la miniature d'Averbode mais, ici, ces éléments particuliers ne gardent que leur fonction ornementale; ils sont disposés sans grand souci des formes plastiques; souvent, au lieu de les souligner, ils les dissimulent. (Comparer la partie de vêtement couvrant les jambes de l'Évangéliste dans les deux compositions).

*
* *
*

Dans le manuscrit de Floeffe, la Nativité est étroitement associée à la scène que nous venons de décrire : un encadrement, constitué par une arcade retombant sur des colonnes, réunit les deux compositions. Dans la bible d'Averbode, la Nativité forme une enluminure de pleine page décomposée en deux tableaux superposés (f° 17 r°, fig. 3). Au dessus apparaissent l'enfant Jésus, allongé dans la crèche, et deux personnages nimbés portant des banderoles. Des bustes d'ange sont disposés dans l'auréole nuageuse placée au-dessus de la scène. Le champ inférieur montre la Vierge allongée sur sa couche et saint Joseph assis à ses pieds.

Les abondantes draperies de cette composition ont permis, à l'artiste, de révéler toute la dextérité de son pinceau. Le tissu garde, sous l'aspect conventionnel des plis, une souplesse presque inexplicable. La profusion des tracés servant à exprimer l'abondance et la finesse des étoffes ne contrarie nullement l'exactitude et la beauté des attitudes. Voyez avec quel art l'enlumineur suggère les formes précises du corps de la Vierge,

sous des draperies qui se plissent en tous sens autour d'elle. Tantôt ce sont de gros plis rassemblés étroitement et soulignés de traits nets (couverture supérieure) tantôt ce sont de fins plissés formés de lignes sinueuses superposées (robe de la Vierge) mais tous ces tracés minutieux qui se rencontrent, se croisent, s'opposent ou se combinent n'en restent pas moins asservis strictement aux formes anatomiques. Ils acquièrent, de ce fait, un caractère de vérité et une signification précise que, de prime abord, on serait tenté de leur contester. Semblable réalisation ne peut être l'œuvre d'un artiste médiocre et, sans même évoquer ici l'exquise délicatesse des teintes, la sûreté du dessin, la perfection de la facture, il est permis de présenter l'auteur de cette scène comme un maître de tout premier ordre qu'on pourrait, avec opportunité, comparer à Nicolas de Verdun (1).

En va-t-il de même pour l'auteur de la Bible de Floreffe? La Nativité qu'on trouve dans l'en-tête du premier Evangile n'affecte pas la même disposition qu'à la Bible d'Averbode. Pourtant, si la composition a été légèrement modifiée, elle n'en paraît pas moins formée d'éléments identiques à ceux de ce dernier manuscrit. On y retrouve notamment les anges placés dans l'auréole, l'enfant Jésus dont la tête se relève à angle droit par rapport à l'axe du corps, l'étoile qui le surmonte et maints détails propres au tableau décrit ci-dessus. L'examen du style et de quelques particularités de technique aura bientôt prouvé qu'ici encore l'enlumineur a trahi son modèle (car ne peut-on parler, dès à présent, de copie et de modèle?)

En étudiant les draperies enveloppant la Vierge, il est aisé de se rendre compte des imperfections et des faiblesses du travail. Tout comme dans la Nativité d'Averbode, les couvertures sont décomposées en une série d'éléments distincts, nettement délimités dans leur contour et formant autant de motifs ornementaux particuliers. Mais, tandis que l'auteur de la miniature d'Averbode ne perd jamais de vue la fonction de ces divers éléments dans l'ensemble de la composition, celui de la miniature de Floreffe semble peu soucieux d'en respecter les rapports et l'importance relative. Il accentue la netteté des contours et la stylisation des formes. De ce fait, chaque élément s'impose isolément à l'attention au détriment de l'ensemble qui paraît fait d'une juxtaposition de motifs indépendants.

C'est à cet indice que se reconnaît le travail du copiste. Voyez encore à quelle altération bizarre du modèle il aboutit dans la représentation de la Vierge. Sans la miniature d'Averbode il ne serait guère possible de trouver une explication satisfaisante à cet assemblage maladroit de formes durcies et stylisées à l'excès. Par contre, cet aspect se justifie si l'on con-

(1) Cfr. KARL DREXLER, *Der Verduner Altar*, Vienne, 1903, pl. 25.

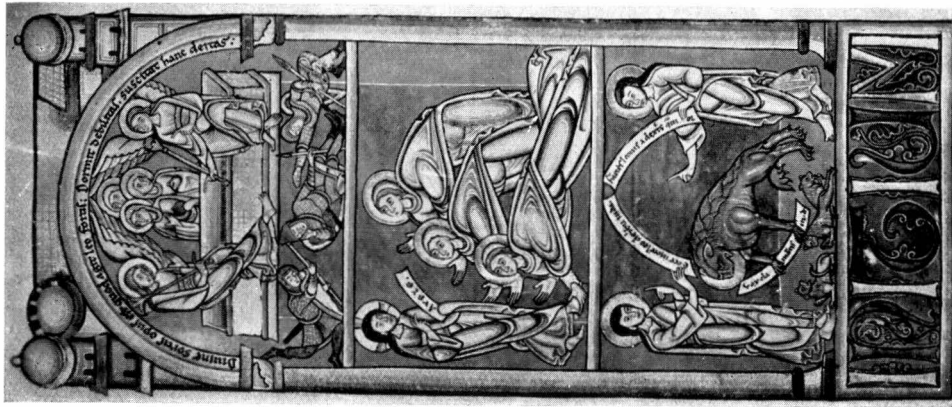


Fig. 5. — Bible de Floresse.
F^o 179 v^o.
(Brit. Mus.).



Fig. 6. — Ms. d'Averbode.
F^o 87 r^o.

(Univ. Liège).

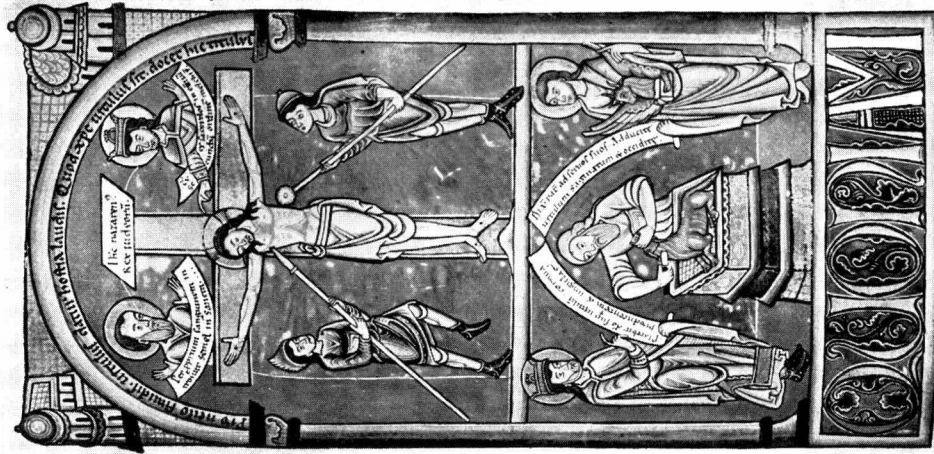


Fig. 7. — Bible de Floresse.

(Brit. Mus.).

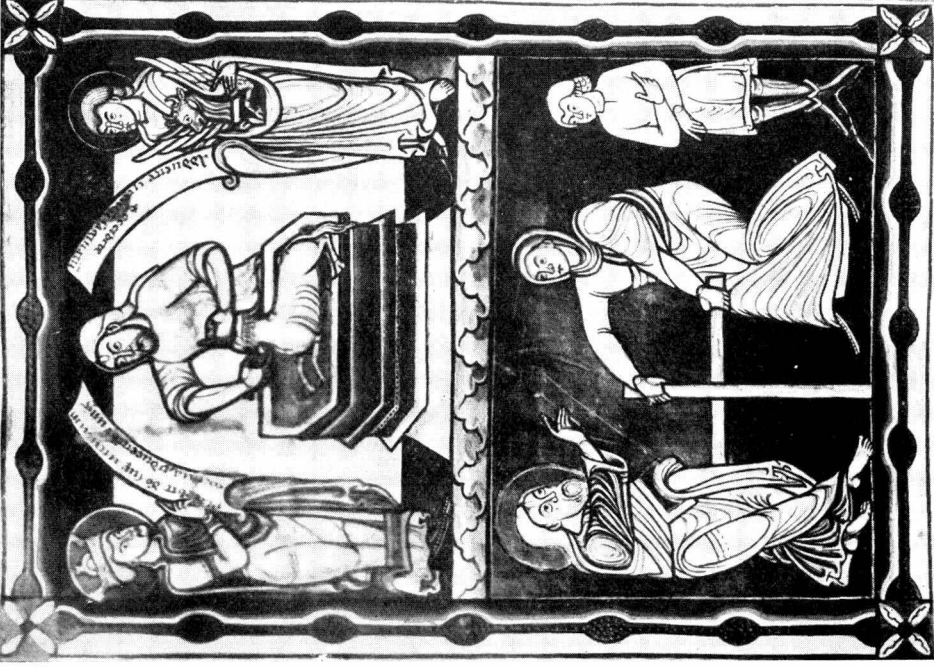


Fig. 8. — Ms. d'Averbode.

F^o 86 v^o.

(Univ. Liège).

fronte les deux miniatures et si l'on admet que l'une est l'interprétation maladroite de l'autre.

*
* * *

Des observations analogues se présentent à l'esprit devant la scène de la lionne rugissant vers ses petits qui accompagne le troisième Evangile dans les deux manuscrits. Cette composition, dont la signification symbolique est connue, forme, dans la Bible d'Averbode, une enluminure de pleine page (f° 57 r°, fig. 4). Dans la Bible de Floreffe, elle est associée à la Résurrection du Christ et à sa Rencontre avec les Saintes Femmes (f° 179 v°, fig. 5).

Ici encore la supériorité du maître d'Averbode est manifeste. Les remarques faites précédemment au sujet des draperies et de l'anatomie se vérifient notamment pour les figures de prophètes présentées cependant dans des attitudes identiques. Ce sont surtout de menus détails qui semblent révélateurs. On le verra bien en étudiant le modelé des pieds et des mains, autrement plus parfait dans la Bible d'Averbode. La lionne apparaît, par contre, avec une sûreté de dessin à peu près égale, dans les deux manuscrits. On ne trouve aussi de part et d'autre, un fond formé de deux tons juxtaposés trahissant l'influence de l'émaillerie.

*
* * *

Le troisième Evangile est orné, dans les deux Bibles, de la scène de la Crucifixion. Dans le manuscrit d'Averbode, la scène est isolée (f° 87 r°, fig. 6). Les premiers mots du texte évangélique y sont associés. La Bible de Floreffe offre de plus, une scène de sacrifice comprise sous la même arcade que la Crucifixion (fig. 7).

La parenté des deux compositions montrant le Christ en croix entouré du porte-éponge et du porte-lance n'est plus à démontrer. Dans la Bible de Floreffe, l'allongement des proportions du corps humain confère aux figures une plus grande élégance; leur structure est néanmoins plus sommaire, les gestes sont plus raides et plus figés (voyez l'attitude du crucifié et les détails anatomiques, la main gauche du porte-éponge, le bras droit du prophète couronné).

*
* * *

La scène de sacrifice qui, dans la Bible de Floreffe, est placée sous la

Crucifixion (fig. 7), apparaît, dans la Bible d'Averbode, associée à la rencontre d'Elie avec la veuve de Sarepta (f° 86 r°, fig. 8). Ces deux tableaux préfigurent, comme on sait, la Crucifixion du Christ.

La scène de sacrifice est analogue dans les deux Bibles. Le sacrificateur, occupé à égorger le veau (Lévitique, IX, 1-8), est entouré d'un prophète couronné et de l'évangéliste Luc portant de la main gauche son symbole et, de la droite, un phylactère. L'auteur du manuscrit de Floreffe s'écarte à nouveau du modèle et en altère les qualités essentielles qui sont la finesse du modelé, la précision des détails anatomiques, la richesse des draperies. Voyez la robe du sacrificateur dont les plis curvilignes au niveau de la taille sont très finement traités à Averbode, tandis qu'ils sont très durs dans la Bible de Floreffe; comparez également le modelé des mains.

Une caractéristique du manuscrit d'Averbode réside dans la façon de réunir les arcades sourcilières des figures par un cercle placé au-dessus du nez; une autre particularité, signalée aussi dans la majorité des œuvres d'orfèvrerie, se marque dans le traitement des muscles : ils sont soulignés au moyen de deux traits curvilignes parallèles qui en délimitent le contour (1). Dans la Bible de Floreffe, ces caractères s'atténuent tandis que les proportions des figures s'allongent. Elles perdent cependant en exactitude ce qu'elles gagnent en sveltesse. C'est ainsi que la main voilée de Luc et du prophète apparaissent trop bas par rapport à la hauteur du corps (fig. 7). Ici encore on reconnaît, à de petites maladroites, à de légères incorrections de dessin, le copiste consciencieux qui s'applique à reproduire tous les éléments du modèle mais n'en comprend pas toujours la signification exacte. Il renforce des traits accessoires (robe du sacrificateur); il dénature, en voulant les préciser, l'aspect de certains éléments (ainsi les mains voilées des deux personnages nimbés dont l'effet de griffes, l'artiste ayant voulu indiquer la disposition des doigts sous l'étoffe).

*

* *

Il resterait à examiner la rencontre d'Elie avec la veuve de Sarepta ou les deux enluminures qui, dans le manuscrit d'Averbode, complètent l'illustration du troisième Evangile (Sacrifice d'Abraham, Moïse érigeant le serpent d'airain) (2), enfin la figure de Saint Jean ornant le dernier Evangile. Comme ces compositions ne se retrouvent pas dans la Bible de Floreffe, nous croyons pouvoir arrêter ici la confrontation des deux Bibles

(1) J. BRASSINNE et M. LAURENT, *Etude critique de deux miniatures de la collection Wittert*, *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, XX (1913), pp. 1-19.

(2) M. ROOSES. *Op. cit.*, fig. 24.

et dégager, de notre étude, quelques conclusions sur leurs relations et leur importance relative.

Les caractères qui rapprochent la Bible d'Averbode et la Bible de Floeffe, sont, outre l'identité des thèmes et de leur représentation, les analogies de la technique et du style. Le trait est net, presque dur; les couleurs éclatantes sont réparties, à la façon d'émaux, en zones nettement délimitées. L'aspect des fonds atteste également, dans les deux œuvres, l'influence directe de l'art de l'émaillerie sur celui de l'enluminure. Les visages ont, de part et d'autre, une expression sévère et stéréotypée; ils n'ont aucune individualité. Les inscriptions dont sont pourvus abondamment les deux manuscrits sont généralement identiques et disposées, le plus souvent, sur des phylactères portés par les principaux personnages. Quant aux divergences de style, elles se marquent nettement dans la structure des figures, les détails anatomiques et l'aspect des draperies. Dans la Bible d'Averbode, les corps sont forts et trapus. Leurs proportions sont exactes; les attitudes souvent correctes. Là où elles paraissent stylisées, elles gardent néanmoins une vraisemblance et une stabilité suffisantes. (Elie, fig. 8.) Dans la Bible de Floeffe, les proportions sont allongées. Les figures élancées et délicates sont plus élégantes mais moins bien construites. Les gestes ont moins de naturel. Les attitudes sont moins exactes, les relations des diverses parties du corps moins bien respectées. Les détails anatomiques sont plus sommaires. Le modelé est insuffisamment étudié. Les draperies sont dures. Leurs relations avec le corps restent superficielles. Notons aussi une simplification des détails (initiales, fig. 1 et 2). Sans doute, dans l'ignorance où l'on était de la Bible d'Averbode, pouvait-on reconnaître à l'auteur de celle de Floeffe de belles qualités de style et un talent original. Il convient, à présent, de faire quelques réserves sur ses mérites particuliers et de lui contester, en tout cas, celui de l'originalité.

Nous ne pouvons en faire l'égal du maître de la Bible d'Averbode. Il lui est nettement inférieur par les caractères de style et de technique sur lesquels nous avons suffisamment attiré l'attention. Mais, de plus, nous estimons qu'il faut voir en lui un imitateur consciencieux, sans doute, mais trop strictement asservi aux formules et aux conventions du modèle. Il s'applique à en reproduire et à en souligner les moindres particularités mais sa prudente obéissance à la forme, aidée d'ailleurs par une grande aisance calligraphique, le conduit souvent à dénaturer l'ensemble, à la sacrifier pour le sens et l'effet aux parties composantes. Il arrive ainsi à altérer et à déformer le modèle, créant des formes qui seraient inexplicables si l'on faisait abstraction du premier. Au contraire, leur aspect

s'explique si l'on admet qu'elles sont le résultat d'une imitation maladroite de la Bible d'Averbode.

L'auteur de ce dernier manuscrit apparaît dès lors comme un artiste merveilleusement doué; celui de la Bible de Floreffe comme un habile technicien mais un artiste médiocre.

Octobre 1934.

SUZANNE GEVAERT.

LE BARON DE CRASSIER, DE LIEGE, ET LES DEBUTS DES ETUDES PREHISTORIQUES.

A PROPOS D'ANNIVERSAIRES.

Quand paraîtront ces lignes, deux siècles auront passé, depuis la présentation, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, du Mémoire de Mahudel sur les Pierres de Foudre, et deux cent-cinquante ans se seront écoulés depuis l'une des principales découvertes préhistoriques dont on ait conservé le souvenir. C'est, en effet, en 1685, qu'on trouva près d'Evreux, à Cocherel, un ossuaire dont l'âge néolithique ne fait actuellement plus de doute. Dom Bernard de Montfaucon en publia, en 1722, une description qui prouve que, dès cette époque, il n'hésitait pas à considérer comme armes les haches en pierre auxquelles le peuple attribuait encore une origine météorique (1). Le savant bénédictin mentionne « *une pierre dure taillée à la manière du fer d'une hache...* », une autre « *qui est de beau jade oriental verdâtre et marqueté d'argent... percée à l'un des bouts* », des « *pointes, les unes d'ivoire et les autres de pierre, qui avoient servi de pointes de flèches* ». Il ajoutait : « *Il paroît par là que ces barbares n'avoient aucun usage ni de fer ni de cuivre, ni d'aucun autre métal...* »

Pour Montfaucon cette sépulture était antérieure à l'époque romaine; les ossements appartenaient, croyait-il, à des barbares qui avaient peut-être été immolés aux mânes de Gaulois tombés dans un combat. Il connaissait d'ailleurs des haches, semblables à celles de Cocherel, trouvées « *dans la partie septentrionale de la Gaule Belgique, en Picardie, etc.* » (2).

Pour confirmer son opinion, Montfaucon publiait une lettre écrite en 1718 par J.-Chr. Iselin, de Bâle, missive où l'on trouve de nombreux détails sur les « *haches de pierre* » des Germains et sur les antiques sépultures du Danemark (3). Les gravures de l'*Antiquité Expliquée* ne pouvaient laisser subsister le moindre doute sur l'aspect des objets en question; il serait donc étonnant que les lecteurs du volumineux ouvrage

(1) B. DE MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée*, t. V, 2^e partie, 1722, pp. 194-196. Dom Jacques Martin publia également, en 1727, un compte-rendu de la découverte de Cocherel dans sa *Religion des Gaulois*, t. II, pp. 311-315. Les textes anciens et modernes relatifs aux pierres de foudre ont été réunis par PAUL COGELS, *Céramiques ou Pierres de foudre; Histoire et Bibliographie, Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, 1907, 406 pp. 8^o.

(2) *Antiq. expl.*, t. V, 2, p. 198.

n'eussent pas pu reconnaître l'analogie que certaines pièces, faisant partie de leurs cabinets, présentaient avec celles de Cocherel et d'ailleurs.

Je me suis alors demandé si le Baron Guillaume-Pascal de Crassier (1662-1751), célèbre antiquaire liégeois et ami de Bernard de Montfaucon (3), n'aurait point eu son attention attirée sur quelque découverte préhistorique faite dans la région mosane. Je m'attendais bien à ne rien relever dans ses catalogues imprimés (4); par contre, la précieuse correspondance de Crassier avec les savants de l'époque (5) me permit de faire une constatation sur laquelle il vaut la peine d'insister.

L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de Paris avait fait paraître, en 1729, ses *Mémoires de Littérature* qui parvinrent, semble-t-il, à de Crassier avec un léger retard. Deux notes relatives aux bétyles y étaient imprimées, l'une de l'abbé Banier intitulée *Remarques sur les Boetyles et sur les Statues de Cybèle* (6), et l'autre, une *Dissertation sur les Boetyles*, par Falconnet (7). Toutes deux s'étendent assez longuement sur ces pierres mystérieuses que l'on disait tombées du ciel, et que les anciens considéraient comme de précieux fétiches animés (8). Le mémoire de Falconnet était accompagné d'une planche représentant deux oursins fossiles que l'auteur compare aux bétyles mentionnés dans les écrits de Damascius et des autres écrivains antiques. Je puis ajouter ici que, fort souvent, on confondait bétyles et haches préhistoriques, puisque les unes et les autres, haches en pierre dites « céraunies » et bétyles, étaient prétendument lancés sur terre par la foudre.

Il serait toutefois difficile de nommer hache préhistorique, l'objet décrit par de Crassier, dans une lettre du 21 juin 1733 envoyée de Liège au Bénédictin Dom Edmond Martène :

« ...En parcourant, écrivait-il, le 6^e vol. des *Mémoires de l'académie*, j'ay été bien aise d'y veoir à la page 513 la dissertation sur les Boetyles

(3) Sur le Baron de Crassier, consulter la *Biographie Nationale*, t. IV, pp. 487-490, et L. HALKIN, *Correspondance de Dom Edmond Martène avec le Baron G. de Crassier*, *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XXVII, 1898, pp. 19 ss.

(4) GUILL. DE CRASSIER, *Series numismatum*, Liège, 1721, et *Descriptio brevis, gemmarum*, Liège, 1740.

(5) ULYSSE CAPITAINE, *Correspondance de Bernard de Montfaucon, Bénédictin, avec le Baron de Crassier, archéologue liégeois*, *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. II, 1853, pp. 347-424; LEON HALKIN, *Lettres inédites du Baron de Crassier*, *Bulletin de l'Institut...*, t. XXVI, 1897, pp. 73-146, et *Correspondance...*, *Bulletin de l'Institut...*, t. XXVII, 1898, pp. 19-303.

(6) *Mémoires de Littérature tirez des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres...*, t. V, pp. 241 ss.

(7) *Ibid.*, t. VI, pp. 513-532. — Le mémoire de Falconnet avait été lu à la séance du 1 septembre 1722.

(8) Voir notamment à ce sujet: TUMPEL, *Baitylia* in PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopaedie*, t. II, col. 2779-2781.

par M. Falcomet et souhaité en la lisant de pouvoir faire veoir à ce sçavant académicien une pierre de cette espèce que j'ay entre autres curiosités naturelles. Elle a été tirée de l'enfonçure faite par un coup de foudre dans une terre scituée a une lieue et demy d'icy par un paisant dans le temps qu'il la labourait; ayant vu tomber la foudre assé près de luy, fut curieu après l'orage d'aller examiner la dite enfonçure, où il trouva cette pierre que j'ay eu peu après; tous ceux qui l'ont vu avouent ou qu'elle est tombée avec la foudre, ou qu'elle est l'effect de la foudre sur un Boetile dont il a eu quelque façon la figure; mais elle paroît avoir été brisée en plus de 25 pièces, et ensuite par le froid rejointes ensemble avec un morceau de terre pétrié dans le creu du dessous, et un de pierre de fusil attaché sur l'un des coins de la surface qui est plus blanchâtre et plus polie que les boetyles ordinaires que j'ay et ay veu... (9).

L'objet fut remis à Bernard de Montfaucon qui manifesta le désir de le présenter à quelques académiciens (10). Il semble que ces derniers confirmèrent l'origine céleste, car de Crassier, répondant à de Montfaucon, le 29 novembre 1733, ajoutait, après quelques compliments de circonstance : « *Il n'est pas besoin de vous empresser à me renvoyer la pierre sur laquelle je tiens aussi que la foudre a opéré...* » (11); il autorisait son ami à la conserver pendant plusieurs semaines.

Montfaucon ne tarda pas à annoncer une bonne nouvelle au collectionneur liégeois. Le 10 janvier 1734, il lui écrivait de Paris : « *...Quant à la pierre singulière frappée du tonnerre que vous m'envoyâtes il y a quelque tems, M. Mahudel doit lire une dissertation qu'il a faite sur cette pierre à la première assemblée qui viendra après demain mardi. Je vous enverrai, avec la pierre, une copie de sa dissertation...* » (12). De Crassier fut, on ne peut plus, enchanté du message et remercia Montfaucon sans tarder (13). Quelques mois plus tard, le 26 juin 1734, de Crassier exprimait en ces termes sa gratitude à l'auteur de l'*Antiquité Expliquée* :

« *...je vien, Monsieur, vous remercier très humblement de la grâce que vous m'avés fait en m'envoyant copie de la Dissertation de Monsieur de*

(9) *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XXVII, 1898, p. 272.

(10) Lettre de Crassier à Montfaucon le 3 octobre 1733, *Bull. de l'Institut...*, t. XXVI, 1897, p. 122.

(11) *Ibid.*, t. II, 1854, p. 404 et, avec quelques légères variantes, dans le tome XXVI, 1897, pp. 126-127.

(12) *Ibid.*, t. II, p. 407. Suivant cette lettre, la dissertation de Mahudel devait être lue le 12 janvier; elle ne le fut en réalité que le 10. Montfaucon eut de fréquents rapports avec Mahudel. (Voir E. DE BROGLIE, *Bernard de Montfaucon et les Bernardins*, Paris, 1891, t. I, pp. 125 ss.; t. II, p. 217).

(13) *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XXVI, 1897, p. 129. Cette lettre datée du 10 février 1734, manifeste une certaine hâte à lire le mémoire de Mahudel et... à récupérer la pierre.

Mahudel sur ma pierre frappée de foudre, laquelle mes amis, qui l'ont lu, aussi bien que votre serviteur, ont trouvé très curieuse et très sçavante. Comme vous m'ordonnés par votre dernière de vous indiquer quelqu'un à qui vous puissiés remettre ma dite pierre, pour me la faire tenir, je vous supplie très humblement, Monsieur, d'avoir la bonté de la faire mettre en mains de M. Jean Rabaut, marchand de votre ville ». (14)

Depuis ce moment, nous n'avons plus d'information sur la fameuse pierre et sur le sort qui lui fut fait dans la collection liégeoise.

S'agit-il d'un aérolithe, d'un oursin ou de quelque autre fossile, d'un jeu de la nature ou, d'une hache préhistorique? On pourra toujours hésiter tant qu'on ne connaîtra pas l'original, autrement que par la description qu'en fit de Crassier (15). Ce qui est évident, c'est que l'envoi de cet objet à Paris provoqua un vif intérêt dans les milieux savants, puisqu'il motiva la rédaction du célèbre mémoire de Mahudel sur les Pierres de Foudre. Il ne peut, en effet, subsister aucun doute sur ce dernier point; les lettres de Paris et de Liège le laissent clairement entendre. On pourrait cependant insinuer que Montfaucon voulut flatter son ami liégeois en exagérant la sensation qu'avait causée son envoi.

Consultons donc la dissertation de Mahudel, non point le texte imprimé en 1740 sous une forme abrégée, mais bien celui qui, lu une première fois le 19 février 1734, fut relu en séance publique du 12 novembre de la même année après avoir subi quelques remaniements. Cette dernière rédaction fut transcrite aux *Registres Manuscrits* de l'Académie (16) d'où E.-T. Hamy l'exhuma pour l'éditer intégralement.

« M. Mahudel a entretenu la Compagnie... sur ces sortes de Pierres qui se trouvent en divers endroits et que le Peuple appelle communément des Pierres de Foudre. Il a entrepris cet ouvrage à l'occasion d'une de ces Pierres que M. le Baron de Crassier envoya sur la fin de l'année

(14) *Ibid.*, p. 130.

(15) En supposant que de Crassier eût pu se tromper, il est certain que Montfaucon aurait reconnu une hache analogue à celles qu'il avait déjà publiées.

(16) Le titre donné dans l'*Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1740, t. XII, p. 163, est « *Dissertation de M. Mahudel sur les Pierres de Foudre* ». Lu une première fois le 19 février 1734, le mémoire de Mahudel fut présenté successivement les 14 mai, 6 juillet et 6 août, avant d'être relu à la séance publique du 12 novembre de la même année. Le texte reçu par de Crassier avant le 26 juin 1734 devait donc sensiblement différer de celui qui nous est parvenu. Le titre du mémoire des *Registres Manuscrits* est plus long et plus sensationnel: « *Les monumens les plus anciens de l'Industrie des hommes et des Arts, reconnus dans les Pierres de Foudre* ». Voir E.-T. HAMY, *Matériaux pour servir à l'histoire de l'archéologie préhistorique*, I. *Le mémoire de Mahudel sur les pierres frappées de foudre*, *Revue Archéologique*, 4^e série, t. VII, 1906, p. 25 ss.

dernière, comme tombée du ciel dans un violent orage, dans une de ses terres aux environs de Liège... » (17).

Le texte est formel et prouve, avec tous les passages cités de la correspondance, que l'antiquaire liégeois contribua indirectement à l'élaboration du premier ouvrage spécialement consacré aux origines préhistoriques de l'humanité.

C'est pourquoi, il m'a paru intéressant de grouper le dossier relatif à cette affaire vieille de deux siècles.

Si l'on cherche à identifier la pierre, cause de tant d'émotions, on constatera qu'aucun passage du Mémoire original de Mahudel ne permet d'affirmer quoi que ce soit. J'ai presque la certitude qu'il s'agissait de tout autre chose que d'une pièce préhistorique. Il aurait été utile de consulter, à ce sujet, la copie du premier mémoire de Mahudel, envoyée à de Crassier en juin 1734. Ce document, je l'ai vainement cherché dans le catalogue de la bibliothèque du savant liégeois (18); d'après ce qu'a bien voulu m'écrire le Baron William de Crassier, de Liège, on n'aurait conservé, ni la pierre, ni le manuscrit en question. Il me semble cependant que, si, en 1734, les académiciens avaient reconnu l'origine préhistorique de l'objet, le propriétaire de celui-ci n'aurait pas persisté à l'appeler « *pierre frappée de foudre* » (19).

Un point qui mériterait encore d'être fixé, c'est l'endroit exact où fut faite la trouvaille. La correspondance de l'antiquaire liégeois n'en dit rien d'autre que sa situation à environ une lieue et demie de la ville. Malheureusement, il est impossible de l'identifier car le collectionneur possédait des terres dans de nombreuses localités assez proches de Liège (20).

On ne doit pas beaucoup s'attendre à mettre la main sur le « bétyle » du Baron de Crassier. Les collections que celui-ci avait formées et sa riche bibliothèque furent dispersées après sa mort; un quart en fut transporté à Maestricht, chez un fils du collectionneur, où l'Abbé de Feller les vit à la fin du XVIII^e siècle (21). Plus tard, nous retrouverons, en cette ville, chez le peintre Arnaud Schaepekens, certains bas-reliefs romains

(17) *Ibid.*, p. 250.

(18) *Catalogus librorum Guill. Baronis de Crassier, Leodii, 1754.*

(19) Voir la note 14 et l'extrait de la lettre du 26 juin 1734.

(20) Le Baron William de Crassier, que je ne puis assez remercier pour son obligeance, a fait une enquête à ce sujet. On a le choix entre les endroits suivants: Forêt, Beaufays, Embourg, Fooz, Glain, Jupille, Awans, Plainevaux, Lize-Seraing, Ayeneux, Fléron, Jemeppe, Bellaire, Liers, Chênée, Hermée. Ces localités, situées dans un rayon d'environ dix kilomètres de Liège (j'exagère un peu la distance d'une lieue et demie indiquée par les documents), sont celles où, au XVIII^e siècle, la famille de Crassier possédait des terres.

(21) F. X. DE FELLER. *Itinéraires ou Voyages*, 2^e éd., Paris, 1823, t. II, p. 193.

qui entrèrent, en 1851, au Musée de Bruxelles (22). Ces indications permettront peut-être à un confrère, mieux placé que moi, de reprendre l'enquête au point où je la laisse et d'apporter de nouvelles précisions sur un détail de l'histoire des études archéologiques dans notre pays.

JACQUES BREUER.

(22) Le lieu d'origine de ces bas-reliefs romains est Fontaine-Valmont. Voir le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 3^e série, 7^e année, 1935, n^o 1.

UN PORTRAIT INEDIT DE JOOS VAN CLEVE

L'hôtel de ville d'Audenarde abrite un musée communal dans lequel sont exposés les souvenirs du passé glorieux de cette cité scaldienne, célèbre par ses manufactures de tapisseries.

Les quelques tableaux qu'on y conserve ont un intérêt secondaire. Un cependant mérite de retenir l'attention. Il nous a été signalé par M. le chanoine Maere, professeur à l'Université de Louvain, auquel nous exprimons nos sentiments de vive gratitude.

Il s'agit d'un portrait d'homme peint sur bois et mesurant 54 cm. de hauteur sur 36 cm. de largeur. Il représente un personnage atteignant la cinquantaine, à mi-corps légèrement tourné vers la droite.

Le regard froid et profond, une bouche volontaire indiquent un homme à l'âme austère et maîtresse d'elle-même. Le personnage a revêtu un manteau de velours vert foncé tendant vers le brun dont le col est en fourrure; une échancrure laisse voir la chemise plissée, bordée d'une dentelle, portant au point clair l'inscription incomplète : + ANTONI + VAN + BERA..., vraisemblablement le nom du modèle. Un bonnet noir et gris à oreillères le coiffe. La main gauche porte une bague ornée d'une turquoise et s'appuie sur le col de fourrure dans un geste familier. De la main droite, le personnage tient un papier plié sur lequel on soupçonne des traces de sceau. S'agit-il d'un haut fonctionnaire, d'un notaire?

Lorsqu'on examine de près le tableau, on aperçoit rapidement qu'il subit des restaurations au cours du XIX^e siècle, vraisemblablement alors qu'il faisait partie de la collection du baron Liedts. En effet, toutes les œuvres léguées en 1907 par le baron Liedts à la ville d'Audenarde portent des traces de restaurations faites par un même praticien.

Le panneau s'étant disjoint, le propriétaire le confia à un restaurateur peu scrupuleux. En voulant sauver le tableau, il y ajouta de son cru dans l'intention présomptueuse de parfaire le travail du portraitiste.

Pour cacher ses retouches, il repeignit le fond dans une tonalité absinthe manquant d'éclat. Un point le trahit cependant : entre l'oreillère gauche et le bonnet, il a omis de recouvrir le fond primitif qui apparaît encore. Ce point fait regretter le beau vert sombre sur lequel se détachait avec netteté le buste du modèle. Les panneaux disloqués avaient endommagé les mains, le restaurateur les repeint d'une couche à l'huile assez lourde. La figure elle aussi subit des outrages, parce que le praticien du XIX^e siècle tenta de lui donner plus de relief en accusant les ombres et en rendant les carnations plus rosées; son manque de sensibilité lui interdisait de com-

prendre la beauté du modelé délicat et fin qu'il s'efforce d'accentuer. L'œuvre du restaurateur fut néfaste. Elle n'est pas irréparable. En effet, sous les repeints à l'huile, on aperçoit aisément la couleur à l'œuf primitive. S'ils étaient enlevés, ce qui serait facile pour un restaurateur habile et consciencieux, l'œuvre apparaîtrait avec son éclat originel.

Malgré tout, le panneau d'Audenarde conserve un intérêt réel. Ce qui en fait son charme et son attrait, c'est sa belle présentation, sa mise en page aisée, sa fine distinction, la physionomie de l'homme qui dégage une allure aristocratique et une psychologie quelque peu hautaine.

Si l'identification du personnage paraît quasi impossible malgré l'inscription du col, il semble plus facile d'attribuer l'œuvre elle-même.

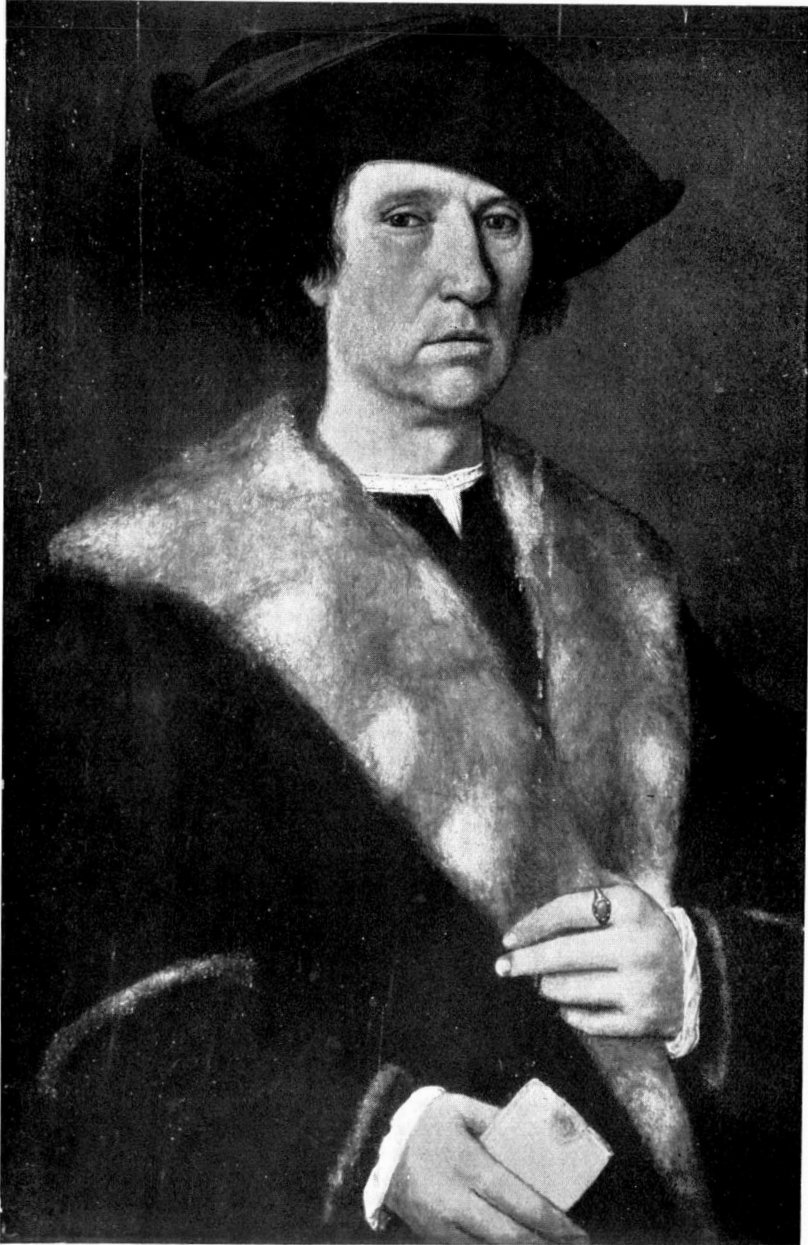
Le costume, la coiffure, la délicatesse du modelé de la figure, la présentation du personnage à mi-corps, l'esprit de calme et d'austérité qui règne dans la composition font naturellement songer à un artiste flamand du début du XVI^e siècle, à un de ceux qui ont compris ce qu'il y avait de nouveau dans l'art du portrait depuis un Dürer et, avant lui, un Raphael.

Le nom de Jean Gossart ne peut être retenu. Cet artiste n'a pas la finesse, la distinction ni le sens psychologique du maître qui réalisa ce portrait. Gossart est expert dans le rendu de l'illusion spatiale, il affectionne de donner du volume à ses modèles; grâce à ce souci de l'expression plastique, il semble traiter ses sujets suivant un mode sculptural: les personnages de Gossart donnent l'impression de sortir du cadre architectural qui leur sert de fond.

L'auteur du portrait d'Audenarde est un artiste délicat qui se souvient de l'élégance et de la finesse un peu sentimentale de Quentin Metsys; le nom de Joos Van Cleve peut être avancé. Les personnages qu'il portraiture sont toujours figurés en buste, emplissant la presque totalité du panneau qui épouse une forme allongée. Ses figures sont modelées avec une finesse pleine de distinction, la bouche généralement fermée, le bout inférieur de l'oreille droite apparaît ordinairement sous une chevelure bouclée.

Si le catalogue des œuvres de Joos Van Cleve compte des scènes religieuses capitales, il est riche aussi de nombreux portraits. Guicciardini déclare d'ailleurs déjà en 1567 que c'est une spécialité du peintre, « tanto eccelente nel ritrarre dal naturale ».

A la suite de Baldass (*Neue Bildnisse und Bildzeichnungen von Joos Van Cleve, Zeitschrift für bildende Kunst, 1928/1929, pp. 145-152*), nous distinguons deux périodes dans l'art du portrait du maître: celle qui s'étend entre 1515 et 1520 et celle des années 1525 à 1527 qui est dominée



JOOS VAN CLEVE. *Portrait d'homme.*

(Audenarde. Hôtel de Ville).



JOOS VAN CLEVE. *Portrait d'homme.*

(Musée de Cassel).

par les deux portraits du musée de Cassel (datés de 1525 et de 1526), par le buste de vieillard du Prado et le portrait de la collection Contini de Rome, daté de 1527.

Nous proposons d'inscrire le portrait d'homme conservé à Audenarde dans la première période, au cours de laquelle Joos Van Cleve peint, en ordre principal, son propre portrait conservé dans la collection Thyssen (vers 1518), le portrait d'ecclésiastique du musée de Dresde, le portrait d'homme du musée de Cassel (vers 1517-1518) et enfin les deux portraits des Offices à Florence, dont l'un date de 1520.

Ce groupe auquel nous joignons celui d'Audenarde se caractérise par des traits particuliers : les personnages imberbes sont à mi-corps, tout comme les Madones du même artiste, leur allure est calme, sereine et libre, le fond n'est jamais un paysage comme le pratiquent Memlinc et Metsys, mais bien un ton sombre et uni, les mains s'appuient généralement sur le cadre lui-même, l'artiste met un rouleau ou un papier dans une des mains, les doigts sont traités conventionnellement et avec raideur, la bouche fine est presque fermée, le modelé du visage est suggéré grâce à une matière fluide, l'expression dénote une vitalité profonde dans le modèle de même qu'un sens rare de l'individualisation et un admirable souci d'idéalisation chez l'artiste. Notons que Joos Van Cleve aime à terminer les chemises que portent ses personnages par une bordure en dentelle ainsi que cela se remarque dans les portraits conservés dans la collection Thyssen, la collection Van Diemen, la collection Bottenwieser de Berlin (anciennement la collection Sulzbach de Paris), la collection Cassierer et la galerie des Offices de Florence.

Pendant sa seconde période — les portraits des Offices annoncent déjà une nouvelle orientation — l'artiste amplifiera sa manière, il aura un rendu plus nerveux, plus plastique; les personnages barbus font leur apparition; le clair-obscur va être traité plus largement, les mains semblent agir. En un mot, l'art de Van Cleve gagnera en réalisme ce qu'il perdra en idéal.



Le portrait d'homme d'Audenarde que Joos Van Cleve peignit, croyons-nous, vers 1517-1518 s'ajoute aux quelques portraits qui portent l'artiste au sommet de son évolution, alors qu'il est encore lui-même. Il s'avère le continuateur de Memlinc en même temps que l'admirateur du doux Metsys. On ne peut nier qu'il ait vu les gravures de Dürer, des œuvres de Gossart, les cartons de Raphael arrivés à Bruxelles en 1517. Il est trop dans la saine tradition flamande pour subir déjà dans ce domaine l'influence des maniéristes anversois.

Après la venue en Belgique d'Albert Dürer, après son propre voyage en



Italie, Joos Van Cleve évoluera. Sa personnalité se transformera. Celui qui pendant vingt années fut le chef de file des portraitistes flamands s'effacera alors devant celui qui fera progresser l'art du portrait dans un sens plus large, Bernard Van Orley.


J. LAVALLEYE.

CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE LA TAPISSERIE ANVERSOISE: LES MARQUES ET LES TENTURES DES WAUTERS

Les historiens de la tapisserie qui se sont occupés des Wauters ou Wouters ne sont d'accord ni sur la signification exacte des marques M..W., M. WAUTERS,  et  qui leur sont attribuées, ni même sur les lieux où furent exécutées les tentures qui portent ces marques.

C'est ainsi, notamment, que le Dr H. Göbel se demande, dans le premier volume des *Wandteppiche* (1), si la marque M. WAUTERS qui apparaît, remplacée parfois par les initiales M. W., sur des tapisseries bien connues de l'Histoire de Didon et d'Enée, d'après le peintre Romanelli, appartient à un Marcus (?) ou à un Martin (?) Wauters, de Bruxelles ou d'Anvers, et si ce fabricant exécuta ces tapisseries à Bruxelles, à Anvers ou bien à Rome et, dans la seconde partie des « *Wandteppiche* », il émet l'hypothèse que della Riviera pourrait être le nom italianisé de Wauters (2).

Quant au monogramme  , le même érudit le classe, dans son répertoire des marques du premier volume, parmi celles de Bruxelles du XVII^e siècle, et indique en regard : « M. Wauters? » (3), tandis que M. H. C. Marillier pense que ce sigle et cet autre qui lui ressemble :  sont ceux de deux tapissiers d'origine flamande, probablement de la famille Wauters, mais ayant exercé leur industrie en Angleterre (4).

D'autre part, le Dr J. Böttiger suppose que la marque M. WAUTERS est anversoise (5) et que le monogramme  est attribuable également à un tapissier anversoise, peut-être Pierre Wauters (6) dont on connaît une curieuse façon de signer : CURA PETRI WOUTERS.

Enfin, dans le dernier volume de ses « *Wandteppiche* » (7) H. Göbel

(1) *Wandteppiche I*. Die Niederlande, Leipzig, 1923, p. 394.

(2) *Wandteppiche II*. Die Romanische Länder, Leipzig, 1928, p. 422.





(3) *Wandteppiche I*, pl. 16 des marques.

(4) H. C. MARILLIER. *English Tapestries of the Eighteenth Century*, Londres, 1930, p. 4 et p. 59.

(5) J. BOETTIGER. *Catalogue de l'Exposition de 1930 du Palais Royal de Stockholm*.

(6) J. BOETTIGER. *Tapisseries à figures des XVI^e et XVII^e siècles appartenant à des collections privées de la Suède*; Stockholm, 1928, p. 111.

(7) *Wandteppiche III* (Die Germanischen und Slavischen Länder), 2^e partie; Berlin, 1934, pp. 199 et 202.

classe les sigles  et  parmi les marques anglaises, tout en trouvant dans les productions du tapissier  — dont la marque, dit-il, fait penser involontairement à un Michel Wauters — des analogies avec les tapisseries flamandes et bruxelloises et, dans celles du maître  une technique et un coloris anversois.

Le but de la présente étude est d'identifier définitivement ces diverses marques et, par voie de conséquence, 1°) de restituer à leurs véritables producteurs un grand nombre de tapisseries qu'on ne savait au juste à qui attribuer et 2°) de déterminer le pays d'origine de toutes ces tentures.

Pour y arriver, nous ferons appel à des documents d'archives qui, bien que publiés, n'ont point encore été utilisés par les spécialistes en tapisseries anciennes; parmi ces documents, il en est un qui a passé complètement inaperçu, parce que publié parmi des documents relatifs à la peinture, et qui est d'une importance capitale: c'est l'inventaire dressé le 16 octobre 1679 par le notaire J. B. Claus, des biens délaissés par le tapissier Michel Wauters, veuf de Anna vanden Berghe, décédé à Anvers, le 26 août 1679 dans sa maison située « op de Brabantsche Corenmerckt » (1).

Ce précieux inventaire nous donne un état détaillé des tentures, avec indication du nombre de pièces, du sujet et des dimensions, ainsi que des cartons, possédés à sa mort par Michel Wauters. Si nous en extrayons les pièces historiées et les cartons correspondants, en les classant par ordre alphabétique, nous obtenons l'imposante liste qui suit :

- 1 — Une pièce de l'Histoire d'*Apollon* et 8 cartons de cette « Histoire ».
- 2 — Une pièce des *Actes des Apôtres* et huit cartons.
- 3 — Deux tentures des *Arts libéraux*, l'une en 8, l'autre en 2 pièces, et 8 cartons.
- 4 — Une pièce de *Cadmus*, 8 cartons de Cadmus « en grand » et 8 cartons de Cadmus « en petit ».
- 5 — Une tenture des *Chevaux*, en 6 pièces, et 8 cartons.
- 6 — Une tenture d'*Enée de Troie*, en 10 pièces (Hauteur : 5 aunes 1/4).
- 7 — Quatre tentures d'*Enée et Didon* (chacune en 8 pièces; hauteur : 6 aunes) et 8 cartons.
- 8 — Un carton de l'Histoire d'*Esther*.
- 9 — Un carton de l'Histoire de *Glaucus*.
- 10 — Une tenture d'*Hercule*, en 6 pièces et un carton.

(1) *Verzamelingen van schilderijen te Antwerpen; Antwerpsch Archievenblad*; s. d.; t. XXII, p. 26 (publié sous la direction de F. Jos. Van den Branden).

- 11 — Une tenture de *Jason et Médée* « en petit », en 5 pièces, un carton de Jason et Médée « en grand » et un carton de Jason et Médée « en petit ».
- 12 — Une pièce des *Jeux d'Enfants* et un carton.
- 13 — Une tenture de *Jupiter et Diane*, en 6 pièces.
- 14 — Une pièce de *Jupiter et Europe* et 8 cartons.
- 15 — Une tenture de *Léandre et Héro*, en 8 pièces et 8 cartons.
- 16 — Deux pièces de *Marc-Aurèle* et 8 cartons.
- 17 — Deux pièces de *Moïse* et 9 cartons.
- 18 — Une tenture de *Néron*, en 6 pièces.
- 19 — Une tenture de *Noé*, en 6 pièces fines et 10 cartons.
- 20 — Deux pièces de *Pyrrhus* et 8 cartons.
- 21 — Une tenture de *Romulus et Rémus*, en 8 pièces fines.
- 22 — Huit cartons de l'Histoire de *Salomon*.
- 23 — Une pièce de *Sémiramis* et 8 cartons.
- 24 — Une tenture de *Tiresias*, en 6 pièces et un carton.
- 25 — Une tenture de *Tobie*, en 6 pièces.
- 26 — Une tenture de *Zénobie*, en 6 pièces.

A ces pièces historiées viennent s'ajouter une tenture de grotesques et ses huit cartons, ainsi que des chambres de verdure, en manière de paysages, avec oiseaux ou avec personnages, des cartons de ces verdure, une tenture or, argent et soie, en 12 pièces, dont on ne mentionne pas le sujet, un couvre-lit, des coussins, et, enfin, 5 pièces désignées comme « Oudt Brusselsch werk ».

L'inventaire cite, de plus, quatre grandes esquisses de Schut, avec les fleurs de Breugel, et 30 patrons achetés à la mortuaire de Jordaens (1678).

Une première remarque s'impose : pour aucune de toutes ces tapisseries, sauf pour les 5 vieux panneaux de Bruxelles, il n'y a d'indication de provenance; c'est évidemment que cette indication était inutile, c'est qu'il s'agit constamment de pièces autochtones, anversoises, de pièces de la fabrication de Michel Wauters lui-même.

Ce dernier possédait donc, à sa mort, plus de 200 tapisseries fabriquées sous sa direction, ainsi que les cartons de 22 tentures différentes, certaines comprenant jusqu'à 10 sujets.

Ceci suffit à montrer toute l'importance de son entreprise qui devait avoir surtout en vue l'exportation.

En effet, ainsi que l'indique l'inventaire, une partie seulement de ces tapisseries se trouvait à Anvers, au « Pant », les autres étaient à l'étranger, envoyées à vue par l'intermédiaire de divers marchands: Jean Sintclær à Stockholm, Alexandre et Marc Forchoudt à Vienne, Antoine Verpennen

à Rome, Henri de Moor et Jacques van Praet à Lisbonne, la veuve de Simon du Rubbe à Paris.

C'est ainsi, par exemple, que la tenture de *Zénobie* était à Stockholm, tandis que, des 4 tentures d'*Enée et Didon*, une seule se trouvait à Anvers, les trois autres étant à Vienne, à Rome et à Lisbonne.

Arrêtons-nous un instant à ces tentures d'*Enée et Didon*. Nous disions plus haut que, sur plusieurs séries de ce sujet, dont il existe des exemplaires publiés depuis longtemps, dans les collections de la Couronne de Suède (1), de l'ancienne Couronne d'Autriche (2), du Musée de Cleveland (3) et d'autres, moins connus, à Plaisance et à Milan (4), on pouvait voir, outre la signature du peintre des cartons J. F. Romanellus, les marques du fabricant M. W. ou M. WAUTERS qui avaient été interprétées très différemment, puisqu'on avait pu songer à la manufacture romaine des Barberini, dont Romanelli avait été le directeur.

L'inventaire que nous venons d'analyser clôt la discussion : les dimensions concordantes et surtout la présence, à Anvers, des 8 cartons (5), parmi les biens délaissés par Michel Wauters, au moment même où, coïncidence piquante, l'un des émissaires de ce dernier, était occupé à négocier à Rome l'une des tentures de l'Histoire d'*Enée*, nous permettent de restituer en toute tranquillité à la fabrication anversoise les divers exemplaires de cette « Histoire » dont le nombre indique assez l'éclatant succès; les marques M. W. et M. WAUTERS, sont, sans aucun doute, celles de notre Michel Wauters d'Anvers.

S'il était besoin d'une preuve supplémentaire, nous la trouverions dans les documents récemment publiés par M. Denucé (6) sur les Forchoudt, grands exportateurs anversois; nous y voyons, en effet, en 1673, au nom de Michel Wauters, la mention d'une tenture d'*Enée*, en huit pièces, d'après Romanelli « à envoyer à Florence ».

Le succès de la tenture d'*Enée* se justifie par sa réelle beauté, sa valeur

(1) Dr. J. BOETTIGER, *Svenska Statens Samling af Väfda Tapeter*, Stockholm, 1896; t. II, pl. XXXIII et t. III, pl. XXII et XXIII. L'auteur signale que cette suite d'*Enée* fut commandée à Anvers pour la reine Hedwige-Eléonore et placée au château de Drottningholm (1674).

(2) L. BALDASS, *Die Wiener Gobelinsammlung*, Wien s. d.; pl. 223 à 230.

(3) Ancienne collection Ffoulke, qui provenait du palais Sciarra-Barberini. Cf. Loan Exhibition of Tapestries; catalogue by G. L. Hunter; The Cleveland Mus. of Art; Oct. 5 to Dec. 1st, 1918, nos 51-56.

(4) ARTURO PETTORELLI, *Gli Arazzi del Collegio Alberoni; Piacenza* (Extrait du « *Bollettino Storico Piacentino* », 1933, vol. IV). Parmi les exemplaires inédits de l'*Histoire d'Enée et Didon*, signalons deux pièces (l'*Orage* et les *Adieux d'Enée à Didon*) avec bordure à colonnes torsées, signées M. WAUTERS, dans la collection de M. Bolle, de Bruxelles.

(5) On sait que les cartons restaient, sauf cas exceptionnel, la propriété des fabricants.

(6) J. DENUCE, *Exposition d'œuvres d'art au XVII^e siècle, à Anvers*. La firme Forchoudt, Anvers, 1930; p. 288.



Fig. 1. — *Vénus envoie Enée chez Didon.*
Tapisserie de MICHEL WALTERS, d'Anvers, d'après Romanelli.
(Milan, Musée Sforza).

décorative et sa perfection technique qui égalent celles des plus jolies pièces bruxelloises contemporaines (1)

Les exemplaires de Vienne et de Plaisance (Collège Alberoni) sont complets. Les huit pièces de Vienne offrent une bordure formée principalement de caryatides, d'amours et de dauphins; l'encadrement des huit pièces de Plaisance (fig. 2) (2) est plus compliqué et plein d'allusions; on y voit, notamment, à droite et à gauche, des vases et des pièces d'armures, en haut des couronnes de part et d'autre d'un cartouche renfermant une embarcation, et, en bas un autel fumant accompagné de flambeaux renversés, le tout entremêlé de guirlandes de fleurs.

Les exemplaires de la Couronne royale de Suède, du Musée de Cleveland et du Castello Sforzesco de Milan (fig. 1), offrent la même bordure que celui de Vienne, à la différence toutefois que les caryatides sont remplacées par des colonnes torsées; les pièces de Stockholm présentent, de plus, à la partie supérieure, l'écusson aux armes royales.

*
* * *

C'est aussi à Michel Wauters d'Anvers, qu'appartient, sans aucun doute possible, la marque  .


En effet, on la trouve sur une tenture de *Sémiramis* signalée jadis par Mgr Barbier de Montault (3) et sur divers exemplaires signalés par M. Marilier (4), de la tenture dite des *Chevaux*; d'autre part, nous trouvons dans l'inventaire de Michel Wauters, ainsi que nous venons de le voir, non seulement des tapisseries de *Sémiramis* et des *Chevaux*, mais les cartons, au nombre de huit, de chacune de ces deux tentures.

Les tapisseries pourvues du monogramme  ne sont donc pas anglai-

(1) Ce n'est donc pas suprenant que certains auteurs, entre autres L. Baldass (*op. cit.*) aient pensé que cette tenture était probablement de fabrication bruxelloise.

Cette qualité pour rare qu'elle soit dans la fabrication anversoise du XVII^e siècle n'est pourtant pas si exceptionnelle : les tapisseries de St. Killan par exemple, du dôme de Wurzburg, signées Bosmans d'Anvers, peuvent aussi rivaliser avec les plus beaux produits bruxellois.

(2) C'est à l'obligeance de M. le Professeur A. Pettorelli que nous devons les photographies reproduites fig. 1 et fig. 2.


(3) BARBIER DE MONTAULT. *Inventaire descriptif des tapisseries de haute lisse conservées à Rome (Mémoires de l'Académie d'Arras, 1878, t. X)*. Sur cette tenture, dont nous ignorons le sort, la marque  est accompagnée de celle d'un collaborateur indé-

terminé :



(4) H. C. MARILLIER. *Op. cit.*, p. 52.

ses, elles ne sont pas l'œuvre d'un « second » Michel Wauters, comme le suggère M. Marillier, mais bien de notre fabricant anversois, de ce Michel Wauters qui, ailleurs, signe M. W. ou M. WAUTERS.

Ces trois marques appartiennent au même personnage et toutes les pièces où on les trouvera doivent donc lui être attribuées. C'est le cas, par exemple, pour la tenture de *Marc-Aurèle*, qui n'apparaît pas dans l'inventaire, mais dont M. Marillier signale deux exemplaires sur lesquels se lit le monogramme  (1).

Les documents Forchoudt, qui signalent au nom de Michel Wauters une série de *Marc-Aurèle* en huit pièces (2), révèlent l'identité du dessinateur des cartons de cette tenture : c'est Abraham van Diepenbeeck (3), l'auteur également des cartons de l'Histoire de *Moïse* de Michel Wauters (4) et de diverses tentures dont les sujets se rencontrent dans l'inventaire de ce dernier, telles les histoires de *Pyrrhus*, de *Salomon* et de *Sémiramis* (5).

C'est aussi d'Abraham van Diepenbeeck que relève la tenture, complète en huit pièces, de Michel Wauters, dite des *Chevaux*; cette tenture s'inspire, en effet, des planches illustrant le traité d'équitation de William Cavendish, duc de Newcastle, imprimé à Anvers en 1658, planches dont les dessins sont attribués à Diepenbeeck.

M. Marillier en a retrouvé divers exemplaires notamment à Welbeck (où le duc de Newcastle avait des attaches), à Drumlanring Castle, à Hagley Hall, à Naworth, à Compton Verney (6). Ces tapisseries de la tenture des *Chevaux* sont extrêmement rares hors d'Angleterre; nous en avons retrouvé à Bruxelles un très bon exemplaire, non signé, dans la collection de M. le duc d'Ursel, qui, fort aimablement, nous a autorisée à en faire prendre une photographie (fig. 3).

Cette pièce est la quatrième de la tenture; elle correspond à la pl. 24 de l'ouvrage de William Cavendish et s'intitule « Courbettes de côté à gauche ». La bordure où des guirlandes de fleurs relient armures, selle, mors, éperons, étriers, peignes et étrilles, est fort joliment composée.

Pour cette tenture des *Chevaux*, il existe trois autres bordures plus simples et moins intéressantes (7).

(1) H. C. MARILLIER. *Op. cit.*, p. 50.

(2) J. DENUCE. *Op. cit.*, p. 196

(3) *Ibid.*, p. 272.

(4) *Ibid.*, p. 196.

(5) *Ibid.*, p. 272.

(6) H. C. MARILLIER. *Op. cit.*, p. 52.

(7) *Ibid.*, p. 54; pl. 19 a et b.



Fig. 2. — *Le Banquet offert par Didon.*
 Tapissérie de MICHEL WATERS, d'Anvers, d'après Romanelli.
 (Plaisance, Musée Alberoni).

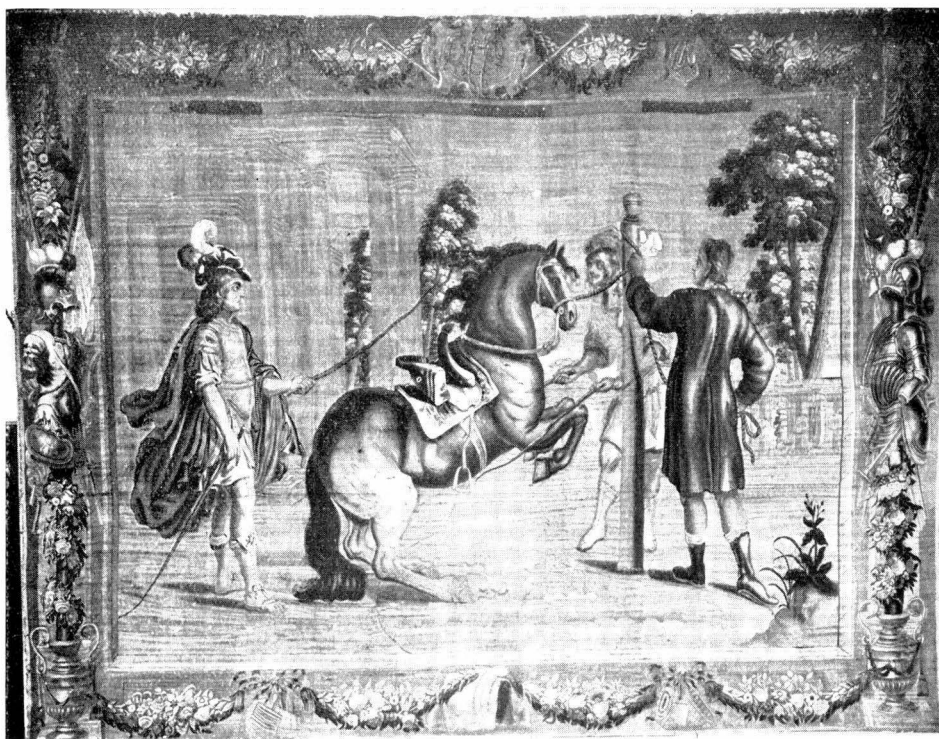


Fig. 3. — « *Combettes de côté de gauche* ».
 Tapissérie de MICHEL WATERS, d'Anvers, d'après Diepenbeek.
 (Collect. du duc d'Ursel, Bruxelles).


Jusqu'à présent nous avons donc restitué à Michel Wauters, fabricant d'Anvers, quatre séries dont il existe des exemplaires connus : celles d'*Enée et Didon*, de *Sémiramis*, des *Chevaux*, de *Marc-Aurèle*.

Il faut y ajouter une Histoire de *Salomon*, dont le Dr Böttiger publia un exemplaire non signé, en trois pièces (collection de M. Johnston de Stockholm), en l'attribuant, avec une pénétration admirable, à la fabrication anversoise (1). L'inventaire de Michel Wauters mentionne, en effet, comme nous l'avons vu, huit cartons de ce sujet, dûs aussi à Diepenbeeck.

Les trois panneaux de Stockholm constituent les seuls spécimens, connus à ce jour, de cette tenture de *Salomon*; les riches bordures qui les encadrent se composent de termes, vases, cornes d'abondance, fleurs, fruits et animaux.

*
* *
*

Passons au monogramme  .

M. Marillier, qui a eu le rare mérite de signaler et de publier un grand nombre de tapisseries portant ce monogramme, suppose comme nous le disions plus haut que ce dernier est la marque d'un tapissier de la famille Wauters qui aurait fait carrière en Angleterre. Il se base sur le fait que presque toutes ces pièces — comme celles marquées  — se trouvent dans des collections anglaises.

Il considère comme une exception la série en quatre pièces de *Zénobie et Aurélien* publiée par le Dr Böttiger (2) qui y a relevé ce monogramme

 et la croit attribuable à la fabrication anversoise et à Pierre Wauters.

Comme nous allons le voir, les tapisseries portant ce sigle sont bien anversoises, et non anglaises, mais c'est à Philippe Wauters, frère de Michel qu'il faut les attribuer.

En effet, nous trouvons ce sigle notamment sur des séries de *Tobie*, d'*Esther*, des *Apôtres*, d'*Hercule*, des *Jeux d'Enfants* (3) et de *Zénobie* et nous voyons d'autre part, dans les documents Forchoudt publiés par M. Denucé, au nom de Philippe Wauters, plusieurs chambres en huit pièces des *Actes des Apôtres* (4), une de *Zénobie* en huit pièces, d'après

(1) J. BOETTIGER. *Tapisseries à figures des XVI^e et XVII^e siècles, appartenant à des collections privées de la Suède*; Stockholm, 1928; pl. 72 à 74.

(2) J. BOETTIGER. *Op. cit.*, pl. 88 à 91. Cf. H. C. MARILLIER. *Op. cit.*, p. 127 qui signale 2 sujets manquant à la série suédoise

(3) H. C. MARILLIER. *Op. cit.*, pp. 28, 45 et 72.

(4) J. DENUCE. *Op. cit.*, pp. 189, 195, 196, 211.

Houbraken (1), des pièces de petite dimension, « à la mode d'Angleterre », de *Tobie* et d'*Hercule* (2) et divers patrons dont ceux des *Apôtres*, de *Zénobie*, d'*Esther et Assuérus* d'un élève de Rubens, d'*Hercule* et des *Jeux d'Enfants* de Diepenbeeck (3).


De ces nombreux rapprochements, on doit conclure que le monogramme

 ne peut être que celui de Philippe Wauters ou Wouters.

Notons l'intérêt de l'expression « à la mode d'Angleterre » employée à propos de panneaux des histoires de *Tobie* et d'*Hercule* : n'est-ce pas là l'explication de la présence de tant de ces tapisseries en Angleterre? Si Philippe Wauters travaillait dans le goût anglais, nul doute que ce fut surtout dans un but d'exportation dans ce pays.

Les indications des documents Forchoudt sont fort intéressantes aussi au point de vue des cartonniers de ces tapisseries : ils nous apprennent notamment, comme nous venons de le voir, que l'auteur des modèles de l'Histoire de *Zénobie* n'est autre que Houbraken en non Juste d'Egmont, comme l'avait supposé le Dr Böttiger (4).

Les quatre pièces de l'Histoire de *Zénobie* publiées par ce dernier, et appartenant à des collections privées suédoises s'encadrent d'une bordure très simple composée d'une guirlande de fleurs et de nœuds de rubans.

Pour ce qui concerne les autres tentures (*Actes des Apôtres*, *Auguste*, *Esther*, *Hercule*, *Héro et Léandre*, *Tobie*, etc.) sur lesquelles le monogramme  a été relevé ou qui, par comparaison, peuvent être attribuées à ce monogrammiste, nous renvoyons aux descriptions et aux illustrations de l'ouvrage de M. Marillier et du 2^e volume de la III^e partie des « Wandteppiche ».

Au point de vue des bordures, les plus intéressantes sont celles, publiées par M. Marillier (5) des « *Actes des Apôtres* » : extrêmement larges tout autour (exemplaire de Westminster Abbey) ou seulement aux bandeaux latéraux et inférieur (Collection van Straeten), elles sont formées de gracieux motifs de fleurs et d'amours.

(1) J. DENUCE. *Op. cit.*, p. 189.

(2) *Ibid.*, p. 200.

(3) *Ibid.*, p. 199. D'après les documents Forchoudt, on peut encore inscrire au nom de Philippe Wauters les tentures des sujets suivants : *Moïse*, *Jason et Médée*, *Néron*, *Thésée*, *Vénus et Adonis*, *Marines*, *Chasses* (d'après Rubens); M. Marillier (*op. cit.*, p. 49) a retrouvé sa marque sur une « histoire » de *Léandre et Héro*.

(4) J. BOETTIGER. *Op. cit.*, p. 111.

(5) H. C. MARILLIER. *Op. cit.*, pl. I a et b et 2 a et b.

Signalons un panneau inédit, non signé, de *l'Evasion de St-Paul* (Coll. de M^{me} la Baronne Lambert, Bruxelles) entouré d'une assez large bordure florale; le carton offre des variantes assez sensibles avec celui de la tapisserie du même sujet de MM. Van Straeten.

*
* *
*

Pour ce qui concerne Pierre Wauters qui fournit en 1677 à Nicolas Nauwelaerts une Histoire de *Massinissa* en six pièces (1) et qui apparaît également dans les documents Forchoudt, la seule signature qui, jusqu'à présent, lui soit attribuable est cette formule exceptionnelle « CURA PETRI WOUTERS »; on la trouve notamment avec la marque de la Ville d'Anvers sur une tapisserie de l'Histoire d'*Auguste* vendue le 24 juillet 1924 chez Christie; on la voit aussi sur une série en 4 pièces et 1 entre-fenêtres de *Renaud et Armide* vendue chez Petit en mai 1928. On rapprochera cette dernière mention de celle d'une tenture en 8 pièces, de ce sujet, qui apparaît, au nom de Peter Wauters, dans les documents Forchoudt (2); W. G. Thomson (3) mentionne encore la signature « Cura Petri Wouters Antverpiae » sur un exemplaire de l'Histoire de *Persée* vendu chez Christie en avril 1889 et sur deux pièces des *Métamorphoses d'Ovide* vendues également chez Christie en juillet 1901.

Michel, Philippe et Pierre Wauters devaient être en étroits rapports d'affaires, car nous trouvons au nom de Philippe des tentures et patrons de *Zénobie*, *Moïse*, *Néron*, *Jeux d'Enfants* que nous rencontrons aussi au nom de Michel, et les *Actes des Apôtres* apparaissent aux noms de Michel, de Philippe et de Pierre.

Le nom de Marie-Anne Wauters, fille aînée de Michel et épouse de Léonard-Jacques Thisius — fils de Jonkheer Servaes Thisius et de Jonkvr. Maria della Faille (4) — apparaît en 1681 et 1682, dans les documents Forchoudt, en connection avec des pièces de l'Histoire d'*Enée*; celles-ci doivent être mises en rapport, sans aucun doute, avec celles délaissées à sa mort par Michel Wauters.

Quant au lien exact de parenté entre Pierre Wauters d'une part, et, d'autre part, le groupe Michel, Philippe et Marie-Anne, nous n'avons pu jusqu'à présent le déceler; quelque découverte d'archives nous l'apprendra un jour.

Dès à présent, et c'est là ce qui importe, on peut se rendre compte de

(1) W. G. THOMSON, *A History of Tapestry*, Londres, 1930, p. 400.

(2) J. DENUCE. *Op. cit.*, p. 197.

(3) W. G. THOMSON. *Op. cit.*, p. 400.

D'après les documents Forchoudt, au nom de Pierre Wouters se rattachent encore les sujets suivants: *Hommes illustres*, *Didon et Enée*, d'après C De Wael, *Actes des Apôtres*, « *Wederhoudinghe der Koningen* ».

(4) Voir le crayon généalogique publié par M. Denucé dans « *Antwerpsch Archievenblad* », 1930, p. 259.

l'extrême variété de la fabrication de cette firme Wauters dont l'importance donne une idée de l'extraordinaire prospérité de la tapisserie anversoise au XVII^e siècle.

MARTHE CRICK-KUNTZIGER.

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

(Suite et fin).

Campane substancia seu materia.

Anno 3^o, die cathedre sancti Petri, solvimus Petro den Ketelbueter de Diest, in presentia Henrici de Mylenborch, pro 601 $\frac{1}{2}$ lib. substancie albe cupree dicte metalie, de centenario 7 flor. ren., facientes pariter 42 flor. ren. Et sic solutum. Eodem anno, feria VI^a post Penthecostes, convenimus cum dicto Petro erario, qui deliberabit nobis adhuc 1500 lib. substancie erce seu cupree albe, centenarium pro 7 flor. ren. minus 2 stuf. et 300 libr. stanni antiqui puri, centenarium pro 14 flor. ren. 18 stuf. Postea adhuc 53 $\frac{1}{2}$ flor. ren. et sic de 1500 lib. substancie cupree est solutus. Item feria VI^a ante Penthecostes, solvimus Averbodii dicto Petro pro 300 lib. stanni puri pariter 44 $\frac{1}{2}$ flor. ren. in bono auro, videlicet 30 flor. ren. auri et 2 flor. phil. et sic totaliter solutus, remissis in toto 4 stuf. Item habuimus adhuc a dicto Petro 4 stuf., quos solvimus sibi per Henricum van den Assche in Diest, emptorem lane nostre anno 4^o collecte, et sic solutum.

Substancia de antiquis campanis post incendium ex cineribus collecta.

Anno III^o, tercia maii, Jaspari Gobbelens, alias Moer de Buscoducis, qui habuit 26 dietas hic in Averbodio, lavando et colligendo materiam ex cineribus et conflando hujusmodi materiam dispersam in diversas massas seu laminas, dedimus pro laboribus 3 flor. phil., facientes 3 flor. ren. 15 stuf. Et sic solutum.

Nota substancia per Jasparem collecta, purgata et conflata ponderat 1792 lib. Item substancia antiquarum campanarum, que in frustis non liquefactis remansit, ponderabat 15 lib. Item campana horalogii fracta ponderabat 900 $\frac{1}{2}$ lib. Item cymbalum, una nola preludii cum una patella et modica substancia antiqua ponderabant 108 lib. Item ex antiquis utensilibus congregatis exceptit M. Wilhelmus 112 lib. cupri et 105 lib. stanni puri. Item habuimus a Petro in Diest, ut supra solutum, 2400 libr. cupri et 340 libr. stanni. Summa tocius substancie ad campanas et pannas use facit 7200 $\frac{1}{2}$ lib., unde supercreverunt 300 lib. substancie et decrementum in igne facit 200 lib. Et sex campane ponderant 6600 kil. et panne 200 lib.

Substancia que ponderat plus quam 300 lib., unde sexta libra est stannum; sic centenario cupri ad 7 ren. et centenario de stanno ad 15 ren. equatis, valet 25 ren. Nota: mamburni fabrice ecclesie de Oude Turnout emerunt erga nos prelatam substanciam pro 25 flor. ren. communibus, quos assignavimus Mathie Zoeten, pistori laterum pavimentalium ibidem commoranti (1).

(1) Le texte depuis *substancia que ponderat* se trouve écrit de la même main sur une bande de papier intercalée après coup entre les fol. 143 et 144.

Carbones empti.

Anno 3^o, XXVIII^a aprilis, solvimus Waltero Gielen de Herssel pro 4 vannis carbonum lignorum durorum, de qualibet vanno 11 stuf., ad purgandum et conflandum substanciam in incendio ecclesie dispersam, facientes pariter 44 stuf.

Item XIII^a novembris, solvimus Wilhelmo Kijnen de Zoerle pro 13 mod. carbonum de lignis duris ad conflandum novas campanas, de quolibet modio 6 $\frac{1}{2}$ stuf. [*facientes*] 4 flor. ren. 4 $\frac{1}{2}$ stuf., et sic solutum; et pro vectura, intuitu domini Johannis de Desschel, nichil dedimus.

Item anno III^o, XX^a junii, Micaeli Mesets de Meerbeec pro 7 sextariis carbonum, partim de duris et partim de mollibus lignis, pro quolibet sextario 6 $\frac{1}{2}$ stuf., facientes pariter 44 stuf., remissis 1 $\frac{1}{2}$ stuf.

Horologium post incendium reformatum.

Anno 3^o, altera Johannis Baptiste, solvimus Petro de Kersbeec, alias de Halen, serifici de Lovanio, pro reformatione horalogii nostri, excepto preludio, 7 flor. ren. et famulo suo 2 stuf. Et sic solutum. Item pictori ad colorandum cum oleo, ne rubigine tangeretur, 2 flor. ren. Item anno quinto, III^a junii, solvimus Wilhelmo pictori de Eyndhout pro pictura et auro ad duos indices, vel horoscopia seu specula horarum, dicta wijzers, unum ab intra et aliud extra ecclesiam stantia, pariter 8 flor. ren. 15 stovers. Et sic solutum. Item Machlinie solvimus per Wilhelmum de Orssagen pro filis ferreis, cum quibus trahuntur nole horalogii, 14 stuf. 9 gros.

Item anno quinto, XIII^a junii, computato cum magistro Johanne horologifice de Turnout, qui fecit et deliberavit ad horalogium nostrum 6 rotulas ferreas ponderantes 69 libr. et 3 rotulas ponderantes 36 libr., item 6 tumelers cum attinenciis suis ponderantes 11 libr. et petit pro qualibet libra 2 stuf. Item deliberavit in fabrica nostra unum instrumentum ad formandum capita clavorum, dictum oegijser, pro 16 stuf. Item deliberavit de radekens, de russelkens, de spillen etc. aen beijde de wijzers. Unde petit 12 flor. ren. Item anno VI^o, XX^a maii, deliberavit nobis dictus magister Johannes unam januam ferream cum sera duplici et duabus clavibus, 2 patellis et 2 pinnulis calibatis, pariter ponderantes 194 lib., unde tenemur sibi ex conventionem 11 flor. ren. Summa totalis facit ad appetitum suum 35 flor. ren. 8 stuf. Super quibus dedimus sibi in primo 2 ren.; item habuit amam vini patrie rubei pro 2 ren.; item anno quinto, 14^a junii, dedimus sibi 13 ren. et famulo suo 5 stuf.; item VII^a maii, adhuc 6 ren.; item anno V^o, XXI^a octobris, 2 ren.; item anno VI^o, XX^a maii, per camerarium, 5 flor. ren. et aurige pro vectura janue 4 stuf.; et VII^a julii dedimus sibi 4 flor. ren. et sic, remissis 19 stuf. est solutus.

Nola seu cymbalum per colonum de Tuldet ex Busco adducta.

Anno XI^o, III^a septembris, Jaspaer Moer campanifex misit nobis ex Buscoducis unam nolam seu cymbalum pendente in ambitu nostro, ponderantem 140 libras, quamlibet libram pro 3 stuf., facientes pariter 21 flor. ren. Super quibus solvimus pro Jaspere de carbonibus quarcineis, ei ex Westerle missis, 5 flor. ren. 16 stuf. et per dominum Johannem Bruninx misimus sibi 14 flor. ren. 15 $\frac{1}{2}$ stuf.

Item anno XIII^o, IX^a septembris, solvimus Averbodii Jaspari pretacto de 6 nolis parvis, ad elevationem utendis et ad portas hospiciorum nostrorum pendendis, ponderantibus pariter 24 lib., de qualibet libra 4 stuf., facientes 4 flor. ren. 16 stuf. Et sic solutus.

Item anno XXI^o, XI^a aprilis, solvimus Antwerpie per fratrem Dionisium, conversum de Kerssendonc, pro 6 rotellis, seu orbiculis metallinis, pro devolutoriis seu girgillis horalogii, ponderantibus 68 libras, de qualibet libra 2 ½ stuf., facientes pariter 8 ½ flor. ren. Et sic solutus.

Item anno XIX^o, XV^a januarii, stilo Leodiensi, Johanni Lippen, serifici de Germania in Diest manenti, pro 13 dietis ad horalogium novum rotam imponendo et ad reformandum indicem, dictum wyser, ad seram in coquina, ad promptuarium in quo scutelle custodiuntur et pro 2 steeg reepyser, de qualibet dieta, expensis nostris, 3 stuf., facientes pariter 39 stuf., quos solvimus per prepositum ex bursa nostra.

Item nola refectorii piscium erat fracta, ponderans 27 lib., que missa fuit Buscoducis, quam Jaspas reformavit; que nunc ponderat 35 libr. Et sic addidit 8 libr., qualibet ad 3 stuf. 1 plac. estimata, unde solvimus Averbodii anno XXII^o, XVIII^a septembris, Lucie, nepti nostre, 1 flor. phil. aureum de 27 stuf. Et sic solutus.

Item quia prefate nola erant discordes et satis parve, sic deliberavit nobis dictus Jaspas cum curru coloni de Tuldel quinque nolas novas, unde *ut*, que est major, ponderat 311 libr., secunda *re*, 216 libr., tertia *my*, 155 libr., quarta *ffa*, 127 libr. et quinta *sol*, 93 libr., facientes pariter 903 libr. ponderis Buscoducensis, qualibet libra ad 3 stuf. estimata, facientes pariter, remissis 3 libr., 135 flor. ren. Super quibus habuit a nobis 40 flor. phil. aurei, facientes 54 ren. Item anno XXIII^o, III^a februarii, solvimus Jaspas III^{or} nobilia Anglie cum rosa, peciam pro 5 ren., item quinque stuferos duplices. Et assignavimus Jaspas ad Anthonium de Strype, receptorem reddituum nostrorum in Buscoducis, 6 flor. ren. Item de bladis a colono nostro de Tuldel habitis, defalcavit Jaspas 10 flor. ren. Et propter altercationem habitam contra Jaspasem ad redimendum libram pro 11 plac., remisit ipse nobis in toto 5 flor. ren. Et sic solutus.

Nota supra majorem : *Me fieri fecit Gerardus de Loen abbas, anno 1522*; supra secundam : *Mors scepra ligonibus equat*; supra terciam : *Parum eget, qui parum cupit*; supra quartam : *Ima permutat brevis hora summis* et supra quintam : *Lauda parce, vitupera parcus*.

Ibidem, fol. 143-145.

1513, novembre 21.

Jaspaer Moer, clockghiet: van den Bosch, onse zwager, sal ons maken een half dozyne scellen, om daarmede ter elevacien van den Heijligen Sacrament te luyden ende oeck in onze herbergen te hangen, die hell zijn van geluydt ende nyet te cleyn van gewichte, alzoehem dat het best sal duncken, dienende. Ende op de twee sal men setten : *Sancta Maria, ora pro Gerardo abbate Averbodiensi*; item op de andere twee : *Sancte Joannes Baptista, ora pro Gerardo etc.*; ende op de twee leste : *Sancte Augustine, ora pro Gerardo etc.*; metten datum ende onse wapenen onder, alzoehem verre die boven in den rinck nyet gestaen en kan.

AA., I, reg. 22, fol. 5^o.

Pictores.

Anno 2^o, dominica post Marie Magdalene, Hermanno de Arscot, pictori, qui tinxit fenestras ad ecclesiam, fenestram ferream exterius ad tresaurariam, item Agnum Dei supra tectum, item crucem posteriorem, solvimus pro singulis in universo 7 griff. 3 stuf. Et sic solutum.

Item die sancti Hieronimi, concessimus magistro Hermanno ad emendum aurum 30 stuf.

Item die XJ^m virginum, computato cum prefato mag. Hermanno, exposuit pro auro ad

crucem supra turrim posteriorem 38 stuf.; item pro 5 quartis mascot 4 stuf.; item 1 libra berchgruens 5 stuf.; item 1 ½ libr. meuyen 4 ½ stuf.; item ½ lib. formengroens 2 stuf. et pro blau okerwit 2 stuf.; item pro dietis suis 24 ½ stuf., facientes pariter 4 ilor. ren. Et sic solutum.

Item anno tercio, XIII^a julii, cuidam Martino pictori de Zichenis pro coloratione vexilli ad dormitorium et mense in orto, 15 stuf. Et sic solutum.

Item XIII^a augusti, solvimus Machlinie pro centum foliis auri puri percussi 27 stuf.

Item anno III^o, feria 3^a post Palmarum, solvimus Wilhelmo de Eyndhout, pictori, 2 flor. ren., qui fecit ymagines et picturas supra turrim; item ante cameras hospicii fenestras ad scriptorium nostrum et cornu cervinum; item ventilogium supra gevel, etc. Unde solvimus sibi adhuc 7 flor. ren. Et sic solutum.

Item Machlinie solvimus adhuc per Wilhelmum de Orssagen pro 50 foliis auri percussi 13 ½ stuf.

Item anno X^o, XIX^a octobris, solvimus Wilhelmo de Eyndhout pro coloratione nove corone ad tres lampades ab gradus sanctuarii pendentis 12 stuf., item pro stoffatione baculi lignei pastoralis 5 stuf.

Item anno XVII^o, quinta novembris, Sebastiano matriculario capelle Sancte Barbare in Lovanio, pictori, solvimus pro 4 pannis lineis depictis, unum ad tegendum patronos altaris in quadragesima pro 12 stuf., alium cum ymagine Christi ad columnam pro 18 stuf., tercium de Passione Christi pro 18 stuf. et quartum de genealogia sancte Marie 18 stuf., facientes pariter 3 flor. ren. 16 stuf. Et sic solutum.

Item anno XXIX^o, XIII^a januarii solvimus Machlinie pro 300 [foliis] auri percussi ad stoffandum capsam reliquiarum, ex incendio ecclesie collectarum, pro centenario 25 stuf., facientes pariter 3 flor. karoli 15 stuf.

AA., I, reg. fol. 152.

Wilhelmus Crupers de Eyndhout, pictor, asserit sibi competere pro laboribus, arte et materia adhibitis in depingendo capellam Domini et tabulam in eadem, scilicet 3 ½ ren.; item de domo Venerabilis Sacramenti et Judicio Extremo supra capitulum, scilicet 2 ren.; item de tribus salvigardiis principum, tempore guerrarum necessariis, sigillatim per ipsum in asseribus cum olei colore, scilicet Cesaris Archiducis et Comitis de Nassou depictis, de qualibet 12 ½ flor., super quibus dicitur recepisse a domino simul cum domino Gisberto 4 ren. et a preposito super prioribus 5 griffones, et super salvigardiis 1 ½ flor. phil., facientes 37 ½ stuf., diversis vicibus simul recepit. Et sic computato cum Wilhelmo predicto per prepositum, anno XIII^o, XII^a marcii, in camera prepositure, presentibus Adriano Belier et Thoma Hoozen, fatebatur sibi plene satisfactum de omnibus pretactis et aliis servitiis, domino hucusque exhibitis et prestitis, inclusis etiam pluribus salvigardiis domnorum Leodiensis et Nassou, in papiro per eundem depictis.

Anno XVI^o, XXII^a aprilis, Wilhelmus Cruypers, pictor pretactus, computavit nobis deliberasse 2 tabernacula, quodlibet pro 2 flor. phil.; item pinxit cancellos ferreos januarum sub doxali, unde petiit 20 stuf.; item sedem lectoris in camera reflectionis secus coquinam pro 30 stuf.; item deauravit custodiam corporalis nostri desuper pro 10 stuf.; item de parvo angelo pendenti in porticu introitus aule nostre 3 stuf.; item de pede tabule altaris sanctorum confessorum 2 flor. phil.; item de cortinis ferreis ad dictum altare 6 stuf. et de cancellis ab extra ad dispensam, dictam bottelrye et ad cameram ligatorum librorum et de janua ad novam cameram viridi colorati 8 stuf., facientes 11 ren. 7 stuf. Super quibus solvimus sibi anno XV^o in vigilia sancti Laurentii, 7 flor. ren. et eodem anno, VI^a septembris, per Cornelium Danckaerts 3 flor. ren. et hodie, videlicet XXII^a aprilis anno XVI^o, 20 stuf. Et sic, remissis 7 stuf., est totaliter solutus.

Nota anno XV^o, XXII^a octobris, presentibus Averbodii apud scrinifices in camera dicta Mechelen, domino Gysberto Boyens presbytero, etc., convenimus cum dicto Wilhelmo, pictore, quod oras tabule altaris nostri lignei, superius ante archivis siti, pinget et stoffabit, ac lapidem dictam slotsteen cum requisitis, unde obtulimus sibi dare 4 ren.; ipse vero dicit 4 ½ ren. Sicque tandem conclusum fuit et dicta dica moderata. Quod si Felix Tax, acupictor, vel alter expertus dixerit Wilhelmum plus vel minus meruisse, secundum hoc solveremus, non tamen excludendo 4 ½ renenses.

A. G. R. B., Archives ecclésiastiques, reg. 5014, fol. 132.

Harnys ad fenestras.

Fenestra int cruyschoer zuytwert. Eodem die [anno 3^o, VIII^a marcii], conveni cum magistro Conrardo [van Nuereborch, den stadt meester van Triecht] quod faciet et deliberabit postes ad fenestram lapideam, dictam harnys, de bonis lapidibus albis pro qua dedimus sibi 8 flor. ren. ultra unam coronam Francie novam et levem, quam dedimus pro arris, prout ponderat. Item anno 3^o, XIII^a augusti, solvimus Averbodii magistro Conrardo prefatos 8 flor. ren. Brabancie. Et sic solutum.

Item anno quinto, XX^a maii, solvimus per camerarium uni aurige pro forma seu harnys magne fenestre retro in ecclesia, dicta spiegel, oft. O, cum tribus sociis, pariter 4 ½ flor. ren. Item XIX^a julii, Johanni Stout pro forma fenestre, dicta harnys, int cruyschoer, aen den pandt, noordwert, 27 stuf.

AA., I, reg. 4, fol. 155.

Voirwaerde gemaect van den oceael tot Everbode dat verdingt is aen meester Coenraet van Noerenborch, den stadt meester van Triecht (1).

Ibidem, fol. 128-130^v.

Stalla seu sedes conventuales (2).

Ibidem, fol. 148-149.

Organa (3).

Ibidem, fol. 150 et 158.

Van den Sacramentshuysse (4).

Ibidem, fol. 108.

(1) Voir à ce sujet notre étude: *A propos de l'identification du jubé de Tessenderloo*, dans les *Analecta Praemonstratensia*, 1927, t. III, p. 423-429, où ont été publiées les conventions relatives à l'ancien jubé d'Averbode.

(2) Ces textes ont été publiés par Mlle M. FRANSOLET dans une étude sur *L'auteur des stalles exécutées au XVI^e siècle pour l'église abbatiale à Averbode*. Insérée dans la revue des *Analecta Praemonstratensia*, 1930, t. VI, pp. 155-160.

(3) Sur les textes relatifs aux orgues de l'abbaye d'Averbode, voir le travail de FL. VAN DER MUEREN, *Het orgel in de Nederlanden*, p. 249 et suiv., Leuven, 1931.

(4) L'accord en question, conclu le 16 mars 1504 avec le sculpteur Mathieu Keldermans, a été publié par moi dans un article intitulé: *Travaux d'artistes malinois pour l'abbaye norbertine d'Averbode* dans la revue *Mechlinia*, 1927, t. VI, p. 22-23.

Tabula ad altare Venerabilis Sacramenti, in opposito thesaurarie, jam retrorsum posita ad altare sanctorum confessorum (1).

Ibidem, fol. 108^{vo}.

Voirwairde gemaect van Sint Jans altaer by middel van den prior end gastwerder.

Willem van Nuerenborch, meester Coenraets soen des steenhouwers van Triecht, heeft aengenomen te maken een taefel van den besten steen van Zichene, nae d'bewerp ende beter dan dat hy tot Everboede getoent heeft, ende te meesters prijse, nae de lengde van sint Jans altaer ende in der huechden corresponderende tot onder de cruijn van den welfsel, ende dit werck met alle zynder toebehoirten, al ende wel van eender handt gewracht, sal Willem leveren tot Everboede ende setten op zijnen cost, beheltelijck dat hij tot Everboede zijnde, den montcost hebben sal. Item den back sal dijk zijn omtrent 1 ½ voet, ende in de middelt sal hij maeken een crucifix, ende dair onder twee beelde, te wetene Ons Liefvrouwe ende sint Jan Evangelist; ende noch vier principael beelden van sinte Peter, sinte Steven, sinte Lauwereys ende sinte Vincent. Item in de hoelkele van den back, op d'een zyde sinte Loye onder, ende sinte Panraes boven; ende op d'ander zijde sinte Hubrecht, metten perde, hert ende honden beneden, ende sinte Lambrecht boeven. Item op elc van den vier pylernen zelen staen twee beeldekens vervolgens van sinte Cornelis, sinter Bastiaen, sint Jorijs, sinte Quirijn, sinter Claeus, sint Gielis, sinte Anthonis, sint Job, sinte Katerine ende sinte Barbere, ende elck met zijnen tabernakel onder ende boeven alsoe dat behoirt. Ende boeven de taefel sal staen d'beelt van den principalen patroen, dats sint Jan Baptisten met zijnen tabernakel alsoe groot alst vallen mach. Ende onder den voet sal staen den mijtere metten stock pontifical ende myns heeren waepen daer onder. Item den croes van der taefelen sal buijten gestoffeert zijn met roeskens ende loeverkens uitspringende, ende boven, op elken candt van den berduersel, sal hij een boetsken maken met twee wapenen van den prior d'eenre, ende d'ander van den kerckmeester van sint Jan. Item Willem sal alle de beelden alsoe lanck ende alsoe groot maken als moegelijck is, nae den eysch van der plaetsen ende van den werck, sonder hem daerin te zoeken. Ende om dit voirscreve werck te meesters prijse al wel ende lofbairlic te maken, te leveren ende te setten heeft Willem geheijst ende begheert 50 rijngulden tegen de presentatie ende 'tgebot dat de prior ende de gastwerder deden van 40 rijngulden. Ende nae veele disputatie tusschen beyde gehadt, heeft myn heer van Everboede een middel vonden, te wetene dat Willem voirscreve hebben sal 40 rijngulden Brabant, met voirwairden eest dat werck, alst staen sal, beter is oft ergher, daerna sal men mynderen oft meerderen, ter taxatie van meester Coenraet, ende van enen anderen werckman die daer tegen genoemen sal worden, sonder argelist. Actum Averbodii, in nova camera, anno quinto, X^a octobris. Et dedit dominus pro denario Dei 2 plac., presentibus domino Mathia Kepkens, camerario et Martino de Tuldel.

Item is voirwairde dat den back vander taefelen, met sint Jan Baptisten daer boeven, staen zelen ten lengsten voir sint Jan Baptisten anno sexto naest comende.

Item anno XXVII^o, in maijo, translata est dicta tabula, que nimis simplex erat, ad

(1) Le texte et d'autres relatifs à la même œuvre ont été publiés par M. J. LAVALLEYE, dans une étude: *Le retable d'Averbode au musée de Cluny à Paris*, éditée dans la *Revue d'Art*, 1926, novembre-décembre.

ambitum nostrum et in loco ejus posita est tabula Omnium Sanctorum ex capella domini abbatis, ut patet supra fol. XIX^o (1).

Ibidem, fol. 138.

Tabula pro summo altari (2).

Anno XJ^o, IX^a julii, Antwerpie in novo ambitu, emi erga Laurencium Kelderman, civem Antwerpiensem, unam tabulam stoffatam et deauratam, cum figuris passionis Christi, latitudinis decem pedum et altitudinis duodecim pedum, suis expensis in monasterio nostro deliberandam pro 46 $\frac{1}{2}$ libris Flandrie, facientibus pariter 279 flor. ren. Super quibus dedimus sibi in promptis 9 flor. ren. Et Lovanii in reditu, quando tabulam deliberavit et Averbodii supra altare posuit, 170 flor. ren. Item Adriane, uxori sue, fuit per mediatores tempore emptionis bibale pro peplo addictum, pro quo solvimus unum scutum philip. de 21 stuf. Item Wilhelmo de Grueningen servitori suo pro bibalibus 4 stuf. et pro denario Dei 2 stuf. Summa totalis facit 280 flor. ren. 7 stuf. Et sic solutus.

Tabula pro altari sanctorum Martyrum, in appendicio versus portam.

Anno XII^o, XXIII^a octobris, Wilhelmus de Eyndhout pictor, missus Antwerpian, emit erga Jacobum in den Slotel in de Kemmersstrate, unam tabulam pro altari pretacto de Passione Domini ac Radice Jesse, latitudinis 7 $\frac{1}{2}$ pedum, pro 9 libris 6 stuf. 2 $\frac{1}{2}$ den. Flandrie, inclusis denario Dei, licopio et labore dicto packen. Item Gerardo de Kale, naute, qui dictam tabulam duxit ex Antwerpia usque Testelt, una cum tribus vasis allecum et sporta in qua pannus laneus et lineus etc., per Wilhelmum eciam emptis, erat reclusus, 20 stuf. Et Wilhelmus consumpsit in itinere 14 stuf. Et propinavimus ei pro laboribus 9 stuf. Summa totalis facit 98 flor. ren. 1 plac., quos per eundem Wilhelmum solvimus. Et sic solutus. Et vocatum est altare parrochiale (3).

Tabula alia empta pro altari sanctarum Virginum ad doxale.

Anno XIII^o, XX^a novembris, dictus Wilhelmus secundo Antwerpian missus, emit pro nobis erga Jacobum de Cothem Antwerpie in den Slotel, buten de Kemmersporte commorantem, unam tabulam pro altari sanctarum Virginum ad dextram doxalis pro 10 libris 7 stuf., 4 den. Flandrie, licopio, denario Dei et deliberatio in navim inclusis, faciendi pariter 62 flor. ren. 4 stuf. Super quibus ebursavit Wilhelmus 5 flor. ren. 7 stuf., quos ei restituimus et 9 decembris misimus Jacobo venditori, per dictum Wilhelmum, 38 flor. ren. 17 stuf. et per Jaspas Bruynzeels 17 flor. ren. Et sic solutus. Item Gerardo de Kael naute pro anulo III^a decembris, 20 stuf.

Tabula minor in altari sanctorum confessorum (4).

Anno XIII^o, quarta decembris, Averbodii solvimus dicto Jacobo de Cothem pro una tabula parva super altare sanctorum confessorum posita, per Wilhelmum Crupers anno

(1) Note ajoutée par une main postérieure.

(2) Ce retable se trouve aujourd'hui dans la chapelle de Notre-Dame à Opitter, en Limbourg.

(3) Ces derniers mots ajoutés dans la suite.

(4) Voir à ce sujet notre étude: *L'identification du retable d'Averbode conservé au Musée du Steen à Anvers*, dans le *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, 1923, p. 227-236. Nous profitons ici de l'occasion pour corriger une erreur grossière qui nous a fait identifier le retable conservé aujourd'hui à Anvers, avec celui dont il a été question plus

XIII^o, XXIII^a julii, Antwerpie erga dictum Jacobum empta pro 37 flor. ren. communes et XVII^a octobris dedimus dicto Wilhelmo unum flor. philip., quem exposuerat pro packen, lycopio, denario Dei etc. Et naute Anthonio Sloetkens tenemur 20 stuf. pro naulo soluto. Summa totalis facit 39 flor. ren. 3 stuf., quos frater Nicolaus portarius noster successive nobis dedit de apibus conquestos. Hec tabula postea posita est sursum retro summum altare.

Tabula altaris Omnium Sanctorum in capella Domini.

Jan de Molder, beeltsnyder tot Antwerpen, in den Voetboge, in de Kemmerstrate, tegen de Witten Zusteren over, heeft aengenomen te maken de voirscreve tafel, nae der voirwaerden in Rapiario antiquo, fol. CXXXV gescreven (1), de welcke anno XVIII^o, XIX^a marcii van den dekens Sinte Lucas gulde getaxeert is op 29 ½ libr. Vleems, makende 167 ren., elcken te 20 stuv. gerekent. De welck betaelt zyn, ut patet in dicto Rapiario.

Dair nae heeft Anthonis Pauwels, cleynsteker van Mechelen, de voirscreve tafel getransfereert in de capelle van Sint Jan om die te schieren, ende de devotie onder t'volck te vermerdern. Ende de tafel van steen, die op sint Jans altaer stont, ende zeer ydel ende slecht was, heeft Anthonis gesedt in den pant, dair aff hy tsamen geest heeft 3 rinsg., die wy hem anno XXVII^o, XXVIII^a martii, betaelt hebben. Et sic solutus.

Ibidem, fol. 110-110^v.

1517, octob. 23 et 1518, mars 24. — Quittances de Jean de Molener pour livraison du retable de Tous les Saints.

Item ic, Jan de Molener, kenne dat ic ontfæen heb van Mynheere van Everbode op goede rekeninge van der voirscreve tafelen 12 Philippusgulden, makende 15 rinsg. current, tot Everbode XXIII^a octobris, anno XVII^o, oirconden der waerheit myns selfs name hebbe ic hier onder geset.

Ic Jan de Molener.

Ende noch XXIII^a marcii, anno XVIII^o, tot Everbode, in de scryscamer tot Everbode, uut handen Mynsheeren, ende in presentien Adriaens Dierix priester, heeft Jan voirscreve ontfæen 35 der voirscreve Rynsg.

AA., I, reg. 12, fol. 135.

1518, mars 19. — Estimation par les doyens de la gilde de saint Luc à Anvers du retable livré par Jean de Molener.

Nota anno XVIII^o, XIX^o dage in merte, de dekens van sinte Lucas gulde t'Antwerpen hebben doen visiteren ende waerden de voirscreve tafel, by de gesworen weardeermeesters van den hove van den goude oft stofferen ende van der scilderien ende meer ander ouders van den ambacht hon des verstaende, de welke by honnen eeden derop gemaect zynde, hebben geseet dat zy egeen gebrek oft fraude aen de tafel en vynden

haut et qui figure, à présent, à Opitter. Le petit retable d'Anvers est, sans aucun doute, celui qui fut acheté en 1514 à Jean Cothem pour l'autel des Confesseurs, grâce aux bénéfices réalliés par l'apiculture. Une note de Gilles Die Voecht, au reg. I, 415, fol. 21 des AA., prouve qu'au XVII^e siècle cet autel se trouvait déjà au refuge d'Averbode à Diest, où il demeura jusqu'à l'époque de la Révolution Française. Lors de la restauration de l'abbaye, en 1834, il fut ramené à Averbode et vendu, dans la suite, au Musée d'Anvers.

(1) Voir AA., I, reg. 12, cité au paragraphe suivant.

noch en weten, ende namen op honnen eede dat se weert was 29 ½ libr. Vleems, makende 177 rynsg., elken te 20 stuv gerekent.

Ibidem,

Tabula pro altari S. Marie et omnium virginum.

Anno XXIII^o, octobris die V^a, heeft heere Gerart, abdt van Everbode, tegen Laureys Keldermans, alias de tafelmakere, gecocht een outaer tafel van 8 voeten, die tot Antwerpen in Onser Vrouwen pandt stond, ende die nu in de kerck van Everbode, op Onser Liever Vrouwen ende Alder Meechden outaer gesedt is, voir 14 ½ libr. vleems, makende 87 rynsgulden, met voirwairden dat Laureys de voirscreve tafel sal packen ende leveren int scep, ende als die tot Everbode is, zal hy die stellen op zynen cost, mer hy sal den montcost ende logys hebben als hy tot Everbode werct. Item hy sal leveren de looveren, de pyleernen, capiteelen overgult ende een beelt daer op van 2 ½ vote, vergult nae den eysch vanden anderen werck. Item de lycope, die daer in den Reegenboge verteert, is loopt op 45 stuvvers, die Felix Tax verleet heeft, daer aff Laureys de hellicht couten sal.

Geschied tot Antwerpen; daer by waren metten voirscreven Laureys, Felix Tax, Willem Couypers scilder van Eersel, Willem Volgels, Hugo Couypers etc.

Item de abdt heeft gegeven Janne de Beer scepman, die de voirscreve tafel van Antwerpen tot Testelt, XXV^a octobris, bracht heeft, 36 stuvvers.

Item XXVII^a octobris, anno XXIII^o, heeft Laureys van mynen heere in greden penningen ontfanen 80 rynsgulden, elken te 20 stuvvers Brabant gerekent. Ende noch aen meester Goesen Vander Weyen, tafelmaker, weert van mynen heere van Tongerlo, tot Antwerpen gesonden in eenen brief 5 rynsgulden 17 ½ stuvvers, omme die Laureys over te tellen, soe verre hy tbeelt dat noch ontbreect geloeft te leveren, ende daer voer goet genoeg is etc.

AA., I, reg. 14, fol. 28^o.

Candelabrum post incendium ecclesie reparatum (1).

AA., I, reg. 4, fol. 158^o.

Ymagine.

Anno XV^c secundo, XII^a januarii, frater Godefridus van den Steen, presbyter religiosus conventus fratrum Minorum de Thenis, ut captivus commorans in domo fratris Johannis de Lomel, confratris nostri, curati de Glabbeeck superiori, promisit nobis facere bene, magistraliter de et ex duabus quarcubus per dompnam abbatissam de Herckenrode ex bonis suis in Dondersloe nobis propinatis, ymagine infrascriptas: primo pro summo altari duas ymagine patronorum nostrorum bene proporcionatas, unam beate Marie virginis cum prole, alteram vero sancti Johannis Baptiste cum agno, ambas ad longitudinem quatuor pedum cum medio vel paulo plus. Item unam ymaginem crucifixi, altitudinis septem pedum, et titulum, ad pendendum pene in medio navis ecclesie, unde arborem crucis cum trabe transversali supra quam crux stabit hic in Averbodio fieri procurabimus. Item beate Marie Virginis dolorose sine prole et sancti Johannis Evangeliste, hinc et inde sub cruce supra trabem stantes. Item, retro summum altare, ymaginem sancti Augustini, altitudinis 4 ½ pedum. Item pro altari sancti Jacobi ymaginem beati Bartholomei apostoli, altitudinis 3 ½ pedum vel circiter. Super quibus concessimus eidem domino Godefrido 3 flor. ren. Lossenses et unum par cultellorum pro arris, sub conditione interposita quod nullum opus acceptabit sive operatus erit nisi nostrum fuerit prius, modo

(1) Voir à ce sujet l'article, cité plus haut, p. 388, tome IV du présent périodique.

premisso, debite completum, et extunc obtulit se submittere super precio laboris in expertos illius artis.

Item anno III^o, XVI^a marcii, habuimus a magistro Matheo Keldermans, de Machlinia 3 ymagine lapideas videlicet sancte Marie Virginis, Johannis Baptiste et Johannis Evangeliste ad ponendum extra ecclesiam, supra pynacula dicta ghevel, unde 2 ymagine comprehense sunt in conventionem facta super domo eucharistie, et pro tercio ymagine declimus sibi 3 flor. ren. et sic solutus. Item feria III^a post quasimodo, XVII^a aprilis, computato cum Micaele pretacto [hospite nostro Machliniensi] solvimus sibi pro stoffatione, depictione etc. harum trium ymaginum 6 flor. ren.

Item anno XIII^o, XXVIII^a marcii, Johanni de Grasen, antropoformite de Hoeghstraten, solvimus ex conventionem pro statutis januarum chori de latere cujuslibet tabule dicte pannelen, 6 stuf., facientes quoad 12 latera, 84 stuf.

Ibidem, fol. 151.

Copia cedule in dorso crucis lignee in choro sursum posite incluse.

Crucem hanc, in cujus dorso sanctorum reliquie sunt recondite, fieri fecit et anno a Nativitate Domini XV^o sexto, die sextadecima augusti, solemniter benedixit dominus Gerardus de Loen, abbas hujus monasterii Averbodiensis. Qui ecclesiam cum appendiciis et ambitu, thesauraria, libris, ornamentis, turribus, campanibus et attinenciis suis, anno XIII^o XCIX^o, XXIII^a nocte octobris, per fulgura et aeris tempestatem sevissimam totaliter destructam, per specialem Dei gratiam elegantius quam ante fuerant restauravit, dormitorium a predecessore suo inceptum complevit, monasterium in structuris et officinis collapsum reformavit, bona ten Hove sub Loe et plura alia acquisivit, Averbodium a multis pensionibus, precariis et oneribus toto conatu liberavit. Et quod ipse sique successores abbates Minores Ordines conferre, ymagine benedicere, altaria consecrare, ecclesias et cimiteria monasterio subjecta polluta reconciliare posset a Sede Apostolica impetravit. Et taxam annate in Camera Apostolica ad centum ducatos reduci procuravit, unde Deo laus, Qui guerras que inter illustrissimum dominum Philippum, archiducem Austrie, ducem Bourgondie, Brabancie, etc., qui perrexit Hispanias ubi ad causam domine Jehenne, conthoralis sue, et prolium, jam obtinet tria regna, videlicet Castelle, Legionis et Granate, ex una parte et dominum Karolum de Egmont, ducem Gebrie, ex alia partibus regnantes pacificare dignetur, unde Averbodium per incendia, rapinas et cetera multa dampna passum est et in dies expectat.

Ibidem, fol. 100^r.

Ad ornamenta ecclesie (1).

Due cappe rubee de panno de damasco pro cantoribus.

Anno XV^o 2^o, 3^a augusti, solvimus Antwerpie per Anthonium de Lymborch pro 3 ulnis panni rubei de damasco figurato et gegreynt, ad conficiendum unam cappam, de qualibet ulna 38 stuf., facientes pariter 15 flor. ren. 4 stuf. Et pro oris, dictis borden, 4 flor. ren.

(1) Au sujet des broderies et ornements d'église, exécutés au XVI^e siècle pour Averbode, voir mon article cité plus haut, p. 49, note 4, ainsi que celui de TH. VAN DE PLAS, *Borduurwerk te Averbode in de XVI^e eeuw*, dans les *Analecta Praemonstratensia*, 1932, t. VIII, pp. 174-247, complété par moi: *A propos des broderies historiées exécutées pour l'abbaye d'Averbode au XVI^e siècle*, dans la même revue, 1933, t. IX, p. 136-147.

19 stuf. Item pro 9 ulnis panni linei ad foderaturam, qualibet valente 3 stuf. et pro tinctura blavea cujuslibet ulne 1 ½ stuf. Et Rumoldo acupictori de Herentals pro factura, inclusis frangien, 4 stuf., facientes pariter 9 flor. ren. 6 ½ stuf.

Deinde solvimus per eumden Anthonium pro 7 ulnis panni rubei de damasco ad aliam cappam, pro qualibet ulna 39 stuf.; item Wilhelmo de Machlinia solvimus pro capucio cum oris, dictis borden, 6 flor. ren.; item ad apponendum bordum 10 ½ ulnas tele de serico, dicte snoer, pro ulna 3 stuf.; item pro 5 ulnis 3 quaert panni blavei, dicti bokrael, foderature, de qualibet ulna 4 stuf.; item pro fimbriis, dictis frangien, de serico ponderantibus 5 loet 3 quaert, pro qualibet loet 4 ½ stuf. Et pro factura sive sutura cappe 12 stuf. Summa pariter 22 flor. ren. 19 stuf. 1 plac.

Reparacio deterioris ornamenti viridis.

Item per dictum Anthonium fecimus reparari prefatum ornamentum quasi detritum et fecimus novam casulam de 6 ulnis panni serici viridis figurati, dicti boerget, qualibet ulna valente 18 stuf. Item ad foderaturam pro 4 ½ ulnis panni rubei, dicti boekerael, qualibet valente 3 ½ stuf. Item ex toto ornamento colligi fecimus ambas tunicas, ad quas et ad casulam habuimus 3 bordas Colonienses, qualibet ad 39 stuf. taxata. Item pro 8 ½ ulnis tele rubeae, dicti lynt, pro ulna 3 stuf.; item pro ½ uncia filorum sericorum 2 stuf.; item pro 4 ulnis cordularum sericarum ad tunicas 6 stuf.; item pro una uncia filorum linorum rubeorum ½ stuf.; item pro fimbriis ad stolas et manipulos ponderantibus 1 ½ loet 7 stuf.; item pro factura casule et duarum tunicarum 28 stuf. Item pro reparatione borde cappe viridis hujus ornamenti per acupictorem factam 3 flor. ren. 18 stuf. Summa pariter 16 flor. ren. 6 stuf.

Ornamentum nigrum de panno laneo anglico.

Item de panno nigro, dudum empto, fieri fecimus integrum ornamentum nigrum, videlicet casulam et duas tunicas, cum una casula complicata pro diacono, ad utendum pro defunctis ac in dominicis per Adventum Domini et a Septuagesima usque Pasca; et deliberavit nobis Anthonius pretactus ad illas casulas et tunicas quatuor bordas, dictas cruceu, qualibet ad 50 stuf. estimata; item 15 ulnas 1 quart panni dicti boekeraen pro foderatura, qualibet ulna valente 2 stuf. 1 ort; item 20 ½ ulnas tele dicte lynt junctura in appositione bordarum, pariter 3 ½ stuf.; item sericum pro sutura de ½ stuf.; item 2 ½ ulnas 1 quart boerden ad casulam complicatam 4 stuf. Item 1 ½ ulnas fimbriarum ad stolas 2 stuf. et pro factura 23 stuf., facientes pariter 13 flor. ren. 7 ½ stuf. Item ad cappam nigram solvimus, pro borda et acupictura, 16 flor. ren. 16 stuf.; item pro 6 ½ ulnis boecrael ad foderaturam 16 stuf.; item pro ½ libr. fimbriarum sericarum 8 stuf.; item pro tela 1 stuf. et pro sutura seu factura 12 stuf., facientes pariter in toto 13 flor. ren. 13 stuf. Et sic solutus.

Ornamentum glaucum in vigiliis majorum festorum et in bona ebdomada utendum.

Anno 3^o, XXIII^a augusti, computato cum Anthonio de Lymborch, mercatore de Trajecto, deliberavit ipse ad casulam et tunicas ambas pro bordis 5 ulnas panni rubei de damast, quamlibet ulnam pro 39 stuf.; item ad casulam que est nova 4 ½ ulnas panni serici glauci dicti dobbel taftae, ulnam pro 24 stuf.; item pro 14 unciis dictis loet frangien de serico, quamlibet loet pro 4 ½ stuf.; item ½ loet serici ad suendum 2 stuf.; item

pro tela linea 1 stuf.; item pro 3 ½ ulnis borden ad collirium, quamlibet pro 2 stuf.; item pro sutura seu factura 2 flor. ren., facientes pariter in toto 24 flor. ren. 8 ½ stuf. Et sic solutus. Et sciendum quod nos deliberavimus totam foderaturam.

Reformatio mitre melioris.

Anno VII^o, VIII^a marcii, magistro Johanni de Eppenghem acupictori, commoranti apud dominum abbatem Sancti Bernardi supra Scaldam, pro reformatione mitre melioris, que tempore guerrarum per dominum Bartholomeum, predecessorem nostrum, metu perditionis in loco reumatico abscondita, in filis corrosa fuit, solvimus pro 1 uncia (ingels) perlen de quolibet anglicis 17 stuf., facientes 5 flor. ren. 2 stuf.; item pro 4 ingels, de quolibet 11 stuf., facientes 44 stuf.; item pro 4 ingels perlen, de quolibet 8 stuf., facientes 32 stuf. Item pro una ulna panni damast ad foderaturam de 36 stuf. et pro 1 ½ uncia goutdraets 45 stuf. Item magistro Johanni de Nymegen, aurifabro, pro carlinibus dependentibus 7 unc., 3 engels, de qualibet uncia factura et deauracione inclusis 48 stuf. et pro reformatione aliarum partium de argento deaurato 36 stuf., facientes pariter 18 flor. ren. 18 stuf. Et pro laboribus ac dietis dicti aurifabri 21 flor. ren. 3 stuf., facientes pariter in toto 53 flor. ren. communes, quolibet ad 20 stuf. Et sic solutus.

Velum in choro novum, quod citra incendium ecclesie non erat factum.

Anno XIII^o, III^a marcii, solvimus pro panno lineo, ad velum in choro pendens fiendum per sororem Elizabet Teppers in beginagio de Herenthals, pro nobis empto, de una pecia continenti 27 ½ ulnas, pro qualibet ulna 3 ½ stuf., de alia pecia continenti 11 ½ ulnas et tercia pecia continenti 12 ½ ulnas, pro ulna 3 stuf. 1 ort; et de quarta pecia 7 ½ ulnarum, pro ulna 3 stuf. Et dedimus ei pro laboribus suis 3 stuf. 15 gros. Summa ulnarum facit 59 et in pecunia 10 flor. ren. Et sic solutus. Item XXI^a marcii, Barbare netrici de Diest, pro factura veli 15 stuf., item pro rubeis oris, dictis frangien, inferius pendentibus 10 stuf.; item pro cordulis blaveis superius circulos complectentibus 5 stuf.; item Antwerpie, per pietanciarium, pro 101 circulis, dictis ryngen, tres libras cum quartallo ponderantibus, libram pro 3 ½ stuf., facientes pariter 11 stuf. 9 gros. et solvimus totum. Et pro 36 ulnis cordularum 9 plac. Summa 43 stuf. 15 gros.

Panni diversi ad ornamenta ecclesie empta.

Anno XV^o XIII, in vigilia apostolorum Petri et Pauli, Antwerpie, in platea Predicatorum, ad signum Corvi Nigri, de consilio Felicis Tax acupictoris nostri, solvimus Johanni Nonnen, mercatori de Machlinia, pro 28 ulnis wit damast met gulden blomen pro ornamento beate Marie, de qualibet ulna 17 stuf., facientes pariter 91 flor. ren. 16 stuf. Item pro 10 ½ ulnis panni deaurati ad bordas applicandi, de qualibet ulna 25 stuf., facientes 78 flor. ren. 15 stuf. Item pro una libra filorum aureorum purorum, cum una fasce, dicta wee, filorum argenteorum, pariter 18 flor. ren. 2 stuf. Item pro 6 ½ ulnis panni blavei de damasco ad casulam pro capella sancti Johannis Baptiste, de qualibet ulna 7 stuf., facientes 13 flor. ren. 13 stuf. Et pro una ulna cum medio quartali panni rubei de damasco Kermesyn pro borda dicte casule pariter 5 flor. ren. 1 stuf. Summa totalis facit 207 flor. ren. 7 stuf., quos solvimus..

Anno XVII^o, 2^a octobris, Antwerpie, in cubili domini abbatis Sancti Michaelis, presentibus eodem domino Stephano abbate, dom. Petro de Grymbergen, dom. Ambrosio de Parco, dom. Petro de Myddelburgo, Anthonio de Tongerlo, Cornelio de Diligem abbatibus, Felice acupictore, etc., eminus erga Leonardum Chalet, mercatorem Antwerpie, in den Ossen vote, in opposito ambitus Predicatorum commorantem, 20 ulnas panni aurei cum floribus rubeis gekarmezynt pro uno ornamento, videlicet casula et 2 tunicis, de qualibet ulna 12 flor. ren. vel paulo minus, facientes pariter 236 flor. ren. Item anno XVIII^o, XX^a februarii, misit Henricus de Hoye acupictor cum Petro famulo suo ad diversa loca cum operibus, erga quem eminus unam bordam ad casulam pro 30 flor. ren. communibus, de consilio Felicis acupictoris nostri, supra quam debent ad ornatum perlule seu gemme seri. Item sabbato X^a aprilis, Machlinie, cum consilio Felicis acupictoris nostri, solvimus Petro de Hesbene accupictori, commoranti Antwerpie in hospicio monasterii regularium de Throno, pro duobus bordis ad tunicam et dalmaticam de panno aureo pretacto, 65 $\frac{1}{2}$ flor. ren.

Item altera die (=16 novemb. 1523) eminus erga dictum Petrum (*Herben. acupictori de Lyr*), unam bordam ad cappam panni aurei, habentem retro super caputium ymaginem Trinitatis, pro 68 flor. ren., quos solvimus.

Item anno XXIII^o, XXV^a junii, solvimus pro 6 uncis gemmarum, dictarum perlen, super bordas capparum et casularum ponendarum, de qualibet uncia 9 flor. ren., facientes pariter 56 ren.

Item anno XXV^o, quinta julii, Antwerpie solvimus in ambitu Sagittariorum pro 2 uncis gemmarum, de qualibet uncia 8 flor. ren. Et pro 2 unciis paulominorum gemmarum, dictarum perlen, de uncia 6 ren., facientes pariter 30 flor. ren.

Anno XXVII^o, tercia octobris..., pro cappa abbaciali meliori, eminus erga eundem Leonardum [*Chalet*] 10 ulnas 1 quartalle panni aurei dicti gefrigeert, ulnam pro 4 $\frac{1}{2}$ lib. Flandrie, facientes, dicto quartallo remisso, 270 ren. Super quibus solvimus sibi in promptis 150 ren., et sic tenemur sibi 164 ren., quos, XXII^a octobris, misimus cum Wilhelmo Vogel, hospite in Quarcu; in hiis petiit videlicet 100 media regalia de 30 stuf., 8 flor. phil. de 25 stuf. et 4 flor. karoli de 20 stuf. et sic solutus. Item anno XXVIII^o, XIX^a februarii, Averbodii solvimus Joanni van den Scryeck de Lyr, acupictori, pro borda ad dictam cappam meliorem, de consilio Felicis Tax, 93 flor. karoli. Et sic solutum.

Item anno XXXII^o, VIII^a junii, Vincencius Hannen, cubicularius noster, missus Machliniam ad solvendum Waltero de Hanswyck et Adriane ejus uxori, Machlinie prope forum, ad signum Ethiopis, pro 9 ulnis 3 quartalia panni aurei per Felicem Tax, acupictorem et servitorem nostrum, emptis pro cappa et bordis, de qualibet ulna 37 flor. car. 15 stuf. et sic solutum (1).

Item, tempore Dionisii abbatis, confecta est cappa solemnus de panno prescripto, cum historia de sancto Dionisio ad bordam.

Item de eodem panno jussit Matheus a Rethy abbas fieri unam casulam et pro borda, in Lyr per Franciscum acupictorem cum historia sancti Mathei facta, solvimus Francisco circiter 96 flor. car.; item pro perlulis super bordam positis 90 carol.

Ibidem, fol. 159-163^v.

(1) Devant cet aligné en marge: *Pro 2^a cappa abbaciali*. Les deux alignés qui suivent sont tracés d'une autre main et se rapportent à des travaux exécutés sur les ordres des prélats Denis vander Scaeft (1532-1541) et Mathieu 'S Volders (1546-1565).

Clenodia.

[Anno III^o, die Parascesves] eidem [Wilhelmo Myssens, aurifabro de Dyest] pro reformatione duarum fibularum antiquarum, videlicet unius ad usum prioris cum ymagine beate Marie virginis, et alterius pro usu supprioris cym ymagine sancti Georgii, quarum prima post reformationem ponderat 10 uncias et 2^a 9 uncias 1 engels. Et pro 4 uncis ad cappas ponendis, ad quos apposuit 51 engels argenti. Item pro deauratione et pro colore viridi, dicto maelgeersel, atque pro auro et deauratione apposito, pariter 7 ½ flor. ren.

AA., I, reg. 4, fol. 158.

1509, avril 5.

Habuimus solutionem Wilhelmo Missens, aurifabro de Diest, pro tribus pixidibus conjunctis argenteis, in extremitatibus deauratis, pro sacro chrismate, oleo sancto et oleo infirmorum conservandis, ponderantibus 3 uncias 11 engels, pro qualibet uncia in argento 30 stuf.; item factura cujuslibet vasis 10 stuf. et pro bibali 4 stuf., necnon pro auro apposito 16 stuf., facientes pariter 7 flor. ren. 16 stuf.

AA., I, reg. 43, fol. 23^{vo}.

Item anno decimo, XXII^a octobris, solvimus Wilhelmo Myssens, aurifabro de Diest, pro reformatione unius monstrancie reliquiarum, in processione gerende, 6 flor. ren., et tenetur emere in Bergio vitrum transparens, sursum ponendum. Non emit, sed imposuit cristallum, sibi per nos deliberatum.

AA., I, reg. 4, fol. 158^{vo}.

Consecratio ecclesie nostre Averbodiensis.

Anno a Nativitate Domini XV^o quarto, feria III^a post dominicam LX^{me} qua canitur *Exurge*, que fuit XIII^a die februarii, videlicet in die sancti Valentini (1), ecclesiam Averbodiensem, quam nos Gerardus abbas, magnis laboribus et expensis, construi et restaurari fecimus post totalem destructionem per incendium desuper cum fulgure passam, cum turri, campanili, choro, tresauraria, custodia et cum singulis suis attinentiis consumptam. R^{us} Pater, Dom. et Magist. Egidius de Merica, episcopus Bericensis, suffraganeus Cameracensis, ex consensu et commissione. R^{mi} Dni Johannis de Horne, episcopi Leodiensis, nobis tradita, in honore sancte Trinitatis, beate Marie Virginis, sancti Johannis Baptiste, et omnium sanctorum de novo consecravit ante et retro, unacum appendiciis majori et minoribus choris, thesauraria, capitulo, ambitu et cimiterio singulisque locis adjacentibus, statuendo diem dedicationis ad dominicam qua canitur *Misericordia* tempore paschali, et contulit per octavas centum dies indulgenciarum, ut patet per litteras desuper confectas, et dedimus sibi pro vino unum nobile cum rosa de 85 stuf. et domino Johanni, capellano suo, cum aliis duobus servitoribus, 2 flor. philip valentes 50 stuf.

Ibidem, fol. 160.

PL. LEFÈVRE O. P.

(1) Ici, comme partout dans les documents rédigés à Averbode, il est fait usage du style de la Nativité ou de Noël.

CHRONIQUE

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE.

EXERCICE 1935.

BUREAU :

Président: M. A. VISART DE BOCARMÉ.
Vice-Président: M. PIERRE BAUTIER.
Secrétaire: M. PAUL ROLLAND.
Trésorier: M. JOS. DE BEER.
Secrétaire-adjoint (Revue): M. J. LAVALLEYE.

CONSEIL :

Conseillers sortant en 1937: MM. Chev. LAGASSE DE LOCHT, H. PIRENNE, CHAN. VAN DEN GHEYN, ABBÉ L. PHILIPPEN. CHAN. MAERE, P. BAUTIER.
Conseillers sortant en 1940: MM. A. VISART DE BOCARMÉ, HULIN DE LOO, P. BERGMANS, Mgr. H. LAMY O. P., L. VAN PUVVELDE, PAUL ROLLAND.
Conseillers sortant en 1943: MM. L. STROOBANT, Vicomte CH. TERLINDEN, PAUL SAINTENOY, G. HASSE, G. VAN DOORSLAER, DE BEER.

MEMBRES TITULAIRES :

MM.

SAINTENOY, PAUL, architecte, Bruxelles, rue de l'Arbre Bénit, 123.	1896 (1891)
VAN DEN GHEYN, (Chan.), Président du Cercle archéologique de Gand, Gand, rue du Miroir, 10.	1896 (1893)
BERGMANS, PAUL, bibliothécaire en chef et professeur émérite à l'Université, Gand, rue de la Forge, 29.	1900 (1897)
STROOBANT, L., directeur honoraire des Colonies agricoles de Wortel et Merxplas, rue Fraikin, 35, Schaerbeek.	1903 (1890)
PIRENNE, H., professeur émérite à l'Université de Gand, Uccle-Bruxelles, avenue de Fructidor, 13.	1906 (1903)
KINTSSCHOTS, LOUIS, Anvers, avenue d'Italie, 74.	1906 (1901)
VAN DOORSLAER, (Dr), Malines, rue des Tanneurs, 34.	1908 (1906)
HULIN DE LOO, G., professeur émérite à l'Université, Gand, place de l'Evêché, 3.	1912 (1906)
CONINCKX, H., secrétaire du Cercle archéologique, Malines, rue du Ruisseau, 11.	1914 (1906)
JANSEN, O. P., (chan. J. E.), curé, Lovenjoul	1919 (1909)
MAERE, (Chan. René), professeur à l'Université, Louvain, rue des Récollets, 29.	1919 (1904)
TAHON, VICTOR, ingénieur, Bruxelles, rue Breydel, 40a.	1921 (1894)

(*) La première date est celle de l'élection comme membre titulaire. La date entre parenthèse est celle de la nomination comme membre correspondant régulier.

VISART DE BOCARMÉ, ALBERT, membre suppléant du Conseil héraldique, Bruges, rue St. Jean, 18.	1920 (1919)
HASSE, GEORGES, professeur à l'Université coloniale, Berchem-Anvers, avenue Cardinal Mercier, 42.	1922 (1910)
D'ARSCHOT, (Comte), ancien chef de cabinet du Roi, Bruxelles, boulevard du Régent, 40.	1923 (1914)
CAPART, JEAN, conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Woluwé-Bruxelles, avenue Verte, 8.	1925 (1912)
ROLLAND, PAUL, conservateur-adjoint des Archives de l'Etat à Anvers, Berchem-Anvers, rue St. Hubert, 67.	1925 (1922)
LAURENT, MARCEL, professeur à l'Université de Liège, Woluwé-Bruxelles, avenue Parmentier, 40.	1926 (1914)
TERLINDEN, (Vicomte), CH., professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, rue du Prince Royal, 85.	1926 (1921)
LAMY, (Mgr. HUGHES), prélat de l'Abbaye de Tongerlo.	1926 (1914)
LAGASSE DE LOCHT, (Chev.), président de la Commission royale des Monuments et des Sites, Bruxelles, chaussée de Wavre, 167.	1926 (1925)
VAN PUYVELDE, LÉO, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, avenue Molière, 184.	1928 (1923)
BAUTIER, PIERRE, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, avenue Louise, 577.	1928 (1914)
PHILIPPEN, (abbé LOUIS), archiviste de la Commission d'Assistance publique, Anvers, rue Rouge, 14.	1928 (1914)
MICHEL, ED., Bruxelles, rue de Livourne, 49.	1928 (1925)
VAN DEN BORREN, CH., bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55.	1928 (1920)
DELEN, A. J. J., conservateur-adjoint du Musée Plantin-Moretus, Anvers, rue du St. Esprit.	1930 (1925)
GESSLER, JEAN, professeur à l'Université, Louvain, boulevard de Jodoigne, 84.	1930 (1921)
VAN SCHEVENSTEEN, AUG., médecin en chef de l'Institut ophtalmique de la Ville, Anvers, avenue de Belgique, 46.	1930 (1926)
GANSHOF, F. L., professeur à l'Université de Gand, Bruxelles, rue Jacques Jordaens, 12.	1931 (1928)
DE MOREAU, S. J. (R. P. Ed.), professeur au Collège théologique et philosophique de la Compagnie de Jésus, Louvain, rue des Récollets, 11.	1932 (1926)
VERHAEGEN, (Baron) PIERRE, professeur à l'Ecole des Hautes Etudes, Gand, Vieux quai au Bois, 62.	1932 (1914)
LEFÈVRE, O. P., (chan. PL.), archiviste aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, Montagne de la Cour, 27.	1932 (1925)
VAN DE WALLE, BAUDOUIN, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, avenue de la Brabançonne, 20.	1932 (1926)
HOUTART, (Baron), MAURICE, sénateur, ministre d'Etat, Bruxelles, 53, avenue de Tervueren.	1933 (1928)
DE BEER, JOS., numismate, Anvers, rue Jordaens, 74.	1933 (1931)
VANNÉRUS, JULES, conservateur honoraire des Archives de l'Etat, Bruxelles, Avenue Ernestine, 3.	1934 (1928)

MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES :

MM.

DUBOIS, ERNEST, directeur émérite de l'Institut supérieur de Commerce d'Anvers, Finnevaux, par Mesnil St. Blaise	1904
ZECH, (abbé MAURICE), curé de l'église N. D. du Finistère, Bruxelles, rue du Pont Neuf, 45.	1904
DE PIERPONT, ED., président de la Société archéologique de Namur, château de Rivière, Namur.	1908
ALVIN, FRED., conservateur à la Bibliothèque royale, Uccle-Bruxelles, rue Edith Cavell, 167.	1914
DE BRUYN, EDM., avocat, professeur à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts d'Anvers, Bruxelles, rue Félix Delhasse, 31.	1914
POUPEYE, CAM., Laeken, Avenue de la Reine, 249.	1914
RAEYMAEKERS, Dr., directeur de l'Hôpital militaire, Gand, Boulevard de Martyrs, 74.	1914
HOCQUET, A., archiviste de la ville, Tournai, rue des Orfèvres.	1920
TOURNEUR, VICTOR, conservateur en chef de la Bibliothèque royale, Bruxelles, Chaussée de Boitsfort, 102.	1922
PIERON, SANDER, secrétaire de l'Institut Supérieur des Arts décoratifs, Ixelles-Bruxelles, avenue Emile Béco, 112.	1922
LEURIDANT, FÉLICIEN, chef de secrétariat de l'Académie royale de Belgique, Watermael, avenue de Visé, 128.	1922
NÉLIS, HUBERT, conservateur aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, rue des Palais, 440.	1924
DE SCHAEZTEN, (Chev.) MARCEL, Bruxelles, rue de la Loi, 134.	1925
DUVIVIER, PAUL, avocat, Bruxelles, place de l'Industrie, 26.	1925
DE PUYDT, MARCEL, Anvers, avenue Isabelle, 27.	1925
COURTOY, F., conservateur du Musée d'Antiquités, Namur, Boulevard Frère Orban, 2.	1926
HOC, MARCEL, conservateur à la Bibliothèque royale, Ixelles-Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19.	1926
VELGE, HENRI, professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, Boulevard St. Michel, 121.	1927
DE BORCHGRAVE D'ALTENA, (Comte) JOSEPH, attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, rue d'Arlon, 90.	1927
SABBE, MAURICE, conservateur du Musée Plantin-Moretus, Anvers, marché du Vendredi, 22.	1928
BARON VAN ZUYLEN VAN NYEVELT, ALBERT, conservateur des Archives de l'Etat, Bruges.	1928
VAN CAUWENBERGH, (Chan.) ETIENNE, bibliothécaire en chef de l'Université, Louvain, place du Peuple.	1928
LOSSEAU, LÉON, avocat, Mons, rue de Nimy, 37.	1928
TULPINCK, CAM., membre de la Commission royale des Monuments et des Sites, Bruges, rue Wallonne, 1.	1928
PEETERS, S. J., (le R. P. Ferd.), Institut St. Ignace, Anvers, rue du Prince.	1928
JOLY, ALBERT, président à la Cour d'Appel, Bruxelles, rue de la Grosse Tour, 8	1928
CAROLY, (Baron) GEORGES, avocat, Anvers, place de la Comédie, 14.	1929

FAIDER, PAUL, conservateur du Château de Mariemont.	1929
CLOSSON, E., professeur au Conservatoire, Bruxelles, avenue Ducpétiaux, 47.	1929
LACOSTE, PAUL, professeur à l'Institut des Sciences sociales de l'Université de Lille, Tournai, quai Dumon, 1.	1929
BREUER, JACQUES, attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Cinquantenaire, Bruxelles.	1929
CRICK-KUNTZIGER, MARTHE, attachée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Cinquantenaire, Bruxelles.	1929
PEUTEMAN, JULES, membre de la Commission royale des Monuments et des Sites, Verviers, rue des Alliés, 32.	1930
LAVALLEYE, JACQUES, attaché aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Woluwé St. Pierre, rue François Gay, 299.	1930
HALKIN, LÉON, professeur à l'Université, Liège, Boulevard Emile de Laveleye, 59.	1931
BOISACQ, ÉMILE, professeur à l'Université, Bruxelles, Chaussée de Vleurgat, 271.	1931
LAES, A., conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, place Brugman, 30.	1931
HUART, auditeur militaire, campagne de Sedent, Jambes-lez-Namur.	1931
NINANE, LUCIE, professeur à l'École des Hautes-Études de Gand, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153.	1932
NOWÉ, H., archiviste de la Ville, Gand, rue Abraham, 13.	1932
THIBAUT DE MAISIÈRES, (abbé M.), professeur à l'Institut St. Louis, Bruxelles, Abbaye de la Cambre, 7.	1932
BERGMANS, SIMONE, professeur à l'École des Hautes-Études, Gand, rue de la Forge, 31.	1932
DELBEKE, (Baron), FRANCIS, Anvers, rue des Peintres, 2.	1932
LEBEER, LOUIS, conservateur-adjoint du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque royale, Bruxelles.	1934
LYNA, FRÉDÉRIC, conservateur-adjoint de la Section des Manuscrits à la Bibliothèque royale, Bruxelles, rue Froissart, 114.	1934
SCHOBENS, J., greffier de la Province d'Anvers, Anvers, chaussée de Malines, 275.	1934
DE SCHOUTHEETE DE Tervarent (Chevalier Guy), chargé d'Affaires de Belgique, Budapest, Douati-Utele, 34.	1934
DE CLERCQ, Abbé CARLO, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome, Anvers, rue du Péage, 54.	1934

RAPPORT SUR L'EXERCICE 1934.

Chers Confrères,

Au cours de l'année 1934, l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a été plusieurs fois frappée à la tête. Ce fut d'abord, il y aura bientôt un an, le décès tragique de notre très regretté Haut Protecteur, S. M. le Roi Albert, qui nous plongea dans la consternation la plus profonde. Ce fut, tout à la fin de l'année, la disparition de notre vaillant et dévoué président honoraire, le Chevalier Soil de Moriamé, qui fréquentait assidûment nos séances depuis plus d'un demi siècle (il fut élu membre correspondant en 1883 et membre titulaire en 1888) et qui occupa par cinq fois le fauteuil présidentiel. Ce fut, dans le cours de l'exercice, la triste séparation d'avec une autre figure bien connue de notre compagnie, un de nos anciens présidents aussi, M. Louis Pâris, conservateur en chef honoraire de la

Bibliothèque royale, élu membre correspondant en 1908 et membre titulaire en 1919. D'autres confrères nous quittèrent encore pour toujours: M. Van Ortro, professeur émérite à l'Université de Gand, membre correspondant depuis 1899 et membre titulaire depuis 1925; M. Alfred d'Hoop, conservateur honoraire aux Archives générales du Royaume, membre correspondant depuis 1929; M. Louis Siret, un de nos plus anciens membres correspondants puisqu'il fut nommé en 1888, devenu correspondant étranger lors de son départ pour l'Espagne en 1929.

Nous eûmes à enregistrer deux démissions: celle d'un membre titulaire et celle d'un membre correspondant régnicole (3 juin).

Si nous avons à déplorer d'importantes disparitions et démissions, nous avons par contre à noter l'admission de nouveaux membres.

M. Jules Vannérus a été promu membre titulaire le 2 décembre.

Ont été élus membres correspondants régnicoles: MM. Lebeer et Lyna, tous deux conservateurs-adjoints à la Bibliothèque royale (4 février); Schobbens, greffier provincial d'Anvers, le Chevalier Guy de Schoutheete de Tervarent, chargé d'affaires à la Légation de Belgique à Budapest (3 juin); l'abbé Carlo de Clercq, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome (2 décembre).

Ont été nommés membres correspondants étrangers: MM. le Chanoine Edmund Clément Majkowski, membre de l'Académie Polonaise des Sciences, à Pznan; Félix de Llanos y Torriglia, membre de l'Académie d'Histoire, à Madrid; Dr. Vogelsang, W., professeur d'Histoire de l'Art à l'Université d'Utrecht; le R. P. J. Kleyntjens, S. J., secrétaire de la Nonciature, à La Haye.

Le Bureau de l'Académie fut constitué comme suit en 1934: président: le Vte Ch. Terlinden, professeur à l'Université de Louvain et membre de la Commission royale d'Histoire; vice-président: M. Albert Visart de Bocarmé, membre suppléant au Conseil héraldique (élu le 4 février); secrétaire: M. Paul Rolland, conservateur-adjoint des Archives de l'Etat à Anvers; trésorier: M. Jos. de Beer; secrétaire-adjoint (pour la Revue): M. Jacques Lavalleye, attaché aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Le 4 février un groupe de six conseillers ont été élus pour neuf ans. Ce sont MM. de Beer, Hasse, Saintenoy, Stroobant, Vte Terlinden, Van Doorslaer. Au Comité de Rédaction de la Revue M. le Chanoine Maere a remplacé M. F. L. Ganshof, démissionnaire (8 avril).

L'Académie fut représentée au Congrès archéologique de Paris par M. Paul Saintenoy et aux cérémonies du Centenaire de la Commission royale d'Histoire par M. Albert Visart de Bocarmé.

A côté de décès d'anciens chefs, l'événement le plus important pour l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a été, en 1934, la constitution de cette compagnie en Association sans but lucratif. L'acte constitutif, signé le 4 février par les membres désignés à cette fin, a paru au Moniteur du 3 mars. En séance du 8 avril, l'ensemble des membres titulaires a été agrégé aux premiers signataires.

L'activité régulière s'est manifestée, comme d'habitude, sous la forme de réunions et de publications.

Des réunions de membres titulaires et de membres correspondants régnicoles ont eu lieu les 4 février, 8 avril et 3 juin. Ces séances se sont tenues alternativement à Bruxelles (Musées royaux des Beaux-Arts et Palais des Académies) et à Anvers, où nous avons à nous réjouir de pouvoir disposer d'un local up to date, l'Institut de Médecine tropicale.

Le 7 octobre, la tradition des séances publiques, reprise l'an dernier, a été continuée par une réunion solennelle qui eut lieu dans le local précité d'Anvers.

Au cours de ces réunions les communications suivantes ont été entendues :

du Vte Ch. Terlinden : « Le mécénat des Archiducs Albert et Isabelle » (4 février).
 de M. Hasse : « La polychromie extérieure des maisons au Moyen Age » (4 février).
 de M. Van Puyvelde : « Quelques œuvres inconnues de Jean Bruegel de Velours » (8 avril).
 du R. P. Peeters S. J. : « Identification d'un dessin de Rubens pour l'église St. Charles d'Anvers » (8 avril).
 de M. Ch. Van den Borren : « Deux pièces musicales sur un tableau d'Henri van Baelen » (3 juin).
 de M. Ed. Michel : « A propos du Maître de Francfort » (3 juin).
 de Mlle Lucie Ninane : « L'architecture dans la région de l'Escaut » (3 juin).
 de Mme Crick-Kuntziger : « La manufacture anversoise de tapisseries Wauters » (7 octobre).
 de M. E. L. Ganshof : « Een blik op de geschiedenis van Mechelen in de Middeleeuwen » (7 octobre).
 de M. J. Gessler : « Le Christ de Reckheim et le Crucifix de Horst » (2 décembre).
 de M. B. van de Walle : « Deux documents égyptologiques inédits de Liège et d'Anvers » (2 décembre).

Quant aux publications, notre Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art a pu accomplir sans accroc sa quatrième année. Elle a franchi lestement le cap que paraissait constituer pour elle la substitution de l'Académie à un éditeur intermédiaire. Sa situation financière s'en est même favorablement ressentie... si l'on peut parler de situation financière favorable en ce moment! Mais je laisse à notre trésorier le soin de vous entretenir de ces choses.

Anvers, 3 février 1935.

PAUL ROLLAND.

PROCES-VERBAUX.

Séance des membres titulaires du 2 décembre 1934.

La séance s'ouvre à 14 h. 30 au Palais des Académies à Bruxelles, sous la présidence du Vicomte Ch. Terlinden, président.

Présents : MM. Visart de Bocarmé, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Chevalier Lagasse de Locht, Ed. Michel, Stroobant, Van den Borren, van de Walle.

Excusés : le Chevalier Soil de Moriamé, président honoraire, MM. Bautier, Bergmans, Ganshof, Hasse, Mgr. Lamy, Van Puyvelde, Van Schevensteen.

Le procès-verbal de la séance du 3 juin est lu et approuvé. L'assemblée ratifie la délégation du vice-président, M. Albert Visart de Bocarmé, aux fêtes du Centenaire de la Commission royale d'Histoire.

M. Jules Vannérus est élu membre titulaire et M. l'abbé Carlo de Clercq, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome, membre correspondant régnicole.

Des candidatures sont présentées pour un siège de membre titulaire.

On dresse également une liste de candidats à trois sièges de membre correspondant régnicole.

La séance est levée à 15 h.

Le Secrétaire,
 PAUL ROLLAND.

Le Président,
 VICOMTE CH. TERLINDEN.

Séance générale du 2 décembre 1934.

La séance s'ouvre à 15 h. au Palais des Académies à Bruxelles, sous la présidence du Vicomte Ch. Terlinden, président.

Présents : MM. Vicart de Bocarmé, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Chevalier Lagasse de Locht, Ed. Michel, Stroobant, Van den Borren, B. van de Walle, membres titulaires; Mlle Bergmans, MM. Hoc, Paul Lacoste, Laes, Lavalleye, Lyna, Mlle Ninane, le R. P. Peeters S. J., M. Sander Pierron, membres correspondants régnicoles.

Excusés : le Chevalier Soil de Moriamé, président honoraire, MM. Bautier, Bergmans, Ganshof, Hasse, Joly, Mgr. Lamy, Van Puyvelde, Van Schevensteen, membres titulaires; MM. Closson, Baron Delbeke, Lebeer, Leuridan, Hocquet, Abbé Thibaut de Maisières et Velge, membres correspondants régnicoles.

Les procès-verbaux des séances des 3 juin et 7 octobre sont lus et approuvés.

Le président ouvre la séance en déplorant le décès de M. Van Ortrooy, professeur émérite de l'Université de Gand, membre correspondant de notre compagnie depuis 1899 et membre titulaire depuis 1925.

Le président donne la parole à M. Gessler, qui entretient l'assemblée de deux sujets : le Christ de Reckheim et la Légende de sainte Wilgeforte. Dans le premier cas l'auteur, faisant usage de témoignages locaux, revendique pour Maeseyck l'origine de cette œuvre d'art, qui repose aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts à Anvers. Dans le second cas, il discute la genèse de la dévotion à la sainte crucifiée appelée Wilgeforte ou Ontcommer; une rédaction flamande de la légende de cette sainte, découverte par lui à la Bibliothèque royale, l'aide à attribuer aux Pays-Bas une des premières expressions connues de cette dévotion.

Cette communication est suivie d'un échange de vues entre le R. P. Peeters, MM. Ed. Michel, Rolland et l'orateur.

M. Baudouin van de Walle, parle à son tour de deux sujets : une stèle funéraire du musée Curtius à Liège et un fragment de rouleaux des morts du musée de la Boucherie à Anvers. Il commente l'un et l'autre de ces documents, de provenance égyptienne, en les situant dans les croyances et les coutumes des époques où ils ont vu le jour et en les rapprochant de leurs congénères.

La séance est levée à 17 h.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
VICOMTE CH. TERLINDEN.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES.

JOHS. BÖE. *Boplassen i Skipshelleren, pa Straume i Nordhordland* (Bergens Museum Skrifter N° 17), Bergen, J. Grieg, 1934, in-4°, 69 pp. et XI pll. Prix 15 Kr.

Compte-rendu d'une fouille faite à environ 40 km. NE de Bergen (Norvège), sur le bord du Fjord de Bolstad, dans un site habité aux âges de la pierre et du fer. Ce beau travail en langue norvégienne n'est pas très facile à lire pour nous, mais son excellente illustration, accompagnée d'une table en anglais, compense en partie cet inconvénient. On peut aisément juger de l'excellente méthode des recherches et de la documentation étendue de l'auteur. Plusieurs niveaux ont été étudiés : trois, dont les deux extrêmes bien caractérisés, remontent à l'âge de la pierre. On y a découvert un nombreux outillage en os et notamment des harpons; les plus anciens ont un rang de barbelures plates et une base massive. Une série plus récente est constituée par des extrémités de harpons, percées d'un trou médian, qui pouvaient se mouvoir au bout d'une hampe; ces derniers se rapprochent des exemplaires modernes en fer qui continuent d'être utilisés dans la région. Les pointes de flèches en os du niveau inférieur sont creusées d'une gouttière longitudinale tandis d'autres plus jeunes sont massives, à facettes et plus longues. Les hameçons anciens sont tous barbelés et leur tige se termine en pointe; au contraire, les exemplaires du niveau néolithique supérieur ne sont pas régulièrement barbelés et ont une tige « pattée ». Remarquons l'extrême pauvreté de l'outillage lithique; quelques grattoirs nucléiformes en silex ou en quartzite au niveau inférieur; deux haches en pierre polie et trois grossières pointes de flèches en lames de silex, quartzite ou schiste proviennent de la couche néolithique récente.

Quant à la quatrième couche, celle de l'âge du fer, elle ne donna qu'une pointe de flèche et un clou en fer, deux tessons de poteries, une hache en pierre polie, une pointe de flèche en os ornée d'incisions et un hameçon en même matière.

Cet ouvrage est des plus importants, on le voit, pour l'étude de l'outillage préhistorique en os, non seulement en Scandinavie mais dans toutes les régions du Nord de l'Europe.

JACQUES BREUER.

L. NAGY. *Az Aquincumi Orgona (Die Orgel von Aquincum aus dem Konsulatsjahre des Modestus und Probus — 228 N. Chr.)*. [Az Aquincumi Múzeum Kiadványa II], Budapest, 1933, 144 pp. in-8° avec 97 figg.

On sait combien sont délicats et souvent critiquables les essais de reconstitution basés uniquement sur d'anciens textes. Qu'il s'agisse de bâtiments, d'agglomérations civiles ou de sanctuaires, de machines de guerre ou d'autres mécanismes, que d'erreurs subsisteraient si les trouvailles archéologiques n'avaient fourni des éléments plus solides.

L'histoire des instruments de musique dans l'Antiquité a, dans cet ordre d'idées, largement bénéficié des découvertes modernes. Le livre de L. Nagy décrit minutieusement la composition d'un orgue mis au jour dans les ruines de la colonie romaine d'Aquincum, près de Budapest. Très abondamment illustré, l'ouvrage, en langue hongroise (112 pp.), est suivi d'un long commentaire allemand (27 pp.), où l'on peut lire l'essentiel de ce qui se trouve dans la première partie moins accessible à tous. Une heureuse fortune a livré aux explorateurs d'Aquincum un petit orgue de treize notes et à quatre registres. Cet

instrument gisait dans les ruines de la maison du *Collegium Centonarium*, la caserne de pompiers, incendiée vers le milieu du III^e siècle. La pièce où l'orgue se trouvait, s'élevait au-dessus d'une cave; lors du sinistre, le plancher s'effondra, entraînant l'instrument dont les parties en bois ou en cuir furent détruites, tandis que les pièces métalliques ne souffrirent pas trop, ni de la chute, ni du feu. Ce dépôt archéologique n'ayant plus été touché depuis la catastrophe, il a été possible, en retirant soigneusement les débris et en tenant compte de leur gisement ainsi que des restes carbonisés qui pouvaient encore adhérer, de reconstituer l'instrument et de se faire une idée exacte de son mécanisme. La description de M. Nagy, accompagnée de nombreux croquis de détail, est fort soignée; il serait impossible d'en faire un résumé substantiel.

Une plaque en bronze, fixée primitivement à la partie antérieure, rappelle le nom de C. Julius Viatorinus, décurion de la colonie d'Aquincum et préfet du *Collegium Centonarium*, qui, en l'an 228 de notre ère, donna aux pompiers l'instrument nommé *hydra*. On devrait donc considérer celui-ci comme un orgue hydraulique; toutefois, il se pourrait que ce nom traditionnel eût été donné à un orgue pneumatique: en effet, aucun débris ne permet d'affirmer l'existence d'un réservoir à eau.

Chose encore digne de remarque: la composition de l'alliage est très semblable à celle des seaux en bronze de Hemmoor dont le lieu de fabrication paraît être situé en Germanie Inférieure.

La découverte d'Aquincum fait connaître le mécanisme de l'instrument antique, mouvements du clavier, adduction de l'air aux quatre rangs de tuyaux et son passage dans d'ingénieux « tiroirs » correspondants aux différents notes. Tout cela, les deux orgues de Pompeï, qui n'ont conservé que leurs tuyaux et une partie de leur bâti en bronze, ne pouvaient nous l'apprendre.

Accompagné d'une riche illustration qui reproduit non seulement les détails de l'*hydra* d'Aquincum mais aussi quantité de monuments antiques où figurent des orgues, l'ouvrage de M. Nagy est une précieuse contribution à l'histoire des instruments de musique. Ajoutons que le Musée d'Aquincum présente aux visiteurs une reconstruction moderne de l'orgue de C. Julius Viatorinus, exécutée par les facteurs hongrois Angster & Co, de Pecs.

JACQUES BREUER.

PAUL DESCHAMPS. *Les Châteaux des Croisés en Terre Sainte. Le Crac des Chevaliers*. Paris, Geuthner, 1934, 2 vol. in-4^o, texte et album de planches.

Cet important ouvrage consacré au chef-d'œuvre de l'architecture militaire en Syrie fait suite au volume publié en 1927 par feu Camille Enlart sur l'architecture religieuse dans le royaume de Jérusalem. M. Paul Deschamps, directeur du Musée de Sculpture comparée du Trocadéro, était tout désigné par sa connaissance approfondie de l'épigraphie et de l'art du moyen âge pour poursuivre cette exploration archéologique qui a eu pour premier résultat le dégagement du Crac des Chevaliers, dans les ruines duquel s'était installé un village, et son acquisition par l'État français.

Après avoir retracé l'histoire de la conquête éphémère de la Terre Sainte par les Croisés et de la construction du Crac par l'Ordre militaire et religieux des Hospitaliers, M. Deschamps en fait une description minutieuse d'où il tire des conclusions beaucoup plus précises que ses devanciers. C'est ainsi que l'analyse des procédés de taille des pierres et des marques de tâcherons lui permet de distinguer avec certitude les constructions franques des restaurations arabes et de délimiter avec plus de rigueur les différentes campagnes de construction.

Un album de plans, de cartes et de magnifiques photographies terrestres et aériennes complète très heureusement le texte en évoquant tous les aspects de cette grandiose forteresse syrienne qui a tenu tête pendant deux siècles aux assauts des Arabes musulmans et qui a servi de modèle aux châteaux-forts de l'Occident.

LOUIS RÉAU.

CHAN. J. WARICHEZ. *La Cathédrale de Tournai*; première partie : Art roman. Bruxelles, 1934, Nouvelle Société d'Éditions, un vol. grand in-4°, 23 et 80 pp., 156 fig. sur 80 pl. (Collection « Ars Belgica », I) 200 Fr.

KAN. J. WARICHEZ en PROF. DR. IR. STAN. LEURS. *De Kathedraal van Doornik*; eerste deel : Romaansche architectuur en beeldhouwkunst. Anvers, 1934, De Sikkel, un vol. grand in-4°, 88 pp., 159 fig. dont 156 sur 80 pl. (Collection « Ars Belgica », I) 200 Fr.

On connaissait, au moins de réputation, la magnifique collection de clichés photographiques que les Musées royaux d'Art et d'Histoire abritaient dans leurs réserves et qu'ils devaient en quelque sorte à une récupération largement entendue pratiquée envers l'Allemagne. Les Allemands, en effet, munis d'appareils perfectionnés et forçant tout naturellement les consignes les plus sévères, avaient, durant l'occupation, réussi à photographier dans des conditions interdites autrement, de point de vue difficilement accessibles et sous les angles les plus divers, un nombre incalculable de nos beautés archéologiques. Des clichés ainsi obtenus, ou d'une bonne partie d'entre eux, le Musée du Cinquantenaire était devenu possesseur par suite d'accords internationaux. Mais la grosse part de ces documents iconographiques reposaient encore en caisses, paraît-il, sous forme de négatifs. En tout cas peu d'épreuves en étaient répandues dans le public, au grand regret des archéologues et des historiens de l'art.

Animée d'une intention qu'on ne saurait assez louer, la Nouvelle Société d'Éditions a réussi à faire sortir définitivement de leurs cachettes celles de ces plaques qui se rapportent à des ensembles monumentaux et artistiques; elle en a fait imprimer des épreuves et, y ajoutant quelques illustrations d'origine différente, elle se propose d'en tirer la matière à non moins de cinquante albums documentaires, réunissant des planches en héliogravure, accompagnées de notices explicatives et précédées d'une introduction synthétique. La collection entière portera le glorieux titre de « *Ars Belgica* ».

C'est le premier volume de cette collection qui paraît aujourd'hui. Il est consacré, suivant le titre, à la partie romane de la cathédrale de Tournai. Cela nous semble tout naturel qu'une série de documents relatifs à l'histoire de l'art en Belgique commence par cet édifice, le plus ancien de nos grands monuments et celui qui a exercé le plus d'influence sur le développement de notre architecture. Il convenait donc d'en parler en premier lieu dans un important volume, voire dans deux, vu qu'un second tome sera consacré, nous assure-t-on, à l'architecture gothique et aux sculptures et mobiliers gothiques et de la Renaissance du même édifice.

Nous pourrions peut-être discuter les motifs qui ont présidé, sinon à la répartition des matières entre les deux tomes, au moins à la titularité réservée à ceux-ci. Un de nos griefs les plus sérieux contre les titres actuels est qu'ils ne répondent pas exactement au contenu. Ainsi, qui s'aviserait d'aller chercher sous la rubrique générale d'Art Roman, non seulement la châsse de Saint-Éleuthère, qui date de 1247, mais encore les sculptures du porche, qui s'étendent du XIV^e siècle au XVIII^e? Ces œuvres sont cependant complètement reproduites et commentées dans le premier volume. Sans doute, dans le cas de la châsse, peut-on exciper de la liaison étroite qui unit celle-ci à la châsse de Notre-Dame,

terminée en 1205; nous avons nous-même accentué ailleurs pareille filiation. Mais le cas des sculptures du porche est tout différent. Reconnaissons toutefois la difficulté qu'il y avait à répartir entre deux volumes bien tranchés tant de sujets qui se tiennent intimement.

Voici les divisions de ce premier volume : Introduction (pp. 7-20); Table des planches (pp. 23-23); Planches et Explications en regard (80 p. et pl.).

L'Introduction de M. Warichez est surtout, bien que non exclusivement, d'ordre historique. On n'en voudra pas à l'auteur d'avoir repris en substance ce qui fait l'objet de certains passages de son mémoire : « *La Cathédrale de Tournai et son Chapitre* ». Ces passages, tout récents, ne requéraient en somme ni révision ni correction. Là où quelques modifications auraient pu être apportées, c'est dans des détails de datation et de restitution du plan primitif, dus à un de nos articles plus récent encore (1) — qu'on nous permette cette allusion personnelle. Mais nous paraissions avoir joué de malheur. Si M. Warichez a pu ajouter le titre de cet article à sa bibliographie et y faire allusion dans les commentaires de ses illustrations, il semble bien qu'il était trop tard pour qu'il en tînt compte dans son Introduction, déjà typographiquement composée. Aussi bien, l'auteur, conscient de la plus grande sûreté d'allure de l'histoire et de l'archivistique, s'est-il prudemment abstenu de prendre un parti formel dans les questions âprement controversées de l'archéologie pure. Il n'en a pas moins émis des avis précieux dans la recherche épineuse de la paternité architecturale : il s'y est, par exemple, montré assez partisan de l'influence lombardo-rhénane.

À propos d'un ouvrage où les faits historiques, surtout les plus anciens, sont présentés avec une originalité et une sûreté telles que les anciennes références bibliographiques s'en trouvent définitivement démodées, on nous autorisera à faire à peine deux légères remarques.

Tout d'abord nous ne pouvons nous expliquer l'usage assez constant que M. Warichez fait du témoignage d'un certain chanoine Waucquier, qui vivait au XVIII^e siècle, relativement aux églises mérovingienne et carolingienne disparues alors depuis des siècles. Il existe certaines contradictions entre cette source écrite, tardive, et l'expérimentation archéologique. L'auteur avance par exemple que le chœur de ces églises — qui possédaient une crypte (cf. le culte de St Nicaise) — aurait occupé l'emplacement du transept actuel, en direction nord-sud. Or l'on sait très bien, par le résultat des fouilles que M. Warichez a dirigées lui-même en 1932, qu'aucune crypte, et par conséquent aucun chœur primitif, ne se trouvaient à l'emplacement du croisillon nord.

En second lieu nous ne pouvons nous rallier à la façon de voir suivant laquelle la cathédrale romane n'aurait pas été complètement terminée avant 1198. La consécration de 1171 vise un tout absolument homogène : murailles et couverture. Étienne ne fit que *remanier*, en y apportant un élément absolument étranger tant au point de vue du style qu'au point de vue de l'origine, la superstructure du transept actuel et du chœur disparu.

Les planches se rapportent aux sujets suivants : 1^o aspect général, 2^o tours, 3^o détails extérieurs, 4^o porte Mantile, 5^o porte du Capitole, 6^o grand portail, 7^o nef romane, 8^o chapiteaux de la nef, 9^o intérieur du transept, 10^o fresques, 11^o trésor.

La place nous manque pour nous étendre sur leurs descriptions. Celles-ci, mises en regard des illustrations, ce qui est très pratique sinon toujours beau au point de vue

(1) *Chronologie de la cathédrale de Tournai* dans cette *Revue*, 1934, pp. 103-137; 225-238.

typographique, sont remarquables de précision. C'est là qu'il convient de rechercher les descriptions techniques générales qui ne figurent pas dans l'Introduction.

Les remarques bénignes que nous venons de faire s'y appliquent évidemment. En plus, ce qui n'est guère, nous croyons devoir nous refuser à dater les portes Mantille et du Capitole, même dans leur seconde forme, trilobée, de l'extrême fin du XII^e siècle, voire du commencement du XIII^e.

La légende locale de Chilpéric, qui paraît figurer sur la première et constitue ainsi un *terminus a quo*, ne remonte pas seulement à cette époque avec le « faux diplôme », mais bien, avec le même document, au milieu du XII^e siècle. Le diplôme « refait », date en effet, non pas des années 1187-1190 (p. 42) mais bien d'entre 1130 et 1146 comme nous croyons l'avoir prouvé (1). De même, archéologiquement, les portails latéraux doivent être reportés aux années comprises entre 1141 et 1171. Les démonstrations sont absolument parallèles. D'ailleurs, M. Warichez reconnaît que l'histoire de Chilpéric apparaît déjà sur un chapiteau de la nef, laquelle fut terminée vers 1141.

En ce qui concerne la porte du Capitole, il ne nous paraît pas possible qu'un guerrier, armé de pied en cap, représente un prévôt capitulaire (mort en 1201). Le prévôt était alors un personnage ecclésiastique. Si l'on a voulu représenter deux grands officiers de l'église, ce n'a pu être que le châtelain et l'avoué, comme sur les vitraux du transept. Mais les écus dont on invoque les bandes et les pals, pour identifier et dater les personnages, sont-ils bien héraldiques? Des décors de la plus haute fantaisie, figurant sur le bouclier d'un personnage de la porte Mantille, contemporaine, nous permettent d'en douter.

Résumant, dans un but spécial, des travaux plus circonstanciés du même auteur sur le même sujet, l'album que M. Warichez consacre à la cathédrale de Tournai dans la collection « *Ars Belgica* » nous fait penser à une prestigieuse conférence, où l'auteur mettrait son savoir inépuisable et sa verve jamais tarie au service de diapositives d'une originalité exceptionnelle.

Par suite d'un accord conclu entre la Nouvelle Société d'Éditions et la Firme De Sikkel, d'Anvers, la Collection « *Ars Belgica* » paraît aussi en édition flamande. Il ne s'agit pas là d'une simple traduction qui pourrait éveiller certaines susceptibilités d'ordre linguistique; c'est à une présentation différente de mêmes sujets iconographiques que l'on a affaire. On s'en apercevra immédiatement dans ce premier volume où, en plus du texte traduit (malheureusement d'après les avant-dernières épreuves, ce qui le rend assez incomplet) de l'Introduction et des Commentaires (ici groupés en tête du volume) de M. Warichez (pp. 5-17 et 33-87), figure une étude originale de M. le Prof. Leurs (pp. 19-32). Celle-ci, pleine d'érudition avant tout archéologique, a comme titre: La signification de la cathédrale de Tournai dans l'histoire de l'Art. Pour arriver à son double but, linguistique et scientifique, M. Leurs commence par rappeler les antiques et curieuses attaches de la cathédrale de Tournai avec la Flandre. Puis, obligé de serrer de près les dates et le plan primitif du monument, il recourt à notre article précité et se trouve par là quelque peu en contradiction avec M. Warichez. Ce n'est pas la seule anomalie du volume. Alors que M. Warichez penche plutôt vers des influences lombardo-rhénales, M. Leurs attire surtout l'attention sur les parentés franco-normandes. De

(1) *Le diplôme dit « de Chilpéric » à la cathédrale de Tournai* (Bull. Comm. roy. d'Hist., XC, 1926, pp. 145 et 163) et *Deux tarifs du tonlieu de Tournai des XII^e et XIII^e s.* (Mém. de la Soc. d'Hist. du Droit des Pays flamands etc., I, 1935, p. 13, n. 9).

même, les descriptions raisonnées du monument que M. Leurs place dans son étude préliminaire peuvent paraître faire double emploi avec les commentaires étendus que M. Warichez situe devant les planches. Pareille opposition entre les deux collaborateurs d'un même ouvrage est assez plaisante à première vue; mais devons-nous nous en plaindre réellement? Je ne crois pas; elle nous vaut l'occasion de connaître les avis de deux personnes absolument compétentes sur un objet de la plus haute importance; elle complète éventuellement la pensée de l'un par la pensée de l'autre et nous permet en conséquence d'envisager comme très proche le jour où, toutes contestations fondamentales étant closes, libre cours pourra être donné à des études transcendantes sur les grands courants historiques (ecclésiastiques, culturels, démographiques, économiques et artistiques) qui ont présidé à l'érection des majestueuses cathédrales de l'Entre-Rhin et Seine.

PAUL ROLLAND.

HUBERT COLLEYE EN DR. IR. STAN LEURS. *Barokkerken te Antwerpen (Ars Belgica II)*, Antwerpen, 1935, De Sikkel, 1 vol. in-4°, prix 200 frs.

Ce beau volume somptueusement édité par le Sikkel nous apporte une collection de documents extrêmement précieuse, précédée d'une introduction de M. Hubert Colleye et d'une étude de M. S. Leurs.

Du travail de M. Colleye nous n'avons qu'une traduction. Le texte original comporte sans doute les mille nuances délicates qui conviennent à une analyse de la Renaissance : les retrouverons-nous ici?

L'auteur se propose de dessiner les grandes lignes selon lesquelles la Renaissance glisse vers le Baroque et plus spécialement vers le Baroque anversois. Aussi bien, les origines de ce dernier M. H. C. les perçoit-il dès les églises gothiques, le « flamboyant n'étant en somme que le Baroque du Gothique » (Ces éléments ne seraient-ils dès lors pas plus anversois que baroques?)

D'autre part, le Baroque n'est que la suite logique de la Renaissance. Il a cependant des caractères d'ordre historique, liturgique et mystique qui en font une phase originale dans l'évolution d'un style.

Après avoir dégagé les rapports de la Réforme et de la Renaissance, l'A. fait le procès de cette dernière. Elle est d'essence charnelle (faut-il lire sensuelle?) comme l'Antiquité. L'Eglise s'étant montrée trop accueillante pour cette religion païenne, en a été cruellement punie par la perte de la moitié de l'Europe. Des millions d'âmes indignées et scandalisées se seraient séparées d'elle pour aller chercher ailleurs — en s'égarant — la pure doctrine du Christ.

La déformation spirituelle de l'Eglise a laissé sa trace dans l'architecture de Bramante. Ses temples, dénués d'esprit chrétien, ne sont plus que prétexte à un jeu de symétries et de proportions : beauté froide. Leur âme elle-même est sans vie et le symbolisme a péri.

Le Concile de Trente opéra la vraie Réforme en rétablissant l'autorité et la discipline. Le cardinal Borromée (le futur saint Charles) s'acharna à transformer Rome, mais impuissant à opérer le retour au Moyen Age, sa tentative avorta.

Comme la Renaissance avait voulu paganiser l'Evangile, l'Eglise s'attacha à christianiser l'art païen.

De là le Baroque.

Cet art nouveau saisira les sens mais pour atteindre l'esprit. Il se dépensera follement

à cet effet. Il ira jusqu'à transformer la liturgie en une sorte d'opéra pour mieux glorifier l'Eglise!

L'auteur convient ici que tous ses lecteurs ne partageront pas son avis.

Revenant à l'analyse, M. C. refuse de distinguer dans le Baroque deux périodes. Il y voit un art vainqueur, triomphant presque insolent. Et voici qui semble paradoxal : dans toute la Renaissance il n'y eut qu'un seul artiste dont l'âme vivait encore dans le moyen âge : Michel Ange. Or, c'est son art qui, descendu des hauts sommets, se prêta à la piété jésuitique et finit par trouver un langage d'intimité et une expression populaire.

L'Eglise avait insufflé aux artistes un esprit nouveau, combattif, acharné contre l'hérésie et si passionné pour ses temples qu'il transformait ceux-ci à l'image du paradis.

Cet art nullement profond n'était qu'un art de façade. Il opéra cependant une refonte complète du plan et des ordres; il compliqua les lignes, les recoupa en une sorte d'ivresse. Illogisme que tout cela, lyrisme, prodigalité et cependant cet art d'un monde nouveau répondait à un besoin...

Nous ne prétendons pas avoir saisi adéquatement la pensée de M. C. Le pouvions-nous à travers une traduction, en matière si délicate où un mot mal compris devient une grosse erreur?

Quoiqu'il en soit, nous sentons la sympathie de l'auteur pour cet art de la Renaissance et du Baroque qui a produit tant de merveilles à Anvers.

On n'en est que plus surpris de lire, en la fin de la préface, une citation aussi déclamatoire que la rhétorique la plus pompeuse de la Renaissance. Une fin d'étude sur le Baroque eût été meilleure sans ce persillage.

L'étude de M. Leurs nous transporte d'emblée dans le domaine de l'histoire, où elle situe, dès 1353, l'église Notre-Dame qui, chose étrange, n'exercera aucune influence sur les autres édifices religieux. Sont signalées au passage l'église Saint-Michel, l'ancienne église Saint-Georges, puis tout le groupe Saint-Jacques, Sainte-Walburge, Saint-André et Saint-Paul échelonné sur trois siècles, débordant même sur le XVII^e.

Quelque quinze ans après la libération d'Anvers par Farnèse, le renouveau d'art religieux s'affirme dans la réparation des dégâts commis par les calvinistes et dans la construction de nouvelles églises.

L'auteur prétend que sans les Jésuites et les Augustins l'architecture religieuse anversoise n'aurait pas connu le Baroque. Leurs églises de saint Ignace et de saint Augustin furent en effet, plus que des initiations.

Au sujet de l'église des Jésuites, l'auteur partage l'opinion, maintenant générale, qui attribue les plans de ce bel édifice au P. Aguilon et au F. Huysens. Il admet volontiers la collaboration de Rubens à la partie décorative de l'édifice, mais il est le premier à insinuer que W. Coeberger aurait participé à la construction. Une indication de sources aurait été fort utile à cet endroit.

La nef de S. Ignace, tout comme celle de S. Augustin, appartient encore à la Renaissance. Le Baroque ne s'affirme que dans le chœur et dans la décoration.

Ces églises ne sont nullement filles du Gesù, mais plutôt des vieilles basiliques romaines.

La tour du Frère Huysens est décrite avec tout le soin et l'admiration qu'elle mérite. L'auteur y voit un surprenant travail du dynamisme baroque (quelques lecteurs aimeraient trouver une définition de ce terme que M. Leurs affectionne). Il y voit des influences très nettes de S. Maria di Carignano et y retrouve le génie de Rubens.

Rapidement l'auteur signale l'inspiration de Vredeman De Vries dans un autel de

Saint-Jacques, puis les œuvres de Hans van Mildert, d'André et Robert Colyn de Nole, d'Erasmus Quellin le Vieux et d'Urbain Taillebert.

Suivent de simples rapprochements, très suggestifs d'ailleurs, avec les œuvres d'Artus Quellin le Vieux et de ses disciples tels que Pierre Verbruggen, Willemsens, N. Van den Eynde, Van Beveren, nettement opposés à l'esprit nouveau auquel Artus le Jeune donne un libre essor.

Signalons enfin que l'auteur n'hésite pas à attribuer la création du « Rococo » au Baroque tardif à Guillaume Kerrickx le Vieux, thèse qu'il appuie sur des documents de la riche collection Dieltjens.

L'auteur termine sa rapide revue en signalant, non sans mélancolie, que Pompe et Bayerscheit eurent grand peine à réintroduire à Anvers ce style qui y était né.

Un commentaire de M. S. Leurs où d'abondantes notes d'érudition se cachent, précède la série des planches. On y trouve aussi quelques coquilles échappées en cours de la correction et, parfois, une exactitude : telle la confusion, à plusieurs reprises, de saint François-Xavier avec saint Ignace de Loyola, telle encore la mention du tableau de Delin dans la chapelle de la Vierge à Saint-Charles alors que, depuis dix ans, y figure une bonne copie de l'Assomption de Rubens. Petites choses sans doute mais qui déparent un peu, comme ces échafaudages déplaisants qui paraissent sur quelques planches.

Il n'en reste pas moins que le livre est bon, qu'il nous initie, et par l'écriture et par l'image, à ce Baroque anversois dont on a souvent médité, dont on médiera encore mais qui fait réellement partie de notre patrimoine artistique national.

FERD. PEETERS S. J.

GEORGES MARLIER, *Anthonis Mor van Dashorst*. (Mém. Académie Royale de Belgique, Beaux-Arts), 1934, 1 vol., 116 pp.

On peut toujours reprendre les études qu'ont faites sur les anciens artistes de chez nous nos historiens d'art des générations précédentes qui étaient avant tout des archivistés et des historiens. Ils se préoccupaient peu de l'étude du style. Or, l'étude de la personnalité artistique doit constituer la partie la plus importante, la plus nécessaire dans un livre sur un artiste. Je ne cesse de le répéter à mes élèves.

C'est pourquoi, lorsque M. Georges Marlier est venu me proposer, comme sujet de thèse de doctorat, l'étude de Antonio Moro, je lui ai vivement conseillé de l'entreprendre : l'étude de M. Valerian von Loga dans le *Jahrbuch* de Vienne et le livre de H. Hymans, *Antonio Moro, son œuvre et son temps* n'épuisent nullement le sujet : ce sont d'excellentes biographies, mais ce ne sont pas beaucoup plus que des biographies.

M. G. Marlier a eu l'ambition d'étudier avant tout les œuvres de l'artiste en elles-mêmes, « en dehors de toutes considérations purement historiques », dit-il. Il n'a heureusement pas mis son dessein à exécution : il a étudié le style de Moro, mais il n'a pas omis de placer l'œuvre de l'artiste dans son milieu, et, ce qui plus est, il a su dégager la vie de Moro des vapeurs hypothétiques dont ses biographes l'avaient entourée. Avec une bonne grâce, qu'on ne peut que louer, il a gardé le respect dû à ses prédécesseurs, tout en mettant au point certaines affirmations douteuses. Il a pu établir quelques faits de la vie de Moro d'une façon précise. Ainsi, il a pu démontrer que l'artiste est né probablement en 1517 et qu'il est mort en 1576. Il a établi aussi que Moro n'a pas été directement au service de Charles-Quint : il était attaché à la Cour habsbourgeoise de Bruxelles.

C'est encore l'étude serrée des documents historiques qui permirent à l'auteur de fixer

la date de quelques portraits, qui, avec les autres portraits portant des dates, lui servent de jalons pour esquisser l'évolution du style de l'artiste.

A plusieurs reprises il contredit van Mander et d'une façon heureuse. Les biographes de Mor ont attribué beaucoup d'importance aux dires de Carel van Mander, qui avance que Mor entreprit son voyage du Portugal et d'Espagne en 1542 et qui prétend qu'en 1559 Mor, accompagnant le Roi Philippe II en Espagne, y occupa une haute situation. M. Marlier démontre que le premier voyage se fit en 1552 et que le dernier séjour a été bref; aucun document ne donne une précision au sujet de ce séjour, et déjà l'année suivante, en 1560, Mor peint à Utrecht son ancien maître Scorel.

L'auteur étudie à fond ce que l'artiste peut devoir à son maître Jan Scorel. C'est bien peu, à son avis : une de ses premières œuvres procède d'une vision moins linéaire que celles de ce maître trop longtemps méconnu : les Portraits des Chanoines Taets et Van Hoven à Berlin, où je vois cependant non seulement la composition mais aussi le coloris rougeâtre des carnations de Scorel.

Il passe de suite à une œuvre de grande envergure : le portrait de Granvelle, qui date de cinq années plus tard. Il néglige complètement les œuvres que certains historiens d'art ont intercalées entre ces deux travaux, en prétextant que leurs tentatives n'ont pas abouti à des résultats positifs. Qu'on ne soit pas parvenu à des résultats définitifs, c'est possible. Mais celui qui fait une monographie a le devoir de nous faire connaître les raisons pour lesquelles il ne suit pas ses prédécesseurs.

M. G. Marlier insiste à bon droit sur ce que Mor devait à l'étude des portraits italiens de grands personnages qu'il pouvait voir à la Cour de Bruxelles, et parmi lesquels se trouvaient des œuvres du Titien : les Portraits de Charles V, de Marie de Hongrie, du duc d'Albe.

Il fait voir la différence entre la conception que Mor avait du portrait et celle qu'avait le Titien. Chez le Titien tout est action vitale. Chez Mor : tout est calme et ferme.

Puis, abandonnant l'ordre chronologique, il passe en revue les principaux portraits absolument authentiques de personnages illustres, de rois, de princes, de savants, de bourgeois.

Il finit par dresser le catalogue de l'œuvre : il groupe ensemble les œuvres signées et celles dont le style est absolument celui de Mor, les répliques et les variantes, les œuvres attribuées d'une façon plausible, les œuvres faussement attribuées. Ce catalogue n'a pas la prétention d'être complet. Il n'y a pas le *Portrait du Roi Jean de Portugal*, signé et daté de 1552 (surgi récemment chez M. Max Rotschild à Londres), dont parle aussi Hymans, et, qui, si les nombreux repeints en trahissent la peinture originale, garde cependant le style noble et sévère du peintre. Y fait défaut également le beau *Portrait d'une Dame de qualité* de la collection S. del Monte, qui représente Lady Jane Dormer, duchesse de Feria (1538-1612), dont un autre portrait se trouve au Prado. Je signalerai encore à M. G. Marlier un excellent *Portrait d'Homme assis* de la collection Clemens se trouvant actuellement au Kunstgewerbemuseum à Cologne, et un *Portrait d'Homme* à l'Art Institute de Chicago, provenant de la collection von der Heydt à Berlin.

Pourrais-je regretter encore que M. G. Marlier qui, en étudiant le style, parle si bien de la conception artistique particulière à Mor, néglige trop l'étude du coloris. Il serait arrivé à des résultats encore plus appréciables, s'il l'avait fait. Ainsi il y a une différence essentielle de coloris entre les deux *Portraits de Marguerite de Parme*, à Berlin et à Vienne. Le Portrait de Berlin est d'un modelé dur et d'une couleur sèche. Le Portrait en buste de Vienne, paraît, à ne considérer qu'une photographie, que la réplique textuelle de ce tableau, mais les valeurs riches et délicates auraient dû pousser M. G. Marlier,

qui donne une si bonne idée du travail de Willem Key, à attribuer le Portrait de Vienne à ce dernier maître.

Pourquoi aussi M. G. Marlier ne s'est-il pas servi de l'indication que l'artiste lui-même nous donne sur son coloris, dans son propre *Portrait* des Uffizi de Florence? Sa palette porte les couleurs suivantes : deux noirs différents, de l'ocre, du rouge foncé, du rouge clair, du jaune, de l'ocre clair. C'est avec ces couleurs simples qu'il compose l'échelle si délicate de son coloris.

Mais foin des observations. M. G. Marlier mérite nos remerciements pour avoir mis tant de clarté dans l'œuvre de Mor.

On pourrait trouver les conclusions de M. G. Marlier trop concises : on pourrait désirer qu'il eût mieux indiqué les caractères de style, surtout la peinture volontaire, et l'évolution. Mais elles me paraissent bien pertinentes. Il voit en Mor un artiste à double personnalité, à physionomie espagnole et à physionomie néerlandaise. On pourrait être tenté par conséquent de voir en lui le représentant par excellence de l'art des Pays-Bas. Mais de l'avis de M. Marlier, il n'en est rien. L'artiste occupe une place tout à fait exceptionnelle. Il ne se tourne pas vers l'Italie, mais vers l'Espagne. Ce n'est pas un homme de la Renaissance du Nord ou de l'Italie, mais de la Renaissance espagnole.

C'est là une véritable trouvaille, qui fera honneur au critique et à l'historien qu'est M. Marlier.

LEO VAN PUYVELDE.

HEINRICH GÖBEL. *Wandteppiche* III Teil (Die Germanischen und Slawischen Länder) Band II (West-, Mittel-, Ost- und Norddeutschland, England, Irland, Schweden, Norwegen, Dänemark, Russland, Polen, Litauen); Brandussche Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1934, 334 pp., 6 pl. de marques, 3 pl. en couleurs, 209 pl. en noir et blanc comprenant 358 illustrations.

Le dernier volume des « *Wandteppiche* » a paru, apportant un couronnement digne de lui à ce véritable monument de l'histoire de la tapisserie en Europe.

L'auteur achève tout d'abord l'étude fort ardue des manufactures allemandes (pp. 1 à 151) commencée dans le volume précédent.

Il termine l'examen des ateliers rhénans (Francfort, Mayence, Hessen, Mainfranken, Cologne, Wesel), puis passe en revue ceux de Hesse (Cassel, Rotenbourg), de Saxe et de Thuringe (Torgau, Leipzig, Dresde, Weimar), de Silésie (Brieg, Jägerdorf, Breslau, Görlitz) et enfin de ceux de l'Allemagne du Nord (Berlin, Cölln, Halberstadt, Wolfenbüttel, Brunswick; Hameln, Hanovre; Lunebourg; Hambourg, Altona, Stade, Schleswig-Holstein; Lübeck; Wismar, Rostock; Stettin; Dantzig, Marienbourg, Königsberg; Ostfriesland).

A force de scruter les documents d'archives et de grouper les tapisseries conservées, en se basant sur des affinités de dessin, de coloris, de sujet, de technique, le Dr Göbel est parvenu à ordonner une matière très confuse et à établir des classements logiques et neufs qui sont de nature à permettre bien des identifications.

Son étude consciencieuse offre un intérêt tout particulier au point de vue de l'expansion de l'art flamand : en effet, il n'est pas de chapitre où n'apparaissent des noms et des œuvres de nos maîtres tapissiers qui, au XVI^e siècle surtout, allèrent fonder des ateliers dans les différentes parties de l'Allemagne; il faut savoir gré au Dr Göbel de la façon supérieure dont il a mis en lumière le rôle direct de nos compatriotes venus des ateliers de Bruxelles, d'Audenarde, d'Anvers, d'Enghien, et d'une façon plus générale l'influence de nos styles et de nos techniques en matière de tapisserie.

A cet égard, les illustrations si bien choisies, si « parlantes » qui accompagnent son texte apportent une éclatante confirmation à ses remarques et à ses déductions. Nous ne pouvons songer à énumérer des exemples, ils sont trop et le choix serait difficile; qu'il nous suffise de dire que rien n'est plus intéressant que l'examen de ces reproductions de tapisseries dont beaucoup sont inédites ou peu connues : on y verra toutes les nuances de l'influence flamande depuis la pièce qui pourrait avoir été tissée dans l'une de nos manufactures jusqu'à celle qui n'offre plus, dans la bordure ou dans quelque détail du fond, qu'un vague souvenir de nos produits. La confrontation de ces pièces avec celles qui présentent des caractères nettement autochtones ou montrent des traces d'influences étrangères différentes des nôtres est aussi bien suggestive.

La seconde partie du livre est consacrée aux manufactures d'Angleterre et d'Irlande (pp. 152 à 207), de Suède, de Norvège et de Danemark (pp. 208 à 236), de Russie (pp. 237 à 244), de Pologne et de Lithuanie (pp. 245 à 259).

La matière a déjà fait l'objet d'études importantes de savants de ces différents pays; ceci est surtout vrai pour ce qui regarde les manufactures anglaises et scandinaves.

Le grand mérite du Dr Göbel est d'avoir clarifié cette matière aussi diverse qu'abondante, en donnant des vues d'ensemble des différentes fabrications et en montrant, par le texte et l'image, ce qu'il y a d'original, ou, si l'on veut, de national dans chacune de celles-ci, et ce qui provient de l'étranger.

Ici encore, les influences flamandes, introduites dans ces divers pays soit indirectement par l'importation de nos tapisseries, soit, directement par celle de nos tapissiers, sont prépondérantes. Il est à peine besoin de rappeler à ce propos l'exemple célèbre de la fondation de la manufacture de Mortlake; les admirables tapisseries de la manufacture d'Elseneur exécutées sous la direction de Hans Knieper sont un autre exemple, trop significatif aussi pour qu'il soit nécessaire d'insister.

Ainsi que nous l'avons démontré récemment (voir la présente Revue p. 35), les tapisseries aux monogrammes comprenant l'un un M et un W, l'autre des signes rappelant le P et le W, sont des pièces anversoises, dues à Michel et à Philippe Wauters.

Cette démonstration — qui résout une question très controversée — ayant été exposée trop tard pour que le Dr Göbel ait pu en avoir connaissance, ce dernier classe ces tapisseries, si nombreuses en Angleterre, parmi les fabricats anglais, mais il a soin de souligner leurs caractères flamands.

Dans les cas douteux, le Dr Göbel ne prend d'ailleurs parti qu'avec toutes les réserves que commande la prudence propre à un guide sûr.

Outre les vues d'ensemble dont nous parlions plus haut, on trouvera beaucoup d'indications nouvelles, surtout dans les pages consacrées aux manufactures des pays slaves.

Comme les autres volumes des « Wandteppiche » celui-ci comprend une très importante bibliographie (pp. 260 à 320) et un index (pp. 321 à 334) donnant la liste des manufactures, des sujets de tentures, des noms des fabricants et des marchands, et de ceux des peintres de cartons.

On ne saurait assez louer le Dr Göbel du brillant achèvement de ses « Wandteppiche », de cet énorme travail qui lui a coûté un quart de siècle de recherches et qu'il a su accomplir sans la moindre défaillance. Ce que trois grands érudits — Guilfrey, Muntz et Pinchart — avaient entrepris ensemble au siècle dernier, il a eu le courage de l'entreprendre seul : une éclatante réussite est la juste récompense de ce noble effort.

M. CRICK-KUNTZIGER.

FLORENT PHOLIEN. *L'Horlogerie et ses artistes au Pays de Liège*. Prix Rouveroy, Liège, 1933, 1 vol. in-8°, 127 p., 65 fig.

Monsieur Florent Pholien, auteur estimé de deux ouvrages bien connus « La Verrerie et ses artistes au Pays de Liège » et « La Céramique au Pays de Liège » vient de faire paraître un nouveau travail consacré, comme les deux premiers, aux arts industriels de l'ancien pays de Liège.

Cette étude rétrospective de « L'Horlogerie et ses artistes au Pays de Liège » est publiée sous le patronage de la Société « L'Emulation » qui a attribué à Mr Fl. Pholien le prix Rouveroy en 1933.

Cette monographie sur l'art de l'horlogerie, d'une des contrées de notre pays, particulièrement intéressante au point de vue de l'histoire de l'art industriel, vient très heureusement combler une lacune. En effet, beaucoup d'ouvrages généraux ont été publiés sur l'horlogerie, mais le travail de Mr Fl. Pholien a le double mérite de faire connaître l'importance particulière d'une des industries d'art de notre pays, et, d'en définir les éléments décoratifs bien caractéristiques au pays liégeois.

Consacrant un chapitre aux instruments de la mesure du temps chez les anciens, Mr Fl. Pholien en donne, en quelques pages, un aperçu, concernant le sablier, la clepsydre, l'horloge à roue et les cadrans solaires, dont il signale d'intéressants exemplaires, dans divers châteaux de la région.

La 2^e partie de l'ouvrage est consacrée à l'histoire de l'art de l'horlogerie au pays de Liège; on y trouve notamment l'historique de l'horloge et du carillon de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert, replacés en 1811, dans la tour de la collégiale St-Paul.

Dans les pages suivantes, consacrées aux mouvements des horloges liégeoises et abondamment illustrées de figures et de planches, l'auteur étudie non seulement l'horlogerie au point de vue de la décoration extérieure, mais aussi des principales parties de son mécanisme et de sa technique.

Décrivant les aspects des horloges et des pendules, il en analyse les différents éléments de décoration ornant le cadran, la face, les aiguilles, le quantième, les coins et le meuble. L'on sait toute l'importance que l'art du mobilier liégeois, a acquise aux XVII^e et XVIII^e siècle; ceci a amené l'auteur à exposer, dans son travail, les aspects divers qu'ont présentés les caisses de tête, les gaines, les buffets et les scribans à horloges; il y décrit aussi les pendules religieuses aux fines marqueteries ou aux délicates sculptures. Enfin l'auteur signale plusieurs montres du XVIII^e siècle, signées par des horlogers liégeois. Une biographie et un tableau chronologique des principaux artistes horlogers, une table alphabétique, ainsi qu'une nomenclature d'horloges signées et relevées dans les inventaires, expositions, collections et musées liégeois, complètent très heureusement cette intéressante étude, dans laquelle cependant, on aurait souhaité que l'auteur citât de façon plus précise ses références.

Les collectionneurs y trouveront des renseignements précieux, en même temps qu'ils auront le plaisir de lire un travail fort agréablement présenté.

ALINE BARA.

II. REVUES ET NOTICES.

1. PREHISTOIRE.

ABBÉ H. BREUIL. *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. T. II, le bassin du Guadiana, (192 p., 42 pl., 50 fig.); T. III, la Sierra Moréna, (125 p., 58 pl., 54 fig.). Publications de la Fondation Singer. Polignac, Imprimerie de Lagny, 1933.

Ces volumes sont la suite de « au nord du Tage » (voir Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1934, p. 182). L'Abbé Breuil réalise dans ce vaste ouvrage, un véritable corpus des peintures rupestres néolithiques et énéolithiques de la Péninsule Ibérique.

Le tome II décrit les localités du Sud-ouest de l'Espagne et du Portugal, en partant du haut Guadiana, en passant par les massifs des Sierras de Helechal, Hornachos, Mérida, en allant vers l'occident : régions de Badajos et d'Arronches (Portugal) en terminant par la bouche du Guadiana et le sud.

L'art naturaliste, que nous avons vu dans les Batuecas, cède la place à un art idéographique. C'est plus une différence de province que de chronologie, comme le prouvent certains rapprochements, possible dans quelques sites, entre la technique des rares représentations d'animaux et des signes.

Fréquemment on voit des représentations de figures humaines, qui semblent se donner la main, ou qui sont réunies par des traits pour montrer, semble-t-il, la filiation qui les unit; ce sont vraisemblablement des représentations de ménages, de familles, des arbres généalogiques.

Le tome III est consacré à la Sierra Moréna. A côté de peintures de style naturaliste, existent des dessins synthétiques. Il est possible de suivre certaines évolutions très clairement : les représentations féminines finissent par n'être plus que deux triangles opposés par deux pointes. A El Navajo, le type de l'homme à coiffure étagée devenu « l'homme sapin » finit par dériver en « une sorte de feuille d'acacia ».

Dans ces volumes, l'Abbé Breuil s'est limité à une analyse descriptive et interprétative laissant pour le tome IV, les comparaisons archéologiques et ethnographiques.

R. L. DOIZE.

2. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

— La publication presque simultanée des *Annales du XXIX^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique* (Liège, 1932, 2 vol.) et des *Handelingen van het 2^e Congres voor algemeene Kunstgeschiedenis* (Louvain, 1934, *Kunst*, 9-10) donne l'occasion de passer en revue un grand nombre de travaux intéressants relatifs à la sculpture et aux arts industriels des anciens Pays-Bas. Signalons d'abord deux études se rapportant à l'art mosan :

Le chanoine J. COENEN retrace l'histoire des célèbres fonts baptismaux de Saint Barthélémy (*Handelingen*, p. 3 : *De ontwerper der doopvont van St. Bartholomeuskerk te Luik, 1115*). On sait que cette œuvre prodigieuse fut commandée à Renier de Huy par le chanoine Hellin. Mais quel fut l'auteur de la conception théologique et symbolique qui inspira et dirigea l'artiste? Complétant le travail récent d'un savant allemand, M. Egidius Beitz, le chan. Coenen démontre que la source d'inspiration de l'artiste doit se trouver dans l'œuvre de Rupert de Deutz, moine bénédictin originaire de nos contrées, auteur de plusieurs ouvrages théologiques et allégoriques, devenu plus tard abbé de Deutz (où il

mourut en 1129). La comparaison de certains textes allégoriques avec les inscriptions ou certains détails de la décoration de la cuve, notamment à propos des 12 bœufs ou taureaux, ne laisse aucun doute à ce sujet. On retrouve d'ailleurs le même parallélisme entre les textes de Rupert et l'œuvre de Renier dans un autre travail de celui-ci, un encensoir conservé à Lille. Peut-être faut-il voir encore la main de Renier dans une sculpture sur pierre décorant une cathédrale de Siegbourg, dont le sens est également expliqué par les textes de notre moine Rupert.

Ces considérations sur les sources iconographiques et idéologiques de notre art mosan permettront certainement de nouvelles recherches et découvertes dans ce domaine, qui jetteront un jour nouveau sur l'histoire de notre civilisation mosane.

— La châsse de Saint Heribert à Deutz est considérée depuis les travaux fondamentaux de O. von Falke comme le chef-d'œuvre de notre orfèvrerie mosane du XII^e siècle. En réponse aux thèses tendancieuses de Braun et de Beenken, et en confirmation de la thèse récemment défendue par M. M. Laurent, Mademoiselle S. GEVAERT démontre clairement que la composition d'une des scènes des médaillons du toit émaillé de cette châsse est semblable à celle d'une scène analogue du rétable de Stavelot. Cette dernière œuvre aujourd'hui disparue, est connue par un dessin du XVII^e siècle. En conclusion, aucun doute n'est possible : les médaillons de Deutz et les reliefs du rétable de Stavelot proviennent du même atelier, un atelier mosan (*Annales*, p. 145 : *Les médaillons émaillés de la châsse de Saint Héribert à Deutz*).

— Les travaux les plus récents de MM. Duverger et Roggen paraissent devoir clore les discussions relatives aux origines de l'art de Sluter. Voici pourtant que M. G. TROESCHER, qui dans un livre important avait cru pouvoir démontrer les origines westphaliennes du génial sculpteur, revient à la charge. Il publie dans la *Revue du Nord* (novembre 1934, p. 331) une étude intitulée : *Claus Sluter est-il d'origine westphalienne?* C'est un long plaidoyer en faveur de sa théorie originale compromise par les dernières découvertes des savants belges. A vrai dire ses arguments sont nombreux; ils tendent surtout à démontrer que l'hypothèse d'un origine allemande n'est pas impossible malgré la certitude de la présence de Sluter à Haarlem et à Bruxelles. Il est exact en effet que le nom de Sluter est tout aussi bien allemand que hollandais et que la forme du prénom Claus est peut-être assez anormale pour un Néerlandais désigné dans les registres bruxellois sous la forme Claes. D'autre part les mentions de Haarlem ou de Hollande ne sont pas décisives pour déterminer le lieu de naissance, car on connaît plusieurs exemples analogues de personnages historiques affublés d'un nom de lieu qui n'est que celui de leur résidence précédente. Dans ce cas il faut imaginer l'hypothèse d'un séjour de notre sculpteur à Haarlem « au domicile de la sœur de Sluter et de son mari, parents de Claus de Werve ». L'observation des pêcheurs vivant au bord de la mer n'a-t-elle pas influencé certaines figures de prophètes? En tous cas il faudrait retenir de cette éducation hollandaise une incompétence totale de la technique de la sculpture sur pierre.

Quant au style, il y a évidemment moyen de trouver une certaine analogie avec l'art westphalien du XIV^e siècle, tel que le caractérise R. Hamann, mais M. Troescher lui-même reconnaît que ces caractères sont communs à plusieurs centres européens de cette époque.

Plus importants sans doute sont les arguments d'ordre iconographique. La comparaison des figures du portail de Champmol, des pleurants, de la Madone et de l'Enfant n'est cependant pas convaincante. Quant à la *Pietà* de Sluter, dont l'auteur avait retrouvé une très belle réplique, il semble exact, malgré les textes publiés par M. Roggen, que nous trouvions ici en présence d'un thème nouveau dans les Pays-Bas et originaire

d'Allemagne. Mais faut-il l'expliquer à tout prix par une origine allemande de Sluter lui-même?

On s'en rend compte, le débat n'est pas terminé. Si l'on doit déplorer que les discussions soient ainsi portées sur le terrain des revendications nationales, tout à fait étranger à l'esprit des artistes du Moyen-Age, on se persuadera cependant que l'étude approfondie et discutée des origines de l'art de Sluter ne peut que rendre plus éclatante la gloire du génial sculpteur, qui dépasse tous les peuples et tous les temps.

— La renommée de Claus Sluter a franchi les Océans, et le Metropolitan Museum de New-York qui possède déjà un très beau Saint Paul, s'enorgueillit d'avoir acquis récemment un Saint Jean Baptiste de style slutérien. M. JAMES RORIMER lui consacre un article dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* (novembre 1934 : *A statue of Saint John the Baptist possibly by Claus Sluter*). Il s'agit d'une très belle statue, à noble allure, où manque peut-être cette énergie concentrée qui caractérise les figures du Puits de Moïse. L'auteur démontre que la pièce est originaire de Poligny, où elle ornait jusqu'en 1918 une niche dans un mur contigu à l'église de Mouthier-Vieillard; elle peut être rapprochée d'un autre Saint Jean, de Rouvres et d'un groupe de sculptures de Baume-les-Messieurs. Même si elle ne fut pas taillée de la main de Sluter, elle constitue indiscutablement un document précieux pour l'étude de l'art slutérien.

— Les travaux relatifs à l'école de sculpture bruxelloise de Claus Sluter ont trouvé une riche documentation dans les statues et reliefs du Musée communal de Bruxelles, que la réorganisation des collections a remis en valeur. Au congrès flamand de Louvain, M. L. VERLEYEN a consacré une communication aux pièces les plus intéressantes : les huit figures de prophètes provenant de l'ancien beffroi. La publication intégrale de cette importante communication, dont les *Handelingen* donnent le résumé (p. 66) est réservée à un prochain recueil d'études publié sous le titre de *Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*.

Dès à présent cependant nous pouvons nous faire une idée de l'intérêt de ces figures et d'autres sculptures du Musée communal, grâce à une étude du COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA parue dans le *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* (août-octobre 1934 : *Sculptures gothiques en pierre conservées en Musée communal de Bruxelles*). Illustré par de nombreux clichés commentés avec soin, cet article est comme une première prise de contact avec ces œuvres capitales (dont feu M. Joseph Destrée avait déjà naguère signalé tout l'intérêt). Sont annoncées, dans ce même domaine de la sculpture brabançonne, une étude de M. DE VLEESCHOUWER sur les figures d'apôtre du chœur de l'église de Saint Martin à Hal et une autre de M. D. ROGGEN à propos des rétables de De Baerze à Dijon, du rétable de Hakendover et des sculptures de Jan van Mansdale qui firent l'objet de communications au Congrès de Louvain (*Handelingen*, p. 63 et 66) et qui paraîtront dans les *Gentsche bijdragen*.

— Nous lisons dans *The Burlington Magazine*, janvier 1935, une courte notice intitulée : *A Flemish (?) altarpiece*. Mademoiselle JEANNE MICHALAPOULO a relevé parmi les objets d'art vendus chez Christie le 7 mai 1934 un rétable attribué à un atelier flamand du XV^e siècle. Elle constate qu'il est en tous points semblable, au point de vue de la composition et des détails, à un rétable, considéré comme allemand, du Musée de Stuttgart. Celui-ci est-il une copie allemande de celui-là, ou bien les deux œuvres sortent-elles du même atelier flamand? Il est impossible pour le moment de résoudre la question qui est sans doute corrélatrice à l'étude des influences flamandes sur l'art allemand du XV^e siècle.

— La ville de Huy, berceau des deux plus illustres orfèvres mosans des XI^e et XII^e siècles, connut encore au XV^e siècle une vie artistique très intéressante. M. J. YERNAUX

(*Annales*, p. 228 : *Artistes hutois au XVI^e siècle*) a retrouvé à ce sujet de nombreux témoignages dans les documents d'archives. Outre quelques familles d'orfèvres, notamment celle d'Oha, il cite des artistes du nom de De Weert qui furent peintres, sculpteurs et verriers; il signale entre autres la présence de Jean de Cologne, verrier liégeois. Au XVI^e siècle c'est la décadence complète, et les artistes quittent la ville de Huy pour s'établir dans des villes plus riches, notamment à Liège.

— Cette ville fut en effet à l'époque de la première Renaissance un très brillant centre culturel et artistique. Une personnalité domine : Lambert Lombard. Pourtant, ainsi que le démontre Mademoiselle M. DEVIGNE (*Annales*, p. 234 : *La première Renaissance liégeoise*), l'art rigoureusement classique et romaniste de cet artiste n'est pas la première manifestation du mouvement de la Renaissance à Liège. Avant lui il y eut certainement des artistes qui, à la faveur, de la protection d'Erard de la Marck, subirent les influences nouvelles, comme les Flamands du début du XVI^e siècle, et produisirent des œuvres pleines de grâce et de légèreté. A défaut de peintures, on admirera les vitraux des plusieurs églises liégeoises, notamment la grande verrière de 1530 peinte par Jean de Cologne à la cathédrale de Saint Paul, et les vitraux du chœur de Saint Jacques, dont certains furent donnés par Erard de la Marck (1526). L'auteur a retrouvé aussi le reflet de cette première pénétration des idées nouvelles dans la décoration des dalles funéraires. Elle étudie ensuite quelques bas-reliefs du XVI^e siècle, décorant notamment des armoires, où l'on peut discerner des influences italianisantes, malgré la maladresse de l'exécution et la persistance de certains éléments gothiques. Voici enfin la colonnade des cours intérieures du palais des princes-évêques; l'étrange conception architecturale de ces colonnes doit trouver son origine, non dans les arts mineurs, mais dans l'art pictural de Jean Gossart dont l'influence fut certainement profonde; c'est sous la même influence que fut conçu le tombeau, aujourd'hui perdu, d'Erard de la Marck, élevé en 1528, dans la cathédrale; cependant dans les figures de vertu qui décoraient les niches de la partie inférieure du mausolée, il faut reconnaître déjà la main de L. Lombard, comme le ferait supposer des gravures postérieures portant la signature de cet artiste.

La communication de Mademoiselle M. Devigne est ainsi très riche en observations sur la Renaissance à Liège. On s'en rend compte évidemment : quelque intéressant que soit le renouveau artistique liégeois au début du XVI^e siècle, il n'est cependant qu'un reflet pâle et lointain de la splendeur culturelle et artistique des villes flamandes, et d'Anvers en particulier.

En dehors des influences italiennes, on a souvent tenté de démontrer qu'aux débuts de la Renaissance l'importance des courants français et allemands, qui influencèrent l'art flamand, fut très grande. En particulier on a soutenu que l'art français avait joué un rôle important à la Cour de Marguerite d'Autriche à Malines. S'appuyant sur l'étude critique des textes d'archives, M. J. DUVERGER (*Handelingen*, p. 19 : *Fransche kunstenaars aan het Habsburgsche Vorstenhof in de Nederlanden*) démontre sans peine que l'influence de l'art français, presque nulle sous Philippe le Beau et plus tard Marie de Hongrie, fut négligeable à la cour de Marguerite d'Autriche; malgré son éducation française et ses travaux de Brou, elle recourut presque uniquement à des artistes flamands. Le palais de Malines lui-même doit être l'œuvre non d'un Guyot de Beauregard, plus ou moins imaginaire, mais presque certainement de l'architecte flamand Rombout Kelderman. Quant au sculpteur Guiot de Beaugrant, il semble bien qu'il soit originaire de la Flandre, et qu'en tout cas il fut étranger à la construction du palais. D'autre part l'auteur attire l'attention sur la possibilité d'une pénétration italienne par l'intermédiaire de la ville de Lyon, dont de nombreux artistes travaillèrent à Brou, en compagnie de Flamands.

— Lucas Faidherbe, à la période baroque, travailla activement à la décoration de la cathédrale de Saint Rombaut à Malines. Il est l'auteur du maître autel placé en 1665. Cependant le FR. LIBERTUS, par des documents d'archives inédits peut prouver que le sculpteur demanda la collaboration du Père Jésuite Hesius, et qu'il fut aidé de Mathias van Beveren, de Nicolas van der Veken et de son fils Jean (*Handelingen*, p. 36. *Lucas Faydherbe en het St. Romboutskoor te Mechelen*). L'étude du monument que l'auteur décrit avec soin confirme ces renseignements. De même Faidherbe est certainement l'auteur du monument Cruesen, voisin du maître autel, et pouvant être considéré comme un chef-d'œuvre. Par contre le monument de Mathias Hovius existait dès 1621 et n'est donc pas de sa main. Faydherbe protesta vainement contre la cloture du chœur qui fut élevée par Jan van den Steen et qui compromit toute son œuvre; on sait qu'elle fut heureusement supprimée au cours du XIX^e siècle.

— Dans les *Mededeelingen van den Kunst- en Oudheidkundigen Kring van Herenthal en omstreken*, M. J. LAUWERIJS publie quelques documents d'archives au sujet de la belle chaire à prêcher en style rocaille qui orne l'église d'Oolen; elle est l'œuvre du sculpteur anversois J. Van der Neer et fut livrée en 1767.

— M. A. BAAR, spécialiste bien connu de l'histoire de nos anciennes verreries, a fait au Congrès de Liège en 1932 une communication fort importante sur l'*Evolution de la fabrication du verre en Belgique, particulièrement à Anvers et à Liège du XVI^e au XVIII^e siècle* (*Annales*, p. 264). C'est en réalité une nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, de l'ouvrage que le même auteur publia en 1930 à l'occasion de l'Exposition internationale de Liège sous le titre: *Rétrospective de la Verrerie artistique belge*. Particulièrement importants sont les commentaires et les attributions relatifs à nos verreries du XVI^e siècle; de même que précédemment pour les faïences, c'est Anvers, directement en contact avec l'Italie, qui est le centre principal de la fabrication. Au sujet de ces attributions aux verreries anversoises des XVI^e et XVII^e siècles, certains esprits sceptiques élèveront parfois quelque doute (1). Dans l'ensemble il n'est pas contestable que les connaissances techniques et les travaux de M. Baar aient apporté ici beaucoup de lumière nouvelle dans ce domaine particulièrement difficile de nos anciennes industries d'art. Toute l'histoire de la verrerie liégeoise, dans laquelle domine la personnalité des Bonhomme, est ensuite retracée avec le plus grand soin. Nous avons ainsi une excellente synthèse qui pourra servir de base à tous les travaux ultérieurs concernant nos anciennes verreries.

— M. F. PHOLIEN fit une communication ayant pour titre: *A-t-on fabriqué de l'horlogerie à Liège et dans l'ancienne principauté avant 1830* (*Annales*, p. 280), qui lui permit de résumer le résultat de ses recherches, publiées depuis lors dans une intéressante monographie recensée ailleurs.

— Après un siècle de décadence, la faïence stannifère occupe une place importante dans l'histoire de nos arts industriels du XVIII^e siècle. Bruxelles en particulier connut plusieurs manufactures dont, malgré l'ouvrage publié en 1922 par M. Dansaert, il était malaisé d'identifier et de distinguer les produits. A l'occasion de la réorganisation des collections du Musée communal de Bruxelles, M. MESDACH DE TER KIELE publie dans les *Ventes Publiques* (5 janvier 1935) un excellent article qui apporte des éclaircissements nombreux sur cette question. En partant de quelques pièces exceptionnellement signées

(1) En effet on ne pourra jamais prouver avec certitude que les débris de verre du XVI^e siècle, trouvés au fond d'un puits anversois et servant de point de départ pour les identifications, sont bien tous des débris de verres *fabriqués* à Anvers.

et datées, l'auteur caractérise définitivement quelques formes et décors, éliminant ainsi un grand nombre de faïences attribuées à tort à nos ateliers. Malgré l'intérêt des observations relatives au décor « papillon », nous croyons qu'il est vain de chercher à distinguer les produits de Mombaers de ceux d'Artoisenet, qui étant contemporains et rivaux employèrent certainement, avec les mêmes ouvriers, les mêmes procédés techniques et artistiques.

L'importance de l'ancienne orfèvrerie liégeoise se précise progressivement grâce aux études convergentes de plusieurs chercheurs. En même temps qu'un livre important de M. Jacques Breuer paraissent un certain nombre d'articles intéressants.

Citons une note publiée dans *Leodium* (octobre-décembre 1934) par M. J. YERNAUX sur *Les Bommershoven, orfèvres liégeois au XVI^e siècle*. En complément à des études précédentes publiées dans la même revue par lui-même et par M. J. BREUER (*Quelques notes sur les Bommershoven, orfèvres liégeois, 1934*, janvier-mars), l'auteur publie un document prouvant que les Bommershoven ont séjourné à Cologne pendant leur jeunesse au début du XVI^e siècle; ainsi s'explique le surnom *de Cologne* qui leur est parfois attribué dans les anciens documents.

Dans le même fascicule de *Leodium*, M. J. BRASSINE publie une étude sous le titre : *Loterie d'orfèvrerie à Liège en 1725*. L'auteur a retrouvé un placard annonçant une loterie officielle et décrivant à cette occasion les 83 lots de pièces d'orfèvrerie destinées aux gagnants; cette nomenclature lui fournit l'occasion de faire de nombreuses observations relatives à la forme et à la destination des objets d'ancienne argenterie au pays de Liège.

— L'église de Dalhem, dans le pays de Liège, a la chance d'avoir conservé son trésor d'argenterie acquis au XVII^e et au XVIII^e siècle par un curé au goût éclairé. M. JOSEPH BRASSINE a fait une étude détaillée des principales pièces et les publie dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège* (t. XXV, 1934, p. 61, *L'orfèvrerie de l'église de Dalhem*). Citons les deux ciboires et un calice en argent, œuvres de Pierre Paul Jonneau de Liège, un ostensor et un calice portant le poinçon de l'artiste visetois Bertholet Labeen de Labermont.

H. NICAISE.

— La terminologie néerlandaise relative à l'ancienne céramique est assez mal fixée. M. H. NICAISE a tenté de remédier à ce défaut en proposant des définitions et des termes bien précis dans *Bijdrage tot een nederlandsche terminologie omtrent oude ceramiek-kunst, Kunst*, 1934, 9-10, pp. 298-303.

J. L.

3. PEINTURE.

— Le Dr. F. WINKLER donne son avis sur le problème Hubert Van Eyck, *Der Streit um Hubert Van Eyck*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. III, 1934, pp. 283-290. Il reste fidèle à l'opinion traditionnelle, accordant grande importance à la concordance des textes d'archives du XV^e siècle et à la mention de Beatis. Après avoir exposé les thèses développées par Renders dans son livre sur Hubert Van Eyck et noté les interventions de Friedlaender, le Dr. Winkler souligne le fait que plusieurs de ces idées avaient déjà vu le jour sous la plume de divers historiens d'art. L'article de Winkler a paru peu avant la publication du nouveau livre que Renders consacre à l'étude de l'art de Jean Van Eyck.

— C'est au Dr. M. J. Friedlaender que revient le mérite d'avoir rapproché le panneau

figurant l'Exhumation du corps de saint Hubert (Londres, Nat. Gallery) et celui représentant la Vision du pape Serge et le sacre de Saint Hubert (collection Friedsam) et de les avoir attribués à Roger Van der Weyden. Le chanoine J. COENEN, après Helbig, Vanden Steen, Seymour de Ricci, examine les questions qu'on peut se poser à leur sujet : quels sont les sujets représentés? Quel en est l'auteur? Ces volets peuvent-ils provenir de l'ancienne collégiale Saint Pierre de Liège? Cette église figure-t-elle sur un des panneaux? Pour les trois premières questions, l'auteur accepte les idées de Friedlaender; il répond par la négative pour la dernière en basant ses conclusions sur des arguments solides (*Deux tableaux conservés à Londres et à New-York provenant de Saint Pierre à Liège, Annales du Congrès archéologique et historique de Liège*, 1932, paru en décembre 1934, fas. 6, pp. 208-227).

— Le numéro de décembre 1934 du périodique anglais, *The Burlington Magazine*, comporte, en fin de fascicule, quelques planches remarquables reproduisant des tableaux offerts en vente par des marchands anglais. Deux œuvres flamandes apparaissent dans cette galerie, une « Vierge et Enfant », d'Isenbrant (Rob. Frank and C^{ie}), un portrait d'homme daté de 1544 et monogrammé d'une façon assez peu lisible (Durlacher and Broth.).

— Le petit village de Watervliet, proche de la frontière hollandaise, possède une belle église riche d'un mobilier et d'œuvres d'art intéressants. M. ED. MICHEL étudie le triptyque de la Passion qui en est un des plus beaux ornements. Avec beaucoup d'à-propos, l'auteur y reconnaît une œuvre de l'anversois qu'on dénomme le Maître de Francfort. L'artiste dont l'activité est parallèle à celle de Metsys, a repris dans cette œuvre le thème immortalisé par Roger Van der Weyden. Le triptyque de Watervliet date, selon toute vraisemblance, des années 1508-1510 (*Le Maître de Francfort, Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1934, pp. 236-244).

— M. GENAILLE a soutenu une thèse sur Bellegambe à l'École du Louvre, dont le résumé a paru dans le *Bulletin des Musées du Louvre*, octobre 1934, pp. 162-164 : *Jean Bellegambe, peintre de la Flandre Wallonne et l'école de Douai*. Après avoir dénombré les œuvres qui peuvent être attribuées avec certitude à l'artiste, l'auteur esquisse l'évolution du maître et montre fort bien les diverses influences flamandes qu'il reçut.

— Grâce à l'Emma J. Farwel Fund, le Musée de Détroit a pu acquérir un portrait de jeune homme peint par Bernard Van Orley. Il s'agit d'une excellente œuvre que le Dr. VALENTINER date des années 1515-1520, le comparant notamment au portrait daté 1519 de Zelle appartenant au Musée d'art ancien de Bruxelles (*A portrait by Barend van Orley, Bulletin of the Detroit Institute of arts of the City of Detroit*, novembre 1934, pp. 18-20).

— M. K. SMITS publie une œuvre de Pieter Coecke van Aalst qui fait partie de la collection Henneman, à Dekkers-Wald. Il s'agit d'un « Repos pendant la fuite en Egypte » que l'auteur décrit avec minutie, *Een belangrijk panneel van P. Coecke van Aelst, Het Gildeboek*, octobre 1934, pp. 171-173).

— Le collectionneur Robert Talcott Francis, de New-York, a autorisé la direction de Berkshire Museum à Pittsfield (Mass.) à exposer pendant quelques temps un de ses tableaux, une « Fuite en Egypte » attribuée à Patenier, dont *The Arts News* publie une reproduction (27 octobre 1934, p. 3).

— Les documents écrits concernant Antonio Moro sont très rares, Van Mander se plaint déjà dans son *Scilderboek* de leur carence. Les portraits de l'artiste peints par lui-même sont donc des sources précieuses qui feront connaître quelque peu la psychologie du grand portraitiste du XVI^e siècle. Aux deux auto-portraits connus, celui des Offices

et celui qui vient de quitter la collection Spencer pour prendre le chemin de l'Amérique, M. G. MARLIER propose, avec beaucoup de raisons, d'en ajouter un troisième conservé à l'abbaye de Chaalis sous une fausse attribution. Il s'agit d'un dessin aux crayons de couleurs préparatoire au portrait de la collection Spencer. Cf. *Portraits d'Antonio Moro par lui-même, Fédération archéologique et historique de Belgique, Annales du Congrès de Congrès*, 1932, fascicule 6 (paru en décembre 1934), pp. 273-279.

— La « Mise au Tombeau » que Caravage peignit vers 1602 pour l'église des Oratoriens de la Vallicella, à Rome et que conserve actuellement la Pinacothèque Vaticane connut un grand succès auprès des artistes vivant à Rome au début du XVII^e siècle. Rubens, en particulier, reprit le sujet dans une esquisse qui est à Vienne; c'est la copie d'un maître qui critique et corrige. Dirck Van Baburen composa une figuration assez semblable entre 1615 et 1620 pour san Pietro in Montorio, à Rome; l'artiste hollandais y combine le thème du Caravage avec un motif de la « Mise au Tombeau » de Rubens, à la Galerie Borghèse. Cf. T. H. FOKKER, *Drie nederlandse schilders en Caravaggio, Mededeelingen van het nederlandsch historisch Instituut te Rome, tweede reeks, deel IV*, 1934, pp. 81-95.

— La direction du Musée de Grenoble a confié le tableau de Rubens, « Saint Grégoire invoquant le Saint Esprit » à M. Goulinat, le chargeant de restaurer cette œuvre dans les ateliers du Musée du Louvre (*Beaux-Arts*, 19 octobre 1934, p. 4).

— M. E. BURG-BERGER propose d'ajouter une œuvre au catalogue des portraits de cavaliers peints par Rubens que Gluck dressa en 1915. Il s'agit de la figuration d'un cavalier appartenant à une collection viennoise. Le tableau est à rapprocher du portrait de l'Archiduc Ernest exécuté par le maître anversois (Windsor Castle), *Ein Reiterbildnis von Rubens, Belvedere*, 1934, 3-4, pp. 75-77.

— M. A. L. MAYER attire l'attention sur les diverses répliques rubéniennes du thème de *Pan et Syrinx* (*The Burlington Magazine*, novembre 1934, pp. 236-237). Il signale en particulier un exemplaire admirable et authentique que le maître anversois peignit vers 1620, confiant à Brueghel le soin de faire les fleurs et les oiseaux; ce tableau est conservé dans une collection particulière de Grande-Bretagne, il a presque les mêmes dimensions que celui du Musée de Cassel. La réplique de Buckingham Palace est une version d'école, le paysage est de la main de Brueghel et les figures, sans doute, de celle de Van Balen.

— Les portraits d'artistes peints par eux-mêmes ont un intérêt psychologique puissant outre leur valeur artistique. M. GLÜCK dénombre les auto-portraits d'Antoine Van Dyck et de Jacques Jordaens, *Self portraits by Van Dyck and Jordaens, The Burlington Magazine*, novembre 1934, pp. 195-201. Les portraits de Van Dyck de la Collection Bache, de la Pinacothèque de Munich et de l'Ermitage, celui de l'Académie de Vienne servent de base de comparaison à d'autres révélés dans cet article, un exemplaire se trouve dans la Galerie Hartveld d'Anvers, un autre dans une collection viennoise. Les portraits de Jordaens sont extrêmement rares, M. Glück en signale un très beau chez Tomas Harris à Londres.

— Lady Anne Cecil apparaît à côté de son mari, Algernon, dixième comte de Northumberland, dans le portrait de famille qu'Antoine Van Dyck peignit vraisemblablement vers 1633-1634, œuvre que possède lord Leconfield à Petworth House (Sussex). CLARA STUART WORTLEY a trouvé au Cabinet des dessins du British Museum un dessin d'Antoine Van Dyck qui reproduit les traits de la comtesse de Northumberland, *A Van Dyck drawing of Anne, comtess of Northumberland, The Burlington Magazine*, décembre 1934, pp. 284-289.

— L'église paroissiale de Rupelmonde conserve une copie de la Visitation que Jordaens

peignit pour cet édifice; l'original se trouve actuellement au Musée des Beaux-Arts de Lyon. Le vol du tableau fut commis par les agents révolutionnaires de la France en 1794. M. A. ROELENS rappelle ces détails en publiant, en traduction flamande, quelques extraits de correspondance contemporaine, *Eene schilderij van Jordaens te Rupelmonde, Annales du Cercle archéologique du Pays de Waes*, t. 46, fas. 2, 1934, pp. 93-98.

— Le Musée du Prado, de Madrid, a acquis un tableau daté de 1616 et signé de Denis Van Alsloot représentant une fête populaire dans la forêt de Soignes devant les archiducs. Le sujet est identique à celui que possède le Musée d'art ancien de Bruxelles; l'exemplaire de Madrid qui provient d'une collection ducale de Vienne, est cependant un peu plus complet. La revue *Pantheon* en donne une excellente reproduction, novembre 1934, planche p. 348, notice pp. 350-351.

— Les tableaux de David Teniers sont des documents importants pour l'historien des mœurs et le folkloriste. M. P. MINNAERT étudie cette abondante production picturale qui s'inspire des sites et du peuple du Brabant et note tout ce que le folkloriste peut en retenir au sujet de la vie du paysan brabançon au XVII^e siècle, *Le folklore dans l'œuvre de Teniers le jeune, Fédération archéologique et historique de Belgique, Annales du Congrès de Liège*, 1932, fascicule 5 (paru en décembre 1934), pp. 396-407.

— M. FR. BOURGEOIS énumère les artistes qui depuis le milieu du XVIII^e siècle s'adonnent à *La peinture dans le Luxembourg belge (Annuaire 1934, Société des Amis des Musées, Luxembourg, pp. 35-48)*. Retenons les notices consacrées aux peintres Jean-Henri Gilson, plus connu sous le nom de frère Abraham, et Pierre Joseph Redouté.

— La galerie Stern de Dusseldorf a organisé une grande exposition de maîtres flamands et hollandais. Parmi les œuvres flamandes, notons des tableaux de Vinckebooms, Andries Van Ertvelt, Vrancx, Bol, G. Van Coninxlo, K. de Keuninck, Rubens, Van Dijck, Th. Van Thulden et J. Sustermans.

— Le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, janvier-juin 1934, signale que divers tableaux d'églises furent confiés à un restaurateur bruxellois afin d'être nettoyés et restaurés. Il s'agit du tableau de P. J. Verhaghen de l'église de Wilsele (p. 40), du triptyque de Notre-Dame du Rosaire et du triptyque du Baptême du Christ de la Collégiale de Léan (pp. 40-41, 43), de deux triptyques de l'église d'Assche (pp. 44-45). Ce même Bulletin consigne l'indignation de la Commission devant la désinvolture avec laquelle le curé de Severdonck a fait restaurer un tableau de son église par un photographe de Lierre (pp. 58-59)!

JACQUES LAVALLEYE.



NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE.

LE CHEVALIER SOIL DE MORIAME.

(Décédé le 15 décembre 1934).

Eugène Soil, que le monde archéologique connaît mieux sous le nom de Soil de Moriamé, naquit à Tournai le 13 avril 1853. Son père était architecte. Il restaura la façade de l'église Saint Quentin en cette ville. Pareille ascendance, jointe à l'influence du milieu local plus que tout autre propice au retour sur le lointain passé, explique presque intégralement le goût pour l'archéologie d'Eugène Soil. Une solide formation classique et universitaire, dont témoignent un graduat en lettres obtenu le 29 septembre 1871 et un doctorat en droit brillamment conquis le 23 août 1875, étayèrent ce goût de connaissances générales indispensables et le plièrent aux sévères disciplines du travail intellectuel.

Inscrit au barreau de Tournai en qualité d'avocat le 15 octobre 1875 et en qualité d'avoué le 15 novembre 1879, Eugène Soil voulut en même temps mettre sa parole éloquente et facile au service d'une cause politique. Comme presque tous les jeunes intellectuels de l'époque, il se lança dans les luttes électorales. Son dévouement lui valut les fonctions de secrétaire de l'Association conservatrice de Tournai. Ses qualités d'homme distingué et d'agréable causeur le caractérisèrent immédiatement. Jointes à la passion de la recherche historique, elles devaient toutefois lui réserver un autre rôle.

Déjà, au cours de ses études, le désir de voir de près les œuvres d'art qui l'intéressaient le plus vivement, lui avait fait entreprendre de nombreux voyages dans le pays et à l'étranger : en Allemagne (1872), en France (1876), en Angleterre (1876) et dans les Pays-Bas (1876). D'autre part, reçu membre de la Société historique et littéraire de Tournai le 11 mai 1876, il avait été proclamé secrétaire de cette société le 19 octobre de la même année. C'en était assez pour le « lancer » dans le monde archéologique belge. Aussi ne doit-on pas s'étonner de le voir invité à faire une conférence à Liège dès 1879.

Ces dernières formes sereines d'activité devaient le détourner bientôt de la vie mouvementée du barreau et de l'atmosphère orageuse des réunions politiques. Dix ans après, soit exactement le 26 juin 1889, Eugène Soil entra dans la magistrature avec les fonctions de juge près du Tribunal de 1^{re} instance de Tournai.

Dès lors, de même que ses portraits nous permettent de considérer sa physionomie extérieure, bien typique, comme fixée dès la trentaine, de même de multiples témoignages nous autorisent à envisager les divers chemins qu'il a parcourus comme déjà tous tracés. Il sera magistrat et archéologue; et à ce dernier titre on pourra voir tout à la fois en lui un collectionneur, un écrivain, un voyageur, un conférencier et un homme d'action.

En ce qui concerne ses fonctions de magistrat, bornons-nous à les considérer comme le canavas matériel et rigide sur lequel les autres formes d'activité, souples et chatoyantes, furent brodées. Disons à cet égard qu'E. Soil fut juge d'instruction de 1891 à 1900, qu'il passa à la vice-présidence le 5 février 1904 et à la présidence en juin 1905. L'éméritat l'atteignit en 1923. Carrière magnifique, à laquelle il ne se cachait pas d'attribuer une raison à moitié archéologique, son protecteur et ami ayant été le ministre de la Justice Van den Heuvel qui, comme on le sait, partageait ses goûts pour les belles collections.

Car E. Soil fut durant longtemps un grand collectionneur. Ce fut même là toujours

le trait principal de sa personnalité auprès du vulgaire. Et il faut convenir que l'intérêt pris aux choses du passé commence généralement par se manifester de la sorte. On connaît ses merveilleuses séries de faïences et de porcelaines de Tournai, auxquelles était annexé un département de céramique et de verrerie étrangères, ses groupements d'armes anciennes et modernes, d'équipements et d'uniformes de Belgique et de France, ses ensembles de meubles de toutes époques, son choix de numismatique tournaisienne, sa riche bibliothèque et ses cartons d'estampes. Son hôtel ressemblait à un véritable musée dont il faisait les honneurs en gentilhomme accompli.

Mais E. Soil ne fut pas seulement un collectionneur d'objets; il collectionnait aussi de la documentation. Chercheur obstiné, paléographe éprouvé et photographe habile, il constitua bientôt des dossiers volumineux de textes et d'illustrations sur les objets qui l'intéressaient en premier lieu, à savoir sur l'archéologie et l'histoire de l'art tournaisiennes. Tournai, avec sa majestueuse cathédrale et ses huit remarquables églises romanes et gothiques, avec ses archives communales les plus vieilles et les plus riches du pays, avec son ancienne bibliothèque capitulaire, avec ses débouchés artistiques qui s'étendaient autrefois des côtes de l'Angleterre à la Champagne, représentait une source de documentation de tout premier ordre et, à cette époque, à peine utilisée. E. Soil se mit courageusement à la besogne et, plein d'enthousiasme et d'altruisme, il devint tout à la fois le créateur et le dispensateur de la science archéologique tournaisienne.

Ces recherches et l'exposé de leurs résultats requéraient un temps considérable. Pour le trouver, dans sa jeunesse, il passait une nuit par semaine, généralement celle du mardi au mercredi. Il en résulta la production d'un nombre considérable d'ouvrages et d'articles : 136 si nous sommes bien informé. La première publication remonte à 1882; la dernière date de quelques jours avant son décès. E. Soil publia donc, sans interruption, durant plus de cinquante ans. Certaines de ses œuvres constituent les bases inébranlables de l'histoire des industries d'art tournaisiennes qui furent, par intermittence, des plus belles de l'Occident. Je pense ici au travail de la pierre qui initia la Flandre à la sculpture, à l'industrie tapissière qui reçut le sceptre d'Arras et le garda longtemps, à la fabrication de porcelaines qui vainquit Sèvres à la suite d'un pari fameux...

E. Soil sut par ailleurs s'élever au-dessus de la documentation strictement locale. Il commença et mena très loin l'inventaire des richesses artistiques et archéologiques du Hainaut; il traita souvent de sujets étrangers, même de sujets généraux, mais ce fut surtout alors à titre de conférencier.

Les sujets étrangers lui étaient fournis par ses voyages. E. Soil fut un grand voyageur, et c'est encore là un des traits par lesquels sa physionomie demeurera longtemps dans l'imagination de ceux qui eurent le bonheur de le connaître : ils évoqueront bien souvent l'image de cet homme de haute stature, vêtu d'un veston à brandebourgs sur lequel se croisaient les courroies superposées d'appareils photographiques et de jumelles et qui, le chapeau mou bien campé sur le front, s'en allait gaillardement en frappant le sol de son bâton ferré. C'est ainsi que, durant plus de soixante ans, il parcourut l'Europe, de l'Angleterre à la Turquie, du Danemark à l'Italie et de la Russie à l'Espagne.

Nourri de la sorte d'une documentation non point uniquement livresque, mais absolument fraîche et cueillie parfois bien loin par ses propres mains, il jouissait, si je puis m'exprimer ainsi, d'une exubérante santé scientifique qui le poussait à communiquer *viva voce* à d'autres, à tous, ses constatations, ses impressions, ses sentiments. D'où, plus particulièrement, sa vie de conférencier.

Dans ce domaine on le voit prendre la parole tout d'abord dans des réunions de

spécialistes. A peu d'exceptions près, toutes les sociétés, tous les congrès dont il fit partie — et ils furent légion — entendirent ses communications chaudes et prenantes. Mais il fit aussi tout naturellement œuvre d'enseignement. Des deux premières conférences qu'il fit en 1879, l'une fut donnée à Liège, comme je l'ai dit plus haut, l'autre à Tournai. Cette dernière eut lieu le 9 novembre à l'École St. Luc et le sujet en fut : « La restauration de l'art chrétien en Belgique ». Le succès de l'orateur lui valut de faire cent leçons d'archéologie à la même école, de 1882 à 1893. De 1889 à 1899 on compte huit autres causeries, puis, de 1900 à 1917, une suite ininterrompue de 233 conférences faites sur une soixantaine de sujets d'art, d'histoire et d'archéologie relatifs au pays et à l'étranger. Ces conférences furent données à Tournai et dans toutes les grandes villes de la Belgique et du nord de la France. Cet enseignement oral, devenu moins régulier aux environs de l'armistice — exactement de 1917 à 1922 — reprit au cours de cette dernière année et s'illustra notamment par des conférences-promenades organisées au Musée d'archéologie de Tournai au cours des hivers 1924-25 et 1925-26.

Voyageur et conférencier, E. Soil n'était donc pas uniquement un savant « de cabinet ». Il joua même un véritable rôle d'homme d'action.

Membre de la Commission des Musées de tableaux et d'antiquités de la ville de Tournai depuis le 6 décembre 1890, date de la création de cette commission, il devint conservateur-adjoint des mêmes musées le 26 décembre de la même année et conservateur le 9 septembre 1893. C'est véritablement à lui qu'est due la constitution de ces musées qui prirent un tel développement qu'on dut les scinder en 1926. E. Soil en demeura conservateur en chef. Ses hautes fonctions près des musées de Tournai le portèrent à organiser de remarquables Rétrospectives parmi lesquelles il faut compter l'Exposition d'art ancien au profit de la Croix-Rouge du Congo en 1898, l'Exposition des anciennes industries d'art tournaisiennes en 1911, l'Exposition des arts décoratifs anciens en 1930. On se souviendra surtout de l'éblouissante exposition de 1911, qui servit réellement à faire le point de la production artistique de Tournai dans le passé et permit à E. Soil de publier, sur ce sujet, un rapport volumineux et essentiel.

E. Soil était aussi membre de la Commission des archives de la ville (depuis le 28 janvier 1898) et surtout membre de la Commission des anciennes façades (depuis juin 1905). Je dis « surtout » parce que l'activité qu'il déploya en cette dernière occasion mérite d'être mise en vedette: elle aboutit en effet à sauver la plus grande part du patrimoine architectural privé de Tournai, dont E. Soil lui-même avait dressé un relevé dès 1895.

Président de la Commission pour le dégagement de la cathédrale de Tournai dès 1900, il eut, d'autre part, la satisfaction de voir ses désirs complètement réalisés peu d'années avant son décès.

Il fut aussi président du Comité organisateur du fastueux Cortège-Tournoi de 1913, président de l'actif Syndicat d'initiative de Tournai-Tournais depuis 1910, etc.

A cette activité locale de première valeur est étroitement liée son influence au sein de la Société historique et archéologique de Tournai. Reçu membre de cette société le 11 mai 1876 et proclamé secrétaire le 19 octobre de la même année, E. Soil en devint vice-président le 13 juin 1901 et président le 13 mars 1902. Il occupa cette haute charge jusqu'à son décès, c'est-à-dire durant près de trente-deux ans.

Bien que ce genre d'occupation soit, en général, assez étranger à notre point de vue, notons cependant que membre, depuis janvier 1881, et président, depuis le 13 août 1909, du Conseil de fabrique de l'église St. Brice, E. Soil porta un tel intérêt à son antique sanctuaire paroissial que, dans les tout derniers temps de son existence, il prit encore

l'initiative de dérochages extrêmement révélateurs et de projets de restauration fort heureux.

En dehors de Tournai, il s'intéressait à la Gilde de St. Thomas et St. Luc, dont il fut nommé membre correspondant le 17 janvier 1877, membre effectif le 23 août 1886, conseiller en août 1900 et vice-président en 1924. Sans nous y arrêter davantage, signalons qu'il était vice-président des Amis de l'Art wallon et vice-président de la Société des Amis du Musée de l'Armée à Bruxelles. Il était aussi membre de la Société d'archéologie de Bruxelles (7 mai 1889), de la Société royale de géographie de Belgique, de la Société paléontologique et archéologique de Charleroi (29 mai 1881), du Cercle archéologique de Soignies (juillet 1899) etc. A l'étranger il était membre de la Société française d'archéologie (5 novembre 1889), associé correspondant étranger de la Société nationale des Antiquaires de France (29 juillet 1896), membre correspondant de la Société historique de Compiègne (17 janvier 1896), de la Société d'agriculture, des sciences et des arts de Douai (1903), de la Société de géographie de Lille (12 février 1904) et membre honoraire de la Société des architectes de Londres (16 décembre 1897).

Mais c'est surtout sur la place éminente qu'il occupa à l'Académie royale d'archéologie de Belgique que je veux insister. Nommé membre correspondant de notre compagnie le 28 janvier 1883 — il y a plus de cinquante-deux ans — il fut promu titulaire le 5 février 1888. Il en devint conseiller le 4 décembre 1898. En 1904 les suffrages des confrères le portèrent pour la première fois à la vice-présidence, charge qu'il remplit encore en 1912, en 1920, en 1925 et en 1929. Ces honneurs le menèrent au fauteuil présidentiel, qu'il occupa cinq fois : en 1905, en 1913, en 1921, en 1926 et en 1930. A la suite de son cinquième mandat présidentiel il fut proclamé président honoraire en 1931.

Je me garderai d'oublier les services tout particuliers qu'il rendit à la Commission des Monuments et des Sites. Membre du Comité des correspondants du Hainaut, depuis le 11 mai 1894, il en devint vice-président le 4 octobre 1910. Son activité s'y fit remarquer par la publication d'inventaires des œuvres d'art et d'antiquités. En 1925 il fut transféré au Comité Central, à Bruxelles; il en devint un des membres les plus assidus jusqu'à ses derniers jours.

Il était collaborateur à la Biographie nationale depuis 1889.

Réunissant de multiples titres, il remplit bien souvent des missions de délégué d'organismes importants. En 1885, on le cite comme membre de la Commission de Patronage du Congrès international d'archéologie d'Anvers; en 1888 il fit partie du Comité de Patronage de l'Exposition rétrospective des arts industriels à Bruxelles; en 1905 il figure au Comité analogue de l'Exposition internationale de Liège; en 1910 il est membre du Comité de l'Exposition Universelle de Bruxelles. En 1895 il occupe les fonctions de secrétaire général au 10^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, qui se tient alors à Tournai; en 1921 le 14^e Congrès de la même fédération tenant de nouveau ses assises en la même ville, il le dirige comme président; en 1930 il sera président du 28^e Congrès qui aura lieu à Anvers. Il assiste d'ailleurs à tous les congrès que la Fédération tient en Belgique depuis 1885 ainsi qu'à de nombreux congrès de la Société française d'Archéologie, aux Fêtes des Rosati d'Artois de 1912 à 1914, au Congrès archéologique de Rome en 1900, etc.

C'est avec regret que je touche au terme de l'ultime hommage qu'il m'est permis d'adresser ici au vieil ami qui, il y a vingt ans, dirigea mes premiers pas dans l'archéologie et qui n'a cessé depuis lors de me témoigner une sollicitude presque paternelle.

Comme je l'ai laissé entrevoir en commençant, une passion domina la carrière d'E. Soil : celle de l'archéologie, ou, plus particulièrement, celle de l'archéologie tournai-

sienne. Cette passion allait même parfois jusqu'à l'obsession. Godefroid Kurth, qui avait été son collaborateur journalier lors de la création de la Fédération archéologique et historique de Belgique à Anvers en 1885, pensait à lui lorsque, dans son remarquable ouvrage : « La Cité de Liège » (I, 1910, LI) il parlait de l'enthousiasme du Tournaisien pour « Notre Dame avec ses cheoncq clotiers », qu'il assimilait à la nostalgie de Dante Alighieri pour sa Florence. Pareille comparaison nous hisse sur les sommets. Et à bon droit. Eugène Soil fut effectivement un homme d'idéal, un enthousiaste. A ce titre, s'il parut parfois naïvement lyrique, il resta perpétuellement jeune. Et c'est peut-être en cela que réside la cause de sa verte vieillesse. A soixante-dix ans ne l'a-t-on pas vu entreprendre l'œuvre colossale de l'inventaire des richesses du Hainaut et, se nourrissant à peine, parcourir, durant plusieurs étés, les villages de la province pour réaliser la tâche qu'il s'était assignée? Son courage et sa constance donnent une leçon de grandeur dans les aspirations et de persévérance dans la poursuite des entreprises.

Et cela sembla tout naturel à tous lorsque, le 22 novembre 1932, Sa Majesté le Roi Albert sanctionna cette noblesse de caractère en créant Eugène Soil chevalier. Entretiens d'autres glorieuses attentions et des distinctions honorifiques flatteuses lui avaient été prodiguées. De son vivant, la Ville de Tournai donna son nom à la rue que contourne le chevet de la cathédrale, dégagée à son initiative. Il était commandeur de l'Ordre de Léopold avec étoile d'argent, commandeur de l'Ordre de la Couronne, titulaire de la Croix civique de première classe, de la médaille commémorative du règne de Léopold II, de la médaille du Comité national de Secours, de la médaille du Centenaire de l'Indépendance nationale, chevalier de l'Ordre de Pie, commandeur de l'Ordre de St. Grégoire le Grand, titulaire de la décoration « pro ecclesia et pontifice », chevalier du St. Sépulcre, chevalier de la Légion d'Honneur, officier de l'Instruction publique, officier de l'Académie, grand-officier de l'Ordre du Nichan Itikar, chevalier de l'Ordre d'Alphonse XII, officier de l'Ordre du Medjidié (Turquie), officier de l'Instruction publique de Perse.

Parmi toutes ses médailles celle dont il était le plus fier était celle que la Société archéologique de Tournai lui avait décernée le 2 juin 1901 et celle qui consacra son titre de Lauréat de la Société française d'archéologie le 26 juin 1892.

Bien qu'il recherchât, pour les institutions qu'il dirigeait, le décorum dans lequel il voyait la sauvegarde d'un juste respect, et qu'il fût pour lui-même amoureux de certains honneurs qu'il considérait comme une adhésion encourageante des autorités ou de ses concitoyens à sa façon de vivre, E. Soil était le plus simple, le plus avenant des hommes. Celui que des milliers de personnes — car son activité s'étendit aussi au domaine des écoles, des asiles et des mutualités — appelaient avec un affectueux respect « Monsieur le Président », répondait à cette marque de déférente confiance par des paroles bienveillantes et des gestes généreux. Plus que tous les autres peut-être, les membres de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique eurent le privilège de le compter parmi les confrères les plus assidus, les amis les plus courtois, les présidents les plus distingués, les bienfaiteurs les plus désintéressés. Il garderont d'Eugène Soil de Moriamé un souvenir perpétuellement ému d'admiration et de reconnaissance.

PAUL ROLLAND.

BIBLIOGRAPHIE.

1. Discours sur l'Art chrétien, 1879 (1881).
2. Tapisseries d'Arras de 1402 conservées à la cathédrale de Tournai (1883, in-4°).
3. Recherches sur les anciennes porcelaines de Tournai (Mém. Soc. Hist. Tournai, XVIII, 1883).
4. Une faïencerie tournaisienne au XVII^e siècle (Bull. Soc. Hist. Tournai, XX, 1884).
5. Potiers et faïenciers tournaisiens (Bull. Soc. Hist. Tournai, XXI, 1886).
6. Pourtrain, historien de Tournai (Ibid.).
7. D. J. Van Oost et les Peintres de Tournai en 1720 (Ibid.).
8. La Peste de 1668 à Tournai (Ibid.).
9. Tapisserie du XV^e siècle à l'église St. Brice de Tournai (Ibid.).
10. Album de Porcelaines de Tournai (s. l. n. d.).
11. Un inventaire de 1527 ou le mobilier d'un bourgeois de Tournai au XVI^e siècle (Ann. Acad. Archéol. Belg. XLII, 1886).
12. Cimetière Franc à Ramegnies-Chin, près de Tournai (Bull. Soc. Hist. Tournai, XXII, 1889).
13. Cimetière gallo-romain à Tournai (Ibid.).
14. Quelques sépultures romaines à Tournai (Ibid.).
15. Les tapisseries de la cathédrale et de l'église St. Remi à Reims (Bull. Gilde St. Thomas et St. Luc, VI).
16. Les maisons de la compagnie de Jésus à Tournai (Bruges, 1889).
17. Guide des visiteurs au Musée de Peinture et au Musée Archéologique de Tournai (1891 et édit. suiv.).
18. Tapisseries conservées à Quedlinbourg, Halberstadt (Bull. Gilde St. Thomas et St. Luc, VII).
19. Deux objets en verre (romains ou francs) au Musée de Tournai (Bull. Soc. Hist. Tournai, XXIII, 1890).
20. Les tapisseries de Tournai (Mém. Soc. Hist. Tournai, XXII, 1891).
21. Les bâtiments de l'hôpital Notre-Dame à Tournai (Bull. Soc. Hist. Tournai, XXIV, 1892).
22. La polychromie (Le Mobilier, I, 1893).
23. L'atelier d'un peintre au XV^e siècle (Le Mobilier, I, 1893).
24. Documents sur les tapisseries d'Audenarde, Bruxelles, etc. (Ann. Soc. Arch. Bruxelles, VIII, 1894).
25. Les couvreurs de la tour Pontoise à la cathédrale de Tournai (Ibid.).
26. Le Yorkshire et le Nord-Est de l'Angleterre (Revue de l'Art Chrétien, 1894).
27. Cimetière romain à l'ancienne citadelle de Tournai (Bull. Soc. Hist. Tournai, XXV, 1894).
28. Congrès archéologique de Saintes et de La Rochelle (Ibid.).
29. Les cathédrales d'Ely et de Ripon (Angleterre) (Bull. Gilde St. Thomas et St. Luc, IX, 1894).
30. Tournai archéologique en 1895 (Ann. Fédér. arch. et hist. Belg., X, Tournai, 1895).
31. Discours au Congrès archéologique de Tournai (Ibid.).
32. Excursions : Antoing, Fontenoy, Beloeil (Ibid.).
33. Compte rendu du Congrès archéologique de Tournai, 1895 (Ibid.).
34. Notes pour servir à la généalogie de la famille de Moriamé (Tournai, 1896).

35. Un recueil de chansons du XVIII^e siècle : La Bataille de Fontenoy (Ann. Soc. Hist. Tournai, I, 1896).
36. Villas gallo-romaines à Maulde et à Antoing (Ibid.).
37. Bague en or de l'époque mérovingienne trouvée à Tournai en 1869 (Ibid.).
38. En Bretagne. C. R. du congrès archéologique de Morlaix-Brest (Ibid.).
39. Emile Desmazières — Notice nécrologique (Ibid.).
40. Justin Bruyenne — Notice nécrologique (Ibid.).
41. Le chanoine Huguet — Notice nécrologique (Ibid.).
42. Tournai et Tournais (Gilde St. Thomas et St. Luc, 1896).
43. Tournai en 1701 (Ann. Soc. Hist. Tournai, II, 1897).
44. Catalogue de l'Exposition d'Art ancien au profit de l'Association congolaise de la Croix-Rouge (Tournai, 1898).
45. C. R. de l'Exposition d'Art ancien en 1898 (Courrier de l'Escaut, 1898).
46. L'Exposition d'Art ancien à Tournai en 1898 (Ann. Soc. Hist. Tournai, III, 1898).
47. Notes de voyage en Bavière et en Autriche (Ibid.).
48. Toiles damassées représentant la bataille de Fontenoy (Ibid.).
49. Antiquités romaines, trouvées à Tournai et à Bruxelles en 1898 (Ibid.).
50. Note sur les faïences de Tournai (Ann. Ac. Roy. Archéol. Belg., LII, 1899).
51. Rapport sur le Congrès archéologique de Mâcon (Bullet. Acad. Roy. Archéol. Belg., 1899).
52. Id. (Revue de l'Art chrétien, 1899).
53. En Bavière, notes de voyage (Revue de l'Art chrétien, 1899-1900).
54. La cathédrale de Tournai. Guide illustré du visiteur (Tournai, s. d.) (3 édit.).
55. La tapisserie de Judith et Holopherne à la cathédrale de Sens (Bullet. monumental, 1899).
56. Jules Wacquez — Notice nécrologique (Ann. Soc. Hist. Tournai, V, 1900).
57. Le Baron Amaury de la Grange — Notice nécrologique (Ibid.).
58. Sépulture romaine renfermant des poteries à inscriptions trouvées rue St. Brice à Tournai (Ibid.).
59. Constantinople, notes archéologiques (Ann. Acad. Roy. Archéol. Belg., LII, 1900).
60. Le Congrès archéologique de Rome 1900 (Bullet. Acad. Roy. Archéol. Belg., 1900).
61. Rome et Byzance, notes d'archéologie latine et byzantine (Ann. Soc. Hist. Tournai, V, 1900).
62. Cimetière romain découvert en 1821 sous la Grand-Place de Tournai (Ibid.).
63. Rapport sur le Congrès archéologique de Rome (Bulletin monumental, 1901).
64. Le général A. de Formanoir de la Cazerie — Notice nécrologique (Ann. Soc. Hist. Tournai, VI, 1901).
65. Villa gallo-romaine à Grandmetz (Ibid.).
66. Roger de le Pasture ou Van der Weyden et quelques artistes tournaisiens (Ibid.).
67. Le Comte G. de Nédonchel — Notice nécrologique (Ibid.).
68. En Espagne (Bull. Acad. Roy. Archéol. Belg., 1902).
69. Le dégagement de la cathédrale de Tournai (Ann. Soc. Hist. Tournai, VII, 1902).
70. Peintres de l'École de Tournai à l'Exposition des primitifs flamands à Bruges 1902 (Ibid.).
71. En Russie, les grandes villes de la Russie d'Europe (Bull. Soc. Géographie de Lille, 1903).
72. L'art du bronze et du cuivre à Tournai (Ann. Féd. Archéol. et Hist. de Belg., XVII, Dinant, 1903).

73. L'habitation tournaisienne du XI^e au XVIII^e siècle. Première partie, façades (Ann. Soc. Hist. Tournai, VIII, 1904).
74. Une note d'art dans la vie (Bull. Acad. Roy. Arch. Belg., 1905).
75. La Belgique depuis 1830 au point de vue de l'archéologie (Ibid.).
76. La Société d'Harmonie de Tournai (Revue tournais., I, 1905).
77. En Espagne (Bullet. Touring Club Belgique, 1905).
78. Les Artilleurs volontaires tournaisiens de 1831 à 1906 (Tournai, 1906).
79. Le dégagement de la cathédrale de Tournai. Etat de la question en 1906 (Revue tournais., II, 1906).
80. Les Milices citoyennes de Tournai 1830-1832 (Ibid.).
81. Le métier des fondeurs de laiton et des batteurs de cuivre ou caudreliers (Ann. Soc. Hist. Tournai, X, 1906).
82. Irish visit to Fontenoy. La société irlandaise de Londres à Tournai. (Ibid.).
83. Objets gallo-romains trouvés dans le sol à Tournai en 1903 et 1904 (Ibid.).
84. Vieilles maisons de Tournai : le manoir de Moriamé au XIV^e siècle (Rev. tournais., III, 1907).
85. L'église St. Brice à Tournai (Ann. Soc. Hist. Tournai, XIII, 1909).
86. Sources pour l'histoire de l'architecture privée (s. l. n. d.).
87. Discours prononcé à la Séance académique du Pensionnat de Passy-Froyennes le 6 mars 1910 (s. l. n. d.).
88. La restauration des anciennes façades à Tournai (Rev. tournais., VI, 1910).
89. Deux bas-reliefs en métal du Musée de Tournai (Bull. Acad. Roy. Archéol. Belg., 1910).
90. Le tribunal de première instance de Tournai de 1800 à nos jours (Rev. tournais., 1911).
91. Tournai, ville d'art (Bull. Touring Club Belgique, 1911).
92. Catalogue de l'Exposition des anciennes industries d'art tournaisiennes 1911 (s. l. n. d.).
93. Orfèvreries tournaisiennes du XVII^e et du XVIII^e siècle à l'Exposition de Tournai 1911 (Ann. Acad. Roy. Archéol. Belg., LXIV, 1912).
94. Un peu d'art dans la vie (Bullet. des métiers d'art, XII, 1913).
95. Les anciennes industries d'art tournaisiennes à l'Exposition de 1911 (Ann. Soc. Hist. Tournai, XV, 1912).
96. La cathédrale et l'école d'architecture de Tournai (Wallonia, XXI, 1913).
97. Les arts décoratifs à Tournai (Ibid.).
98. Les arts tournaisiens et l'art français (La Vie arrageoise, 29 juin 1913).
99. Armes et armuriers tournaisiens (Bullet. Acad. Roy. Archéol. Belg., 1913).
100. Patriotisme et Archéologie (Ibid.).
101. Le cimetière gallo-romain de la Grand'Place de Tournai. Fouilles de 1821, 1853, 1895, 1905 et 1914 (Ann. Soc. Hist. Tournai, XVI, 1916).
102. Discours prononcé à Cambrai, le 28 juin 1914 à la fête des Rosati (s. l. n. d.).
103. Catalogue de la collection S. G. Curiosités militaires de Louis XIV à 1870. Vente à Paris en 1914 (s. l. n. d.) (Tournai, 1914).
104. L'école de sculpture de Tournai au XV^e siècle (Ann. Fédér. Archéol. Hist. Belg., XXIII, Gand, 1913).
105. Une tapisserie tournaisienne en Anjou (Ann. Soc. Hist. Tournai, XVII, 1921).
106. Le Pont des trous et la guerre de 1914 (Ibid.).
107. Le 75^{me} anniversaire de la Société historique de Tournai en 1921 (Ibid.).

108. Cimetière franc à Tournai, parc de l'Hôtel de Ville (Ibid.).
109. Congrès archéologique de Tournai 1921. Excursions.
110. Le Miroir des Histoires du Monde. Manuscrit du XV^e siècle à la Bibliothèque de Tournai (Bullet. Acad. Roy. Archéol. Belg., 1921).
111. La dime des roses à Tournai au XIV^e siècle (Ann. Acad. Roy. Archéol. Belg., LXIX, 1921).
112. Les armes d'honneur conservées au Musée communal de Tournai (Carnet de la Fourragère, 1924).
113. Règlement des Sœurs de l'Hôpital Notre-Dame à Tournai, 1238 (Bullet. Acad. Roy. Archéol. Belg., 1925).
114. Catalogue sommaire des antiquités et œuvres des arts décoratifs conservées au Musée de la Halle-aux-Draps, à Tournai (Tournai, 1925).
115. La Société des anciens frères d'armes du premier empire à Tournai (Bullet. Acad. Roy. Archéol. Belg., 1926).
116. Fonts baptismaux et tombeaux d'art tournaisien en Flandre (Ann. Soc. Emulation, Bruges, LXIX, 1926).
117. La peinture ancienne au Musée de Tournai (Cahiers de Belgique, II, 1929).
118. Escalier du XVII^e siècle dans une maison du quai Dumon à Tournai (Ann. Soc. Hist. Tournai, XIX, 1934).
119. Bas reliefs funéraires tournaisiens à Etrun-lez-Arras (Ibid.).
120. Monument funéraire en pierre de Tournai au Musée de Courtrai (Ibid.).
121. Le poêle brûle-parfums et le grand tapis du Salon vert au palais épiscopal de Tournai (Ibid.).
122. Trois statues de St. Antoine ermite (Ibid.).
123. Le nouveau musée des Beaux-Arts de Tournai (Ibid.).
124. Le Musée des Antiquités et des Arts décoratifs, dit Musée de la Halle-aux-Draps (Ibid.).
125. Fonts baptismaux romans (XII^e s.) et tapisserie de hautelisse d'art tournaisien, à la cathédrale de Laon (France) (Ibid.).

*Inventaire des objets d'Art et d'Antiquité existant dans les édifices publics
(de la province du Hainaut) (1).*

126. (I) Arrondissement judiciaire de Tournai. I. Arrondissement administratif de Tournai; cantons d'Antoing, Celles, Leuze, Péruwelz, Templeuve (Charleroi 1923).
127. (II) Id. II. Tournai: Cathédrale, édifices civils (Charleroi 1924).
128. (III) Id. III. Tournai: Edifices religieux (Charleroi 1924).
129. (IV) Id. IV. Arrondissement administratif d'Ath (Charleroi 1925).
130. (V) Id. V. Arrondissement administratif de Soignies: canton de Lessines (Charleroi 1926).
131. (V, 1) Arrondissement judiciaire de Mons. I. Arrondissement de Soignies: cantons de La Louvière et Le Roeulx (Charleroi 1927).
132. (VI, 2) Id. I, 2. Arrondissement administratif de Soignies: canton d'Enghien (Charleroi 1927).

(1) Nous préférons ranger ensemble, en fin de liste, ces inventaires qui constituent un groupe bien distinct de publications auxquelles nous restituons par places la numérotation précise qui leur fait parfois défaut.

133. (VI, 3) Id. I, 3. Arrondissement administratif de Soignies : canton de Soignies (Charleroi 1927).
134. (VII) Id. II. Arrondissement administratif d'Ath : canton de Chièvres (Charleroi 1928).
135. (VIII) Id. III. Arrondissement administratif de Mons : canton de Mons (Charleroi 1929).
136. (IX) Id. IV. Arrondissement administratif de Mons : cantons de Boussu, Dour, Paturages, Lens (Charleroi 1931).

