

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 2
AVRIL—JUN 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. PIERRE BAUTIER, GEORGES CAROLY, WILLY FRILING, ALBERT JOLY, 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

Les différents monétaires belges, par A. Visart de Bocarmé	Page 97
De « Fons Vitae » van Klaas Sluter te Dijon, par Domien Roggen	107
Le tombeau de Philippe Pot, par Henri David	119
Un portrait d'Isabelle de Portugal, Duchesse de Bourgogne, daté de 1470, par Luiz Reis Santos	135
Le saint Adolphe du Musée de Berlin, par Guy de Tervarent	139
Monuments funéraires du XV ^e siècle conservés à Soignies, par Léon Delérier	141
CHRONIQUES :	
Académie royale d'Archéologie de Belgique, procès-verbaux	169
BIBLIOGRAPHIE :	
I. — Ouvrages : Jean Virey (Paul Rolland); Gentsche Bijdragen (Paul Rolland); P. Saintenoy (S. Ansiaux); J. Breuer (J. Lavalleye); Filippo Meli (M. Fransolet); W. B. Honey (H. Nicaise); Museen Berlins (J. Lavalleye); A. Einstein (Ch. Van den Borren)	171
II. — Revues et notices : Préhistoire (R. L. Doize); Architecture (L. Ninane); Sculpture et arts industriels (H. Nicaise), Peinture (J. Lavalleye)	181
NOTICE NÉCROLOGIQUE :	
J. B. Sibenaler (J. Breuer)	191

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

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

Prix de vente :

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

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

LES DIFFERENTS MONETAIRES BELGES

Grâce aux moyens dont l'industrie dispose aujourd'hui, un seul atelier monétaire peut suffire aux besoins d'un grand pays; il n'en était pas ainsi autrefois : lorsque la monnaie était frappée à bras d'homme, des ateliers nombreux devaient alimenter la circulation; or, comme le maître de chaque officine répondait de la qualité de ses produits, il fallait pouvoir reconnaître ceux-ci : de là, la nécessité d'y apposer une marque propre.

Déjà chez les Romains, des sigles, placés en exergue, apparaissent dès le règne de Gallien (260-268), et révèlent la provenance des monnaies. A l'époque constantinienne, PTR [fig. 1] (percussa Treveris), AMB [fig. 2] (Ambiani), désignent, dans la Gaule, les frappes de Trèves et d'Amiens. Le sigle CONOB (Constantinopoli obrizata), placé sur le numéraire battu à Constantinople, eut une singulière fortune; copié servilement, sur les imitations barbares, par des graveurs qui en ignorent le sens, il apparaît sur les monnaies des Ostrogoths, des Wisigoths, des Bourguignons, des Suèves, et jusque sur les premières mérovingiennes frappées à cent lieues de Byzance [fig. 3 et 4]. A la chute de l'empire romain d'occident, les Francs sont établis dans la Belgique actuelle et dans le Nord de la France; leur roi, Théodebert (534-547) est le premier à émettre des monnaies à son effigie et à son nom; au revers, des lettres ou des monogrammes indiquent la ville où elles ont vu le jour : COL. V (Colonia Ubiorum) désigne Cologne, TR (Treveris), Trèves (1).

Sous les rois mérovingiens (depuis le milieu du VI^e siècle jusqu'à l'avènement des Carolingiens), le nom du souverain apparaît rarement sur les monnaies, où se lit celui du monétaire et celui de la cité où il exerce ses fonctions. Le monétaire n'est pas l'ouvrier monnayeur, travaillant de ses mains et gravant les coins : c'est un maître, qui dirige l'atelier, et qui, par l'inscription de son nom sur les espèces, garantit leur bonne qualité. Sous les Romains, la Gaule comptait trois ateliers; sous les Mérovingiens ils sont innombrables; on en connaît environ 800, avec 1200 noms de monétaires, et il en a existé un beaucoup plus grand nombre (2). Huit appartiennent à la Belgique et à la Hollande actuelles : Anvers (ANDERPUS), Maastricht (TRECTO FIT), Huy (CHOAE FIT) [fig. 5], Dinant (DEONANTI), Namur (NAMVCO) [fig. 6], Duurstede (DORESTAT), Courtrai (CVRTARIV), Tournai (TVRNACO).

(1) Engel et Serrure, *Traité du Numismatique du Moyen-Age*, t. I, p. 61.

(2) Engel et Serrure, *o. c.*, t. I, p. 87-90.

Aux différentes périodes de l'époque carolingienne, ce sont encore, le plus souvent, des noms d'atelier qui figurent sur les deniers, depuis Pépin le Bref, jusqu'à l'extinction de la race. Dinant (DEONEN), Namur (IN VICO NAMVCO), Huy (IN VICO HOIO), Liège (LEODICO), Visé (IN VICO VIOSATO), Maastricht (IN PORTO TRIECTO), dans la vallée de la Meuse, et, sous, Charles le Chauve, Bruges (BRVCCIA MO), Gand (GANDAVVM) [fig. 7], Nivelles (NIVIELLA VICV) [fig. 8], Cassel (CASSELLO AV), Courtrai (CVRTRIACO), Tournai (TORNACO PORT) [fig. 9], appartiennent ou ont appartenu à notre pays. Parfois, au nom de la localité, se substitue le nom de son patron : Huy devient SCS DOMITIANVS, Maastricht SCS SERVATIVS.

Il serait fastidieux de poursuivre, à travers tout le moyen âge, l'examen de notre numéraire, pour constater que presque toujours les espèces portent, en toutes lettres, l'indication du lieu où elles ont été émises : *Moneta Gandensis*, *Alostensis* [fig. 10], pour la Flandre; *Moneta Antwerp.*, *Lovaniensis* [fig. 11], *Bruxellensis*, pour le Brabant; *Moneta Namurcensis* [fig. 12], *Villensis*, *Meraud*, pour le Comté de Namur.

A mesure que le pouvoir se centralise, à mesure aussi que la technique monétaire se perfectionne, les ateliers deviennent moins nombreux, et, comme leur outillage s'accroît, de nomades, ils deviennent fixes. Alors, aux noms écrits tout au long, se substituent au XV^e siècle, les *différents monétaires*.

C'est le nom, dit Littré, « que les monnayeurs donnent à une marque qui indiquait le lieu où les espèces avaient été frappées. » Il ne faut pas le confondre avec le type monétaire local ou régional, avec les emblèmes qui constituent ce type : le différent est toujours de petite dimension; il se place, le plus souvent, au commencement ou à la fin de la légende, et dépasse rarement en hauteur les caractères dont celle-ci est formée; quelquefois on le trouve sous le buste, sous l'armoirie, ou au centre de la croix, au revers des monnaies; il se voit aussi sous une lettre de la légende, et prend, alors, le nom de « *point secret* »; il sera question, plus loin, de quelques exemples de cette forme de différent, très rare en Belgique.

J'en viens maintenant à l'examen des différents monétaires, en commençant par ceux du Brabant.

Sur les *Pieter d'or* de Philippe-le-Bon, frappés à Zevenberg, dans le Brabant septentrional, en 1433, un Z termine la légende : c'est, je pense, la plus ancienne marque d'atelier brabançonne (1). Le briquet, qui termine la légende d'autres monnaies du même prince, n'est pas un différent

(1) de WITTE, *Histoire Monétaire du Brabant*, II, n° 467.

monétaire, car on le trouve sur les pièces émises les unes à Malines, les autres à Louvain (1).

Aux termes d'une ordonnance de Charles le Téméraire, du 27 octobre 1474, les nouvelles espèces qui allaient être frappées, « devaient présenter » une marque distinctive, ou enseigne, destinée à faire connaître le pays » où elles auraient été fabriquées. » (2) C'est alors qu'apparaît pour la première fois, sur le florin d'or au St. André, sur le demi florin, sur le double et le simple briquet d'argent (3), la main coupée du géant légendaire Antigon, différent de l'atelier d'Anvers [fig. 13].

Une certaine hésitation semble avoir régné d'abord, quant au signe que cette officine allait adopter comme marque distinctive : un florin d'or, émis à Anvers par Marie de Bourgogne, entre 1478 et 1481, a comme différent un petit lion [fig. 14]; une variété de la même pièce [fig. 15] et quelques monnaies d'argent (4) sont marquées d'une tour; mais en 1580, la main d'Anvers reprend sa place (5).

A l'origine, ces mains sont toutes des mains droites; il faut aller jusqu'au règne de Charles-Quint pour trouver une main gauche [fig. 16]; dans la suite, les mains droites l'emporteront, de loin, par le nombre.

Pendant la minorité de Philippe-le-Beau, quelques pièces, frappées à Anvers, n'ont d'autre différent qu'un A, placé à l'intersection des branches de la croix, au revers [fig. 17].

Une série de monnaies, émises pendant la majorité du même prince adoptent, comme différent, un lion rampant, placé, tantôt au commencement de la légende [fig. 18], tantôt au cœur évidé de la croix du revers [fig. 19] les comptes de la monnaie démontrent que toutes ces pièces (6) ont été frappées à Anvers; d'ailleurs, quelques-unes (7) portent à la fois une main coupée et un lion rampant. Cette dernière marque d'atelier, occupant le centre de la croix, se voit encore sur une série de monnaies frappées à Anvers pendant la minorité de Charles-Quint (8). Dans la suite, l'atelier de cette ville sera désigné toujours par une main coupée, jusqu'à sa fermeture en 1786.

La monnaie de Louvain fut peu active à l'époque où les différents moné-

(1) de WITTE, o. c., II, n° 468, 470.

(2) de WITTE, o. c., II, p. 43.

(3) de WITTE, o. c., II, nos 501, 502, 507, 508.

(4) de WITTE, o. c., nos 517, 520, 522, 524.

(5) de WITTE, o. c., n° 514 et p. 60.

(6) de WITTE, o. c., nos 597 à 601, 605, 606, 608, 609, 611, 612, 614 à 617, 620.

(7) de WITTE, o. c., nos 597 à 601.

(8) de WITTE, o. c., nos 628 à 632, 635 à 643, 651, 652, 654, 656.

taires étaient en usage; le numéraire émis dans cette ville se reconnaît à un petit écusson à ses armes, placé au centre du revers [fig. 20].

On peut en dire autant de Malines, dont l'écu à trois pals apparaît sur deux monnaies frappées pendant les troubles qui agitèrent la minorité de Philippe-le-Beau [fig. 21] (1).

Le premier différent adopté par l'atelier de Bruxelles est un B, placé tantôt sur le bouclier de l'archange St. Michel, tantôt au centre du revers, sur les monnaies frappées dans cette ville révoltée contre Maximilien en 1488 [figg. 22 et 23].

Après une longue période de chômage, l'atelier de Bruxelles se rouvrit sous Philippe II, du 24 octobre 1576 au 25 janvier 1577; on s'y servit provisoirement de coins empruntés aux monnaies de Bruges et d'Anvers, après avoir poinçonné un B majuscule dans le champ [figg. 24 et 25]; la même lettre est encore utilisée comme marque d'atelier sur les monnaies frappées à Bruxelles par les Etats de Brabant révoltés contre le roi d'Espagne et qui datent toutes de 1577 [fig. 26]. Elle apparaîtra, une dernière fois, sur quelques monnaies émises tout au commencement du règne des Archiducs (2). Ce monnayage éphémère ne dura que du 15 janvier au 21 mars 1601. Quand l'atelier de Bruxelles se rouvrit en 1612, il adopta, comme différent, une petite tête, vue de face et surmontée d'une croix: c'est l'image de l'archange St. Michel, patron de la cité [fig. 27]. Quelques années plus tard, la croix manque parfois [fig. 28]; sous les règnes de Philippe IV et de Charles II, elle ne se voit que rarement, elle apparaît une dernière fois sur un liard de Charles VI (3); sous les successeurs de ce prince, rien n'indique plus que cette effigie est celle d'un habitant de la cour céleste.

Au demeurant, St. Michel peut-il prétendre à cet ornement? Le P. Cahier, dans les «Caractéristiques des Saints» lui donne d'autres attributs: la balance, la bannière, l'épée, la lance, le dragon, mais il ne mentionne pas la croix sur le front; on ne la voit pas sur une mosaïque très ancienne à Ste Agathe de Ravenne; si, parmi les peintres, Van Eyck (Dresde), Colyn de Coter (New-York), Ghirlandajo (Munich) et Gérard David (Vienne) la lui refusent, d'autre part, Memling (Dantzic), P. Christus (Berlin) et surtout Albert Cornélis la lui accordent. Ce dernier, sur un très beau tableau conservé à St. Jacques à Bruges, a représenté le couronnement de la Ste Vierge, au milieu des neuf chœurs des anges; on y voit les *Puissances*, la tête entourée d'un bandeau, orné d'une croix

(1) de WITTE, o. c., nos 565 à 566.

(2) de WITTE, o. c., III, nos 937, 945, 946 et p. 43.

(3) de WITTE, o. c., III, no 1111.

au-dessus du front; St. Michel, prince de la milice céleste, qui se trouve au premier plan, la porte aussi, tandis que les autres archanges en sont tous dépourvus. En somme, on pourrait trouver une foule d'exemples de l'une et de l'autre espèce, et si l'effigie qui sert de différent à l'atelier de Bruxelles, porte une croix sur le front, c'est parce qu'elle reproduit le chef du patron de la cité, qui règne au sommet de la tour de l'hôtel de ville; la tête du saint est surmontée d'une croix gigantesque et caractéristique, dont, sans aucun doute, le graveur s'est inspiré [fig. 29].

Le numéraire municipal frappé à Bois-le-Duc en 1579, avait, comme différent un rameau feuillu [fig. 30]. En 1580, Alexandre Farnèse accorda un atelier monétaire régulier à cette ville, pour la récompenser de s'être détachée du parti des Etats et de s'être soumise à son autorité; dès l'année suivante, la nouvelle officine entra en activité et produisit des monnaies dans les trois métaux : elles ont, comme signe distinctif, un petit arbre, dont la forme varie d'après les époques [figg. 31, 32, 33]. Bois-le-Duc émit du numéraire pour nos souverains jusqu'au 16 novembre 1624 (1).

Le florin d'or Philippus, frappé à Maastricht à partir de 1503, porte une étoile à la fin de la légende du droit, et ce signe est répété au centre du revers [fig. 34]. « C'est la première fois, dit A. de Witte, que l'étoile à six » rais, des armes de la ville de Maastricht, apparaît, d'une façon incon- » testable, comme marque monétaire de l'atelier brabançon du Vroen- » hof. » (2) En réalité, c'est une étoile à cinq rais que porte l'écu de Maastricht; nous la trouvons ainsi sur le demi réal d'or émis au Vroenhof à partir de 1520 et sur les espèces frappées dans cet atelier jusqu'à sa fermeture en 1632 [fig. 35] (3).

Je passe maintenant à l'examen des différents monétaires de la Flandre.

M. Victor Tournear a restitué à Bruges un *gros tournois* de Philippe-le-Bel, roi de France, attribué jadis à Avignon, où le *châtel* est sommé d'une grande fleur de lis, au lieu de la croix qu'on a coutume d'y voir [fig. 36]. Lorsque, quelques années plus tard, Robert de Béthune battit monnaie à Bruges, il reprit le type des espèces de Philippe-le-Bel; la signification de la fleur de lis française fut oubliée et elle continua à figurer sur les gros du Comte de Flandre. Il est possible, comme le suppose M. Tournear, que ce soit là l'origine de la fleur de lis, adoptée comme différent monétaire par l'atelier de Bruges à l'époque des ducs de Bourgogne (4).

(1) de WITTE, o. c., III, p. 96.

(2) de WITTE, o. c., II, p. 127.

(3) C'est par inadvertance qu'A. de Witte parle d'une étoile à six rais lorsqu'il décrit les monnaies des Archiducs (o. c., III, p. 48).

(4) *Revue belge de Numismatique*, 1922, p. 149 et suiv.

Cette marque est apposée, au cœur de la croix, sur le *gros vierlander* de Philippe-le-Bon, en 1428 [fig. 37] et pour la première fois au commencement de la légende, sur le demi florin d'or de Marie de Bourgogne, en 1481 [fig. 38]. Sur le double patard et sur le réal d'or de Philippe-le-Beau, frappés à Bruges, la fleur de lis est placée en exergue (1); sur le gros à l'M, frappé en 1585 (2), la même marque se trouve au commencement de la légende au droit et après le mot « *custodi* » au revers.

Sauf de rares exceptions, depuis la majorité de Philippe-le-Beau, la fleur de lis se voit sur les monnaies frappées à Bruges [fig. 39] jusqu'au règne de Charles VI, ce dernier y compris; mais quand, après une période de chômage de quelques années, l'officine brugeoise fut rouverte en 1740, un petit lion rampant lui fut substitué; « le changement de différent est » probablement dû à une inadvertance du graveur général Jacques Roettiers. » (3) Le nouveau signe resta en usage jusqu'à la fermeture définitive de l'atelier en 1785.

Un avis de Philippe-le-Bon, du 27 janvier 1434, s'exprime en ces termes: « Item, les clincars forgies premierement a Gand ont un point dessous le » G de regnat... » (4). La Belgique n'offre que de rares exemples — et ceci en est un — de ces points secrets, fréquents sur le numéraire français [fig. 41].

Les monnaies frappées à Gand pendant les troubles qui éclatèrent sous le règne de Philippe-le-Beau, ne portent pas de différent; le nom de la ville y est inscrit en toutes lettres; mais quand les Gantois se révoltèrent contre Philippe II, et remirent leur monnaie en activité en 1581 (5), ils prirent comme signe distinctif de leurs espèces, un lion rampant [fig. 42]; cette marque n'eut qu'une existence éphémère, puisque l'atelier fut fermé définitivement en 1584 (6).

Il est inattendu de trouver le plus ancien différent monétaire flamand sur une monnaie frappée dans le Limbourg. Philippe-le-Hardi ayant pris en engagère la seigneurie de Fauquemont, y établit un atelier monétaire, où il forgea, en or et en argent, du numéraire destiné à son Comté de Flandre. L'ordonnance du 21 octobre 1396, réglant les modalités de la frappe, prescrivait qu'« en la monnoie des deniers d'argent sera différence » d'un neu mis en la queue du lyon. » (7) Un *double gros au lion* que je

(1) DESCHAMPS DE PAS, *Essai sur l'histoire monétaire des Comtes de Flandre de la Maison de Bourgogne*, pl. XIV, nos 5 et 6 et pl. XV, no 15.

(2) *Ibid.*, pl. XV, no 12.

(3) *Revue belge de Numismatique*, 1912, p. 150.

(4) DESCHAMPS DE PAS, *o. c.*, p. 66 note.

(5) *Revue belge de Numismatique*, 1878, pl. XV à XVII et 1831, p. 31.

(6) *Ibid.*, 1909, p. 410.

(7) *Revue belge de Numismatique*, 1842, p. 122 et suiv.

dois à l'obligeance de M. J. de Beer, montre clairement ce différent, unique de son espèce [fig. 43].

Un grand nombre de monnaies du Hainaut, échelonnées depuis le XIII^e siècle jusqu'au règne de Jean IV (1418-1427), se reconnaissent à première vue, grâce à une sorte de monogramme, dont le sens n'a pas été expliqué, mais qui pourrait être une déformation du temple ornant certaines monnaies carolingiennes [fig. 44]. Ce même signe, réduit à des proportions minuscules, devient un différent monétaire sur quelques monnaies de Philippe-le-Bon, frappées à Valenciennes [fig. 45].

Lorsque les Etats de Hainaut, insurgés contre l'Espagne, établirent un atelier monétaire à Mons, en 1577, cette officine prit, comme différent, une tour, en tout semblables à celle qui marque le numéraire frappé à la même époque à Tournai [fig. 46].

Les « *clinkaerts* » d'or, émis par Philippe-le-Bon à Namur, devaient, à l'instar de ceux qui avaient été forgés à Gand, se distinguer de ceux frappés dans les autres possessions de ce prince, par un point secret placé sous l'N de « *regnat* » au droit et sous le V de « *dux* » du côté de la pile. Malheureusement nous ne le savons que par les instructions données aux monnayeurs; aucune des pièces ainsi marquées n'a encore été retrouvée (1).

Les monnaies de Philippe-le-Beau, de Charles-Quint et de Philippe II, frappées à Namur, sont marquées d'un briquet, tantôt au cœur de la croix [fig. 47], tantôt au commencement de la légende, tantôt sous le buste du souverain [fig. 48]. A l'époque de Philippe V et de Maximilien-Emmanuel de Bavière, les dernières émissions namuroises ont comme signe distinctif un lion rampant [figg. 49, 50, 51].

Un lion rampant sert aussi de différent aux monnaies frappées à Luxembourg à partir de la majorité de Philippe-le-Beau [fig. 52]. Parfois, ce lion sera placé dans un petit écu, fascé ou non [fig. 53]. On l'observe pour la dernière fois sous Philippe IV; l'atelier fut fermé en 1644.

Le grand nombre d'ateliers monétaires de la principauté de Liège est hors de proportion avec son territoire exigu : Liège, St. Pierre-les-Maastricht, Visé, Huy, Statte, Dinant, Bouillon, Fosses, Thuin, Tongres, St. Trond, Hasselt, Curange, Maaseyck, Ciney, Waremme, Léau, Herck-la-Ville, Eygenbilsen et Stockem ont forgé le numéraire des princes-évêques.

C'est sous Guillaume de la Marck (1482-1484) que le perron apparaît

(1) CHALON, *Monnaies des Comtes de Namur*, p. 108, 113; DESCHAMPS DE PAS, o. c., p. 66, note.

pour la première fois comme différent de Liège [fig. 54]; on le retrouvera souvent sur les monnaies de ses successeurs; puis, vers le milieu du XVII^e siècle, l'usage des différents disparaîtra presque entièrement dans la principauté.

L'atelier de Hasselt, fort actif à certaines périodes, emploie, comme signe distinctif, une branche de coudrier, empruntée aux armes de la ville. Elle se remarque sur les espèces de Corneille de Berghes (1538-1544) [fig. 55] et de Ferdinand de Bavière (1612-1650).

Le droit de battre monnaie à Maastricht avait été cédé à Henri I, duc de Brabant, par l'empereur Philippe de Souabe, en 1204; il se heurtait au droit semblable que possédait l'évêque de Liège; quoique la duchesse Jeanne eut transféré son officine au Vroenhof et l'évêque la sienne à St. Pierre, des frictions se produisaient chaque fois que cette dernière entrait en activité; aussi fut-elle peu productive; Corneille de Berghes semble avoir voulu affirmer son droit d'y battre monnaie, lorsque, en 1542, il adopta, comme différent, la clef de St. Pierre et un clou, instrument du crucifiement du prince des apôtres [fig. 56].

L'atelier ouvert à Maaseyck par Ernest de Bavière en 1582, fut fermé en 1644. Le nom de la ville, qui porte un chêne dans ses armoiries, servit de prétexte au gland qui lui sert de différent [fig. 57].

Des liards de Ferdinand de Bavière portent, l'un un lion issant, le second un écu à la bande au commencement de la légende [fig. 58, 59] : ce sont les différents éphémères de Dinant et de Visé, empruntés aux armoiries de ces deux villes, où ce prince a fait forger du cuivre en quantité vers 1640.

Un signe très particulier se remarque sur les monnaies frappées à Bouillon par Ernest (1581-1612) et Ferdinand (1612-1650) de Bavière. Sur un florin du premier de ces princes, émis en 1612, il affecte la forme d'un fer de moulin [fig. 60]; dans la suite, son tracé se transforme en un fleuron, qui reste très reconnaissable, et qui ne se voit sur aucune autre monnaie liégeoise [fig. 61]. Est-ce un différent monétaire? Il est difficile de le dire. Exceptionnellement, un B, placé au centre du revers, a servi de marque d'atelier aux monnaies émises à Bouillon par Ferdinand de Bavière.

On remarquera sur plusieurs monnaies liégeoises d'autres signes encore: des croix, des tours, des aigles, des cors, des étoiles, des lis; il ne semble pas que ce soient des marques d'ateliers, et leur signification nous échappe.

Arras, qui appartient à nos princes jusqu'en 1640, avait un différent singulier, qui trouvait son origine dans le nom de la ville : un rat, placé sous le buste du souverain ou au commencement de la légende [figg. 62, 63].



20



21



22



23



24



25



26



27



28

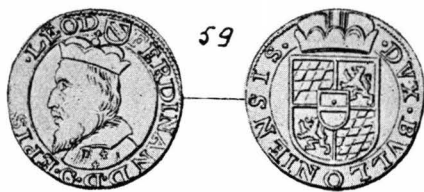
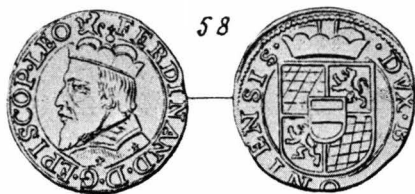












Ce signe fut conservé par les rois de France après la conquête de l'Artois.

Il me reste à parler de l'atelier de Tournai.

Cette ville appartint à la France jusqu'en 1513; prise alors par Henri VIII, elle fut restituée à François I en 1518, et conquise enfin par Charles-Quint en 1521; au point de vue de ses monnaies elle fut donc soumise pendant longtemps aux ordonnances des rois de France.

On ne donne plus, aujourd'hui, à Tournai les pièces dont la légende contient un T pointé ou annelé (1); au contraire, celles qui, après le 11 septembre 1389, ont un point secret sous la 16^{me} lettre de la légende, sont incontestablement tournaisiennes [fig. 64] (2).

Sous Henri VIII, Tournai émit des monnaies anglaises, ayant, comme différent, au début de la légende, un T couronné, d'une forme toute particulière [fig. 65]. Enfin, après sa réunion aux autres provinces belges, cette ville adopta, comme dernière marque de son atelier, une tour crénelée [figg. 66 et 67].

Quelques observations générales se dégagent des faits exposés ci-dessus:

1. Il n'existe, au sujet des différents monétaires, presque aucune réglementation écrite; ce qu'on en sait résulte de l'étude des différents eux-mêmes.

2. Les différents n'ont pas été créés pour apprendre à la postérité où les espèces ont été forgées; leur seul but est d'engager la responsabilité du maître de la monnaie, dont ils sont comme la signature, pour le temps, relativement court, où on peut lui demander compte de ses agissements.

3. Il ne s'observe aucune entente entre les ateliers quant aux différents; aussi voit-on, tantôt le même atelier utiliser successivement plusieurs signes dissemblables, tantôt le même signe être commun à plusieurs ateliers: un lion rampant à Luxembourg, à Namur, à Gand, à Anvers, à Bruges; un B à Bruxelles et à Bouillon; une tour à Tournai, à Mons, à Anvers, ainsi qu'à Middelbourg en Zélande et à Tours en France; le briquet, propre à Namur, se rencontre sur des monnaies frappées à Malines et en Flandre.

Albert VISART de BOCARME.

(1) *Revue belge de Numismatique*, 1882, p. 549.

(2) DIEUDONNE, *Manuel de Numismatique française*, p. 420.



DE «FONS VITAE» VAN KLAAS SLUTER TE DIJON

Het meesterwerk van Klaas Sluter, dat nu meestal den naam «Pro-fetenput» of «Mozesput» draagt, werd opgericht in het midden van den grooten kloosterpandhof van de Kartuizers van Champmol bij Dijon. Die benamingen echter komen in de talrijke gelijktijdige officieele stukken nooit voor. Bij uitzondering wordt er van «la fontaine» gesproken. De gewone benaming is «la croix», wat maar logisch is, voor wie rekening houdt met den oorspronkelijken toestand van het monument.

Het hoofdgedeelte van het werk was immers onbetwijfeld de nu verdwenen voorstelling van het kruistooneel boven op het terras, waarbij aan de profeten, zoowel als aan de engelen, slechts een bijkomstige rol toegedacht werd. Het lag voorzeker in de bedoeling van de Kartuizers hier een godsdienstig monument op te richten — er werden immers aflaten verleend aan de bezoekers — waar de monniken en ook wel andere personen zouden komen bidden en mediteeren over het lijden en den dood van Christus.

Dit alles zou volstrekt normaal zijn, indien de Kalvarieberg nu niet gebouwd werd in het midden van een waterput. Wij kunnen niet aangaarden, dat dit gebeurde zonder bepaalde bedoeling vanwege de bestellers. De put heeft, naar onze meening, een diepere beteekenis, speelt een rol in het geheel en Sluter's werk kan niet volledig verklaard worden, indien niet tevens met de symbolische beteekenis van den put rekening gehouden wordt.

Reeds door G. F. Waagen werd op de symboliek van het meesterstuk gewezen. «Zooals, zegt Waagen, de lichamelijke dorst door het water van dezen put gelescht wordt, zoo zal ook de ziel hier haar dorst kunnen lesschen bij het aanschouwen van den gekruisigden Heiland... de bron van alle leven» (1).

Latere auteurs echter als Al. Michiels, Kan. Dehaisnes, C. Monget e. a. sloegen te weinig acht op het ensemble van den Kalvarieberg in zijn oorspronkelijken vorm en de symboliek van het werk bleef onbesproken.

Op de symbolische beteekenis van den Kalvarieberg werd dan weer gewezen door E. Roy : «L'emplacement même choisi pour ce Calvaire, élevé au-dessus d'un puits d'eau vive, paraît symbolique et doit traduire aux yeux la régénération de l'humanité lavée dans le sang du Christ».

(1) G. F. WAAGEN, *Bemerkungen über Kunstwerke in einigen Provinzen von Frankreich* in *Deutsches Kunstblatt*, t. III, 1856, blz. 238.

Deze schrijver beschouwt het werk als een mysteriespel in steen, dat voorstelt het « Jugement de Jésus » (1).

G. Troescher is eveneens overtuigd van de symbolische betekenis van den Kalvarieberg, maar een verklaring van de symboliek wordt niet voorgesteld (2).

In haar merkwaardig artikel over het meesterstuk van Klaas Sluter, schrijft Mej. A. Liebreich, dat het niet al te gewaagd is in den Kalvarieberg een voorstelling te zien van de « fons vitae ». Vast overtuigd is deze auteur echter niet, omdat, naar Mâle's oordeel, het mystieke thema van de fontein des levens in zoo een vroege periode door de plastische kunstenaars nog niet wordt behandeld, alhoewel dit thema reeds in de XIV^e eeuw door de mystieke schrijvers wordt voorbereid (3).

Op de uitvoerige interpretatie van H. E. Andrieu komen we verder terug.

*

* * *

Het was een zeer oude christelijke opvatting, reeds uit den tijd vóór Augustinus, dat uit Christus' doorboorde zijde de genade ontvloeide, die ons bovennatuurlijk leven brengt en onderhoudt; of dat uit die zijde ontsprongen de wateren van het doopsel of de wateren van de zeven sacramenten, die de zeven kanalen zijn van de genade d. i. van ons bovennatuurlijk leven; of dat uit die zijde de Kerk ontsproot, aan wie de sacramenten, de bronnen der genade, zijn toevertrouwd. Op velerlei wijze wordt dit symbolisme uitgewerkt in de preeken der Kerkvaders (4).

In laatste instantie schijnen de vroegchristelijke schrijvers wel gesteund te hebben op teksten uit de Evangelien als deze: Christus mundans ecclesiam lavacro aquae in verbo vitae (Brief aan de Ephesiërs, 5, 26) of: In aspersione sanguinis Jesu Christi gratia vobis multiplicetur (I Brief van Petrus, 1, 2). Maar vooral dient er gewezen op volgende passus uit

(1) E. ROY, *Le Jugement de Jésus Rouergat et le Puits de Moïse de Dijon*, in de *Revue bourguignonne*, t. XIV, 1904, blz. 436. Deze meening zijn ook andere historici toegedaan. Cf. A. KLEINCLAUSZ, *Claus Sluter*, Parijs, z. d. (1905), blz. 76, en *Le Puits des Prophètes de Claus Sluter* in de *Revue de l'art ancien et moderne*, 1905, blz. 368. — E. BERTAUX, *L'art religieux de la fin du moyen âge* in de *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, II, blz. 147. — EUGEN LUETHGEN, *Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance*, Straatsburg, 1917, blz. 13. — H. FOCILLON, *Les mouvements artistiques au moyen âge* in *Histoire du moyen âge*, t. VIII, Parijs, 1933, blz. 645.

(2) G. TROESCHER, *Claus Sluter*, Freiburg i. B., 1932, blz. 97 en vlg.

(3) H. DAVID en A. LIEBREICH, *Le Calvaire de Champmol et l'art de Sluter* in *Bulletin monumental*, 1933, blz. 25-26. H. David blijft sceptisch staan tegenover elke symbolische verklaring « en l'absence de toute allusion précise fournie par les textes ». Zouden er in de teksten willicht « allusions précises » te vinden zijn voor de andere voorstellingen van de « fons vitae », die E. Mâle citeert?

(4) Welwillende mededeeling van E. P. Van Mierlo S. J.

de Veropenbaring van Joannes (7, 14-17), die voorzeker niet vreemd kan geweest zijn aan het vroege ontstaan van het symbolische thema van de « fons vitae », zoowel in vroegchristelijke literatuur als in de vroegchristelijke plastiek : « Dezen (d. z. de gelukzaligen, die bekleed zijn met witte kleederen) zijn het, schrijft de Evangelist, die uit groote verdrukking komen en hun kleederen gewasschen en ze wit gemaakt hebben in het bloed van het Lam... Honger zullen zij niet meer hebben en dorst zullen zij niet meer hebben en op hen zal de zon niet vallen noch eenige hitte. Want het Lam, dat in het midden van den troon is, zal hen weiden en hen leiden naar waterbronnen des levens... » (1).

Ook de plastische voorstelling van de symbolische fontein, van de « fons vitae », blijkt zeer oud te zijn en uit het Oosten, nl. uit Syrië te stammen, waar ze reeds voorkomt in de Etschmiadzin-Evangeliën. Van daar ging dit motief over naar het Westen in het Karolingisch tijdperk in de Adagroephandschriften (2).

Eeuwen lang schijnt dan de « fons vitae » uit de christelijke iconographie te verdwijnen om weer in latere eeuwen, hoofdzakelijk in de XV^e en in de XVI^e terug te voorschijn te treden, merkkelijk ontwikkeld, o. a. in de Fontein des levens van het Pradomuseum te Madrid, van Oporto in Portugal, van Jean Bellegambe in het Museum te Rijsel, van Lucas Horenbout in de kerk van het klein Begijnhof te Gent. E. Mâle meent terecht, dat het thema voorbereid werd door de mystieke schrijvers uit de XIV^e eeuw (3).

Naar onze overtuiging is ook de zgn. Profetenput van Klaas Sluter een plastische voorstelling van het « fons vitae »-thema, dat door de Van Eyck's ongeveer een kwarteeuw later op het middenpaneel van het Lam Gods te Gent zal afgebeeld worden.

*

* *

Wij achten het weinig waarschijnlijk — alhoewel niet volstrekt onmogelijk — dat het onderwerp door Sluter zelf zou gekozen zijn. Wij meenen

(1) Cf. daaromtrent de bespreking van een voordracht van Prof. Kan. Lemaire in het artikel van DOM LAMBERT BEAUDUIN, *La Toussaint et l'Adoration de l'Agneau* in de *Questions liturgiques et paroissiales*, sept., 1922, blz. 170-171.

(2) Zie o. m. A. BOINET, *La miniature carolingienne*, Parijs, 1913, Platen 4 en 18. — G. SOULIER, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Parijs, 1924, blz. 39. — AD. GOLDSCHMIDT, *German illumination*, Dl. I, Carolingian period, Florence, 1928, Platen 28 en 34, tekst blz. 12. — A. BOECKLER, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlijn, 1930, blz. 24-25. — R. BERNHEIMER, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München, 1931, blz. 37 en 41. — R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance*, Den Haag, 1932, blz. 432.

(3) E. MÂLE, *L'art religieux du moyen âge en France*, Parijs, 1908, blz. 102 et vlg.

veeleer — en dat is maar logisch — dat het onderwerp werd gekozen door de Kartuijers zelf en dat zij het waren, die het algemeen plan met de verschillende elementen aan Sluter voorlegden.

Waar de middeleeuwsche kunstenaars ingewikkelde thema's van historischen of godsdienstigen aard te behandelen hadden, werden zij bijgestaan door geleerden of theologen, of volgden zij de vroegere traditioneele voorstellingen na, of gingen hun bronnen zoeken bij geleerde of godsdienstige schrijvers (1).

Naar onze meening zijn degenen, die het vreemde plan hebben opgevat een Kalvarieberg op te richten in het midden van den waterput van den pandhof van het klooster, geïnspireerd geweest door de geschriften van den beroemden XIV-eeuwschen Kartuijzer geleerde, Ludolf van Saksen.

In zijn zeer verspreid werk over het Leven van Jezus-Christus beschrijft en bespreekt Ludolf tot in de kleinste punten het lijden en den dood van Christus. Zoo voegt hij bij de beschrijving van den lanssteek de volgende beschouwingen, die wij hier uit het Latijn verhalen (2):

« Maar door die belediging der Joden (den lanssteek) is een wonder ontstaan, doordien uit het doode lichaam echt bloed en zuiver water op mirakuleuze wijze vloeide. Onmiddellijk vloeiden het bloed en het water, waaruit de Sacramenten van de Kerk hun kracht putten. Dit is echter gebeurd om aan te toonen, dat wij door het lijden van Christus volledig gereinigd worden van onze zonden en onze smetten. Van onze zonden inderdaad door het bloed, dat de prijs van onze verlossing is volgens het woord van Petrus: Niet door vergankelijk goud of zilver zijt gij vrijgekocht, maar door het kostbaar bloed van Christus. Van onze smetten worden wij gereinigd door het water, dat het waschbekken is van onze herwording volgens het woord van Ezechiël: Ik zal over u gieten rein water en gij zult volledig gereinigd worden. Er kan ook gezegd worden, dat het bloed de losprijs is van onze verlossing om ontslagen te zijn van

(1) Cf. o. a. E. VAN EVEN, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Leuven, 1870, blz. 183. — L. VAN PUYVELDE, *Schilderkunst en Tooneelvoorstellingen op het einde van de Middeleeuwen*, Gent, 1912, blz. 265 en vlg. Verder van denzelfden schrijver over hetzelfde onderwerp in *Annales du XXIII^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Gent, 1913, blz. 372. — F. PEETERS, *Les noces eucharistiques de l'Agneau* in de *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1932, blz. 151. — P. ROLLAND, *Quelques textes relatifs à Robert Campin*, *ibid.* blz. 55-56. — D. ROGGEN, *Klaas Sluter, Nouvelles notes sur ses origines et son caractère* in de *Annales de Bourgogne*, 1933, fasc. III, blz. 269 en *Het Retabel van Hakendover* in *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, Antwerpen, 1934, blz. 115. — A. SCHMARSOW, *Im Stifterchor zu Naumburg* in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1934, blz. 2 en vlg.

(2) J. P. MABILE, *Vita Jesu Christi per Ludolphum de Saxonia*, Parisiis et Romae, 1865, blz. 675 en vlg.

onze boeten; dat het water de uitwissching is en de reiniging van onze zonden om gezuiverd te zijn van onze zonden. Door het bloed van het Lam immers werden de woningen gevrijwaard tegen den slag van den engel en door het water van de Roode Zee werden de vijanden vernietigd. Het bloed werd vergoten voor de bevrijding en het water voor de reiniging van den vrijgekochte. Het bloed om den gevangene vrij te koopen, het water om den onreine te reinigen ».

En even verder zegt Ludolf van Saksen nog over de symbolische betekenis van het bloed en het water, dat uit Christus' zijde vloeide : « En merk wel, dat, waar gezegd wordt, dat de Sacramenten uit de zijde van Christus vloeiden, dit bijzonderlijk het geval is met de twee voornaamste Sacramenten, zonder dewelke men niet in het leven kan binnentreden, nl. het Sacrament van de verlossing en het Sacrament van de reiniging. Het eerste is het H. Sacrament des Altaars voorgesteld door het bloed, Meer nog, het is hetzelfde bloed, dat wij iederen dag nutten en dat uit de zijde van Christus vloeide. Het tweede Sacrament is het Doopsel, voorgesteld door het water ».

Dan laat de Kartuizer Ludolf nog verdere beschouwingen volgen over den lanssteek :

« Uit de diepte van Jezus' gewonde zijde vloeide in overvloed als uit een FONTEIN de losprijs van onze bevrijding. Terecht wordt dan ook daarvoor ons hart gekwetst om mede te lijden en in liefde te ontvlammen, omdat hieruit allerduidelijkst gebleken is, hoe ruim bij Christus onze verlossing geweest is ».

En dan zet hij de christenen aan heil te gaan zoeken in het gewonde Hart van Christus :

« Breng uw mond aan die doorboorde zijde om de wateren te drinken uit de bronnen van den Heiland. Want dit is de FONTEIN vloeiende uit het midden van het Paradijs, die de godvruchtige harten besproeit en de gansche wereld bevrucht en overstroomt ».

Uit deze teksten van den geleerden Kartuizer, wiens werk onbetwijfeld heel goed bekend moest zijn in het Kartuizerklooster van Champmol, blijkt wat overgroot belang er gehecht werd aan de symbolische betekenis van Christus' doorboorde zijde en van het bloed en het water uit die zijde ontsprongen. Op de symbolische betekenis van het water — voorstellende het Doopsel — wordt evenveel nadruk gelegd als op den diepen zin van het bloed, symbool van het H. Sacrament des Altaars. Jezus' doorboorde zijde beschouwt Ludolf als een fontein, waaruit de losprijs van het menschedom vloeide; als een bron, waarin het menschedom het water des heils zou vinden.

Wat het werk van Sluter nu betreft, wij zijn er vast van overtuigd, dat degenen, die het plan van den Kalvarieberg van Champmol hebben opgevat, geïnspireerd werden door deze teksten van Ludolf of steunden op gelijkaardige geschriften.

Wat ons meer nog doet veronderstellen, dat de geschriften van Ludolf de ontwerpers hebben geïnspireerd, is dit. Verschillende teksten van de schriftrollen der profeten komen haast woordelijk voor in de Vita Jesu Christi: Sicut ovis non aperuit os suum (blz. 644). Tamquam ovis ad occisionem et quasi agnus ad immolandum ductus est et non aperuit os suum (blz. 647 et 657). Dinumeraverunt omnia ossa mea (blz. 652). Attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus (blz. 676). Foderunt manus et pedes (blz. 677).

Naar onze overtuiging bijgevolg stelt de put, de fontein, waarin de Kalvarieberg van Dijon werd gebouwd, de fontein des levens voor, de bron der genade, de « fons vitae » of de « fons misericordiae », waarvan de heilige wateren uit de zijde van Christus ontsproten (1).

*

* *

Bovendien mogen volgende XIV-eeuwsche en vroeg XV-eeuwsche stukken het onomstootbaar bewijs brengen, dat Sluter niet de eerste noch de eenige kunstenaar was, die belast werd met de plastische voorstelling van symbolische onderwerpen, nauw verwant met het thema van Dijon. Louis d'Orléans betaalt aan Nicolas Bataille een tapijt voorstellende « l'arbre de vie auquel il y a un crucifix (gekruisigde Christus) et plusieurs prophètes par les branches de l'arbre, et au dessous d'icellui paradis terrestre, Nostre Dame, saint Jean et autres saints et saintes (8-2-1399) (2).

In den inventaris van de meubiliaire goederen van Karel V (gest. 1380) treffen wij aan : « item une fontaine de jouvent d'or où est ung chapiteau à six piliers sur ung pié et sont prophètes autour et à l'environ du pié de ladite fontaine garny de balaiz saphirs esmeraudes et rubiz d'Alixandre et au chef dessus est Nostre Dame et deux angeloz » (3).

Verder in de inventarissen van den hertog van Berry : 1° « Une belle croix d'ivoire où il y a un Crucifix Nostre Dame et Saint Jehan aux deux

(1) Ook E. P. Van Mierlo S. J. stemt volmondig in met onze interpretatie: « Die put beneden het Kruis, schrijft hij ons, kan wel niets anders symbolizeeren dan de fontein, de bron der genade, die ons door het Kruis gegeven werden die uit Christus' zijde is gevloeid. »

(2) DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*, t. III, Parijs, 1849, blz. 172, en A. CHAMPOL-LION-FIGEAC, *Louis et Charles ducs d'Orléans*, Parijs, 1844, Dl. III, blz. 30.

(3) JULES LABARTE, *Inventaire du mobilier de Charles V*, Parijs, 1879, blz. 284, n° 2654.

costez... laquelle siet sur un pié d'ivoire fait de maçonnerie garnie de plusieurs ymaiges ». 2° « Une grant croix d'or... « en » un pié d'argent doré qui sert pour ladicte croix séant sur quatre prophètes » (1).

Verder wordt in het klooster der Minderbroeders te Doornik in 1431 een reeds voltooid steenen monument vermeld, dat heet « une vigne de vie » voorstellende « un beau crucifix relevé en bosse comme sur une vigne, les sermens et grappes de laquelle sont les fruits de la charité. En bas il y a : Ego quasi vitis fructivicavi... En haut est l'image de Dieu le Père qui dit : Ego te plantavi vineam electam » (2).

Ten slotte wenschen wij nog te wijzen op de Bonifacio Ferrertriptiek van het museum van Valencia, dat zoo pas door een merkwaardig artikel in het Burlington Magazine in ruimer kring werd bekend gemaakt (3). Deze schilderij werd uitgevoerd in het laatste decennium van de XIV^e eeuw, dus ongeveer gelijktijdig met het werk van Sluter. Ook deze triptiek was voor een Kartuizerklooster bestemd, nl. het Kartuizerklooster van Porta Coeli bij Sagunto in Spanje.

Hier wordt in het middenpaneel Christus aan het Kruis voorgesteld en aan de zijden en aan den voet van het Kruis in kleine afzonderlijke tafereeltjes de zeven sacramenten. De symbolische beteekenis is duidelijk voor al wie den hierboven geciteerden passus van den Kartuizer Ludolf van Saksen herleest: « Maar door die belediging der Joden is een wonder ontstaan, doordien uit het doode lichaam echt bloed en zuiver water op mirakuleuze wijze vloeide. Onmiddellijk vloeiden het bloed en het water, waaruit de sacramenten van de Kerk hun kracht putten, » en daarbij den commentaar van E. P. Van Mierlo (4).

Uit deze enkele voorbeelden moge blijken, dat symbolische thema's in verband met het lijden en den dood van Christus reeds vroeger door de plastische kunstenaars behandeld werden dan veelal verondersteld wordt (5).

Ook op het middenpaneel van het Lam Gods te Gent wordt de « fons vitae » voorgesteld. Op het symbolische altaar staat het goddelijk Lam, dat zijn bloed vergiet voor het menschdom en onder het altaar (den

(1) J. GUIFFREY, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, Parijs, 1894, t. I, blz. 11, t. II, blz. 4.

(2) P. ROLLAND, *Les Primitifs tournaisiens*, Brussel, 1932, blz. 91.

(3) Rev. ERIC P. BAKER, *The Sacraments and the Passion in Medieval Art* in *The Burlington Magazine*, Febr. 1935, blz. 81-89, met illustraties.

(4) Zooals Eerw. P. Baker terecht doet opmerken, zal ditzelfde thema, verder ontwikkeld, later door R. Van der Weyden behandeld worden in zijn beroemde schilderij van het Museum van Antwerpen.

(5) Wij hebben reeds elders duidelijk bewezen, dat E. Mâle, ook voor een ander iconographisch thema, den Nood Gods, de Pleta, den datum van ontstaan in de plastische kunst te laat stelt. Zie ons artikel in de *Annales de Bourgogne*, 1933, fasc. III, blz. 269-271.

Kalvarieberg) wordt de fontein des levens, de bron der genade, afgebeeld, ontstaan door het lijden en den dood van Christus, waarvan de wateren des heils de zielen heiligen en het aardrijk bevruchten. Die symboliek in het werk van Van Eyck werd door de tijdgenooten heel goed begrepen. Ter gelegenheid van de Plechtige Intrede van Philips den Goede in 1458 werd te Gent op den Poel het tafereel van het Lam Gods in «levende beelden» opgevoerd. De inrichters van dit punt van het feestprogramma, de Rederijkers van Sinte Agneet, waren er zoodanig van overtuigd, dat de fontein van het middenpaneel een «fons vitae» voorstelde, dat ze niet alleen op hun nagebootste fontein het opschrift van de fontein der schilderij haast letterlijk herhaalden: Hic est fons aquae vitae procedens de sede Dei et agni, maar dat zij nog boven op de fontein een engel stelden met een schriftrol met de woorden: fons vitae (1).

Maar al wordt in beide meesterwerken van Dijon en van Gent hetzelfde iconographische thema behandeld, het ingenomen standpunt is volledig verschillend.

In Dijon wordt het ontstaan zelf der bron van genade uit Christus' wonden en lijden voorgesteld, zooals het door de profeten werd voorspeld. In Gent is het de dankzegging der Gelukzaligen vrijgekocht door het lijden van Christus en geheiligd door de wateren van de fontein der genade, van de bron des levens.

Te Gent omgeven de engelen het triomfeerende Lam met de foltertuigen, de wapenen Christi. Te Dijon vluchten ze weenend in bangen weemoed weg van het akelige Kruis, waar Christus alle leed verdroeg en stierf zwijgend als een lam. Uit het werk van Gent klinkt veeleer het triomfeerende Alleluia op van de Verrijzenis, van Paschen; te Dijon vernemen wij de weemoedige zangen van Goeden Vrijdag.

Verre van mij nu te beweren, dat het Gentsche tafereel door den Dijonschen Kalvarieberg werd geïnspireerd. In onze gewesten immers ontbrak het allerminst aan geleerde schrijvers, die ten volle vertrouwd waren met de mystieke geschriften der Middeleeuwen. Voor de meesten onder hen was de Vita Christi van Ludolf van Saksen zeker geen onbekend werk.

Bovendien moet hierbij opgemerkt worden, dat Ludolf in zijn werk slechts het symbolisme overnam van vroegere christelijke schrijvers, zooals wij reeds deden opmerken. De Gentsche en de overige voorstellingen, zelf die van Dijon, kunnen bijgevolg geïnspireerd zijn door een

(1) Zie o. m. V. FRIS, *De Altaartafel «De Aanbidding van het Lam Gods» der Gebroeders Van Eyck*, Antwerpen, 1921, blz. 38.

ander werk dan de Vita Christi. Maar wat Sluter's Kalvarieberg en den Kalvarieberg van Valencia betreft, beiden bestemd voor een Kartuizerklooster, die schijnen wel ontstaan te zijn onder den rechtstreekschen invloed van de mystieke geschriften van den Kartuizer Ludolf van Saksen (1).

*
* *
*

Indien tot hertoe slechts weinig belang werd gehecht aan het symbolisme van den Kalvarieberg van Champmol, dan is dit op de eerste plaats te wijten aan het feit, dat het werk zoo zwaar beschadigd en zoo sterk verminkt tot ons kwam: het hoofdtooneel, de Kalvarieberg, is haast volledig verdwenen en het zeskantige gebouw, dat het werk tegen wind en regen tracht te beschutten, heeft aller aandacht van het oorspronkelijke hoofdgedeelte weggetrokken en alle onderzoek werd geconcentreerd op de profetenfiguren.

Sedert jaren nochtans houdt mijn vriend Colonel Andrieu, de zoo verdienstelijke vorscher, zich eveneens met het probleem bezig en hij stelt een totaal verschillende interpretatie voor, die hij ons enkele jaren geleden schriftelijk mededeelde:

«Le plan spirituel de ce monument appelé autrefois Calvaire de Champmol ou Croix du Grand Cloître a été conçu dans un ordre d'idées supérieur à ce que pouvait être la composition d'un Mystère parce qu'il était destiné à avoir un caractère de pérennité en tant que Sermonaire ou Livre de pierre.

Ses sources d'inspiration résident, en effet, dans la Bible dont l'interprétation dogmatique était le but essentiel à atteindre, aussi, a-t-il été construit d'après les directives données, dès 787, par le 2^e Concile de Nicée et d'après certaines doctrines néo-platoniciennes acceptées, à cette époque, par l'Eglise en ce qui concerne la Symbolique des nombres.

(1) Wat het Gentsche meesterwerk betreft, wenschen wij nog te wijzen op volgende passus uit het XII-eeuwsche Tondalus' vizioen, dat reeds in het begin der XV^e eeuw en waarschijnlijk zelfs nog vroeger in het Nederlandsch werd vertaald: En toen Tondalus en de engel door de poort waren gegaan, zoo zagen zij een schoon welriekende veld, dat verre met mooie bloemen te lichten stond. En daar was een groote schaar zielen, die niemand zou kunnen tellen; scharen mannen en vrouwen, die zich verheugden. Daar was geen nacht en de zon ging daar niet onder. En daar is een fontein van levende wateren. En de ziel (van Tondalus) verblijft in de zoetheit van het mooie veld loofde den Heer, want geen oog ooit zag, geen oor ooit hoorde, geen menschenhart kon ooit vermoeden, wat God bereid heeft, voor die Hem minnen. En de ziel vroeg aan den engel: Welke plaats van rust is dit? Hoe heet deze fontein? En de engel antwoordde: Hier wonen de goeden, die wel verlost zijn, maar nochtans nog niet in het gezelschap der heiligen kunnen opgenomen worden. En de fontein, die heet de fontein van het levende water. (Cf. R. VERDEYEN en J. ENDE-POLS, *Tondalus' Visioen en St. Patricius' Vagevuur*, Dl. I, Gent, 1914, blz. XXIII en Dl. II, Gent, 1917, blz. 127-131).

C'est précisément la recherche de la loi de mise en place des prophètes basée sur leur apparition successive dans le temps qui donne la clef du problème ésotérique, car elle conduit à cette constatation indiscutable que la base du calvaire est ce qu'on appelle dans la Science des nombres, un hexagone magique, ici, hexagramme mystique dont la raison est 7, chiffre sacré. D'où cette conclusion que les Anges ne constituent pas un ensemble mais chacun d'eux placé au-dessus de l'épaule droite d'un prophète est un messenger divin en communion avec lui, conformément à l'Exégèse et exprimant par le geste le sens des paroles qu'il inspire, ce qui en même temps en traduit l'effet. Il porte d'ailleurs, sur son vêtement des ornements significatifs se rapportant à son rôle individuel particulier.

La forme prismatique du piédestal plongeant dans l'eau évoque certaines sculptures et fresques des Catacombes, entre autres celles du cimetière de Priscille au II^e siècle représentant l'arche de Noë avec la colombe symbolisée, ici, par l'Ange dont le corps est couvert de plumes.

Chaque face surmontée d'un ange aux ailes éployées dans les angles supérieurs répond à la description, dans l'Exode, de l'arche d'alliance dont le Propitiatoire est ici le Calvaire. Les prophètes sont, alors, les gardiens de la loi et constituent la liaison entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Il y a lieu de remarquer également que la section du piédestal est aussi celle d'une chaire d'église dont quelques unes portent en sculptures certains de ces prophètes.

Le Puits, par lui-même, est un véritable Miroir au propre et au figuré. C'est la masse d'eau de la Création sur laquelle était porté l'Esprit de Dieu, c'est le Monde submergé par le Déluge, c'est l'évocation du début de la vie publique de Moïse à Madian, c'est le symbole de la Fontaine d'eau vive, des Piscines probatiques, des Sources miraculeuses aux lieux de pèlerinage. C'est aussi l'évocation des Antipodes mystiques conçue par Dante, idée qui, avec d'autres justifie la pensée du sculpteur dans la représentation de Jérémie sous les traits de l'auteur de la Divine Comédie dont l'identification peut être vérifiée scientifiquement.»

Deze niet heel duidelijke interpretatie lijkt ons al te ingewikkeld en al te verward. Daarbij komt, dat de mystieke beteekenis van het gansche werk niet verklaard wordt. E. Andrieu bepaalt zich — in hoofdzaak — bij de verklaring van de afzonderlijke elementen, waaruit het geheel is samengesteld.

Dat de put in de gedachte van de opvatters van het plan te gelijker tijd moest voorstellen én de massa water van de Schepping én de wereld van den Zondvloed enz. kunnen wij niet aanvaarden.

E. Andrieu meent bovendien veel belang te moeten hechten aan de symboliek van de getallen zes en zeven.

De zes profeten zouden, volgens eene andere mededeeling van E. Andrieu, rond het zeshoekige voetstuk opgesteld zijn in de chronologische orde van hun verschijning op de aarde. Mozes komt eerst, dan volgt David, dan Isaïas, dan Jeremias, dan Daniël en eindelijk Zacharias. Deze zes profeten nu staan opgesteld rond een zevende voorstelling: het Kruisstooneel. En niet alleen de zeskantige vorm van het voetstuk, maar ook de zevenvoudige samenstelling van het geheel hebben volgens E. Andrieu een symbolische beteekenis.

Het zal wel moeilijk uit te maken zijn, of de zeshoekige vorm van het onderdeel opzettelijk aangenomen werd en of het werkelijk in de bedoeling van de opvatters lag met de voorstelling van de zes profeten rond den Kalvarieberg tot een zevenledige compositie te komen.

Nochtans wagen wij het, nogmaals steunende op teksten van Ludolf van Saksen, het mogelijke symbolisme te verklaren én van het zeskantige voetstuk én van de zevenvoudige voorstelling.

Ludolf immers leert, dat de mensch over het lijden van Christus op zes verschillende wijzen kan mediteeren; dat het lijden van Christus kan beschouwd worden als een opwekking, een aansporing: ten eerste tot navolging; ten tweede tot medelijden; ten derde tot bewondering; ten vierde tot verblijding; ten vijfde tot ontbinding van de ziel van het aardsche, tot het éénworden met Christus; ten zesde tot berusting in God.

De Latijnsche tekst luidt: *De modis autem exercitii passionis Jesu Christi scire debes quod circa passionem Domini potest homo se habere sex modis, consideret eam: primo, ad imitandum; secundo, ad compatiendum; tertio, ad mirandum; quarto, ad exultandum; quinto, ad resolvendum sexto, ad quiescendum* (1). Daarop wordt dan door Ludolf elk dezer zes gemoedstoestanden nader besproken en bepaald. Ligt in dezen passus wellicht niet de oorsprong van de conceptie van het zeskantige voetstuk?

In de uitgebreide beschrijving van Christus' lijden heeft Ludolf, evenals vele godsdienstige schrijvers, aan het getal zeven een niet onbelangrijke rol toegekend. Zijn lijdensverhaal is, evenals in de *Meditationes Vitae Christi* van den Pseudo Bonaventura, over de zeven getijden verdeeld (2).

Daar de gansche Evangeliestof door Ludolf niet zonder pedantisme verwerkt wordt tot een symboliek van geestelijke begrippen (3), zou het

(1) LUDOLPHUS, *op. cit.*, blz. 604.

(2) *Ibid.*, blz. 599.

(3) M. MEERTENS, *De Godsvrucht in de Nederlanden*, Brussel, 1930, blz. 90.

ons allerminst verwonderen, dat de geleerde Kartuizer opzettelijk deze indeeling had verkozen. Zou de conceptie van het zeskantig voetstuk en van de zevenvoudige voorstelling wellicht niet geïnspireerd zijn door de diepzinnige beschouwingen van Ludolf? Wij stellen de vraag, maar wij wagen het niet een volstrekt bevestigend antwoord te geven.

Domien ROGGEN.

RESUME.

Pour interpréter le sens symbolique de l'ensemble du Puits des Prophètes dans sa constitution initiale, on doit attacher une importance fondamentale au Calvaire érigé à l'origine sur la terrasse supérieure ainsi qu'au puits dans lequel plonge le socle hexagonal du monument. A notre sens, en effet, l'auteur ou les auteurs du projet ont incontestablement voulu donner une signification symbolique à ce rapprochement, étrange au premier abord, de la croix et de l'eau. Vraisemblablement le plan général, l'idée même du projet a été conçue par quelque théologien de la Chartreuse qui s'est inspiré des auteurs mystiques du XIV^e siècle. Parmi ceux-ci, Ludolphe de Saxe de l'ordre des Chartreux a joué un rôle d'importance capitale et sa *Vita Jesu Christi*, œuvre des plus répandue à cette époque, contient plusieurs allusions non déguisées au thème mystique de la « fons vitae » dont vont s'emparer des artistes de plus en plus nombreux au XV^e siècle. Nous avons la conviction que l'œuvre de Sluter constitue une des plus grandioses réalisations plastiques de ce thème mystique que les Van Eyck réaliseront à leur tour dans le panneau central de l'Agneau mystique. A Dijon, nous assistons à la mort du Christ, c'est-à-dire à la naissance proprement dite de la fontaine de vie. A Gand, par contre, les Van Eyck ont représenté le cortège des bienheureux, sanctifiés par le sang du Christ — cette source de vie — qui viennent témoigner leur reconnaissance à l'Agneau divin.

La réalisation plastique de thèmes mystiques intimement apparentés au thème de la « fons vitae » n'est pas exceptionnelle à la fin du XIV^e siècle. Nous attirons particulièrement l'attention sur le triptyque Bonifazio Ferrer au Musée de Valence, contemporain de l'œuvre de Sluter et exécuté pour la Chartreuse de Porta Coeli près de Sagunto en Espagne (*Burlington Magazine*, fév. 1935). Les écrits mystiques et probablement la *Vita* de Ludolphe de Saxe doivent avoir inspiré l'auteur du projet de ce tableau hautement intéressant pour l'histoire du thème iconographique de la « fons vitae ».

LE TOMBEAU DE PHILIPPE POT

Trois études en collaboration avec Mlle Ænne Liebreich, obligeamment accueillies par le *Bulletin monumental*, viennent de nous remettre, par les documents et les œuvres, en contact direct avec le labeur de Claus Sluter à Champmol de 1385 à 1406. En nous efforçant d'y caractériser la procession funèbre sous les arceaux du cloître autour de la sépulture de Philippe le Hardi, nous avons été amenés à reconnaître que les *pleurants* dus à la façon du maître, ou aux modèles donnés par lui, ont trouvé, dans une étape ultérieure du thème, leur véritable postérité, agrandie, suggestive, parmi les porte-dalle du tombeau de Philippe Pot.

Loin de nous la pensée d'entreprendre la monographie d'une œuvre aussi connue et que les récents aménagements du Louvre viennent de mettre en place d'honneur dans la salle principale du pavillon de la Trémoille. Après les Bénédictins du XVIII^e siècle, Dom Crestin, Martène et Durand, Dom Cotheret et la description de Moreau de Mautour qui s'inspire de leurs mémoires, les historiens de l'art, au siècle dernier, ont abordé le monument avec des préoccupations nouvelles : Louis Courajod dans ses leçons de l'Ecole du Louvre et, plus récemment, M. Arthur Kleinclausz dans ses études sur l'art funéraire en Bourgogne ; parmi nos maîtres, André Michel dans ses cours et son *Histoire de l'Art*, M. Emile Mâle dans *l'Art religieux de la fin du moyen âge*, M. Henri Focillon, à l'occasion de la vue d'ensemble consacrée par lui aux arts plastiques dans *l'Histoire du moyen âge* de Gustave Glotz. La plupart de ces ouvrages en contiennent des reproductions que précéda la planche insérée par Alexandre de Laborde dans les *Monuments de la France* (1). Même en dehors du domaine des représentations figurées, on peut dire qu'il n'est guère de médiévistes, guère d'esprits soucieux du mouvement des mœurs et des idées, qui n'ait rencontré sur sa route l'ombre du grand sénéchal de Bourgogne et de ses mystérieux processionnaires. Notre but ne saurait donc être ici que de grouper quelques considérations d'ordre historique et artistique, propres à rattacher cette œuvre à l'ensemble de nos études slutériennes et bourguignonnes.

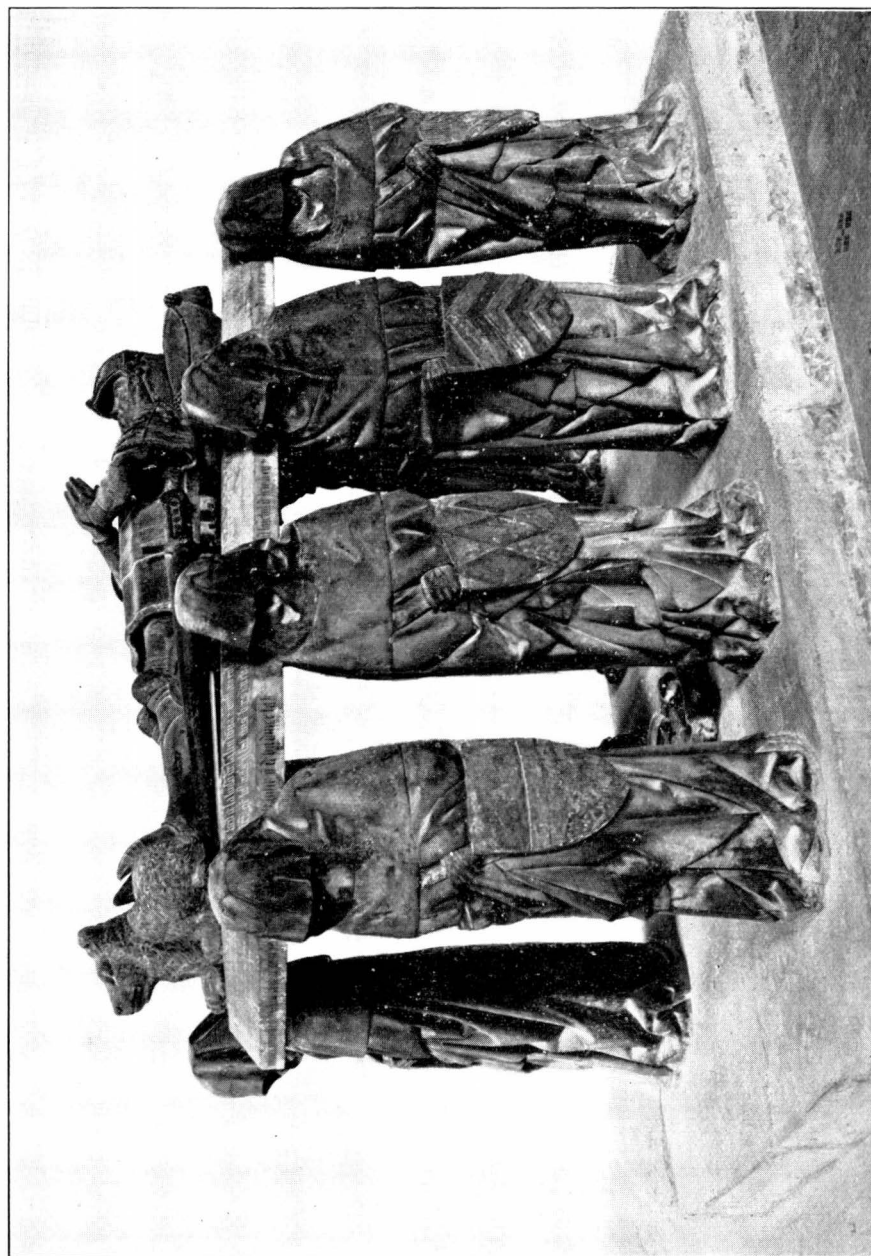
La carrière et le personnage de Philippe Pot appartenant à l'histoire générale, nous n'aurons pas davantage à nous y étendre. Né en 1428, filleul de Philippe le Bon, négociateur des trois mariages de son fils Charles, il possédait et embellit dans la Bourgogne centrale les fiefs de la Rochepot

(1) Voir *in fine* notre bibliographie sommaire.

et de Châteauneuf. Son titre de premier chambellan le mit à la tête des officiers de la maison du grand duc d'Occident. Moins apprécié du Téméraire, l'année même de la fin brutale de ce prince, en 1477, il passait... de Lille à Tournai, c'est-à-dire de la forteresse où il semblait que son passé dût faire de lui un militant des comtes de Flandre, à la cité la plus proche du parti du roi. Dans le duché reconquis à la couronne, Louis XI le fit grand sénéchal et chevalier d'honneur du Parlement de Dijon. Le personnage incarne donc un de ces féodaux pourvus d'offices, en partie détachés du régime par les sautes d'humeur et l'imprévoyance brutale du Téméraire, ralliés à la cause adverse par sens positif et intérêt bien compris, habilement pourvus enfin par l'astucieux parrain de l'héritière de Bourgogne. Cas générique rendu plus significatif par l'importance des charges. Il choisit pour sa sépulture la nécropole des ducs Capétiens et de quelques-uns de leurs anciens serviteurs : Cîteaux où, après sa mort survenue en septembre 1494, il fut inhumé dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste. C'est en appareil militaire qu'il se fit représenter, chevalier et sénéchal, allongé dans son armure et comme investi de l'autorité du roi. L'inscription gravée au chanfrein de la dalle qui débute par le futur : « *Cy demorra* » suivi des noms, dignités, offices et seigneuries du titulaire du sépulcre et qui mentionne Louis XI comme vivant, fixe donc la réalisation de l'œuvre entre 1477 et 1483 (1). Comme pour les ducs Valois à la Chartreuse, c'est évidemment hors de l'enceinte conventuelle qu'en furent sinon assemblées, au moins élaborées, les diverses parties, sans doute à Dijon même par un imagier familiarisé avec les porteurs de cagoules des cortèges funèbres et, plus précisément, dans le domaine plastique, avec les « pleurants » des deux tombeaux de Champmol.

Les éléments de cette œuvre, nous les trouvons épars dans l'art funéraire des siècles antérieurs. Un admirable concours d'érudits les a mis en lumière, tant en France que dans les Pays-Bas, les bords du Rhin, la Thuringe, l'Allemagne du Sud et l'Espagne septentrionale. Nous avons rappelé ces premières étapes, nées de l'observation directe du convoi et se développant du même pas que lui, en abordant les « deuillants » de Sluter. Ces petits cloîtres où circulent les cagoules et qui paraissent enchâsser l'un et l'autre un monument vaste comme un préau, nous ont paru décisifs pour l'animation et l'unité du cortège, pour son dégagement de la paroi inerte et pour la variété savoureuse des participants. C'est à ces formes douées à la fois de mouvement et de mystère que nous devons surtout nous attacher pour mieux saisir le progrès ultérieur du thème.

(1) De douze à quinze ans avant le décès de l'intéressé.



Cliché Arch. phot. Paris.

Tombeau de Philippe Pot.

Paris, Musée du Louvre.

L'œuvre porte d'ailleurs l'empreinte d'une de ces inventions d'artistes qui, suivant les termes de M. Emile Mâle, « renouvellent un sujet ». Mais si, dès le premier contact, le sentiment d'une vision et d'une unité neuves nous révèlent un maître, il n'en reste pas moins que c'est, chez l'imagier, l'accoutumance de l'art funéraire bourguignon du XV^e siècle qui a rendu cette éclosion possible. Aussi la thèse avancée jadis par M. Arthur Kleinclausz nous semble-t-elle contraire à la réalité des faits, surtout en ce qu'elle ne tient pas assez compte de cet enrichissement progressif qui, de génération en génération, grossit le patrimoine des métiers et conditionne les étapes de la plastique. Dans son étude sur *l'Art funéraire de la Bourgogne au moyen âge*, l'auteur ayant constitué, pour le XIII^e siècle et le début du XIV^e, un groupe de tradition française et régionale, estime que c'est cette tendance première, mise à l'arrière-plan par les imagiers septentrionaux des ducs Valois, qui reparaît au dernier tiers du XV^e siècle pour trouver sa revanche et « dominer finalement dans le tombeau de Philippe Pot » (1). Pour nous en tenir au seul art funéraire, c'est à notre sens méconnaître ces multiples rapports entre les tombiers des futurs Pays-Bas et les milieux royaux ou ducaux de l'Île-de-France et de la Bourgogne, rapports dont les publications de Chrétien Dehaisnes et, à une date plus récente, les belles études de M. Paul Rolland, ont souligné l'importance (2), surtout c'est ne pas sentir dans cette œuvre virile le germe slutérien ayant trouvé bonne terre et prospérant à la faveur d'un nouveau tempérament d'artiste qui, sans doute, n'était pas plus bourguignon que Sluter lui-même. Non seulement ce tombeau présuppose les deuillants de l'imagier de la Chartreuse cheminant sous leurs capoules qui se referme sur eux-mêmes et nous les dissimulent comme le ferait un suaire, mais le drame concentré qui lui imprime son caractère le situe dans la lignée monumentale du Puits des Prophètes. Faire abstraction de Sluter pour aborder le tombeau de Philippe Pot, c'est mettre la cognée à la racine de l'arbre.

De même que le cortège des funérailles de Philippe le Hardi suggéra autour des sépulcres de la Chartreuse la procession déroulée sous le cloître, de même une cérémonie ultérieure et d'importance put orienter les projets de Philippe Pot touchant son propre monument. Ceux qui, de leur vivant, prennent le soin de s'aménager une dernière demeure, ont d'ordinaire une influence prépondérante sur sa forme et son décor. Il y a

(1) Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1902¹, p. 299.

(2) Et qui tendent, à travers l'Occident chrétien, à une riche compénétration des centres producteurs, au bénéfice de l'imagerie mortuaire.

donc lieu de se demander à quelles pompes antérieures à son propre convoi — qui put d'ailleurs offrir à une moindre échelle un spectacle analogue — le grand sénéchal pouvait reporter son souvenir lorsqu'il eut à fixer un choix. Les chroniqueurs du temps nous le donnent à entendre. Les dernières années de Philippe le Bon marquent l'apogée de la faveur de son filleul à la cour de Bourgogne. Aux obsèques de ce prince à Bruges, le 22 juin 1467, « Mgr. de la Roiche » figure avec grand honneur à la tête des officiers de la maison ducale. « A porter le corps, dit Chastellain, avoit douze que comtes, que barons, que bannerets... Au desseure du corps avoit un poile de drap d'or bien riche » (1) tenu par quatre seigneurs. Et un document des Archives de la Côte d'Or reproduit par C. Monget (2) nous montre ces seize personnages « touz habillez de robes longues noires et chapperons ». De telles ordonnances nous laissent entrevoir les pompes sépulcrales de la maison d'Autriche. En avant de ce groupe, s'avancait Philippe Pot « tenant le lieu du premier chambellan » (3). Réduisons d'un tiers le nombre des porteurs, au chaperon substituons le capuchon rabattu des pleurants, changeons cette « fierte » soulevée à épaules d'hommes en une sorte de pavois de chevalerie fait de la pierre tumulaire du défunt et nous avons l'économie du monument de Philippe Pot. Mettons en regard un sculpteur familiarisé par l'œil et la main avec les deuillants de Dijon et qui en médite, au bénéfice des porteurs voulus par son client, une projection agrandie et nous saisissons, du féodal à l'imagier, les données de cette « invention ». Imitateur des princes qu'il avait servis, le seigneur bourguignon avait élu pour lui-même un convoi de ce genre (4) et il s'en donnait de son vivant le spectacle, tout en le fixant pour l'éternité.

Un premier trait de l'œuvre bien conforme au sens traditionnel de l'organisme monumental et de la fonction de ses diverses parties, consiste dans la suppression de tout noyau central, massif ou dossier. Puisque les plus luxueux d'entre ces tombeaux n'étaient que des cénotaphes et que la dépouille reposait en réalité au-dessous d'eux dans un caveau, la logique et la sincérité des vieux maîtres, leur préférence naturelle pour un art sans feinte, devaient amener plusieurs d'entre eux, et singulièrement celui qui nous occupe, à rêver l'enlèvement de cette cuve sans objet, de ce

(1) Voir CHASTELLAIN (G.). *Chroniques*, t. V, Edit. Académie royale de Belgique. Bruxelles, F. Heussner, 1864, p. 235.

(2) Chambre des Comptes de Bourgogne. Liasse B. 310 et MONGET (C.). *La Chartreuse de Dijon*, t. II, p. 423. Pièce justif. n° 14.

(3) Voir aussi LORY (E. L.). *Obsèques de Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, dans : *Mém. de la Comm. des Antiquités de la Côte-d'Or*, t. VII, p. 219 et suiv.

(4) En conformité avec une coutume militaire et féodale dont les princes n'avaient pas le privilège exclusif.

fardeau encombrant et neutre; sous la pression du sens plastique et sculptural, celui-ci réalise « l'à jour » complet (1). Ce faisant, l'artiste dégage, comme le maître d'œuvre de nos architectures si improprement appelées « gothiques », les seuls organes d'un jeu de forces. Mais ces forces s'éloignent ici des poussées obliques développées par la croisée d'ogives; elles composent par horizontales et verticales, à la manière du temple antique. Le porteur, la dalle, le gisant, c'est la colonne, l'entablement et le tas de charge du fronton. L'œuvre est dynamique par le pas égal et contenu de la marche funèbre; elle est statique par la charge du fardeau et sa cohésion avec ceux qui le soutiennent : elle concilie dans son unité vivante un mouvement et une constante.

A côté des processions un peu exceptionnelles de Champmol étendues à l'ensemble des officiers et familiers ducaux, l'idée plus étroitement féodale des alliances nobiliaires s'est précisée à travers les deuils de moindre importance. L'écusson remplace aux mains des figurants le dizain ou le livre de prières; l'orgueil du sang prend le pas sur la commémoration religieuse. Le cas est fréquent, surtout en Allemagne et dans les pays néerlandais. Divers exemples ont été réunis par Otto Büchner où les écussons, tantôt, isolés sous des arcades aveugles, alternent avec des pleurants, tantôt sont confiés à de simples valets — *knappen* — enrôlés au cortège (2). Formule intermédiaire à Saint-Sauveur de Bruges, pour le tombeau de Guillaume van Halewijn, où l'écu s'offre posé d'angle aux pieds du deillant (3). Un pas de plus dans la synthèse des fonctions et des attributs dégage enfin le cortège non monastique de pleurants à cagoules porte-blasons et porte-dalle.

On comprend qu'à des générations moins informées qu'on ne l'est de nos jours ces personnages aient pu sembler énigmatiques et que de vieux érudits se soient trompés sur leur signification. Le XVIII^e siècle qui pro-

(1) Aussi ne s'agit-il plus d'une escorte de parade autour d'une masse inerte, mais d'un cortège unanime, réfléchi et laborieux. Dans les représentations antérieures connues, celle d'un comte de Thuringe, Gunther von Schwarzburg, mort en 1368, un noyau central peu élevé soutient la pierre tumulaire. Les pleurants de petite taille dont il se complète ne font que prêter au surplomb de la dalle l'appui de leurs épaules prises dans œuvre, appui qui pourrait faire défaut sans nuire à l'équilibre de l'entablement. Voir: BUCHNER (O.). *Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen, Strasbourg, Heitz, 1902, in-8°, pl. VI* et DROUOT (H.). *Notes sur la sculpture funéraire en Bourgogne*, dans: *Bull. Acad. de Dijon*, juin 1923, p. 81-82. Pareil procédé se retrouve en Bretagne autour de la belle effigie de saint Ronan à Locronan, où ce sont les ailes des anges opposés deux à deux, qui remplissent la même fonction. L'étai de maçonnerie est supprimé; mais la disposition des porteurs tournés vers le dehors sur les faces longitudinales, rend toute marche d'ensemble impossible. Ces œuvres participent de l'immobilité de la mort. On y chercherait en vain l'unité rythmique si émouvante ici.

(2) Voir: BUCHNER (O.), *ibid.*, p. 64 et DROUOT (H.), *ibid.*, p. 82.

(3) Voir: ROLLAND (P.). *La sculpture funéraire tournaise et les origines de l'Ecole de Dijon*, dans la *Revue d'Art* 1929 et tirage à part p. 22-23, fig

jetait sur notre passé sa culture gréco-latine, n'a pas hésité à prendre ces figures à longues robes, et voilées, pour des femmes : la reproduction au trait de la Collection de Bourgogne à la Bibliothèque nationale (1) détaillant les alliances du défunt avec leurs blasons, ne manque pas d'attribuer un groupe d'écussons aux « quatre *pleureuses* de la gauche » (2). L'erreur écartée, il ne reste pas moins que Sluter, en quelques-uns de ses petits personnages entièrement drapés, semble avoir retrouvé l'un des secrets de la plastique des Anciens : la suggestion d'un sentiment par un mouvement d'étoffe (3), mais combien éloigné de la note élégiaque des *pleureuses* helléniques, ce drame farouche de l'homme aux prises avec le deuil d'un être cher et, par suite, avec la méditation angoissée de la mort. Dans cet ordre, ce qui se présente plus vivement à notre esprit, c'est le souvenir des Vierges de Calvaire, comme il nous est arrivé d'en voir à diverses reprises au sommet des nefs ou au pied des croix de village, vraies « pleureuses » debout, enveloppées de leur voile, les traits invisibles (4). Nos huit porteurs, de ferme attitude, la tête seule penchée, pourraient alterner avec elles les versets du *Stabat*.

Après cette dénomination de « pleureuse » usitée par les Bénédictins de l'Ancien Régime, les historiens modernes ont avancé parfois celle de « cariatide ». Elle nous paraît encore moins exacte. La cariatide est un membre d'architecture façonné à la manière humaine en vue d'un *effet* décoratif et pathétique. Elle sort d'une gaine monumentale et, dans sa transposition la plus fidèle de l'antique, c'est la tête chez elle qui a fonction portante. Or ici le jambage fait homme, des pieds à la tête possède l'autonomie et la sphère sombre des cagoules dépasse librement le plan d'appui de la charge. Sans doute, vers cette date de 1480, la conquête de l'humanisme est prochaine : c'est pour cette raison même, afin d'en reconnaître dans une juste mesure les premiers tressaillements, que nous devons nous garder de déguiser ces formes sous le vocabulaire des siècles classiques.

La naïveté du vieil âge trempe encore ces figures modestes. Les arêtes primitives du bloc de pierre demeurent sensibles dans le personnage qui en est sorti et ce trait de raideur convient à son rôle; l'aplatissement sur le devant du corps et dans le dos, la barre des bras faisant cassure à la

(1) T. IV, f° 19.

(2) Le même terme se rencontre dans la description de Dom Crestin (Archives de la Côte d'Or, mss 140, p. 137 et suiv.

(3) Dans certaines de ces figures, où il dégage pleinement son idée, la draperie, devenue moyen unique, réalise, elle seule et considérée comme un tout, la synthèse expressive.

(4) Citons l'exemple de Flavigny-sur-Ozerain (Côte d'Or) reproduit dans: DROUOT (H.). *Figures bourguignonnes de Calvaire*; *Revue de l'Art*, 1926¹, p. 153; voir aussi: DAVID (H.). *De Sluter à Sambin*, Paris, Leroux, 1933, t. I, p. 72 et suiv.

taille, rappellent, à travers l'atelier ducal, des procédés séculaires de l'imagerie néerlandaise. Le sculpteur ne domine pas encore pleinement sa matière : il ne la modèle pas, il la taille, — d'où une saveur un peu verte, *alquanto crudetta*, comme le dit plus tard Vasari des maîtres florentins du Quattrocento.

Mais, comme tout artiste véritable, il a su passer outre à l'observation littérale. Si de réels cortèges de deuil servent de base et de contrôle à son « invention », il ne craint pas d'y ajouter un élément non tiré des circonstances extérieures et qui scelle son œuvre d'une empreinte personnelle. Il projette sur le corps de la réalité l'image qu'il a conçue. S'il a pu voir des alliés, des vassaux, conduire en terre un mort sur une « fierte », est-il besoin de dire que jamais les porteurs ne se sont avisés, pour alourdir un poids déjà sévère, de charger sur leurs épaules la pierre du sépulcre, afin d'y promener le cadavre ? Qu'on ne s'y trompe donc pas ! La donnée réelle est dépassée. Ce mort est autre chose et plus qu'un cadavre : il a déjà à ses pieds l'animal héraldique. A la dépouille d'une cérémonie concrète, ce que l'imagier substitue dans l'amour de son beau métier, c'est l'œuvre même des sculpteurs de tombes en relief : la dalle et son gisant, — ce qui fait qu'au lieu de soulever une loque, les cagoules portent de l'éternel. Ce parti ajoute à l'autorité de l'ensemble et, en l'affranchissant des données littérales, achève de lui conférer son style.

Pour sentir à quel point cette suggestion de la fatalité de la mort garde une mesure d'expression bien française, il suffit de penser un instant à ce qu'un artiste espagnol eût tiré de ces personnages fantastiques : il en eût fait une hallucination, un objet d'épouvante. L'œuvre, chez nous, reste plus purement émotive et forte que visionnaire. Certains gisants bourguignons, enroulés dans leur suaire dont un pan retombe sur leur visage, celui de Jacques Germain par exemple au musée de Dijon, annoncent par les proportions et l'abattement secret, les alliés de Philippe Pot. Analogies dans l'accent dramatique du drapé qui ferait ici de nos deuil-lants une assemblée de fantômes, un groupe de morts portant un mort. Mais la consistance et la pondération du cortège ne comportent pas une interprétation aussi romantique.

Nous ne dirons rien des visages, sacrifiés sauf chez le gisant et de traits assez vulgaires. Il suffit de se pencher un instant afin de pénétrer le mystère du capuchon et de relever ensuite la tête en prenant quelque recul, pour constater combien ces porteurs donnent une plus haute idée d'eux-mêmes sous le voile qu'à découvert et vérifier ainsi la traditionnelle maîtrise bourguignonne dans le lyrisme du drapé. S'ils nous paraissent de proportion élevée, par rapport aux pleurants de Sluter, ils n'en

restent pas moins d'une taille sensiblement inférieure à la moyenne humaine (1). Ce faisant, l'imagier obéit sans doute pour une part à une opportunité de présentation : il convenait, pour l'harmonie générale, que de la hauteur de sa dalle, le personnage couché demeurât accessible du sol en son profil entier. Une trop grande élévation des porteurs eût pratiquement retiré à l'œil toute la moitié inférieure du corps allongé. Autre moyen compensateur : accroître les proportions du gisant et le soulever sur sa plate-forme. De fait, son corps est presque celui d'un géant : il approche de deux mètres. Procédé plastique où survit d'ailleurs la naïveté des anciens « canons » et qui tend à signifier le rang du personnage par ses dimensions physiques (2); c'est peut-être en cet indice d'une conception nettement hiérarchisée du double point de vue militaire (3) et féodal, que réside le témoignage proprement historique du tombeau de Philippe Pot. Chef de guerre, titulaire du collier de deux Ordres de Chevalerie (4), élevé par son âge et ses dignités à la tête d'une importante famille de la Bourgogne, il met pour nous en saisissant relief, par le suprême et labo-élévé par son âge et ses dignités à la tête d'une importante famille de la rieux hommage des alliés, des vassaux, l'édifice de l'ancienne société dans sa charge disciplinaire, dans cette subordination directe d'homme à homme, si astreignante et rude aux plus petits. Cette dernière pensée d'un vivant, avec ce qu'implique d'un peu solennel le choix où il s'arrête en vue de sa propre commémoration, nous plonge encore dans le monde médiéval et semble le dresser en face de l'humanisme grandissant : puissante armature sociale qui ne devait céder qu'à la poussée de 1789.

Le retour des esprits aux images et à la langue de l'Antiquité classique imprime son caractère à l'épithaphe gravée, non plus sur le chanfrein de la dalle, mais en marge de l'œuvre, sur le pilier qui soutenait la voûte de

(1) Les plates-tombes de Bourgogne offrent des exemples de pleurants « presque aussi grands que le mort ». Voir: MALE (E.), *ibid.*, p. 455, n. 1. Mesures prises sur l'original, nous avons constaté une légère variation de 1 m. 30 à 1 m. 35. Dans le déploiement latéral du cortège, l'artiste évitait ainsi la monotonie, l'effet neutre et alourdissant d'une nouvelle ligne horizontale des têtes venant souligner les arêtes de la dalle. Nous en pouvons juger, puisque les descriptions et les dessins du XVIII^e siècle ont à peu près garanti l'ordre primitif dans l'aménagement actuel. A la vraisemblance humaine qui varie la taille des pleurants, s'ajoute une distribution heureuse: le maître a réservé ses plus hautes « unités » pour la partie médiane, si bien que ces calottes voilées se réunissent entre elles par un arc évasé dont les branches viennent doucement s'appuyer aux angles de la pierre.

(2) A juger d'après les faits d'armes plus ou moins légendaires qui furent attachés à son nom et, avec plus de certitude, sur la fonction que lui commit le roi, il pouvait être d'ailleurs un homme de haute taille.

(3) Nous aurions à cet égard un rapprochement intéressant avec le tombeau de date ultérieure (XVI^e siècle) d'un chevalier de la Toison d'Or, Engilbert de Nassau, à Bréda; mais nous devons borner cette étude dont la longueur deviendrait indiscrète pour l'hospitalité qui nous est offerte.

(4) Celui de la Toison d'Or pour le duc, celui de Saint-Michel pour le roi.

l'oratoire. Elle paraît dater de la dernière décade du XV^e siècle et nous a été transmise *in extenso* par Dom Crestin. Le goût de l'imitation virgilienne y fait de certains distiques un démarcage de l'Enéide. Le parallèle avec les personnages du cycle gréco-romain y constitue déjà la base de l'éloge du mort :

Talis æquo ut Priamus...

Æneas facie, Tullius eloquio, —

pour s'achever sur l'adieu à l'antique :

Et dicas jamque Philippe vale!

Ce mode n'a rien pour nous surprendre; Philippe le Bon avait, en ce qui le concerne, donné la mesure de l'esprit affiné des Valois, en rattachant non plus même à Homère, mais à un cycle pré-homérique, celui de Jason, son grand ordre de chevalerie. Il acquiert en 1459 une suite de tapisseries de l'*Histoire d'Alexandre* (1) et l'on joue celle d'*Hercule* en 1468 au mariage du Téméraire. De l'appareil des grands rhétoriciens, embarrassé de scholastique et de pédanterie, s'échappe, à la cour de Bruges, une fleur en bouton, qui va s'épanouir à celle de Malines. Rallié du principat de Flandre à la royauté des bords de la Loire, le seigneur bourguignon y trouve une acclimation déjà plus mûrie de la culture méditerranéenne. Il ne s'éteint enfin qu'en septembre 1494, moins de deux ans avant la descente de Charles VIII en Italie : il a vu l'aube des temps nouveaux (2).

Après L. Courajod et notre regretté maître du Louvre André Michel, M^{rs} P. Vitry et M. Aubert dans leur Catalogue des sculptures du musée national (3) avancent, non sans le faire précéder d'un « peut-être », le nom d'Antoine le Moiturier comme auteur présumé de ce tombeau. Rappelons brièvement les raisons qui, en l'absence de tout marché, expertise ou quittance, militent en faveur de cette attribution. Nous avons dit que la transposition monumentale des pleurants ne pouvait procéder que d'un tailleur d'images rompu à l'esthétique de l'ouvrage ducal. Or de 1461, date de sa première visite à l'œuvre en souffrance du tombeau de Jean sans Peur, au 5 juin 1470 où une commission de cinq membres réunie à la Chartreuse en consigne l'état d'achèvement, c'est l'Avignonnais Le Moiturier qui, avec une probe exactitude, mène à bonne fin l'entreprise.

(1) Voir: ROLLAND (P.). *Les Primitifs tournaisiens*, p. 48.

(2) Nous voulons croire que l'intéressé demeura étranger à cette complaisante louange conçue par un lettré de son entourage, ou par un clerc de Cîteaux; elle n'en reflète pas moins le tour d'esprit de ses familiers; elle était à sa place dans l'ambiance, dans le voisinage du tombeau.

(3) Voir: VITRY (P.) et AUBERT (M.). *Musée national du Louvre. Catalogue des sculptures*; 1^{re} partie, moyen âge et Renaissance. Paris, 1922, p. 25, n° 224.

Non seulement il en refait les gisants sur ses propres modèles corrigés par Philippe le Bon, mais il complète la série des « angeloz, *plourans*, tabernacles et lampectes » (1). A partir de 1470, il est donc, à Dijon, le dernier représentant autorisé de la tradition ducale. Le prince qui l'avait agréé pour cette œuvre est mort; mais sa dépouille ne repose pas encore dans la fondation de son aïeul. On s'est occupé seulement de lui ménager un caveau, avec autel à l'est et, au mur de ce même côté, une « reprise (2) pour sur ycelle mettre un ymaige » qui fut une Trinité (3). Ce n'est que le 11 février 1474 que le corps de Philippe le Bon y descendit. Dans le cortège qui se déroula à cette occasion à la Sainte-Chapelle (4) et dans la cité, un poêle fut tenu sur la dépouille par dix chevaliers de la Toison d'Or au nombre desquels figurait, comme sept ans plus tôt à Bruges, le seigneur de la Roche. Dès lors, bien que nous n'ayons à cet égard aucun document explicite, n'y a-t-il pas lieu de croire que la perspective de voir édifier au grand duc d'Occident une sépulture digne de son faste contribua à retenir à Dijon l'imagier autorisé par ses derniers travaux? Par infortune, moins de trois ans après cette cérémonie, éclate le drame de Nancy; l'éclat dynastique s'éteint dans l'ancien duché; frustré de la plus légitime espérance, l'imagier vieillissant va, durant près de vingt années, connaître un ordinaire de maigre travail au cœur d'une province d'où s'est désormais retirée la vie puissante de l'art. Toutefois une dernière occasion s'est offerte, en la personne de l'un des principaux officiers du régime disparu. C'est, nous l'avons vu, entre la mort de Charles le Téméraire et celle de Louis XI, que s'inscrit le monument qui nous occupe. Toute « suite » à Champmol venant d'être définitivement écartée, l'intervalle 1477-1484 représente donc dans la carrière de l'imagier la phase immédiatement ultérieure. Le synchronisme est parfait. Enfin, au printemps de 1494, le Moiturier a cessé de résider à Dijon, quelques mois avant la mort de son présumé protecteur. De ce point de vue, en dépit des changements de ligne politique suggérés à l'ancien chambellan par le souci de ses intérêts bien entendus, le tombeau qu'il s'édifie apparaît comme le dernier ensemble né du vivant exemple slutérien, comme l'adieu de l'école dans le halo du soleil couché. La louange que, du siècle nouveau, avec la nuance que la Renaissance apporte aux renommées

(1) Culs-de-lampes, petites clés pendantes. Voir: Archives de la Côte d'Or, B. 1760, fo 137 v^o et MONGET, *ibid.*, II, 135.

(2) Console.

(3) Voir: Arch. de la Côte d'Or. B 1773, fo 237 r^o et id. mss. 138, p. 178: Relation des principales sépultures de l'église des Chartreux « escripte d'ancienne main sur un graduel qui servoit autrefois au chœur ».

(4) Le 8 février.

d'artistes, Michel Colombe (1) adressait conjointement à la mémoire des deux sculpteurs, trouverait ici sa justification illustrée : « Maître Claus et maître Anthoniet, souverains tailleurs d'ymages »... Mais l'expérience de la recherche historique à l'aide des pièces d'archives nous a trop donné le sentiment des ressources multiples et imprévisibles du passé pour que nous concluions à une attribution formelle. Ce que l'on croit pressentir des choses d'autrefois n'est que trop souvent infirmé par ce qu'on en découvre, pour les lacunes qu'un hasard heureux nous permet un jour de combler. Je n'en veux ici pour preuve que le problème des origines de Sluter et de son neveu Claus de Werve qui vient de doter la ville de Harlem, en son mol pays de plaine et d'eau dépourvu de structure et de pierre, d'un des grands imagiers du moyen âge dont la fougue eût été capable d'animer, non seulement la pierre et l'albâtre, mais peut-être, comme le fit plus tard Michel-Ange, les marbres monumentaux. D'autre sculpteurs doués, dont la trace ou le mérite nous demeurent en partie cachés, ont pu sentir éclore en eux le germe slutérien. Maintenons donc devant cette « inconnue » la sage réserve qui ne force pas l'avenir.

En Bourgogne même, comme on le sait, les pleurants porte-dalle laissèrent une réplique tardive et médiocre dans le tombeau de Jacques de Mâlain, mort le 2 avril 1527 et de sa femme Louise de Savoisy, disparue dès le 7 septembre 1515 (2). Il s'abritait jadis dans l'église de Lux (3). Nous devons à la collection Gaignières une vue d'ensemble de ce monument détruit, reproduite par M. Kleinclausz dans son étude plus haut citée (4). Huit figurines à vêtement de deuil, mais le capuchon relevé dégageant leurs traits, y présentent au spectateur les blasons des conjoints et de leurs alliances. On sent en tout cela une affectation de vaine gloire, dans la fausse manière italianisante qui venait de se généraliser en France avec le premier quart du XVI^e siècle. D'ailleurs les personnages ne font plus que s'adosser à des piliers de maçonnerie et ce sont ces jambages « à l'antique », à peine dissimulés, qui supportent le fardeau : agencement architectural plus ingénieux que rationnel et, pour l'imagerie, orgueil de famille qui s'étale avec une complaisance toute profane. Un témoin de cette banale compagnie a les honneurs du Louvre (5). D'esprit et de tournure, il s'y apparente au saint Paul provenant de l'ancienne chapelle du

(1) Dans sa lettre du 3 décembre 1511 à Marguerite d'Autriche.

(2) Voir: PALLIOT (P.), *Mémoires généalogiques*. Bibl. de la ville de Dijon, ms. 481, p. 988-991.

(3) Canton d'Is-sur-Tille (Côte d'Or).

(4) Bibl. nat. Rec. de Gaignières Pe⁴, fo 35 et KLEINCLAUSZ, *ibid.*, p. 319.

(5) Ht Om, 78; voir: VITRY et AUBERT, *ibid.*, p. 37, n° 315.

château de Pagny (1). Une adaptation si déchue du modèle prouve, comme l'a très justement exprimé M. Emile Mâle, qu'« on ne refait pas l'œuvre d'un homme de génie » (2).

Près d'un quart de siècle avant le tournant décisif de 1530, un autre monument affirmait, dans la nécropole de Cîteaux elle-même et comme en regard de l'ombre du grand sénéchal, le triomphe des italiennes Vertus. Un bourguignon de marque rallié, lui aussi, à la cause du roi, Guy de Rochefort, chancelier de France, y avait élu sépulture. Allié en la personne de Marie Chambellan à l'une des familles dijonnaises qui ont le plus fait dans l'ancienne cité ducale, pour l'adaptation de l'architecture traditionnelle à l'esprit ouvert du temps (3), il s'est laissé gagner à l'influence du milieu royal, avec d'autant plus de promptitude et de fidélité peut-être, que sa femme devait entrer dans les vues et les goûts de la reine Anne : c'est à elle en effet, devenue veuve, que l'héritière de Bretagne confia l'éducation de Claude de France. Guy meurt en 1508 et Marie l'année suivante (4). C'est l'époque où vient de s'achever à Nantes le tombeau de François II, dont l'un et l'autre ont pu admirer l'ordonnance et, sans doute même, connaître les projets dans l'entourage de la reine. Aussi voyons-nous, à Cîteaux comme à Nantes, quatre figures de Vertus se dresser aux angles de leur sépulture (5). L'une d'elles, plus favorisée par les relevés anciens, nous est même accessible dans ses caractères plastiques : avec sa cuirasse, les brassards et les épaulières décorés à la mode d'outremont, son casque de fantaisie qui descend sur la nuque en deux colimaçons de plates, elle est, dans l'invention au moins, dans l'attitude et le parti d'élégance, une sœur de la *Force* de Michel Colombe au monu-

(1) Voir: *ibid.*, p. 39, n° 338 et DAVID, *ibid.*, t. II. La Renaissance, Paris, Leroux, 1933, p. 315 et suiv.

(2) Voir: MALE, *ibid.*, p. 454.

(3) Les épitaphes des conjoints, qui datent des environs de 1510, rendent le même son que la précédente, plus accentué déjà, comme on doit s'y attendre. Mis en parallèle avec les héros de l'Antiquité classique et de la Bible, le chancelier nous y est représenté comme « un Dieu public excédant les Romains »; mais, dernier souvenir de la plastique bourguignonne, sur la tablette de bois où se déroulaient, au pilier voisin, ces strophes ampoulées, c'est encore la figure d'un petit deuillant qui était censée en proférer les vers. Voir: Paris, B. N. ms. fr. n° 24019, p. 80-81.

(4) En particulier dans son hôtel de la rue des Forges et dans le rôle assumé par Henri et Antoine Chambellan à partir de 1497 pour la reconstruction de l'église Saint Michel.

(5) L'œuvre a péri à la Révolution dans l'anéantissement de Cîteaux; mais nous possédons sa description; voir: MOREAU DE MAUTOUR, *Description historique des principaux monuments de l'abbaye de Cîteaux*, dans: *Hist. de l'Acad. royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1736, t. IX, p. 202-206 et, ce qui est peut-être plus précieux encore, plusieurs dessins et gravures des XVII^e et XVIII^e siècles: Bibl. nat. recueil de Galignières, Pe 4, f° 17; coll. Bourgogne, t. IV, f° 21 et la pl. (fig. 4) qui accompagne le texte cité.

ment de Nantes (1). Les Vertus théologiques et cardinales, voilà, dans l'économie funèbre du XVI^e siècle, la véritable équivalence des pleureuses antiques. Il faut avouer que, le plus souvent, elles ne songent guère aux larmes.

Le visiteur de Cîteaux qui, parvenu à la chapelle Saint-Jean-Baptiste, levait les yeux vers l'inscription du pilier, respirait déjà, dans l'ambiance du sépulcre, une odeur d'humanisme. Moins de quinze ans après la mort du vieux féodal, les pleurants slutériens devenus porte-cadavre, se trouvaient supplantés par l'invasion étrangère. Admirable rencontre de la chronologie monumentale avec la marche progressive de l'histoire. Souvent les œuvres jalonnent un thème suivant les lois d'un développement organique et ce développement comporte en quelque sorte son temps à lui, sa durée vitale. L'art d'une époque se complète de poncifs attardés et d'anticipations. Mais ici, à ce tournant de l'humanisme, la forme la plus architecturale des processionnaires funèbres, cette fleur à lente venue de la plastique et de la sensibilité du moyen âge, va s'effacer devant les complaisantes et mondaines Vertus, au moment même où la civilisation italienne du Quattrocento déborde sur l'Occident. Cette concordance valait d'être marquée. Qu'on nous excuse donc d'avoir un peu trop étendu peut-être, *pietatis causa*, nos considérations sur le dernier grand témoin de la fécondité slutérienne : c'est qu'il est aussi une borne milliaire de notre art médiéval.

Cessey, avril 1935.

Henri DAVID.

(1) Nous avons déjà signalé ces rapprochements au sujet de l'introduction en Bourgogne, terre classique des pleurants, des Vertus du panégyrique. Voir : DAVID, *ibid.*, t. II, p. 154-156.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE.

A) SOURCES ET MANUSCRITS.

- Obsèques et sépulture de Philippe le Bon à Dijon :
Archives de la ville de Dijon : B. 163, f° 2 r°. I Liasse 45. L. 413 (vol.) f° 200 et suiv.
Archives de la Côte d'Or : Chambre des Comptes. Liasse B. 310. B. 1773; f° 237 r°, 241 r°. ms. 138. Relation des principales sépultures de l'église des Chartreux, « escripte d'ancienne main sur un graduel qui servoit autrefois au chœur ».
Séjour d'Antoine Le Moiturier à Dijon :
Arch. de la ville de Dijon : L. 150, 161, 370. 371, 656, 658, 670, 714.
Paris. Bibliothèque nationale : Cabinet des Estampes. Collection Gaignières Pe 4. Manuscrits : Coll. de Bourgogne t. IV f° 19-21; ms. fr. 24019, p. 73-82.
Archives de la Côte d'Or : Inscriptions anciennes et épitaphes des tombeaux de l'abbaye de Cîteaux par dom Marc-Antoine Crestin, religieux d'Eslan, 1724, moyen format, 250 p.; voir : p. 137-141.
Bibliothèque de la ville de Dijon : Description historique des anciens monuments de l'abbaye de Cîteaux par Moreau de Mautour, avec les annotations de dom Cotheret, 1727, ms. 609 (provenant de la bibliothèque de Cîteaux) 92 p.; voir : p. 29-37.
PALLIOT (P.). Mémoires généalogiques 1721-1742; mss. 480-481 et 819-820, in-f°.

B) IMPRIMÉS.

- BÜCHNER (O.). *Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen* — Strasbourg. Heitz, 1902, in-8°.
CARTELLIERI (O.). *Am Hofe der Herzoge von Burgund. Kùltùrhistorische Bilder*. Bâle, 1926.
CHABEUF (H.). *Jean de la Huerta, Antoine le Moiturier et le tombeau de Jean sans Peur*, dans *Mém. de l'Acad. de Dijon*, 4^e série, t. II, p. 137-271 et Dijon, Darantière, 1891, in-8°.
CHASTELLAIN (G.). *Chroniques*, t. V. Edit. Académie royale de Belgique, F. Heussner, Bruxelles, 1864.
COURAJOD (L.). *Quelques monuments de la sculpture bourguignonne au XV^e siècle*, dans : *Gaz. des Beaux-Arts*, 1885², p. 390-400.
ID. *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, t. II, Paris, Picard, 1901, p. 385-388.
DAVID (H.). *De Sluter à Sambin*. Paris, Leroux, 1933, 2 vol. (20×26).
ID. *L'art de Sluter d'après les Prophètes de Champmol*, dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. IV, avril-juin 1934, p. 97-102.
ID. *Claus Sluter, tombier ducal*, dans *Bulletin monumental*, 1934 et tirage à part, 26 p., 1 fig.
DAVID (H.) et LIEBREICH (Æ.). *Le Calvaire de Champmol et l'art de Sluter*, dans *Bull. monum.*, 1933, p. 419-467 et tirage à part, 49 p., 5 fig.
DROUOT (H.). *Notes sur la sculpture funéraire en Bourgogne*, dans : *Bull. de l'Acad. de Dijon*, juin 1923, p. 81-82.
ID. *Le tombeau de Saint-Bertrand-de-Comminges et le thème des pleurants*, dans *Gaz. des Beaux-Arts*, 1925², p. 253-271, 12 fig.
ID. *Figures bourguignonnes de Calvaire*, dans : *Revue de l'Art*, 1926¹, p. 123-126 et 151-159.
FOCILLON (H.). *Les mouvements artistiques*, dans : GLOTZ (G.). *Histoire du moyen âge*, t. VIII, p. 645.
HUIZINGA (J.). *Herbst des Mittelalters*. München, 1924.

- KLEINCLAUSZ (A.). *L'art funéraire de la Bourgogne au moyen âge*, dans : *Gaz. des Beaux-Arts*, 1901², p. 441-458 et 1902¹, p. 299-320.
- LABORDE (ALEX. DE). *Les monuments de la France*, in-f^o, p. 215.
- LORY (E. L.). *Obsèques de Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, dans : *Mém. de la Comm. des Ant. de la Côte d'Or*, t. VII, p. 219 et suiv.
- MALE (E.). *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, Colin, 1908, p. 454 et suiv., fig. 216.
- MARTÈNE et DURAND (dom). *Voyage littéraire de deux Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur*, 1^{re} part., Paris, 1717, in-4, 296 p.
- MICHEL (A.). *Histoire de l'Art*, III¹, p. 408.
- MONGET (C.). *La Chartreuse de Dijon*, t. II, Montreuil-sur-Mer, 1901.
- MOREAU DE MAUTOUR. *Description historique des principaux monuments de l'abbaye de Cîteaux*, dans : *Hist. de l'Acad. royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1736, t. IX, p. 207-210, pl. IX et fig. 5.
- MÜNTZ (E.). *Le tombeau de Philippe Pot*, dans : *Magazin pittoresque*, 1889, p. 70-71.
- PLANCHER (dom U.). *Histoire générale et particulière de Bourgogne*. Dijon, A. de Fay, 1739-1748, 3 vol. in-f^o.
- PROST (B.). *Une nouvelle source de documents sur les artistes dijonnais du XV^e siècle*, dans : *Gaz. des Beaux-Arts*, 1890², p. 347 et suiv.; 1891¹, p. 167 et suiv.; 1891², p. 161 et suiv.
- ROLLAND (P.). *La sculpture funéraire tournaisienne et les origines de l'école de Dijon*, dans : *La Revue d'Art*, 1929 et tirage à part, 24 p., 16 fig.
- Id. *Les Primitifs tournaisiens*. Bruxelles et Paris, 1932, 106 p., 26 pl.
- VITRY (P.) et AUBERT (M.). *Musée national du Louvre. Catalogue des sculptures*, 1^{re} part., moyen âge et Renaissance, Paris, 1922.

UN PORTRAIT D'ISABELLE DE PORTUGAL, DUCHESS DE BOURGOGNE, DATE DE 1470

La discussion provoquée en Angleterre par le portrait d'une vieille dame, de la collection Rockefeller, portant l'inscription *PERSICA SIBYLLA*, offre de l'intérêt à ceux qui étudient l'iconographie du XV^e siècle. Elle fit naître naguère dans mon esprit une série de doutes que je regrettais de ne pouvoir éclaircir alors, faute de documents comparatifs sur le sujet.

Cette œuvre d'une grande beauté, au dessin solide et vigoureux, attribuée à Van der Weyden, a été identifiée par certains comme étant le portrait de Michelle de France, première femme de Philippe le Bon, par quelques-uns comme étant l'image de Marie de Laude, première femme de Nicolas Rolin, et enfin par d'autres, comme étant Isabelle de Portugal, troisième épouse du duc de Bourgogne. M. Jules Destree s'est rallié à cette dernière opinion dans son livre sur Roger de la Pasture (1).

Seules quatre dates — 1429, 1438, 1448, 1450 — offraient avec exactitude, jusqu'à ce jour, de solides points de référence et de départ pour les études à réaliser sur l'iconographie de l'infante portugaise, fille de Jean I^{er} (de la dynastie d'Aviz) et de Philippa de Lancaster, sœur de ces admirables princes dont la glorieuse pléiade engendra le mouvement des découvertes, conquêtes et faits brillants qui illustrèrent les plus belles pages de l'histoire du Portugal.

C'est autour de ces dates que nous réunissions les éléments iconographiques que subsistaient et que voici.

En 1429, Jean van Eyck, faisant partie de l'ambassade que Philippe-le-Bon manda au Portugal, termine le portrait de la princesse et l'envoie à Bruges le 12 février.

Malheureusement, nous ignorons le destin de cette peinture, et les portraits qui représentent Isabelle à des époques plus ou moins rapprochées sont : celui du Musée du Louvre qui, selon l'opinion de M. Hulin de Loo (2), serait l'original du portrait appartenant au Musée de Gand et présenté à l'Exposition de la Toison d'Or en 1907 (3); le portrait du petit diptyque que Mr. Wildenstein, de Paris, envoya à la même exposition (4); et le dessin de Succa se trouvant à la Bibliothèque Royale de Bruxelles,

(1) JULES DESTREE. « *Roger de la Pasture, Van der Weyden* ». Tome I, pag. 181.

(2) Prof. G. HULIN DE LOO. « *Communication à la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand* ».

(3) *Exposition de la Toison d'Or à Bruges*. Catalogue, p. 18, n° 12.

(4) *Exposition de la Toison d'Or à Bruges*. Catalogue, p. 18, n° 13.

lequel, d'après M^{lle} Devigne, aurait été exécuté en 1601 d'après un tableau de Van der Weyden appartenant au chanoine de Villers de Tournai (5).

La plaque de bronze exposée au Musée Historique de Bâle, avec une inscription gravée et la date de 1433, sûrement erronée, est un document précieux qui nous a été révélé, décrit et reproduit par M. Luiz Teixeira de Sampaio (6). Selon M. Burckhardt, conservateur du Musée précité, et d'accord avec le « *liber benefactorum* », cette œuvre doit être datée de 1438, et non pas de 1433.

La peinture murale de l'Ancienne Boucherie de Gand, découverte en 1854 et attribuée par M. Louis Maeterlinck à Nabur Martins (7), où figure Isabelle de Portugal à genoux, surmontée de son blason, et dont l'inscription prouve qu'elle a été « faite à la demande de Jacques de Ketelbœtere, en l'an du Seigneur 1448 », est d'une importance capitale à toutes les points de vue.

Le dessin du peintre portugais Domingos Antonio Sequeira (XVIII^e-XIX^e siècles) — d'ailleurs sans aucune valeur pour l'étude de la physionomie d'Isabelle, n'étant qu'un petit croquis synthétique et léger — reproduit un tableau qui se trouvait au Couvent de Batalha (publié par M. Jules Destrée dans le livre déjà mentionné, vol. II, pl. 151). Il se rapproche beaucoup plus de la peinture de l'Ancienne Boucherie de Gand que de la « PERSICA SIBYLLA » de la collection Rockefeller, mais seulement par les lignes générales de l'attitude et des vêtements.

Quant au portrait que l'on prétend avoir été exécuté par Memling en 1450, il ne nous en reste que la référence laconique de Morelli, qui affirme l'avoir vu « chez le cardinal Grimani ».

Nous ignorons tout, actuellement, de cette peinture. Mais si nous en croyons Morelli, il s'agirait là d'une œuvre de jeunesse de l'artiste, très antérieure aux premières que nous connaissons et qui lui sont attribuées avec certitude.

L'assemblage de ces éléments et d'autres encore que je n'ai pas mentionnés, spécialement des miniatures, mène à l'étude de problèmes que je ne peux traiter pour le moment et qui dépassent la nature même de cette communication.

Pour l'instant, la controverse soulevée par la PERSICA SIBYLLA, à laquelle je me suis référé, m'a fait sentir la nécessité de trouver un document plus

(5) M. DEVIGNE. « Communication au Congrès archéologique de Tournai », 1921.

(6) LUIZ T. DE SAMPAIO. « Recordações portuguesas em Basileia », in « Revista de Historia », 1923, pags. 24-28.

(7) LOUIS MAETERLINCK. « Nabur Martins », pages 44-52.



Isabelle de Portugal.
Plaquette en plomb.

Kaiser Friedrich Museum, Berlin.

sûr de l'image de la duchesse de Bourgogne durant la dernière période de sa vie; et c'est ce document que j'ai eu la chance de rencontrer.

Je me limite donc ici à l'apporter au débat. C'est un portrait daté de 1470, faisant partie de la Collection James Simon, léguée en 1904 au Kaiser Friedrich Museum de Berlin (8). Il se présente sous la forme d'une plaquette de plomb, en relief ovale, de 101 mm. de hauteur sur 76 mm. de largeur, coloriée et dorée. Autour de la marge, se lit l'inscription suivante : AM . IZABEL . PORTVG . PHI PII BVVG . DV . VX . 1470.

Don Isabel est représentée à mi-corps, le buste presque de face, le visage de trois-quarts, tenant de la main droite une fleur, peut-être la rose rouge des Lancaster.

La tête est ornée d'une haute coiffure couverte d'un voile qui devait être blanc mais n'est plus aujourd'hui que grisâtre. Autour du cou s'enroule un collier d'or portant une médaille au centre. Le corsage est fait d'un tissu épais, de couleur verdâtre, garni d'un col et de revers qui semblent être de fourrure.

Le visage n'est pas aussi allongé que dans les autres portraits connus. Le front est élevé et les arcades sourcilières hautes; le nez long et droit, aplati à sa partie inférieure; la bouche très petite. Sur les joues paraissent quelques vestiges de couleur, les lèvres sont encore légèrement rougies.

Les lettres, également en relief, conservent encore un peu d'or.

Les parties les plus saillantes de cette plaquette, principalement l'extrémité du nez et les doigts de la main droite, ont été aplaties par pression.

L'ensemble est patiné d'un ton grisâtre.

Luiz REIS SANTOS

de l'Institut Portugais d'Archéologie,
Histoire et Ethnographie de Lisbonne.

(8) *Sammlung von Renaissance-Kunstwerken gestiftet von Herrn James Simon zum 18. Oktober 1904*. Berlin, 1908, Georg Reimer, p. 45, n° 386.



ÉCOLE DE THIERRY BOUTS. — *Crucifixion.*

Deutsches Museum Berlin.

LE SAINT ADOLPHE DU MUSEE DE BERLIN

Le visiteur du Deutsches Museum à Berlin, distrait par quelques-uns des plus purs chefs-d'œuvre de l'art français et flamand qu'il trouve sous cette enseigne, peut n'avoir pas remarqué une crucifixion de l'école de Thierry Bouts. « Le Christ en croix entre Marie et Jean, Adolphe et Ambroise », ainsi s'exprime le Catalogue (1).

On ne saurait dire si l'évêque qui se tient à côté de saint Jean est ou non saint Ambroise, car on ne lui trouve aucun des attributs qui distinguent ce père de l'Eglise. L'évêque debout près de Marie écrase un dragon et porte une clef. Des trois évêques du nom d'Adolphe que l'Eglise honore comme saints deux n'eurent jamais rien de commun avec un dragon : saint Adolphe, évêque de Compostelle, et son homonyme, évêque d'Osnabruck. Reste saint Adolphe, évêque de Metz. « Il est représenté comme évêque, écrasant un dragon, » écrit Kunstle (2). Mais rien dans sa Vie (3) ne peut donner un sens à la clef qu'on lui voit dans la main sur le tableau du Deutsches Museum.

Or, vers la fin du XI^e siècle, apparut dans la basse vallée de la Meuse une légende promise à une grande fortune. Elle faisait de saint Servais, dont l'église dominait Maestricht, le dépositaire de la clef que saint Pierre tenait du Christ, avec le pouvoir d'ouvrir et de fermer les portes du Ciel. Le saint évêque Servais, lors d'un pèlerinage à Rome, l'avait reçue des mains mêmes du prince des apôtres. Que saint Pierre ait choisi entre tous le pasteur de ces plaines basses où la Germanie confine à la mer, pour lui conférer tant d'honneur et de puissance, il n'y avait pas lieu de s'en étonner : saint Servais n'appartenait-il pas à la famille du Christ, ne descendait-il pas en ligne directe d'Hisméria, sœur de sainte Anne? (4)

Cette généalogie illustre, admise sans contestation par Sigebert de Gembloux (5), Brunetto Latini (6), Jacques de Voragine (7), Pierre des Noëls (8) et d'autres, consacra la gloire de saint Servais. L'art s'en

(1) 9^{me} édition (Berlin, 1931), p. 62, n° 543.

(2) *Ikonographie der christlichen Kunst* (Fribourg-en-Brisgau, 1926), II, p. 31.

(3) *Acta sanctorum*, 3^{me} éd., août, VI, p. 507-512.

(4) *Gesta sancti Servatii*, ed. Friedrich Wilhelm, *Sanct Servatius*, (Munich, 1910), p. 1-146.

(5) *Chronique*, à l'année 399.

(6) *Li livres dou trésor*, liv. I, part. II, chap. LXIV, dans *Collection de documents inédits sur l'histoire de France, première série, histoire littéraire*, p. 65-66.

(7) *Légende dorée*, chap. CXXIX, dans la trad. de Wyzema (Paris, 1910), p. 494.

(8) *Catalogus sanctorum*, liv. IV, chap. 164.

empara : Alwin Schultz (9), Fr. Geiges (10), Max Friedländer (11), Karl Kunstle (12), Beda Kleinsmidt (13), H. Detzel (14) ont signalé à l'envi de ces compositions généalogiques où, parmi les parents du Christ, figure saint Servais, une clef à la main.

Il arrive également qu'il soit représenté terrassant un dragon. Ainsi sur la série de plaques argentées que conserve le musée des arts décoratifs de Hambourg (15). Un missel de l'abbaye d'Averbode en Brabant contenait d'ailleurs à son sujet ces trois vers :

« Populus a dracone,
Cujus oratione
Perit, liber reditur » (16).

Il ne saurait faire de doute que le saint Adolphe du musée de Berlin est en réalité saint Servais : les deux attributs qu'a choisis le peintre pour le caractériser conviennent à celui-ci à l'exclusion de celui-là. C'est donc un saint entre tous populaire aux Pays-Bas que l'artiste, travaillant dans ces contrées, a, comme il était naturel, représenté dans son œuvre.

Guy de Tervarent.

(9) *Legende vom Leben der Jungfrau Maria* (Leipzig, 1878), p. 43.

(10) *Das St. Annenfenster im jetzigen Alexander Chörlein des Freiburger Münsters*, dans *Freiburger Münsterblätter*, année 1908.

(11) *Belgische Kunstdenkmäler*, édités par Paul Clemen, (Munich, 1923, t. I, p. 319, pl. 44.

(12) Ouvr. cité, II, p. 529-530.

(13) *Die heilige Anna, ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*, (Düsseldorf, 1930), p. 269 et 346, fig. 193 et 250.

(14) *Christliche Ikonographie*, (Fribourg, 1896), II, p. 77-80.

(15) Kunstle, ouvr. cité, II, p. 530. Les exemples sont nombreux : Schultz, ouvr. cité, p. 43, note 3, en donne un : M. et W. Drake, *Saints and their emblems*, (Londres, 1916), p. 117, en fournissent deux autres.

(16) « Il délivra le peuple d'un dragon, qui mourut à sa prière », cité par Cahier, *Les caractéristiques des saints dans l'art populaire*, (Paris, 1867), p. 318.

MONUMENTS FUNERAIRES DU XV^e SIECLE

CONSERVES A SOIGNIES

Soignies conserve un remarquable ensemble de monuments funéraires qui s'échelonnent du XIV^e au XVIII^e siècle.

De nombreuses dalles gravées pavent l'église collégiale de St Vincent, son cloître et la chapelle du « Vieux cimetière » (1); des ex-voto en pierre bleue, en pierre blanche, en marbre, en albâtre, y restent encastres dans les murs; enfin, une longue suite de chapelles funéraires et votives du XVIII^e siècle, en petit granit local, jalonnent l'ancien cimetière et les chemins de campagne.

L'importance artistique de ces œuvres est évidemment très inégale; s'il en est quelques-unes de qualité, la plupart sont médiocres et n'ont que la valeur du document historique ou folklorique. Prières de pierre, elles rappellent humblement la mémoire de quelque bourgeois de la cité sonégienne, qui ne dut jamais être très opulente, ou le souvenir d'un chanoine du riche et florissant chapitre de Monseigneur Saint-Vincent (2).

Parmi ces monuments funèbres, ceux du XV^e siècle ont particulièrement retenu notre attention (3).

Afin d'en faciliter l'inventaire et l'étude, nous les avons classés, suivant leur technique, celle de la gravure et celle du bas-relief, d'après leur

(1) Rappelons que la reconstruction de la Collégiale de St. Vincent, saccagée par les Normands fut entreprise par l'archevêque de Cologne, St. Brunon, vers 965. Le chœur daterait de cette époque. Le transept lui serait quelque peu postérieur. Les nefs appartiennent à une 3^e période de construction (vers 1100) et la tour occidentale a été élevée entre 1225 et 1250. Voir, à ce propos, l'étude documentée de M. le chanoine R. MAERE: *Les églises de Chaussée Notre-Dame, de Horrues et de St. Vincent à Soignies*, Mons et Frameries, Union des Imprimeries, 1930. — C. FRANCOIS: *Cloître de la Collégiale à Soignies*, dans *Ann. du Cercle archéologique d'Enghien*, 1887, t. III, p. 1-15.

La Chapelle du « Vieux cimetière », bâtie vers le XIII^e siècle et agrandie en 1643, abrite actuellement un musée d'archéologie et de folklore local. Elle est située au centre d'un cimetière du XIV^e siècle, très intelligemment transformé en parc public. Cf. A. DEMEULDRE: *Contribution à l'histoire de Soignies*. Soignies, 1896, pp. 47 à 87.

(2) St. Vincent Madelgaire, le fondateur du monastère de Soignies, y avait installé des moines bénédictins. St. Brunon les aurait remplacés par un chapitre de chanoines suivant la règle de Saint Augustin. L'existence de ce Chapitre est attestée dès 1071 par des textes. Il possédait de vastes domaines et d'abondants revenus qui en 1787 s'élevaient à la somme de 128.831 livres. Le chapitre de Soignies fut supprimé en vertu de la loi du 15 fructidor IV, en 1796. Cf. LEJEUNE. *Histoire de Soignies*. — A. DEMEULDRE. *Le chapitre de St. Vincent à Soignies*. Soignies, Nœfnet, 1902, p. 17 et ss.

(3) Que tous ceux qui ont facilité notre étude veuillent bien trouver ici l'expression de notre reconnaissance. Nous tenons à remercier tout particulièrement notre maître, le Révérend Chanoine R. Maere, qui avec tant de bienveillance nous accorda le secours de son érudition.

emplacement et par ordre chronologique sur la base du dernier décès qui s'y trouve mentionné. Simple convention, car souvent le monument était acheté par le donateur et placé, de son vivant, au-dessus de l'endroit qu'il avait choisi pour « être en terre mis ».

Les millésimes incomplets de certains monuments et les comptes d'exécution testamentaire (4) attestent cet usage.

AILE OCCIDENTALE DU CLOITRE.

Monument LI PRIESTERIAUS (Fig. 5).

largeur 58 cm. hauteur 120 cm., en calcaire d'Allain; s'effeuillant, surtout à l'inscription.

D'élégantes crosses de feuillage se déroulent en bordure de ce « tavlet ». Il est divisé en deux tabernacles composés d'énormes dais portés sur de sveltes pilastres. Debout, dans la niche gauche, une gracieuse Vierge. Sur son bras gauche, elle porte l'Enfant Jésus nu et, de la main droite, retient son manteau. Dans l'autre niche, le défunt agenouillé est présenté par son patron, St Jean-Baptiste, qui porte un agneau dont on distingue la tête derrière la nuque du donateur.

L'épithaphe, en relief sur 6 lignes et très endommagée, porte :

CHI DEVANT GIT · SIREs JEHANS (LI) PRIESTERIAUS
(CANON)ES DE CHESTE EGLISE DE MEDAME SAINTE
(IWAUDRU) DE · MONS · ET · DE · CONDES · QUI · TRESPASSA
(L'AN DE L'IN)CARNATION · NOT(RE) · SEIGNEUR · MIL
(.....) A DIEU
(.....) (5)

Hormis les rinceaux de l'encadrement et les panneaux médians des

(4) *Compte d'exécution testamentaire du chanoine Hue de Hargival* († 8 novembre 1398) conservé aux Archives de l'Etat à Mons sous le n° 1510^{bis}: « Et ossi li dis mess. Hues a sen vivant avoir fait un tavlet de pierre et mis au mur au dessus dou lieu ou se fosse ». D'après le même compte, Gilles le Kat, graveur de pierres à Mons fournit une dalle gravée de 9 pieds sur 5 pour mettre sur le corps du dit trepassé, borda de laiton le tavlet et écrit « tout autour ce qu'il put »..... *Compte d'exécution testamentaire du chanoine Hugué Odierne, secrétaire de l'empereur, décédé en 1516 (compte d'ex. test. à la cure de Soignies)*: « a Sanson Herman pour avoir lever la tombe payé XII s. pour avoir fait faire la datte sur la dite tombe XX s. »

(5) Il est fait mention de Jehan li presteriel depuis 1365 jusqu'en 1390, date à laquelle il céda son canonicat de Mons en échange d'une chapelle perpétuelle en l'église St Géry à Valenciennes. Cf. A. DEMEULDRE: *Le chapitre de St Vincent de Soignies, ses dignitaires etc.* Soignies, Nœfnet, 1902, pp. 281 et 282.

dais qui sont gravés au trait, toute cette dalle est ouvrée en champlevé. Les lettres et les dessins réservés dans la pierre devaient se détacher sur un fond de mastic coloré.

Malgré certains défauts (la main droite trop menue de la Vierge; la tête du donateur vue de 3/4 sur un corps de profil), le dessin de ce monument est remarquablement rendu dans une technique délicate.

Monument COLART DIEU.

dalle en pierre d'Ecausines de 62 cm. de largeur sur 57 cm. de hauteur; sert de seuil de porte; usée sur la moitié gauche.

Le mari et sa femme sont agenouillés de part et d'autre d'une Vierge assise et tenant l'Enfant Jésus. Chaque personnage est placé dans l'axe d'une arcade surmontée d'une frise d'arcatures.

L'inscription porte :

(CI DEV)ANT GIST COLART DIEU QUI TRESPASSA

LAN DE GRASSE · M · CCCC · [réservé]

ET CI GIST MARIE DESTEHOUT QUI FU SE III^e FEME ET

TRESPASSA LĀ DE GRAICE · M · CCCC · [réservé] (6)

Monument LESTAIGNIER.

en calcaire d'Ecausines de 90 cm. de hauteur sur 60 cm. de large; surmonté d'un larmier.

L'architecture (une large arcade moulurée, à intrados orné d'une guirlande, portée sur colonnettes à chapiteaux et surmontée d'arcatures ajourées) est sculptée en relief.

Les personnages se dégagent sur un fond légèrement évidé et représentent deux chapelains agenouillés, suppliant la Vierge, assise sur son trône.

L'épithaphe les nomme :

CHI DEVĀT GIST SIRE GUILLAUME LESTAINIER

CAPPELAĪS DE SOUGNIES ET CURE DE

COUROUBLE LIQUELZ TRESPASSA LAN · M ·

CCCC : IIII^{xx} ET III LE XIII^e JOR DE JULET PRIES POR SAME

(6) A la mémoire de ses deux premières épouses. Maigne Antoine (+ 1438) et Cateline Massé (+ 1468) et de leurs enfants, Collart Dieu éleva le monument conservé sous le porche de l'église St Martin à Mignault. Cf. SOUL DE MORIAME. *Inventaires des objets d'art... du Hainaut. Arr. de Soignies*, p. 246. Phot. p. 247.

ET CI GIST SIRE JEHAN LESTAINIER
CAPPELAÏS DE · STE · KATERINE DE (LOUV)EGNIES
ET TRESPASSA LAN M [réservé]

AILE ORIENTALE DU CLOITRE.

*Monument GOSSUIN TRUBERT (Fig. 6).
dalle en petit granit d'Ecaussines de 73 cm. de large sur 102 cm. de haut, surmontée
d'un larmier; en parfait état de conservation.*

Le défunt est agenouillé à gauche de la Vierge qui le bénit de la main droite; de la gauche, Elle retient sur ses genoux l'Enfant Jésus nu. Des mains jointes du chapelain sort un phylactère portant : O MATER DEI MEMENTO MEI.

Les personnages sont placés sous deux arcades redentées, surmontées de rampants et de fenestrages. Ces arcades reposent, au centre sur une mince colonnette et, aux extrémités, sur des colonnettes engagées dans de larges pilastres allégés d'arcatures et couronnés d'un toit en croupe.

L'inscription en belles gothiques porte :

+ CHI DEVANT GIST MESIRE GOSSUIN TRUBERT
CAPELLAIN PERPETUEL DE CESTE EGLISE QUI
TRESPASSA LAN · M · CCCC · ET · XLIX · LE XI^e · JOUR
DAVRIL PRIIES ADIEU POUR SAME (7)

Le relief des architectures, des personnages et des lettres est uniforme et peu profond; les détails sont gravés au trait, très superficiellement (8).

*Monument JEHAN de BRUGELETTE (Fig. 10).
en calcaire d'Ecaussines de 68 cm. de haut sur 97 cm. de large.*

Au centre du tableau, la Vierge assise sur un trône surélevé tient son Enfant qui bénit de la main droite. Trois personnages masculins, le père et ses deux fils sont agenouillés à sa droite par ordre de taille. A sa gauche, cinq personnages féminins, la mère et ses filles.

(7) G. TRUBERT est cité dans un compte de la quotidienne de 1447. Cf. A. DEMEULDRE, *op. cit.*, p. 346.

(8) 2 mm. de relief.

Sur un phylactère sortant des mains du mari est gravé :

SALVE REGINA MISERICORDIE.

Des mains de l'épouse part l'inscription :

O MATER DEI MEMĒTO MEY.

L'épithaphe sur trois lignes porte :

CHI DEVĀT GIST JEH DEBRUGELET QI T̄SPASSA LĀ · M · CCCC · III_{xx} · XVII
JOR DAVRILLE + ET MARYE CRASSIN SESPEUSSE QUI T̄SPASSA LĀ · M · CCCC ·
III_{xx} · ET · III · LE VIII^e JOR DE SEPTĒBRE PRIIES DIEU POR LEURS AMES ·

La technique du relief est la même que pour les monuments *Trubert*, *Destohu*, *Dieu* (9).

INTERIEUR DE L'EGLISE.

Monument MICHEL LI HALIER (Fig. 1).

dalle en pierre de Calonne de 94 cm. de haut sur 59 cm. de large, encastrée dans le mur méridional de la chapelle de la Ste Face (anciennement, chapelle de St Nicolas) (10).

L'inscription, le décor, la scène sont épargnés dans la pierre et les détails gravés en traits légers, tandis que les personnages se détachent sur un fond plus profondément creusé (11).

La scène est symétriquement distribuée sous trois arcs brisés et polylobés, surmontés, au centre, d'un dais avec toit en croupe, et, de chaque côtés, de clochetons ajourés.

Debout, à gauche, St Nicolas bénit les trois enfants qui surgissent d'un cuvier placé dans l'axe de l'arcade centrale. A l'extrémité opposée, le donateur prie agenouillé. Le sol est parsemé de fleurettes et de brins d'herbe gravés au trait.

L'épithaphe, coupée aux angles par des médaillons quadrilobés avec

(9) Relief de 2 mm. d'épaisseur.

(10) M. LI HALIER n'est pas mentionné sur la liste des chanoines et dignitaires du chapitre de Soignies de A. DEMEULDRE.

(11) Relief de 7 à 8 mm. alors qu'il n'atteint que 2 à 3 mm. dans les dalles TRUBERT, DESTOHU... Le même profond relief est employé dans les monuments DE GAVRE à Steenkerque, et de LESCLATIERE à Horrues.

symboles des évangélistes, encadre la scène et les architectures; elle se continue, dans le bas, sur trois lignes avec interlignes en relief.

+ CHI · GIST · MÈTRE · MIKIES · LI · HALIERS · IĀD · CURE
 S · DE · HOREUS ET CAP
 ELAĪS · DE · SAĪT · NICHOLAY · EN · CESTE · EGLISE · QUI · TRES
 PASSA · LAN · DE · GRACE · (M) CCCC
 ET · V · LE · VI^e · (JOUR) · DE · JUNG · PRYES · POR · SAME ·
 DOU · SACHOIT · FIST · PLANTER · LE · BOS +
 (D)EX · SOIT · SAME · MISERICORS. (12)

Monument DE LE FLIKIERE (Fig. 3).

*encastré dans le mur à droite de l'entrée de la chapelle du St Nom; larg. 8 cm. sur 73 cm.
 de haut; calcaire d'Allain; fort endommagé.*

Des arcatures polylobées divisent la scène en deux niches; celle de gauche abrite la Vierge debout portant l'Enfant Jésus; celle de droite, le défunt agenouillé, les mains jointes. Sur un phylactère partant de sa bouche, on lit : MISERERE MEI.

Sous une plate-bande ornée de quadrilobes, cette supplique

(DULCI)S · VIRGO · MATER · DEI · ESTO · MEMOR · PRECOR · MEI · AMEN.

achève le tableau proprement dit.

L'épithaphe porte :

(CH)I · DEVANT · GIST · SIRES · ADA(MS) · DE · LEFLIKIERE
 (IA)DIS · CANONES · DE · CESTE · EGL(ISE ET CU)RES · DE · CA.....
 (QUI TRESPA)SSA · LAN · (DE GRACE) M · CCCC
 (.....)D)IEU (13)

Les personnages se silhouettent en relief sur le fond des niches légèrement ravalé. Les détails, moulures et inscriptions sont gravés.

(12) HORRUES, village à 5km. au N-O de Soignies. SACHOT, lieu planté de saules; nom donné à de nombreux lieux-dits à Soignies, Horrues et environs.

(13) Le chanoine DE LE FLIKIERE figure aux comptes de la «quotidienne» de 1413, 1416, 1418; il fut exécuteur testamentaire de Jehan de Froimont décédé en 1418. A. DEMEUL-DRE, *op. cit.*, p. 151.

VIEUX CIMETIERE.

Monument DESTOHU (Fig. 2).

pignon oriental de la chapelle; dalle en petit granit d'Ecaussines surmontée d'un larmier; largeur 58 cm., hauteur 88 cm.; a beaucoup souffert des intempéries.

Sous un arc en accolade déprimée porté sur deux colonnettes et surmonté d'arcatures, deux femmes sont agenouillées à la droite d'une Madone assise et tenant sur ses genoux son divin Fils.

Au-dessus des défuntes, une banderolle porte :

O MATER DEI MEMETO MEY.

Sur l'építaphe peu soignée :

CHI GIST JEHÑE DESTOHU ET MARIA SE FIELLE QI
TRESPASSA EN LĀ DE GRASCE · M · CCCC · LXIX
LE V^e JOR DE SEPTĒBRE PRIIES DIEU
POUR SAME

De quels ateliers sont sortis ces ex-voto gravés?

Nous ne connaissons ni les testaments, ni les comptes d'exécution testamentaire de leurs donateurs. Mais si, à l'examen des œuvres, nous joignons les renseignements fournis par les archives qui ont trait à des monuments disparus, il nous est possible d'établir un classement des plus vraisemblables.

Les tavelets *Li Presteriau* et *De le Flikière* sont en pierre d'Allain (Tournai) et comptent parmi les plus anciens que nous connaissions. Mais l'époque et la matière suffisent-elles pour les attribuer à un atelier tournaisien?

Vers 1395, florissait à Mons l'atelier de Gilles Lecat (14) . J. li Presteriau qui était également chanoine du chapitre de Ste Waudru de Mons n'aurait-il pas commandé son ex-voto à un atelier montois? Il ne semble pas. Rien n'apparente cette œuvre aux œuvres montoises, si ce n'est un détail : la présence d'une corniche en couronnement des architectures.

Par contre, la comparaison s'impose avec une œuvre tournaissienne, le monument *Amaury Dupont* (15).

(14) Cf. DECAMPS. *Artistes montois. Maître Gilles Lecat*, dans *Bull. du C. Arch. de Mons*, T. 35, 1906. Gilles Lecat en 1398 grave la dalle de Hue de Argival, chanoine de Soignies et taille l'építaphe du bas-relief.

(15) Reproduit dans *Inventaire de Soit de Moriamé*. Pl. LXX, p. 98, église St Nicolas à Tournai.

Bien que la technique de la gravure soit différente, c'est le même style des architectures et la même épigraphie, le même dessin, la même disposition des cheveux de la Vierge et les mêmes doigts, infiniment allongés, du défunt. Le St Jean à la barbe large et rayée en son milieu, portant son agnelet frisé, nous le retrouvons pareil dans bien des monuments tournaisiens. Mais ici tous ces caractères sont traités avec une élégance et un raffinement qui tiennent de la perfection. Toutes les proportions sont élancées, celles des architectures, celles des corps, celles des visages; et les lys du diadème de la madone sont d'une sveltesse remarquable. C'est de l'art français. Tournai plus que toute autre ville des Pays-Bas travaillait « à la française ».

Cette dalle gravée, la plus belle que nous ayons conservée dans cette technique en champ-levé, doit provenir d'un des meilleurs ateliers tournaisiens, tandis que le monument *De le Flikière*, d'une exécution peu soignée, d'un style médiocre pour ne pas dire grossier, fut exécuté par un imagier inhabile.

Sur ce monument *De le Flikière*, le thème traité, maltraité, peut-on dire, est celui de la Vierge au donateur; mais il s'éloigne du type des plaques gravées par l'absence d'architecture et par la représentation du dallage qui existe aussi sur le monument *Li Presteriau*.

Le monument *Li Halier* paraît provenir également d'un atelier tournaisien. Il est gravé dans le même calcaire compact (calcaire de Calonne) que le monument des enfants *de Gavre* (16), le monument *Pollès* (17) et le monument *de Lesclatière* (18). Tous trois procèdent de la même technique (des silhouettes se détachant sur un fond profondément creusé, tandis que les traits des vêtements, des visages et du sol sont superficiels) et, vraisemblablement, du même atelier.

La parenté du monument *Li Halier* avec le monument *de Gavre* est frappante : même cadre avec quadrilobes aux angles, même style épigraphique : une croix de Malte identique précède les inscriptions dont tous les mots sont séparés par des signes semblables, en forme de croix, et dont les abréviations sont gravées en marge; sous les arcatures, mêmes représentations des clefs et nervures, mêmes chapiteaux, mêmes culs de lampe; et il n'est pas jusqu'aux visages des enfants mâles du monument *de Gavre* qui ne ressemblent à ceux des enfants du cuvier.

Notons en outre, sur les monuments *de Gavre* et *de Lesclatière*,

(16) Dans l'église St Martin à Steenkerque (Hainaut). Cf. SOIL DE MORIAME. *Inv. T. IV*.

(17) Dans la cathédrale de Tournai. Cf. SOIL DE MORIAME, *Les anc. ind. d'art tournaisiennes*. Tournai, 1912, p. 99, pl. LXXI.

(18) Dans l'église St Martin à Horrues.

l'identité de détails vestimentaires, des manchettes par exemple, que nous retrouvons sur certains monuments tournaisiens, notamment sur le monument *Pollès*.

L'ex-voto *Trubert* n'appartient plus à ce groupe. La conception générale, certes, en procède : c'est, sous des architectures, le donateur aux pieds de la Madone; mais ni l'allure, ni les types, ni la technique, ni les détails, ne sont tournaisiens.

Les personnages sont plus trapus, plus ramassés, la tête de la Vierge est disproportionnée et écrasée sous une couronne trop lourde, son trône est dépourvu de décorations et de moulures, les architectures elles-mêmes, particulièrement soignées mais traitées en bandes larges, manquent de sveltesse.

Le relief des traits est uniforme et peu saillant.

L'inscription en minuscules s'éloigne aussi des épitaphes tournaisiennes. Les interlignes ne sont plus soulignées par un trait en relief, le module des caractères a changé et nous remarquons déjà le dessin particulier de certains graphies du P et du ET notamment qui se retrouveront dans toute une série d'autres dalles en calcaire d'Ecaussines : les monuments *Jehan de Brugelette*, *Destolu*, *Lestainier*, *Colart Dieu* et les vestiges de pierres tumulaires remployées comme seuils de fenêtre, dans l'aile orientale du cloître.

Les ex-voto *de Brugelette*, *Destolu*, *Lestainier*, *Colart Dieu* s'apparentent entre eux d'étonnante manière. Ils se ressemblent par le type de Vierge au minuscule visage portant la même couronne lourde et évasée, la même chevelure, assise sur un trône identique et tenant vers sa droite un petit Jésus qui bénit d'une main démesurément grande; elles se ressemblent par le type et la disposition des personnages silhouettés et agenouillés sur un même plan, par ordre de grandeur. A la manière d'inciser les yeux, de découper les visages et les mains, de traiter les coiffures et les plis, on les dirait œuvres d'un même ciseau. Et le larmier qui les surmonte, souvent taillé à même la dalle, achève de donner un air de famille à ces monuments que nous attribuons aux « *quarrelleurs* » d'Ecaussines.

L'existence d'ateliers écaussinois est attestée par des textes à partir de la fin du XIV^e siècle et les chanoines du chapitre de Soignies leur ont souvent commandé la dalle gravée qui devait couvrir leur sépulture (19).

(19) *Dépôt des Arch. de l'Etat à Mons. Chapitre de Soignies, Testaments des chanoines, nos 824 à 829 et Comptes de l'exécution de testaments des divers chanoines nos 1510bis à 1534.* Ces documents s'échelonnent entre 1398 et 1525. Les archives paroissiales possèdent deux forts volumes numérotés VI et VII et contenant des testaments et comptes d'exécutions testamentaires des XVI^e et XVII^e s.

Mais point de trace de commande de petits monuments votifs aux mêmes ateliers, car il convient de remarquer que la plupart des ex-voto en pierre d'Ecaussines que nous possédons sont offerts par des bourgeois dont les revenus ne permettaient pas de s'adresser aux ateliers réputés.

Quoi d'étonnant à ce que, dans un centre d'exploitation de calcaire, des tailleurs de grandes lames gravées au trait ou en léger relief, se soient appliqués à reprendre les formats et à copier les thèmes des petits ex-voto en vogue. Habités à traiter un sujet sur de larges surfaces, ils ne pouvaient faire preuve de la même habileté à travailler plus menu. De là ces naïvetés, ces gaucheries, ces impuissances toute primitives, marques d'un atelier régional, né récemment de la présence du matériau et qui n'a pas pour lui l'expérience du passé. On dirait d'une naissance! Le relief est dégagé lentement par des mains inexpertes, des esprits non éduqués, dans un matériau inapte. En effet, le calcaire d'Ecaussines, à cause de son gros grain, de très nombreux fossiles, de sa teinte neutre, ne se prête pas à la taille du bas-relief; il ne permet pas les finesses d'expression, les dégradés dans le relief, les demi-ombres; il demande à être buriné largement pour de violentes contrastes; il est apte, avant tout, à la sculpture monumentale.

Cette sculpture monumentale, très tôt, fit la réputation et la fortune des chantiers d'Ecaussines qui, au XIV^e et surtout aux XV^e et XVI^e siècles, exportèrent abondamment leurs pierres profilées, bases et chapiteaux moulurés, fleurons et crochets de feuillage. Quelques ateliers de sculptures continuèrent à traiter la figure humaine et à suivre le développement de l'iconographie et du style funéraire. Nous devons citer deux œuvres de ces ateliers, voisines, par l'âge et par l'épigraphie, de celles que nous avons étudiées, mais d'un caractère sculptural tout nouveau : le monument de Jehan de Brugelette ($\pm$ 1526) et Barbe Clerc, son épouse ($\pm$ 1544) (20), représentant une « mater dolorosa » et le monument d'Herman ($\pm$ 1487) et son fils ($\pm$ 1564?) qui figure le Christ en croix entre les deux larrons (21).

Elles sont neuves par les représentations figurées et la taille en demi-bosse (le relief se dégage), par un accent primesautier, une sincérité naïve, une verve qu'on dirait volontiers satirique si elle était consciente, tout cela mêlé à une rudesse encore primitive, à des formes lourdes, épaisses, ramassées, à des gaucheries qui marquent un style régional et sentent le terroir.

(20) Reproduction dans MAERE: *Les églises de Chaussée N.-D., Horrues et Soignies*, Mons, 1930, pl. 5, fig. 14 du tiré à part.

(21) Epitaphe à la page 75 de A. DEMEULDRE, *Contribution à l'histoire de Soignies*. Soignies, 1896.

Le même calcaire étant exploité à Soignies, n'existait-il pas quelque atelier autochtone qui aurait produit ces œuvres?

A Soignies, on a d'abord exploité le grès faménien qui affleure sur une ligne E-O, passant par l'axe de la collégiale. Cette église des X^e, XI^e et XIII^e siècles en est construite. A peine quelques assises de petit granit sont-elles employées dans la façade septentrionale du rez-de-chaussée de la tour du XIII^e siècle, et elles pourraient bien dater d'une réparation postérieure. Jusqu'au XVII^e siècle les chanoines du chapitre de Saint Vincent commandent leurs dalles funéraires aux Ecaussines et leurs exécuteurs testamentaires ont recours aux services d'un graveur écaussinois ou tournaisien pour y ajouter la date du décès. N'y avait-il donc pas un tailleur de pierre du crû apte à pareille besogne? L'exploitation de la pierre, à Soignies, ne s'étendait qu'aux nécessités constructives locales, alors qu'Ecaussines exportait depuis le XIV^e siècle. Au XVIII^e siècle, seulement, des ateliers sonégiens se constituent, qui produisent une sculpture folklorique très intéressante dont l'étude dépasse le cadre de cet article.

*
* *

Une seconde série d'ex-voto funéraires comprend 8 monuments sculptés en pierre blanche.

GALERIE ORIENTALE DU CLOITRE.

Monument GILLART (Fig. 4).

pierre blanche de 78 cm. de haut sur 84 cm. de large, insérée dans un cadre de bois.

Les figurines : enfants, St Nicolas et le donateur sont décapités (22).

Les personnages sculptés en haut relief apparaissent sur une scène profonde de 13 cm. dont l'avant-plan est garni d'un lambrequin à pan-neaux; de chaque côté de lourdes draperies relevées en leur milieu et agrafées dans les coins supérieurs.

Le tableau représente à gauche, St Nicolas, debout, de trois quarts à droite, tourné vers le cuvier d'où émergent les trois enfants. L'autre

(22) La liste des chanoines du chap. de Soignies dressée par A. DEMEULDRE, *op. cit.*, ne signale pas Arnould Gillart mais Nicolas Gillart, bachelier en théologie, doyen en 1380, curé d'Havré en 1384 qui mourut en 1423. Il est permis d'identifier ce Nicolas avec notre Arnould qui portait sans doute deux prénoms. La présence de St Nicolas et de St Arnould sur le monument funéraire confirmerait cette hypothèse.

moitié de la scène est occupée par le groupe du défunt agenouillé, présenté par son patron, St Arnould (23).

L'épithaphe versifiée est gravée sur cinq lignes (24) :

PROCH DOLOR ARNOULDUM GILIART DOMINUM VERENANDUM ALLOQUIO
[MITEM STRAVIT M]ORS
ANTE JACENTEM IPSE CAPELLANUS TEMPLI PARITERQUE DECANUS
[FLORIBUS]
[ARMORICIS REDEMITUS] AMICUS AMICIS M C QUATER SIGNA CRUCIS
ET SEX
TU QUOQUE [SIGNA] AST ANNOS OCTO MISSIS CUM LUMINE SEXTO [SUOS
OCULOS]
[CLAUSIT MUNDI QUOQUE FRI]VOLA LIQUIT

Monument SACRE (Fig. 13).

Pierre blanche de 68 cm. de large sur 46 cm. de haut. L'enfant Jésus et l'avant-dernier personnage sont décapités; les détails des visages sont usés.

Une large gorge ornée de feuilles trilobées encadre ce haut-relief qui représente une file de 5 personnages (1 homme et 4 femmes) de profil, agenouillés à côté d'une Vierge vue de face, assise à l'extrémité gauche du monument.

Les lettres de l'épithaphe sont peu soignées et inégales :

CI GIST HUART SACRE QUI TRESPASSA LAN M CCCC LVIII
ET MARIE DUFIERQUOIT QI TRPASSA LE XIII DE MARCH LAN XIII^c ET XIII
ET GUISLAINE POPLIR QUI TRESPASSA..... [JO]UR DE MAY LAN XIII^c ET
XXVIII
ET CLEMÈCE DU TRIS QI TRESPASSA..... OTE LAN XIII^c ET XLVIII
ET CATER GARNET Q TRESPASSA LAN XIII^c (réservé) PIES P LES AMES

Monument TIESTE (Fig. 14).

Pierre brunâtre gréseuse de 59 cm. sur 62 cm.; les arêtes et les détails sont élimés.

La Vierge vue de face, debout, portant l'Enfant Jésus, occupe l'extré-

(23) De prime abord, on penserait volontiers à St Jacques. L'épithaphe mentionnant Arnouldum, il est plus vraisemblable d'y voir une figuration de St Arnould parfois représenté en pèlerin. Cf. CAHLER. *Caractéristiques des Saints*. Paris, Poussielgue, 1867, p. 678.

(24) Cette inscription, aujourd'hui partiellement indéchiffrable, est reconstituée d'après les données du ms: *Histoire de Soignies*, écrite en 1618 par Vincent Plomé, originale de Soignies et chanoine prémontré à l'abbaye de Bols-Seigneur-Isaac. Ce manuscrit, composé de 64 feuillets numérotés au recto de 21 à 85, appartient à Monsieur l'abbé M. Desmette qui me l'a aimablement prêté. Qu'il veuille trouver ici l'expression de ma vive gratitude.

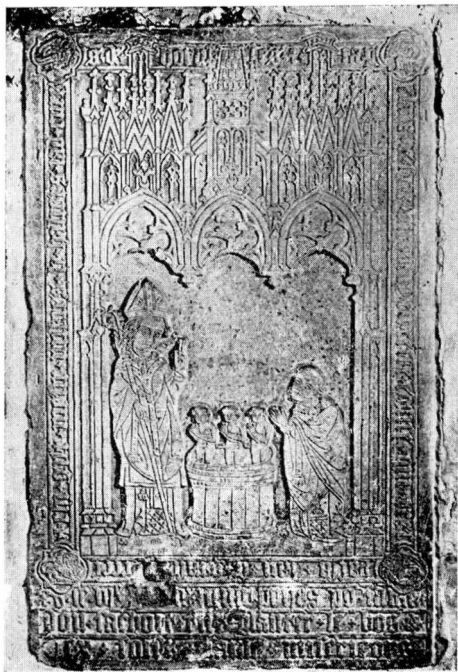


Fig. 1. — Mon. *Michel Li Halier* († 1405).
Collégiale de Soignies.



Fig. 2. — Mon. *Destolin* († 1469).
Soignies « Vieux cimetière ».



Fig. 3. — Mon. *De Le Flikiere* (± 1418).
Collégiale de Soignies.

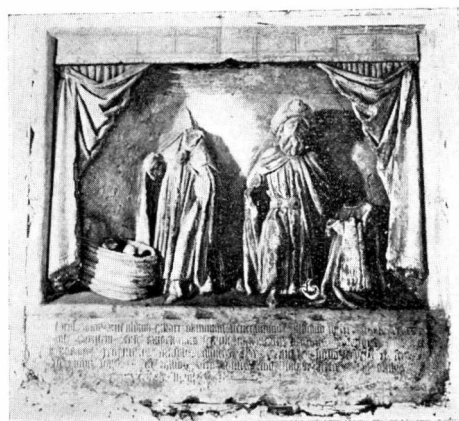


Fig. 4. — Mon. *Giliart* (± 1423).
Collégiale de Soignies.

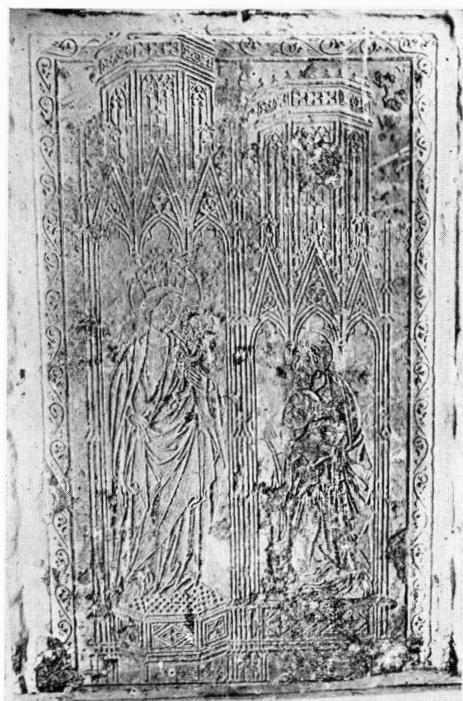


Fig. 5. — Mon. *Li Priesteriaux* (± 1390).
Collégiale de Soignies.

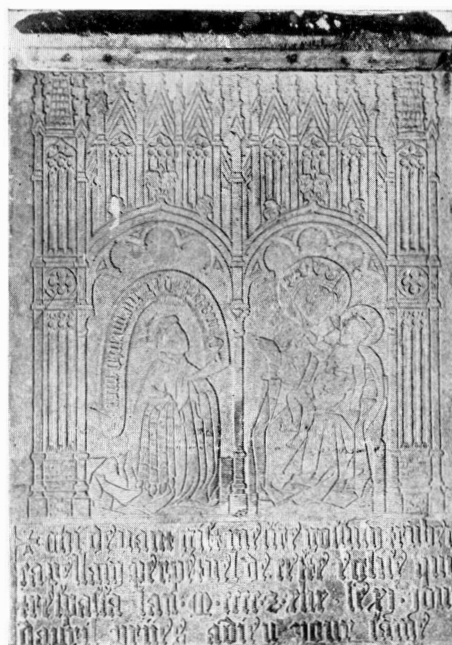


Fig. 6. — Mon. *Gossuin Trubert* ($\dagger 1449$).
Collégiale de Soignies.



Fig. 7. — Mon. *des Quatre donateurs* (± 1439).
Collégiale de Soignies.



Fig. 8. — Mon. *Delecroix* (± 1467).
Soignies « Vieux cimetière ».





Fig. 9. — Mon. Guillaume de Scaubecque († 1436).

Collégiale de Soignies.



Fig. 10. — Mon. Jehan de Brugelette († 1483, † 1497).

Collégiale de Soignies.

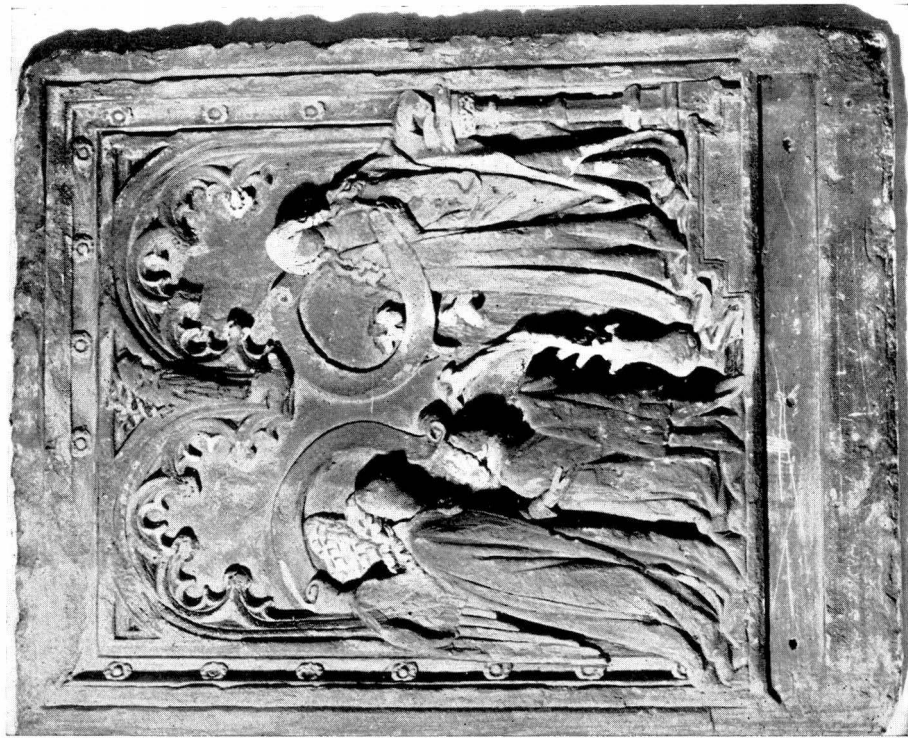


Fig. 11. — *Annonciation au donateur inconnu.*
Collégiale de Soignies.

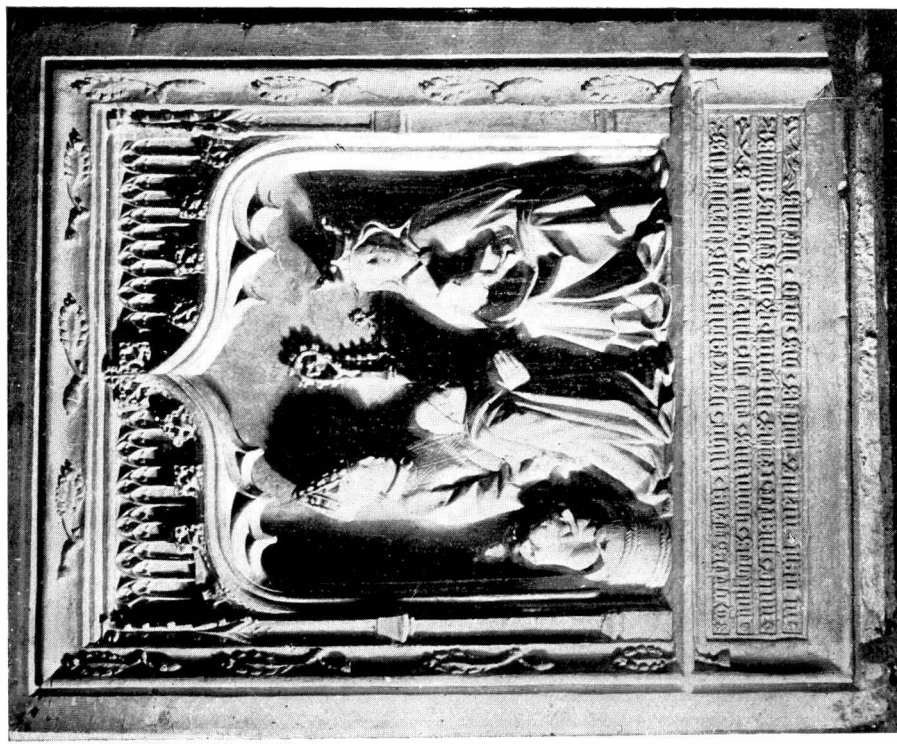


Fig. 12. — *Mon. Thierry Li Moulmier* († 1426).
Collégiale de Soignies.



Fig. 13. — Mon. Huart Sacre († 1458).

Collégiale de Soignies.

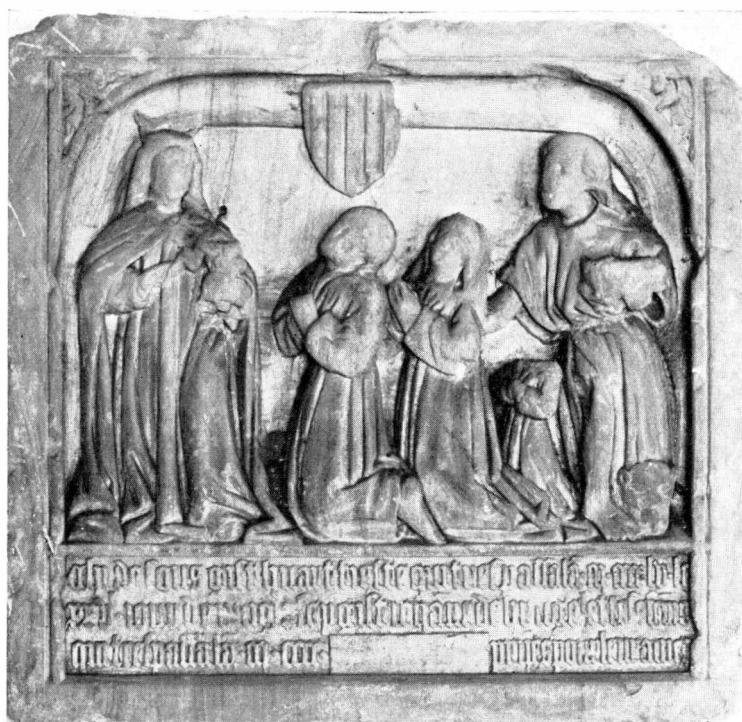


Fig. 14. — Mon. Huart Tieste († 1455).

Collégiale de Soignies.

mité gauche du bas-relief. Les époux défunts et leur fils, placés de profil, sont agenouillés l'un derrière l'autre et présentés par St Jean (25).

Une profonde gorge encadre la scène et, dans les écoinçons, se blottissent de petits personnages.

L'inscription taillée en fort relief porte :

CHI DESOUS GIST HUART TIESTE QUI TRESPASSA LĀ · M · CCCC · LV · LE
XXV^o JOUR DE IUNG · SE Y GIST IEHANĒ DE BRUGELETTE SE FĒME
QUI TRESPASSA LĀ · M · CCCC · PRIES POUR LEUR AMES.

*ANNOCIATION, monument votif d'un chanoine inconnu (Fig. 11).
pierre blanche de 76 cm. de haut sur 60 cm. de large, encastrée entre la porte de la cour
du cloître et une fenêtre; dans les plis, nombreuses traces de coloris sur un fond de
minium; s'effrite au moindre attouchement.*

Une moulure, dont la gorge est garnie de rosaces, encadre la scène divisée en deux par des arcades cintrées à redents trilobés. Dans l'écoinçon central apparaît la face de Dieu le Père; sous sa barbe fleurie et en guise de cul de lampe, la colombe du St Esprit. Sous l'arcature droite, la Vierge debout sur une estrade ouvre, de la main gauche, un livre posé sur une élégante colonnette; de sa droite appuyée contre sa poitrine part une phylactère portant des traces de lettres peintes. Une branche de lys s'élève d'un vase posé sur le sol, au second plan. Sous l'arcade gauche un chanoine est présenté à la Vierge par l'ange Gabriel dont la sénestre soutient une banderole qui se déroule au-dessus des deux personnages.

L'épithaphe gravée sur un « *tabliel* » de laiton a disparu; les trois trous de goujon restent visibles.

(25) Du fait que le St médiateur présente, en particulier, la défunte « Jehane » et qu'il porte sur le bras le traditionnel agneau, nous pensons qu'il s'agit de St Jean le Précurseur. Cependant, la présence, à ses pieds, d'une tête de lion, rend l'identification plus délicate. Le R. P. Ferd. Peeters et M. P. Rolland nous avaient proposé d'y voir des armes parlantes de H. Tieste. Solution élégante que nous notâmes volontiers malgré la présence de l'écu aux 5 pals placé au-dessus de l'époux. Entre-temps, le hasard nous fit rencontrer, chez un antiquaire bruxellois, une statuette en bois représentant un saint vêtu d'une longue tunique d'un manteau, portant un agneau sur l'avant-bras droit et ayant à ses pieds un animal difficile à spécifier. L'antiquaire le dénommait un St Jean. L'imagerie populaire n'aurait-elle pas enrichi la représentation du Précurseur, d'un animal symbole du désert, comme dans l'iconographie de St Jérôme? Sur notre ex-voto, la vie érémitique du saint est évoquée davantage encore par sa longue tunique sans manche, échancrée des deux côtés, de haut en bas, et serrée par une ceinture. Ajoutons en faveur de l'identification avec St Jean, qu'un obit se disait « à la St Jean à l'intention des défunts ». (Cf. DEMEULDRE: *Obituaires de la coll. de Soignies*, p. 230). Une tête semblable se voit aux pieds de Ste Agnès sur le monument « Le Veillant » à Mons (collégiale Ste Waudru).

AILE OCCIDENTALE DU CLOITRE.

*Monument des QUATRE DONATEURS (Fig. 7).
sculpture en haut relief; pierre blanche de 57 cm. de haut sur 74 cm. de large,
en très mauvais état.*

De part et d'autre d'une Vierge assise sur un faldistorium, est agenouillé un couple de personnages vus de profil et placés l'un derrière l'autre, le mari devant son épouse.

Une large gorge ornée de feuilles trilobées et, au centre, d'une rosace, entoure la scène; aux angles, des écoinçons à feuillages onduleux et des redents fleuronnés.

L'inscription en relief s'inscrit sur deux registres verticaux séparés par une colonnette avec base et chapiteau. Les cinq lignes des deux épitaphes sont devenues illisibles hormis quelques mots :

CI GIST..... TRESPASSA.....

et la dernière ligne du texte de droite :

.....TRESPASSA LAN M CCCC ET XXXIX.

DANS LA COLLEGIALE.

*Monument LI MOULNIER (Fig. 12).
haut-relief en pierre blanche de 76 cm. de haut sur 60 cm. de large, encastré entre les
deux fenêtres de la chapelle du bras septentrional du transept. L'Enfant Jésus et un
des enfants du cuvier sont décapités. Retaillé à la lame, le monument a perdu sa couleur
et le caractère des visages et des plis; traces de minium dans quelques joints (26).*

Une gorge ornée, sur trois côtés, de feuilles de chêne avec glands encadre tout le monument. En plus, la scène est abritée sous un arc en accolade redenté qui s'élève entre deux pilastres à retraits; à l'extrados cet arc est garni de feuilles et d'un fleuron; des lancettes jumelées occupent l'intervalle entre l'accolade et l'encadrement.

La représentation figure à droite, la Vierge assise sur un trône à dossier droit, sculpté. Elle tient son divin Enfant debout, tourné vers le défunt.

(26) Thierry le Moulmier († 16 mai 1426) fut «clerc de la chancellerie en 1409, en 1406 il accompagna le Dauphin, en qualité de secrétaire, dans un voyage à la Haye, devint doyen après la mort de Nicolas Gilliart, vers 1424-1425.» Cf. A. DEMEULDRE, *op. cit.*, p. 277, 278.

Celui-ci, agenouillé, est présenté à sa médiatrice par St Nicolas (27). Derrière eux, dans le cuvier, les trois enfants prient, mains jointes.

Dans le bas, l'épithaphe en 4 vers latins :

- + MORTIS · FRENA · SUBIT · VENERABILIS · VIR · THEODRICUS
- + MULTORIS · DOMINUS · FUIT VIR · QUI · FINE · DECANUS
- + MILLE · QUATER · CENTIS · VIGINTI · QUE · BIS TRIBUS ANNIS
- + IN MAI · MENSE · IUNCTIS · BIS · OCTO · DIEBUS

Monument de SCAUBECQUE (Fig. 9).

haut relief en pierre blanche de 83 cm. de haut sur 1 m. de large, encastré dans la pile sud-ouest de la croisée du transept; a été retailé à la lame ce qui enleva le coloris et usa les traits des visages et les inscriptions des phylactères; quelques traces rouges subsistent entre les lettres de l'épithaphe (28).

La profonde gorge qui encadre la scène est garnie alternativement de quatre feuilles ajourées et de G en minuscules gothiques. Aux angles supérieurs, des redents terminés par une feuille épanouie; dans les écoinçons, de larges feuilles ondulées.

Deux groupes se partagent la scène symétriquement; à gauche, la Trinité; à droite, le défunt présenté par son St protecteur. Un chérubin aux ailes repliées plane dans la partie supérieure entre les deux groupes. Des vestiges de fleurons subsistent, sur le fond, entre le médiateur et le défunt.

L'épithaphe en octosyllabes français est inscrite en relief sur trois lignes :

MIL · CCCC · ET · XXXVI · CHI DEVANT FUT EN TERRE MIS : MESIRES
GILLAUMES MOMES · DESCAUBECQE BIEN RENOMES
ET FU CANONES DE CHEENS · HÛBLES COURTOIS ET PLAINS DESENS · III
JOURS Ê DECÈBRE FINA : MORT Q POT... : UA
PRIONS DIEU QUE PARDON LIFACE : AFFIN QUE PUIST VEOIR SA FACE

(27) Depuis 1328, St Nicolas était le patron de la chapelle où est placé ce monument. Aujourd'hui cette chapelle est dédiée à la « Sainte Face ».

(28) En 1405, Guillaume de Scaubecque était chanoine de St Germain à Mons. Il figure dans les comptes du chapitre de 1423 à 1436. (Cf. A. DEMEULDRE, *op. cit.*, p. 191). Scaubecque, hameau à la limite de Soignies et de Braine-le-Comte.

VIEUX CIMETIERE.

Monument DELECROIX (Fig. 8).

pierre blanche de 75 cm. de haut sur 1100 cm. de large, sculptée en haut-relief atteignant parfois la ronde bosse; encastrée sous l'appenti de la chapelle du vieux cimetière; en bon état de conservation, mais commence à s'effriter; la coloration est conservée mais indistincte.

Une moulure richement ornée d'un pampre de vigne entoure le monument sur trois côtés depuis la base. En outre, la scène est encadrée, à l'extérieur, d'une nervure qui pose sur des bases octogonales et, à l'intérieur, d'une large gorge ornée de rameaux de chêne. Aux courbes supérieures de cette dernière moulure est accrochée un angelot portant des écus armoriés :

à gauche, de , à 3 coquilles

à droite, parti, au 1, de à 3 coquilles , au 2, de à 3 hures de

Dieu le Père soutenant son Fils en croix est assis au milieu de la composition. A sa droite, s'agenouille le défunt présenté par St Jacques et suivi de ses cinq fils disposés sur deux rangs. A gauche, la défunte agenouillée suivie de ses six filles est présentée par St Nicolas.

Sous la sculpture se lit l'inscription suivante :

COLLART DE LECROIX FIL ANDRIEU FU CHI DEVANT ENTERRE LAN DE
GRASCE MIL · CCCC ·

..... ET JEHÈNE DE ST SÏPHORIEN

SA FÈME LAN : LXVII : [LE JOUR] ST NICOLLAY V[I^e DE] DE[CEMB]RE
PRYES DIEU PÔ LES TRPASSES. (29)

Le monument *Giliart* est isolé dans la série des sculptures funéraires conservées en la Collégiale de Soignies.

L'ordonnance n'est pas coutumière, par ses deux groupes symétriques et indépendants, et la profondeur de l'espace et du cadre. Dans ce décor de « jeux » médiévaux, des personnages guindés, tels de méchants acteurs villageois, se figent dans leur rôle, ne vivent pas.

Nous retrouvons cette gaucherie rustique dans la façon des vêtements aux plis lourds, raides, rectilignes, qui, autour du donateur, s'étalent en éventail, sans mouvement.

(29) Interprétation qui explique la présence de St Nicolas en souvenir du jour de la mort de la défunte Jeanne. A. DEMEULDRE dans: *Contribution à l'histoire de Soignies*, p. 72, n° 48 lisait: ST Nicollay v[esque] de [ml]re pryes dieu par les trépasses.

L'esprit de la composition, le relief et le modelé des formes, la graphie et la gravure de l'épithaphe (30), tout nous éloigne des techniques (31) et des traditions des ateliers tournaisiens ou montois (32).

Les ateliers écaussinois, qui d'ailleurs plagiaient maladroitement la formule tournaisienne, étant encore trop éloignés alors du haut relief, ne peuvent être invoqués. Leurs monuments funéraires et sculptures décoratives en témoignent; les feuillages, notamment, traités en mi-relief, restent empâtés en engourdis.

On ne peut songer à un atelier local ni plus spécialement à un atelier capitulaire (33) puisque à la même époque et jusqu'au XVII^e siècle les chanoines de Soignies commandaient leur tombe à Tournai, Mons, Ecaussines ou ailleurs (34). En outre, l'emploi d'une pierre étrangère à la région et les caractères fort différents du style des ateliers hennuyers, écartent cette hypothèse.

Rien non plus ne l'apparente aux monuments brugeois (35) ou gantois, ni à la série des ex-voto et retables du Brabant aux groupes animés sous des arcatures capricieuses (36). Et cependant, à ne prendre que le caractère du visage de St Arnould, nous serions enclins à l'attribuer à un tailleur de statuettes brabançons.

Ce monument d'un type si particulier reste malaisé à localiser.

Bien qu'issus d'ateliers différents, nos autres monuments procèdent de la formule tournaisienne, par la conception et l'ordonnance des sujets, par le procédé technique et l'exécution des détails.

Parmi ces œuvres de fabrication commerciale, il en est qui témoignent

(30) Nous trouvons cette taille sur la seconde partie de l'épithaphe de Jean de Cologne (cath. de Tournai) encore que la graphie de l'alphabet en diffère.

(31) A Tournai, la technique du relief différerait fortement suivant qu'il s'agissait d'une sculpture en pierre blanche ou en calcaire noir ou bleu.

(32) Voir GRETA RING: *Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jarhundert* dans *Belgische Kunstdenkmäler herausgegeben von Paul Clemen*, 2 Band, Munchen, 1923, pp. 269 à 291.

(33) A propos du monument du chanoine de Wasera, dans *La sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècle*, p. 112, Mlle Devigne émet l'hypothèse plausible de l'existence d'ateliers capitulaires. Nous pensons que cette hypothèse ne peut valoir pour le chapitre de Soignies.

(34) En 1398 le chanoine Hue de Argival commande son monument funéraire à l'atelier de Gille Lecat à Mons. En 1533 le monument de Nicolas Hamon est commandé à Mons par son exécuteur testamentaire. Nous trouvons des mentions des « quarreleurs » écaussinois dans les testaments des comptes d'exécution testamentaire des chanoines Jehan Lamber + 1492, Simon Le Coque + 1493, Joachim Panier + 1497, Michel Loys + 1497, Dentelen Lochon + 1507, Pierre Lefevre + 1510, Jacques Clas + 1512, Nicaise de Bougnies + 1516, Jacque Monchiet + 1516, Georges Lengrant + 1525, Jehan de le Faulx + 1550, etc. L. CLOQUET, dans *Exportation de sculptures tournaisiennes (Mémoires et communications du Congrès arch. de Tournai 1895)*, signale que « en 1465, un graveur demeurant à Tournai est chargé de retracer l'épithaphe du monument funéraire de sire Gillard de Malbecq, doyen du chapitre de Soignies.

(35) Voir SELSCHOTTER (M.), *Gebeeldhouwde graafsteen en uit de XV^e en de XVI^e eeuw te Brugge*, dans *Kunst*, n° 6, 1932, pp. 179 à 188.

(36) Monuments de Louvain, de Berchem St Laurent, de Binche, de Nivelles, etc....

d'une réelle habileté de ciseau, à côté d'autres d'une grande médiocrité; ici, un petit artisan ignore la science du modelé et les possibilités que lui donnent les trois dimensions; là, le sculpteur, expert en son métier, s'il n'est pas créateur, agence adroitement ses personnages, conscient des plans dont il dispose.

Les monuments *Sacre*, *des quatre donateurs* et *Tieste* composent un groupe d'œuvres médiocres.

Les deux premiers s'apparentent de très près entre eux, tant par la nature du matériau (une pierre crayeuse très friable), la profondeur du relief et les proportions trapues des personnages, que par les détails de la gorge et les lettres irrégulières de l'inscription peu soignée.

Ces œuvres pourraient être contemporaines et provenir d'un même atelier.

C'est d'une autre officine à bas prix qu'est sorti le monument *Tieste* plein d'impuissances : contorsions du protecteur (37), forme tubulaire des plis, disproportion du cadre. Ici, la pierre n'est plus la même (38), le modelé des personnages non plus et surtout le relief très saillant des lettres de l'épithaphe. Par la profondeur de la taille, la nature du matériau, la saillie des lettres de l'inscription, les détails des écoinçons, le monument *Tieste* s'apparente au monument « *au squelette* » conservé à Lessines.

Ces trois sculptures évoquent la mémoire de petits bourgeois d'une aisance médiocre, au sens artistique peu raffiné et qui devaient se contenter des œuvres peu coûteuses d'un quelconque artisan.

Il n'est pas possible de localiser plus exactement les ateliers d'où sont sorties ces « *opera minora* » conçues, indiscutablement, selon la recette tournaïsiennne.

Les plus beaux bas-reliefs des ateliers de Tournai datent, pour la plu-

(37) La position contorsionnée de la jambe droite du St Jean du monument Jean de Haezgieer († 1442) (conservé aux Musées du Cinquantenaire à Bruxelles) est identique à celle de la jambe gauche du St Jean du monument Tieste. Le monument Haezgieer provient probablement du même atelier que le bas-relief de Jacques *le Louchier* (Tournai).

(38) Pierre brunâtre très gréseuse. Nous ne connaissons qu'un autre bas-relief sculpté dans ce matériau et conservé à Lessines dans le mur méridional dans la chapelle de la Trinité. Un squelette y est étendu, à l'avant-plan; au fond, de part et d'autre d'un crucifix se tiennent, à droite un Saint (St Jean?) et, à gauche, une Sainte Des angelots recueillent le sang divin des plaies des mains; d'autres, appuyés contre la courbe de la gorge de la moulure, encensent le Christ. Le relief est très profond, mais les détails des visages et toute l'épithaphe sont complètement oblitérés. S'il ne faut pas attacher trop grande importance au matériau, il convient cependant d'en tenir compte lorsqu'il s'agit d'œuvres aussi malhabiles. Les bons ateliers s'attachent à la qualité de la matière qu'ils veulent de 1^{er} choix et qu'ils possèdent variée sur leurs chantiers. Ce souci n'importe pas aux ateliers mineurs qui visent le bon marché et non la qualité, qui, souvent, traitent la pierre exploitée sur place ou dans les environs immédiats et qui, toujours, manquent de choix.

part, de la première moitié du XV^e siècle. Vers l'époque où nos trois œuvres ont été sculptées, dans la seconde moitié du XV^e siècle, la qualité des produits tournaisiens semble avoir diminué tandis que la production s'intensifiait. Nombreuses sont alors les œuvres de facture médiocre, aux personnages trapus et figés, aux plis malhabilement modelés et enserrés entre d'épaisses moulures disproportionnées. Le monument *Lamelin* est une des exceptions et assurément la plus magnifique.

Les quatre bas-reliefs *Delecroix*, *de Scaubecque*, *Li moulhier* et de *l'Annonciation* sont de bien meilleure venue et sûrement originaires d'un centre renommé, vraisemblablement d'ateliers tournaisiens.

Vers 1467 (39), le riche bourgeois Colart Delecroix (40) acquiert le monument votif de sa famille.

L'« image », cent fois taillée et retaillée par les artisans de Tournai, est en fort relief, à la manière de la plupart de leurs œuvres en pierre blanche; par là, elle s'apparente aux reliefs d'*Enguerrand de Wisquete* ($\pm$ 1460) (41), d'*Arnould de Gheldres* ($\pm$ 1499) (42) et à une œuvre conservée à Ath (43) et dont le cadre est orné d'un pampre pareil à celui qui court dans la gorge extérieure de l'encadrement du monument Delecroix.

Les autres œuvres de cette série furent commandées par des chanoines abondamment prébendés (44).

Le monument du chanoine *Guillaume de Scaubecque* présente des particularités iconographiques qui méritent un examen plus détaillé.

Dieu le Père et Dieu le Fils, tous deux représentés sous des traits d'adulte à barbe arrondie et cheveux longs, trônent sur le même siège massif sans dossier. Ils tournent légèrement la tête nimbée vers la colombe du St Esprit qui appuie ses rémiges déployées sur les lèvres du

(39) C. Delecroix commande ce monument, sans doute peu de temps après la mort de son épouse décédée en 1467, date inscrite sur l'épitaque tandis que le date du décès de l'époux n'y figure pas.

(40) C. Delecroix est signalé plusieurs fois dans un obituaire de la collégiale qui le donne comme ayant été le propriétaire de « l'hostel au healme estant sur le marchet à Soignies ». Cf. A. DEMEULDRE. *Les obituaires de la collégiale de St Vincent à Soignies*. Soignies, 1094, p. 155.

(41) Au Musée de Lille, reproduit par SOIL DE MORIAME. *Ind. Tournais.*, p. 89 et pl. LIX.

(42) A l'église St Nicolas à Tournai, reproduit par SOIL DE MORIAME. *Ind. Tournais.*, p. 92 et pl. LXII.

(43) A la bibliothèque communale.

(44) L'histoire du chapitre de Monseigneur St. Vincent reste à écrire. D'après la « liste des chanoines de la collégiale » dressée par A. DEMEULDRE et les quelques notes biographiques qui y sont jointes, nous savons que de nombreux chanoines de Soignies occupèrent des situations importantes dans les chancelleries des cours de Bourgogne et d'Espagne. L'école de musique fondée à Soignies en 1441 par le chanoine Jean Carlier fut célèbre et fournit de nombreux chantres et maîtres de chapelle à la chapelle de Madrid. Les chanoines de Soignies étaient amis des choses de l'esprit et des arts et se devaient de choisir leur monument funéraire chez un « tailleur d'imaige » réputé.

Fils et du Père et son bec sur l'Evangile; son corps est placé dans l'axe de la croix tenue par le Fils entre Lui et son Père. Par dessus sa tunique serrée à la ceinture, Dieu le Père porte une ample chape dont il ramène les pans sur les genoux. Il est coiffé d'une tiare, tient une sphère dans la main droite et de la gauche soutient le livre de l'Evangile. Dieu le Fils, couronné d'épines siège à la droite du Père : « Dixit dominus domino meo sede a dextris meis ». Sous une lourde chape ramenée sur les genoux, ses pieds et son torse nus laissent apparaître les plaies. Le Sauveur bénit de la dextre et de l'autre main, sur laquelle posent les saints Evangiles, Il tient la hampe de la croix.

Cette figuration de la Trinité n'est guère fréquente. Nous ne la connaissons ni dans la sculpture ni dans la peinture, mais plusieurs miniaturistes ont illustré littéralement les paroles du psalmiste et leurs conceptions ne diffèrent de la nôtre que par quelques détails. Dans la célèbre « cité de Dieu » ms. in-f° du XVI^e siècle (bibliothèque Ste Geneviève) on trouve au f° 406, le Père et le Fils semblables, mais tous deux portent la tiare, l'aube et un manteau unique les rapprochent l'un de l'autre (45). Dans « le Bréviaire de Philippe le Bon », vers 1455 (46), Guillaume Vrelant a distingué l'âge du Père de celui du Fils. Dans « le Bréviaire Mayer van den Bergh » (47), le Père et le Fils, de même âge, tiennent un sceptre.

Le défunt agenouillé vu de profil, porte l'aumusse sur le bras gauche. Sa large cape retombe à ses pieds et s'étale en plis abondants. De ses mains jointes, part une banderole dont l'inscription est usée. Son patron solidement campé de face, la tête légèrement tournée vers la Trinité, de la main droite, présente le donateur. Sous la bure et le manteau, le saint porte une armure dont on aperçoit le col de mailles et les sollerets à lamelles de fer. La main gauche ramenée contre la poitrine tient un livre.

A ses pieds, une banderole dont il ne reste que quelques jambages indechiffrables et qui laissent hypothétique l'identification du saint personnage.

Peut-être s'agit-il de St Guillaume, le patron du défunt, Guillaume de Scaubecque!

La légende et les représentations de St Guillaume du Désert nous permettent de défendre cette interprétation. Mais, à moins que l'artiste n'ait pris de grandes libertés avec son sujet, on notera cependant que notre

(45) Cf. DIDERON, *Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu*, Paris, 1843, pp. 562 et 563.

(46) Cf. *Bréviaire de Philippe le Bon, pl. XVII de la reproduction des ms. 9026 et 9511 de la bibliothèque royale de Belgique, avec une étude du texte et des miniatures* par l'abbé V. LEROQUAIS.

(47) Cf. *Bréviaire Mayer van den Bergh, pl. XXI, f° 100, de la reproduction du ms. du Musée d'Anvers avec une étude du texte et des miniatures* par M. C. GASPARD. Bruxelles 1932.

personnage est imberbe alors que le Guillaume de Gellone est toujours figuré barbu; en outre, rien ne nous indique qu'il porte l'armure à même la chair, rivée à la taille, pour se mortifier ainsi que le fit et que figure le héros de la geste (47^{bis}).

Il n'est pas invraisemblable non plus que ce médiateur soit St Vincent Madelgaire, patron de l'église collégiale, fondateur de l'abbaye et de la ville de Soignies.

Comte et gouverneur du Hainaut, envoyé par le roi Dagobert contre les Vascons qu'il vainquit, il se retira du monde et fonda les monastères d'Haumont, puis de Soignies où il mourut en 677. Son tombeau a toujours été et reste l'objet d'une fervente vénération.

Lui aussi pouvait porter bure et cuirasse.

C'est ainsi que, en 1912, rejoignant, inconsciemment sans doute, la pensée du chanoine de Scaubecque et la conception de l'ymagier, le sculpteur Vereycken tailla dans le chêne un St Vincent en cotte de mailles revêtu du scapulaire bénédictin.

Le folklore local conserve le souvenir du saint guerrier qui chevauche dans la traditionnelle procession du lundi de la Pentecôte sous le nom « d'om dè fyér » (l'homme bardé de fer).

Cette seconde hypothèse s'accorde avec les traditions de la sculpture funéraire qui fait présenter les défunts soit par leur patron, soit par le titulaire d'une chapelle qu'ils ont fondée ou comblée de faveurs (ex : monument *Le Cambier*, église St Pierre à Lessines; monument *li Moulhier* voir ci-dessus p. 154); soit encore par le saint patron de l'église où ils gisent (ex : monument *J. Mariscau* provenant de l'église St Pierre à Mainvault, actuellement aux Musées du Cinquantenaire etc...).

Le chiffre G répété sur l'encadrement ne confirme rien. Il peut évoquer ou le nom du saint patron ou le nom du donateur.

Le chanoine Guillaume de Scaubecque ou son exécuteur testamentaire a eu des exigences. Qu'il ait imposé sur son monument la présence de St Guillaume ou celle de St Vincent, il mettait l'imagier en présence d'une figuration peu usitée et pour laquelle il devait se documenter. Le sculpteur aura trouvé son modèle (qu'il l'ait copié fidèlement ou seulement interprété) chez un peintre ou un enlumineur. A preuve, les deux styles de l'œuvre.

Il y a, sur le visage et dans l'attitude du donateur, tant de vérité, tant d'ardeur dans sa supplique, que la vie du personnage contraste singulièrement avec l'hiératisme et l'impersonnalité des figures de la Trinité.

(47^{bis}) Cf. P. PERDRIZET, *St Guillaume, étude hagiographique*, pp. 105 à 121 du t. XI des *archives alsaciennes d'histoire de l'art*. Strasbourg, Istra, 1932.

L'opposition est aussi flagrante entre les manières de traiter la draperie. La houppelande du chanoine s'étale en plis anguleux et cassés à la mode nouvelle, celle des Rogier et des Van Eyck; les chapes de Dieu le Père et de Dieu le Fils et le manteau du saint patron retombent en plis profonds, arrondis en larges tuyaux qui s'ouvrent en volutes à l'ourlet du vêtement.

Le sculpteur a copié les archaïsmes de ses modèles et son manque d'originalité s'avère aussi manifestement dans la composition. Il manque un lien, une communication entre les deux groupes, simplement juxtaposés. La Trinité, en particulier, forme un morceau tout à fait indépendant. La symétrie quasi parfaite des deux groupes de deux personnages augmente l'impression de décousu.

Cette symétrie est dans la manière tournaïsiennne, qui aimait aussi à meubler les vides d'une composition. Notre tailleur de pierre obéissant aux us de son atelier agrémenta le fond, d'un phylactère, d'un fleuron et d'un séraphin dont on n'explique la présence que par cette préoccupation.

Dans la plupart des œuvres de cette production mi-industrielle, mi-artistique, nous retrouvons, inhérentes, pareilles maladroites, pareille absence d'originalité.

Du moins, laissons à notre ciseleur le bénéfice de l'habileté technique. La sculpture du monument de Scaubecque est aisée, souple et de fort bonne qualité.

L'épithaphe du monument *de Scaubecque* est apparentée de fort près à celle du monument *Li Moulhier* (48). La forme des lettres (plus hautes et mieux dégagées sur l'ex-voto *Li Moulhier*), les rinceaux de feuillage qui remplissent les vides de chaque ligne, les interlignes en relief font penser au même lapicide pour les deux monuments; ce qui n'implique pas nécessairement l'identité d'origine des deux sculptures. Car, au XV^e siècle, comme de nos jours encore, il existait des spécialistes graveurs d'épithaphe; ainsi s'expliquent des inscriptions soignées au bas d'exécrables sculptures.

Signalons enfin que le procédé employé pour rendre les chevelures des chanoines est le même dans les deux monuments et que la chevelure de la Vierge, qui s'évase largement au niveau des oreilles, ressemble aux

(48) De part et d'autre le texte de l'épithaphe est versifié, en latin sur le nom. *Li Moulhier*, en roman sur le mon. de Scaubecque. Cette coutume persista longtemps. Elle était fréquente à Tournai au XV^e siècle. (Voir à ce propos A. BOZIERE, *Les épithaphe rimées des églises et couvents de Tournai*, dans *Bull. doc. hist. de Tournai*, VI, 1860, p. 72 et ss.). Cette similitude ne peut assurément rien prouver en faveur de la communauté de source des deux monuments, ces épithaphe ayant sans doute été composées par un chanoine du chapitre de Soignies.

chevelures des deux personnages de la Trinité et à celles de nombreuses Vierges tournaisiennes.

Mais le style de ces deux monuments diffère totalement. Dans le relief *Li Moulhier*, les personnages sont larges, trapus, et s'apparentent par là aux types ramassés des monuments tournaisiens de *Henin* ($\pm$ 1420), *Folette* ($\pm$ 1400-14...), *le Louchier* ($\pm$ 1434-1470) etc. D'autre part, le jeu des plis et, particulièrement, la vigueur et le mouvement des plis du manteau de la Vierge, rappellent ceux de la chape du beau Christ-Juge du bas-relief *Liévin Blecker* ($\pm$ 1425). En outre, le St Nicolas de notre monument présente des caractères communs avec le St Eloi du même monument: corps raccourcis, mains larges, épaisses et disproportionnées, mitre abondamment ornée.

Les architectures de la niche restent gothiques et rattachent notre œuvre au groupe des monuments de la famille *Cottrel* (1409), d'*Edmond d'Abbeville* (1420) et du *retable de Fressin*, toutes œuvres attribuées au centre tournaisien.

L'étude du monument à « l'Annonciation » nous amène à considérer d'abord l'intérêt iconographique de cette œuvre.

Certes, le thème de l'Annonciation est bien courant; mais il y a une originalité audacieuse à avoir dédoublé le rôle de l'ange, annonciateur et médiateur. Le sculpteur ou le donateur a voulu du neuf. Renonçant à l'habituelle Madone debout ou assise, avec son Enfant, notre artiste est allé chercher la Vierge dans une des grandes heures de sa vie, le jour de l'Annonciation, comme d'autres de sa race ont préféré rappeler sa maternité (Mon. du *Sart-de Gerles*) ou sa présence au pied de la croix (Mon. *Lamelin*).

Deux détails sont à remarquer particulièrement: la présence du Père et du St Esprit dans la conception du Fils. Ainsi l'enseigne la théologie.

Au XV^e siècle, les artistes introduisent ces personnes divines dans les représentations graphiques.

En Italie, nous les retrouvons sur une Annonciation de l'école de Brescia, en l'église St Alexandre, à Brescia, (première moitié du XV^e siècle); sur des œuvres d'Andrea della Robbia, en l'hospice des Innocents, à Florence et en l'église della Verna à Casentinô; sur une œuvre de Benedetto Bonfigli, à la Pinacoteca Vennucci, à Pérouse. Ces détails apparaissent dans l'art des Pays-Bas, à la même époque. Ils sont peu fréquents dans la grande peinture, mais on les rencontre souvent dans les miniatures, par exemple, dans une miniature d'un livre d'heure conservé à Vienne (Staatsbibliothek, ms. 1855) et attribué à l'école du Nord de la France (1420-1440) et dans une miniature de Jehan de Tavernier des

« Heures de Philippe le Bon » exécutées en 1454 (49). Sur une Annonciation, miniature des Très belles heures de Jean de Berry, et sur celle du retable de Melchior Broederlam, au musée de Dijon, les peintres ont fait figurer Dieu le Père seulement. Souvent aussi les artistes ont représenté les trois personnes de la Trinité, comme sur la peinture murale de l'église Ste Barbe à Breda (50).

Un albâtre anglais de Nottingham présente les mêmes détails (51). Ils sont sculptés sur le monument funéraire de *Jehan li moniers*, curé de Gages, en Hainaut, décédé en 1412. Ce bas-relief est conservé dans le vestibule du château de Cambron-Casteau. Il est en pierre bleue, d'une facture assez archaïque et figure le défunt présenté à la Vierge par l'Archange Gabriel. Au centre, dans la partie supérieure, Dieu le Père apparaît au milieu d'un nuage. La colombe du St Esprit descend vers la Vierge.

La tentation est grande de rapprocher du monument à « l'Annonciation » de Soignies le texte du compte d'exécution testamentaire de Hue de Hargival (52) : « Et ossi li dis mess. Hues à sen vivant avoit fait un tavlet de pierre et mis au mur au dessus dou lieu ou se fosse a present et pour tant que ychielle tavles estoit en l'escripture quassee et encelle marchandise dou dit tavlet border de laiton et escrire tout autour si quil puet... A Gilliard previllon pour 1 candeller de fier ordenet pour mettre candelles devant limagene de Notre Dame qui est au dit tavlet. »

Le chanoine Hue de Hargival avait donc fait placer son ex-voto funèbre représentant la Vierge et qui postérieurement fut « bordé » de laiton.

Quel est le sens de « border »?

Est-ce garnir les bords?... En ce cas, un cadre de laiton aurait entouré le monument et le sculpteur y aurait gravé l'épithaphe et il serait permis de supposer que la sculpture était entièrement fêlée! Pourquoi, en cette hypothèse, un très riche chanoine ou son exécuteur testamentaire n'aurait-il pu la faire remplacer? Mais, puisque le document détaille que « l'escrip-

(49) Cf. HULIN DE LOO, *La formation tournaïenne de l'enlumineur Johannes de Tavernier...* dans *Bull. acad. roy. Belgique, classe des Beau-Arts*, X, 1928, p. 43 et ss. Reproduction à la planche XXII de DURRIEU PAUL, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, 1415-1530*. Paris-Bruxelles, Van Oest, 1921.

(50) Sur cette figuration de la Trinité participant à l'Annonciation, voir Dr. K. SMITS, *Iconographie van de Nederlandsche primitieven*. Amsterdam, 1933, bl. 5, qui rappelle des sources littéraires et notamment l'influence des mystiques comme Ruysbroeck.

(51) Cet albâtre a été retrouvé dans l'église de Rosendaël (Hollande) et publié dans « *Het Gildeboek* », XVII^e jaarg., oct. 1934, p. 190.

(52) Hue de Hargival était chanoine du chapitre de Soignies mais demeurait à Mons, rue Terre-du-Prince où il mourut, le 8 novembre 1398. « A Soignies, il rendit le compte de la haute livraison, en 1873. Il a fondé l'office des messes de Notre-Dame qui devaient se chanter les douze premiers samedis des douze mois de l'année. » Cf. A. DEMEULDRE, *Le Chapitre...* p. 136.

ture estoit quassée... », Gilles le Kat n'aurait-il pas simplement ravalé l'épithaphe endommagée, oblitérée, pour la remplacer par un tablier de laiton. « *Border* » signifierait, ici, mettre *un* bord, en cette occurrence le bord inférieur, et « écrire tout autour » se rapporterait au tablier seul et non à l'ensemble du monument.

Les tavlets avec épithaphe en laiton sont tellement rares que la coïncidence valait d'être relevée.

Hue de Hargival est mort le 8 mars 1398 et son ex-voto fut exécuté de son vivant.

Il est difficile d'admettre que cette belle Annonciation sculptée puisse dater de la fin du XIV^e siècle, vers 1395, à moins de la supposer en avance sur la production sculpturale courante.

Le style général du morceau, en particulier la façon de traiter les plis qui retombent, anguleux, aux pieds des personnages, la présence de certains détails comme la participation de Dieu le Père et du St Esprit, dénotent un art développé. Toutefois, ces particularités iconographiques, nous les avons retrouvées sur un monument de moindre qualité, le monument *Jehan li moniers*, mort en 1412, et qui probablement avait acheté de son vivant sa pierre funéraire. Cette œuvre offre, d'autre part, des analogies avec celles du groupe montois *Lancelot de Bertaimont*, *G. Parent*, etc...

L'Annonciation conservée à Soignies n'offre aucun point commun avec les monuments montois, et même, si nous pouvions l'identifier avec le monument que commanda Hue de Hargival, nous ne saurions l'attribuer à Gilles le Kat; le document archivistique ne le signale pas, le style de l'œuvre ne le supporte pas.

De quel centre proviendrait ce bas-relief? Nous pensons naturellement à Tournai. Parce que l'esprit de notre monument rejoint l'esprit des monuments tournaisiens, parce que la technique est celle de ces ateliers et que bien des détails trahissent les habitudes de ces chantiers : la gorge ornée de rosaces, entre autres, la sveltesse de la Madone et de l'ange et la manière de dérouler les mèches de leur chevelure bouclée qui rappellent l'élégante Vierge du monument *li Presteriaux*, datant de la fin du XIV^e siècle sont indubitablement tournaisiens.

De toute évidence, notre composition accuse l'influence d'une œuvre peinte ou dessinée; la branche de lys en est un irrécusable témoignage.

Or les plus belles œuvres des ateliers tournaisiens prouvent l'interdépendance des deux techniques, la peinture et la sculpture (53).

(53) Cf. PAUL ROLLAND. *Peintres et sculpteurs tournaisiens au XV^e siècle* (*La Revue d'Art*, Anvers, XXVII, 1926). — ID. *La manière sculpturale des primitifs tournaisiens*, dans

Quant au thème de l'Annonciation, s'il a été traité partout, il l'a été à Tournai, et souvent.

Sans nous attarder à la rechercher chez ses peintres et ses miniaturistes, rappelons que les *sculpteurs* l'ont ciselée. Hans d'Allemagne la cisela sur le manteau de la cheminée de la Halle en 1424 (54) et l'église de la Madeleine, à Tournai, a recueilli les deux belles statues de l'Annonciation, datant de 1428, dues au ciseau de Jean Delemer et estoffées par Robert Campin qui, peut-être, en a exécuté les cartons (55).

Faute de preuves irrécusables, nous nous garderons de toute attribution définitive.

Ces petites stèles funéraires étaient en usage dans maintes régions; les modestes bourgeois comme les plus riches en ornaient leur tombeau. Pour servir cette nombreuse clientèle, des centres de production ont dû surgir deci-delà, qui, peut-être, eurent courte vie et qui copiaient des œuvres d'ateliers réputés.

Tournai n'a pas seulement exporté des matériaux ouvrés. Ses artistes ont essaimé à Paris, en Champagne, en Bourgogne et jusqu'en Navarre (56). Pourquoi de plus modestes ouvriers n'auraient-ils pas établi des ateliers dans certaines villes des Pays-Bas, comme, de nos jours encore, des artisans d'Ecaussines, de Soignies, de Maffes ouvrent des chantiers aux portes des cimetières de tant de villes belges et du Nord de la France?

Aussi voudrions-nous donner à cette appellation : « monument tournaisien », le sens très large d'œuvre inspirée de la formule des ateliers de Tournai.

Nous avons relevé cet esprit dans la plupart des bas-reliefs conservés à Soignies; nous avons noté ce qui les rapprochait des monuments conservés à Tournai et considérés comme originaires de ses ateliers, et ce qui parfois les éloignait des types les plus courants; nous ne les avons jamais localisés. C'est que d'autres influences ont pu s'exercer dans cette région

Savoir et Beauté, mars 1928, pp. 103-108. — ID. *Les Primitifs tournaisiens; Peintres et Sculpteurs*, Bruxelles, 1932. — Id. *La double école de Tournai*, dans *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles, 1931.

(54) DE LA GRANGE et OLOQUET. *Etudes sur l'art à Tournai*. 1889, I, p. 222. « A Hans d'Allemagne pour son salaire d'avoir taillé au mantel de la cheminée de la dite Halle deux ymaiges, est assavoir de Nostre Dame et Saint Gabriel, en manière de l'Annonciation, 4 lb. » (c. d'ouv. de 1424).

(55) PAUL ROLLAND, *Une sculpture encore existante, polychromée par Robert Campin*. *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'Art*, 193.

(56) Cf. P. ROLLAND. *La sculpture funéraire tournaisienne et les origines de l'école de Dijon*, p. 1 à 24. Extrait de *La Revue d'Art*, Anvers 1929. — Cf. Id. *L'expansion tournaisienne aux XI^e et XII^e siècles: art et commerce de la pierre*. Ann. de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, LXXII, 1924, p. 175 ss.

voisine du duché de Brabant, à la même époque où la sculpture florissait, admirable et abondante, en l'église Notre-Dame, à Hal.

Hal, alors ville du comté de Hainaut, distante de Soignies de 21 km., est située sur la même grande voie de communication de Bruxelles à Mons. Soignies était un relais sur cette route. Ni les marchands sonégiens, ni les chanoines du chapitre de St Vincent ne devaient ignorer ces ateliers féconds sur un chemin qu'ils empruntaient souvent, ceux-là pour faire commerce, ceux-ci en qualité d'attachés auprès des cours ou des états où ils exerçaient de hautes fonctions, ou bien en tournée de propriétaire sur les fonds qu'ils possédaient dans le Brabant, à Buysinghen, Scharrebeek, Evere, etc. Ajoutons que le culte à Notre-Dame de Hal et le pèlerinage à son sanctuaire fut pratiqué à Soignies jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Au contraire, en raison de la situation politique et des moyens de communication indirects et plus longs (52 km. par la voie la plus courte, Cambron, Chièvres, Leuze) Tournai était moins facilement accessible.

Les sculptures remarquables d'un sanctuaire fréquenté n'ont-elles pas influencé des ateliers régionaux? Des artisans qui avaient ouvert dans les chantiers hallois n'ont-ils pas pu travailler à des sculptures funéraires, sur le modèle d'œuvres tournaisiennes?

Il nous a semblé que la proximité de ces célèbres ateliers brabançons devait être rappelée. Peut-être pourrait-elle expliquer des particularités de certaines sculptures.

Il reste que la question des influences est délicate et complexe. Si, malgré les caractères propres et le ton personnel des grandes œuvres, leur attribution est parfois controversée, quelle prudence ne devons-nous pas observer devant des productions commerciales, impersonnelles, œuvres d'artisans, diffusées en grand nombre et partout!

Léon DELFERIERE.

CHRONIQUE

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE

Séance des membres titulaires du 3 février 1935.

(Assemblée générale de l'Association sans but lucratif).

La séance s'ouvre à 14 h. à Anvers, à l'Institut de Médecine tropicale, sous la présidence de M. Albert Visart de Bocarmé, vice-président.

Présents : MM. Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, abbé Philippen, B. van de Walle.

Excusés : MM. le Vte Terlinden, président, Bautier, Bergmans, R. P. de Moreau S. J., Ganshof, chevalier Lagasse de Locht, Mgr Lamy, Stroobant, Van den Borren, Van Doorslaer, Vannérus, van Puyvelde, Van Schevensteen.

Le procès-verbal de la séance du 2 décembre 1934 est lu et approuvé.

Lecture est faite de lettres de remerciements de M. Jules Vannérus, élu membre effectif, et de M. l'abbé C. de Clercq, élu membre correspondant régnicole.

Le secrétaire et le trésorier font rapport sur l'exercice 1934; ces rapports, ainsi que le projet de budget pour 1935, sont approuvés. MM. l'abbé Philippen et Rolland sont désignés pour contresigner les comptes de 1934.

On élit trois conseillers sortant en 1937. Ce sont MM. Bautier, abbé Philippen et le Chanoine Maere.

La liste des administrateurs de l'Association sans but lucratif est donc constituée par les 18 personnes suivantes : MM. Bautier, Bergmans, de Beer, Hasse, Hulin de Loo, Mgr. Lamy, Chanoine Maere, Chev. Lagasse de Locht, Pirenne, Philippen, Rolland, Saintenoy, Stroobant, Vte Terlinden, Chanoine van den Gheyn, Van Doorslaer, Van Puyvelde, Visart de Bocarmé (Voir annexe au Moniteur Belge du 23 février 1935, n° 254).

M. Pierre Bautier est élu vice-président pour 1935.

On désigne M. G. Hasse pour représenter l'Académie aux cérémonies du Troisième Centenaire du Museum national d'Histoire naturelle de Paris.

Des candidatures sont présentées pour trois sièges de membre titulaire.

On dresse également une liste de candidats à 5 sièges de membre correspondant régnicole.

La séance est levée à 13 h.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
A. VISART DE BOCARMÉ.

Séance générale du 3 février 1935.

La séance s'ouvre à 15 h. à Anvers à l'Institut de Médecine tropicale, sous la présidence de M. Albert Visart de Bocarmé, vice-président.

Présents : MM. Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, abbé Philippen, B. van de Walle, membres titulaires : MM. abbé de Clercq, Hoc, Joly, baron Delbeke, membres correspondants régnicoles.

Excusés : MM. le Vte Terlinden, président, Bautier, Bergmans, R. P. de Moreau S. J., Ganshof, chevalier Lagasse de Locht, Mgr. Lamy, Stroobant, Van den Borren, Van

Doorslaer, Vannérus, van Puyvelde, Van Schevensteen, membres titulaires; MM. De Puydt, Paul Lacoste, Laes, Lavalleye, Leuridant, Losseau, R. P. Peeters S. J., Schobbens, Velge, membres correspondants.

M. Visart de Bocarmé ouvrant la séance, prononce l'éloge funèbre du Chevalier Soil de Moriamé, président d'honneur, et de M. J. B. Sibenaler, membre correspondant.

Le secrétaire fait lecture d'une notice biographique sur le premier de ces confrères décédés. On décide de publier cette notice dans la revue et de la faire suivre d'une liste bibliographique (cf. *supra* pp. 87-96).

Le P. V. de la séance du 2 décembre 1934 est lu et approuvé.

M. Albert Visart de Bocarmé, inaugurant sa présidence pour 1935, regrette l'absence du Vte Terlinden, président sortant, qu'il aurait eu plaisir à remercier de vive voix au nom de l'Académie.

Le président fait ensuite une communication sur *les différents monétaires belges*. Ces « différents » sont les signes plus ou moins particuliers qui figurent sur les monnaies et qui ont pour but essentiel, non pas d'indiquer la ville où ces monnaies furent émises, mais bien d'engager la responsabilité des monétaires qui les frappèrent. L'orateur passe en revue les anciens ateliers de Belgique et en décrit un série de différents. Le plus ancien connu de ceux-ci est un point secret, qui apparaît à Tournai à la fin du XIV^e siècle.

A la suite de cette communication, M. Visart de Bocarmé répond à quelques questions posées par MM. de Clercq, de Beer, Hoc, Philippen et Rolland.

M. l'abbé de Clercq entretient ensuite la compagnie de *la tradition iconographique du pressoir mystique*. S'aidant d'une documentation graphique, la plupart du temps inédite, il décrit l'évolution de ce sujet depuis les miniatures de l'époque romane jusqu'au tableau bien connu d'Aerschot, autour duquel il groupe d'autres œuvres. Il en tire notamment la conclusion que le développement de cette représentation symbolique est bien antérieur à la Contre-Réforme, à laquelle on a parfois voulu la rattacher.

Cette communication est suivie d'un échange de vues entre MM. Visart de Bocarmé, de Beer, Rolland et l'orateur.

La séance est levée à 17 h.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
A. VISART DE BOCARMÉ.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES.

JEAN VIREY, *Les églises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon. — Cluny et sa région.*

Mâcon, Protat Frères, 1934, 1 vol. in-8° carré; 475 p.; illustr. héliogr.; carte; Fr. Fr. 200.—.

Grâce à la « question Sluter » la Bourgogne est, chez nous, à l'ordre du jour. Elle mériterait de l'être aussi à cause du « problème clunisien », sur lequel M. Virey fournit des données définitives et qu'il résout en déniaut à Cluny le rôle de chef d'une école occidentale, voire même celui de tête unique du mouvement architectural bourguignon. Cluny dirige un sous-groupe de la Bourgogne, et encore le fait-il plus par les progrès techniques auxquels ses bâtisseurs ont initié les constructeurs des églises rurales — les seules qui donnent son véritable caractère à une contrée, les grandes églises étant des monuments d'exception, — que par des principes intrinsèquement stylistiques. Ce sous-groupe est celui du Mâconnais proprement dit, lequel longe la rive droite de la Saône, alors que l'autre sous-groupe bourguignon divisant avec le premier l'ancien diocèse de Mâcon : le Brionnais et le Charollais, avec un fragment du Beaujolais, sur la rive gauche de la Loire, présente d'autres caractères.

Au surplus, quelques-uns des caractères eux-mêmes, notamment l'ornementation sculpturale, dérivent des propriétés du sol. « L'opinion depuis longtemps émise que la géologie joue un grand rôle dans la géographie monumentale, et que l'architecture est modifiée là où la nature des lieux change, est à la fois très naturelle et très judicieuse, écrit l'auteur (pp. 18-19). Dans l'étendue de l'ancien diocèse de Mâcon elle va se trouver immédiatement confirmée ». M. Virey vise ici, d'une part, la richesse de décoration, la perfection de la sculpture et le soin des détails que le Brionnais et le Charollais (voir Charliou) doivent à la pierre régionale, dont les bancs sont d'une certaine épaisseur et d'une taille facile, et, d'autre part, la sévérité ornementale du Mâconnais, où ne se rencontrent que des carrières de lit peu épais, au matériau de structure serrée et cassante.

Ceci nous ramène à des principes de géographie humaine que l'on avait assez négligés pour n'accorder créance qu'aux influences morales, celle d'une abbaye en l'espèce. Le plus curieux en l'affaire est que le phénomène, d'ordre religieux aussi, dont l'ouvrage de M. Virey épouse les limites géographiques, à savoir l'évêché de Mâcon, ne joue de rôle d'aucune sorte! Au contraire, ne venons-nous pas de voir que, par suite d'une configuration fort arbitraire qui lui donnait la forme d'un 8, il manquait d'homogénéité?

Ces circonstances particulières du sujet expliquent peut-être pourquoi l'auteur, après avoir délimité et subdivisé le théâtre de ses investigations, c. à d. l'ancienne circonscription diocésaine (pp. 1-9), donne les « caractères généraux » de son architecture (pp. 11-61) avant de passer au détail des 92 monographies d'églises qui permettent d'établir ces caractères (pp. 63-470). En règle générale, on se serait attendu à voir procéder aux analyses avant d'entendre parler de synthèse. Mais est-ce bien d'une synthèse qu'il s'agit en ce cas? C'est d'une somme, d'une récapitulation, prodigieuse de précision en ce qui concerne le plan, l'élévation, la couverture, l'ornementation etc. Et l'ouvrage, au lieu d'être une dissertation à thèse, et soumis comme tel à une présentation dialectique — j'allais dire stratégique —, constitue un calme rapport objectif des résultats d'une enquête écartant tout système a priori. On admettra facilement que, revêtant à juste titre l'allure doctrinale qu'acquiert toute œuvre ne donnant aucune

prise à la critique des idées, il adopte la méthode d'exposition qui passe du général au particulier.

Est-ce à dire qu'il n'y ait là, peut-être, que résumé et liste dépourvus de personnalité, de mouvement, d'attrait? Non pas. Déjà nous avons noté l'opinion ferme de M. Virey en ce qui concerne l'influence clunisienne. Nous retrouverons souvent sa marque bien nette à propos d'un jugement à émettre, d'une appréciation à formuler, d'une façon de voir à innover. A cet égard, la préface (pp. I à XV) et les pages spécialement réservées à Cluny (pp. 175-255) témoignent de beaucoup de vie scientifique. Les exposés archéologiques sont précédés d'un historique du monument, sérieusement élaboré, et des illustrations suggestives et matériellement fort bien réussies les agrémentent copieusement.

En faut-il plus pour conférer le maximum de valeur à la réédition d'un volume — disons plus justement à son édition puisque la première sortie de presse date de 45 ans et que des transformations de toute nature ont sensiblement modifié le texte et la présentation — qui peut être considéré comme une des pierres angulaires de l'historiographie architecturale de la France?

PAUL ROLLAND.

Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis. I, Anvers, De Sikkel, 1934, in-8°, 251 p., 63 illustr., 95 fr.

L'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie dépendant de l'Université de Gand vient de commencer une série de publications intitulée « *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* ». Les débuts sont heureux, et tant pour la valeur intrinsèque des articles que pour la présentation matérielle — réalisée celle-ci par une firme déjà experte en la matière — des félicitations sans réserve sont dues aux promoteurs et aux collaborateurs.

Le volume s'ouvre par une étude d'égyptologie (L. SPELEERS, *Archéologie égyptienne et signes déterminatifs dans les textes des pyramides*, pp. 7-44) dont nous devons nous contenter de citer l'auteur et le titre car son objet déborde chronologiquement des limites de cette revue.

Les deux articles suivants, signés par PAUL DE KEYSER, nous introduisent dans le domaine assez curieux des origines de la gravure néerlandaise. Il s'agit de *La Dame « Aventure », marque d'imprimerie de Jan van Doesborch* (pp. 45-57) et de *Le graveur sur bois de l'ouvrage « Van den Drie blinden danssen » de Gérard Leeu (Gouda 1482)* (pp. 57-68). Pour l'auteur, le modèle de la marque adoptée par l'imprimeur anversois est un bois utilisé par Gérard Leeu dans son livre « *Van den drie blinden danssen* ». Le thème en apparaîtrait déjà dans une miniature française appartenant au ms. de « *La Danse des aveugles* » de Pierre Michault. Ces constatations amènent M. De Keyser à étudier spécialement les bois illustrant l'ouvrage précité de Leeu et à leur reconnaître comme graveur le fameux artiste qui travailla à Haarlem pour l'imprimeur Jacob Beliaert dès 1483. Ce graveur semble avoir eu connaissance des miniatures de l'Audenardois Jean de Tavernier, lequel, comme on le sait, fut formé à Tournai.

Aux pp. 69-90, M. FL. VAN DER Mueren traite de *Musicologie et parallélisme*. Sa thèse est qu'au cours des temps l'histoire de la musique trahit les mêmes tendances que les arts plastiques. Une analyse extrêmement délicate l'aide à établir la synthèse de cette position dont l'évidence psychologique s'impose a priori. Il conclut à l'identité évolutive des arts d'une même époque et d'une même race. Pour lui le parallélisme est absolu.

Tout le reste de la partie scientifique du volume est occupé par des articles de MM. Roggen et Duverger.

On connaît la spécialisation de ces représentants de la jeune érudition gantoise officielle. Elle gravite autour de la « question Sluter », sur laquelle ils viennent eux-mêmes de greffer, d'une façon extrêmement intéressante, la question de l'art bruxellois aux XIV^e et XV^e siècles.

M. D. ROGGEN commence par publier un groupe de quatre études se rapportant à ce sujet. A bon droit pense-t-il que pour juger exactement la portée du séjour prolongé que Sluter fit à Bruxelles vers 1380, il convient de connaître l'état de l'art sculptural de cette ville et de ses environs à la même époque. Partant de ce principe, il étudie immédiatement les retables que Jacques de Baerze, de Termonde, exécuta de 1391 à 1399 pour le duc de Bourgogne et qui sont encore conservés à Dijon (*Les deux retables de de Baerze à Dijon*, pp. 91-106). L'analyse stylistique de ces œuvres démontre que leur auteur, attaché au passé conventionnel et précieux, ignore encore tout de l'art appelé « slutérien ». C'est une bonne constatation à retenir.

Une autre, de non moindre valeur, résulte de l'examen de toute la documentation concernant *Le retable d'Hakendover* (pp. 108-121). Une argumentation absolument judicieuse, relative aux textes narratifs, permet d'établir que le retable fut exécuté vers 1430-1435. En regard de cette date tardive, l'œuvre même témoigne encore archéologiquement d'une véritable paresse à adopter les formules nouvelles, alors certainement répandues.

Une troisième étude, écrite en collaboration avec Mlle L. Verleyen : *Les sculptures du portail de l'Hôtel de Ville de Bruxelles* (pp. 123-148), nous mène cette fois en plein style « slutérien ». En effet, les huit statues et les cinq consoles du portail de 1385-1400, réemployé dans la construction du XV^e siècle, affirment une parenté de style indéniable avec les œuvres de Sluter à Champmol. Jusqu'ici l'examen de ces pièces, surtout celui des consoles, n'avait jamais été réalisé d'une façon aussi magistrale. Et jamais non plus le problème n'avait été posé d'une manière aussi claire (nous en empruntons le résumé à l'auteur lui-même) : « On pourrait donc se demander si Sluter n'aurait pas exécuté lui-même les sculptures de Bruxelles pendant son séjour dans cette ville. C'est cependant peu probable car il travaillait déjà à Dijon en 1385. Dès lors il convient plutôt d'attribuer les dites œuvres à un artiste bruxellois. Reste alors à savoir si cet artiste aurait été initié à l'art de Sluter dans l'atelier du maître à Bruxelles, ou bien, hypothèse inverse, si ce ne serait pas Sluter qui aurait trouvé dans l'école bruxelloise les germes d'une nouvelle conception artistique, dont il deviendra, à Dijon, le génial réalisateur » (pp. 171-172). Selon nous, toutefois, la dernière hypothèse devrait être élargie en ce sens qu'il y aurait lieu de voir si la nouvelle conception de l'art, que Sluter, par son génie personnel, aurait simplement portée à l'apogée, n'était pas déjà avant lui le lot commun des foyers artistiques des Pays-Bas, plutôt que celui de Bruxelles seulement.

C'est la question que fait poser également la quatrième étude à laquelle M. Roggen, aidé cette fois de M. De Vleeschhouwer, donne pour titre : *Les Apôtres et l'Adoration des Rois en l'église Saint-Martin à Hal* (pp. 149-169). Ici, vers 1410, les têtes d'apôtres, d'une expression énergique, témoignent bien aussi de cet art que l'on a appelé « slutérien » quoique, encore une fois, on doive au moins se demander avec l'auteur : « Faut-il voir dans le sculpteur un élève ou un imitateur de Sluter? Ou bien Sluter lui-même a-t-il subi son influence? Ou bien ont-ils fréquenté le même atelier bruxellois? Pour l'instant ces questions restent sans réponse » (p. 172)?

En ce qui concerne le caractère plus répandu des formules que Sluter aurait adoptées

lors de son passage dans nos provinces méridionales, notamment en Brabant, et auxquelles il aurait uniquement fait donner leur maximum d'expression, on pourrait invoquer le fait, indépendant de lui, du Tournaisien Janin Lomme qui, au moment même où apparaissent ici les sculptures de Hal, va produire en Espagne, à Pampelune, un mausolée magnifique, tout inspiré de l'art nouveau, mais manquant justement de cette sorte de lyrisme excessif dû au tempérament slutérien. Au demeurant, certains artistes auraient boudé ces nouvelles tendances, et cela aussi bien dans la sphère immédiate d'influence brabançonne (Termonde, Hakendover, Hal, en partie,) que dans les autres provinces (cf. certaines stèles funéraires tournaisiennes).

A ce quatuor d'études passionnantes succède, toujours signé par le même auteur, un duo d'études relatives à *Hennequin de Marville et son atelier à Dijon* (pp. 173-198; textes pp. 198-205) et à *Jan (Hennequin) Van Prindael ou Prindale* (pp. 206-211; textes pp. 211-213).

La carrière de celui qui dessina les plans de la tombe de Philippe le Hardi et celle du principal collaborateur de Sluter y sont détaillées à souhait. La première équipe de Dijon, que M. Roggen passe en revue à propos de Marville, était composée en majorité de Flamands. Toutefois, loin de constituer une objection, cette constatation concorde parfaitement avec le fait que le « second » de Marville, celui dont les gages étaient supérieurs à ceux de Sluter, Claux de Haine, bien qu'originaire de la région gantoise, sortait des ateliers de Tournai, où la Flandre allait traditionnellement se former à la sculpture lapidaire. Ces ateliers de Tournai auront été de ceux qui connurent les tendances modernistes dès avant Sluter, ou indépendamment de lui. On groupera, pour le prouver, la commande à Tournai d'une grande Vierge transportée à Dijon en 1383, l'embauchage à Tournai de Claux de Haine en 1386, l'œuvre réaliste du Tournaisien Janin Lomme à Pampelune dès 1411, les caractères de certaines sculptures funéraires tournaisiennes, etc. Ce qui n'empêche nullement Sluter, devenu chef de la deuxième équipe, d'avoir donné dans celle-ci la prépondérance aux Bruxellois, qu'il avait connus lors de son passage dans le chef-lieu du Brabant.

La partie scientifique du volume se termine par une de ces éditions de textes (pp. 222-238), précédée d'une préface (pp. 214-221), dont M. DUVERGER a le secret. Il s'agit de listes de *Tapissiers bruxellois des XV^e et XVI^e siècles*. On y compte 250 noms, la plupart inconnus, qui permettent de résoudre quelques problèmes d'attribution et de certifier que Bruxelles devint un grand centre de l'industrie tapissière au moins dès la fin du XV^e siècle.

Les pages 240 à 246 donnent la bibliographie scientifique, relative à l'Histoire de l'Art, de tous les professeurs de l'Institut de Gand, qu'ils aient collaboré ou non au présent volume. D'aucuns trouveront cette publication un tantinet intempestive. Ce qui vaut mieux aux yeux de tous, c'est que, convaincus à juste titre de l'intérêt que porteront aux *Bijdragen* les érudits auxquels la langue flamande n'est pas familière, les auteurs ont publié, à la suite de leurs articles, un résumé assez étendu en langue française ou anglaise. On ne peut qu'en accroître l'éloge qui leur revient.

PAUL ROLLAND.

PAUL SAINTENOY. *Les arts et les artistes à la Cour de Bruxelles*. Tome II. Le palais des ducs de Bourgogne sur le Coudenberg à Bruxelles, du règne d'Antoine de Bourgogne à celui de Charles-Quint. Bruxelles, 1934, in-4°, 318 p., 26 pl. (Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires).

Paul Saintenoy nous présente le tome II de son étude sur les arts et les artistes à la

Cour de Bruxelles. Dans le premier volume, dont nous avons rendu compte ici même, l'auteur cherchait à déterminer les origines du domaine ducal au Coudenberg et à en noter les transformations sous les premiers ducs de Brabant. La monographie du Palais, proprement dit, avait été menée jusqu'en 1400 tandis que celle du Parc y attenant, était poussée jusqu'au XVIII^e siècle.

Le tome II reprend l'histoire de la construction et de la décoration du Palais à partir d'Antoine de Bourgogne et la poursuit jusqu'à la veille de l'arrivée des Archiducs. Soit de 1406 à 1596. Programme chargé si l'on considère que c'est pendant ces deux siècles que l'essentiel du Palais a été bâti; si l'on se remémore, d'autre part, la signification multiple et profonde de cette période pour l'histoire de notre art et les nombreux problèmes auxquels confine nécessairement une chronique du mécénat princier aux XV^e et XVI^e siècles. L'auteur cependant ne s'en est pas tenu là et dans le cadre reconstitué du Coudenberg il a voulu peindre la vie princière et évoquer les fastes du Palais. Ce plan est-il trop ambitieux, ou bien, faute d'une introduction adéquate, n'en apercevons-nous pas clairement l'ordonnance et les limites? Toujours est-il que l'ouvrage d'ailleurs copieux nous laisse l'impression d'avoir été insuffisamment mis au point en ce qui concerne la bibliographie et d'être mal équilibré quant à la composition. Tel paragraphe dont l'objet nous paraît essentiel contient seulement quelques indications sommaires, tel autre renferme des développements inattendus et inutiles. Ainsi par exemple l'auteur s'étendra longuement sur Conrad Meyt attaché à la cour de Marguerite d'Autriche à Malines et dont l'œuvre principale est à Brou; par contre, fort peu, sur Jean Money dont le rôle au Coudenberg est notable et auquel, du reste, l'auteur reconnaît une influence bien supérieure à celle de Meyt dans « le mouvement des esprits » à cette époque. Que P. Saintenoy ait étudié Money ailleurs, soit. Mais dans ce cas et dans d'autres, il aurait fallu procéder à une sérieuse révision des valeurs avant de nous présenter un tableau d'ensemble, un essai de synthèse.

Il y aurait aussi, nous semble-t-il, une plus grande place à réserver ici à la personnalité de Marie de Hongrie, grande bâtisseuse, convertie intégralement à ce romanisme auquel Marguerite d'Autriche ne se ralliait pas encore sans réticences.

Au nom de Charles-Quint, Marie préside, de 1531 à 1555, à la construction d'une grande partie du palais. N'y impose-t-elle pas jusqu'à un certain point ses directives? Et les artistes romanisants qu'elle emploie aux châteaux de Binche et de Mariemont n'ont-ils joué aucun rôle à Bruxelles? M. Saintenoy mentionne le cas d'un certain Donas de Boyv « ingénieur » qui a travaillé des deux côtés; mais il ne fait guère que signaler, sans plus, la présence à Bruxelles en 1549 du grand sculpteur et architecte, maître-artiste de l'Empereur, J. Du Broeucq, auteur d'un plan de reconstruction du Coudenberg (inexécuté). Et ce Jan van den Bossche qui a qualité de « maître des travaux » de la Galerie des Empereurs au Palais des Bailles, ne peut-on l'identifier avec un artiste du même nom, que Hedicke nous cite comme dirigeant la construction d'une galerie à arcades, à Binche?

Ce qu'on lira surtout avec intérêt et profit dans l'ouvrage que nous examinons, c'est l'exposé des campagnes de construction qui se succèdent pendant deux siècles, pour constituer le Palais tel qu'il se présente à l'arrivée des Archiducs. Campagnes que nous suivons dans des documents comptables souvent inédits, provenant des Archives de Bruxelles et de Lille et dans les documents iconographiques et les plans qui illustrent l'ouvrage de façon très appropriée. Ces sources utilisées parallèlement permettent une restitution assez exacte, pensons-nous, des bâtiments principaux de la Cour des Bailles. La grande salle construite par Philippe-le-Bon et pourvue par Charles-Quint d'un

perron d'entrée, dont on vient de présenter une reconstitution à l'Exposition Internationale de Bruxelles. La clôture des Bailles entreprise par Marguerite d'Autriche et enfin la Chapelle et la Galerie des Empereurs réalisées sous le règne de Charles-Quint. Dans les chapitres relatifs à ces travaux figurent une quantité de noms de personnages qui interviennent dans la construction, soit à titre de « maîtres d'œuvres », ce sont alors des architectes fameux tels que les Van Ruysbroeck, les Kelderman, les Van Pede et les Van Bodeghem — qui peuvent en même temps jouer le rôle d'entrepreneurs (cf. p. 243) —, soit comme simples tailleurs de pierres, maçons, escriniers, décorateurs, fournisseurs de matériaux. Toutes ces données, outre l'intérêt qu'elles présentent ici pourront être utiles à une étude de l'architecture brabançonne.

On ne conclura pas, toutefois, de cette dernière remarque que l'ouvrage de P. Saintenoy se recommande comme seul instrument de travail à utiliser. Sa valeur dans l'ensemble est assez inégale et l'on risquerait trop souvent de ne pas y trouver l'état tout-à-fait actuel des questions dont on voudrait s'informer.

SIMONE ANSIAUX.

JACQUES BREUER, *Les orfèvres du Pays de Liège. Une liste de membres du métier*. Tongres, Michiels, 1935, in-8°, 247 pp.

Alors qu'il résidait à Liège, M. Breuer dépouilla un nombre considérable de documents d'archives conservés soit aux Archives de l'État, soit au dépôt des Archives de la ville.

Dans le fonds communal il découvrit une liste des membres du métier des orfèvres de Liège. C'est ce document qu'il vient de publier sous les auspices de la Société des bibliophiles liégeois.

Cette liste n'est pas le registre original, tenu au jour le jour par les dignitaires de la corporation; c'est une copie — l'original semble perdu — due aux généalogistes Abry.

L'histoire du métier des orfèvres de Liège a tenté quelques historiens, notamment MM. Poncelet et Gobert. Ces études sont néanmoins très fragmentaires. Grâce à la publication de M. Breuer, il sera permis de pousser ces recherches.

Le but de l'auteur ne fut pas de retracer l'histoire de la corporation. Il s'est assigné une tâche plus modeste, mais combien épineuse pour lui et utile pour les historiens d'art et les archéologues. M. Breuer a édité la liste des membres du métier en s'inspirant du texte d'Abry. Mais il a complété ce répertoire onomastique en ajoutant, dans de notes copieuses, le résultat de ses nombreux dépouillements d'archives, de livres, de dictionnaires et de périodiques.

C'est ainsi que du XI^e à la fin du XVIII^e siècle, nous possédons maintenant, grâce au travail patient de M. Breuer, un véritable dictionnaire de tous les artistes et artisans faisant partie du métier des orfèvres, c'est-à-dire dont la profession exigeait l'emploi d'or ou d'argent, donc les orfèvres, les peintres, les verriers, les selliers.

Sans doute pourra-t-on regretter que les notices consacrées aux orfèvres mosans du XII^e siècle ne sont pas au point, que les études de Falke, Laurent, Courtoy, de Borchgrave d'Altena et Usener ne sont pas citées. Reproche bien mince; l'auteur n'a pas visé à être complet. En règle générale, ses notes donnent l'essentiel de la bibliographie. Signalons que l'ouvrage de Rosenberg, *Der Goldschmiedemerkzeichen* est mentionné dans la table des abréviations par l'édition de 1891, tandis que dans le corps du travail, c'est l'édition de 1928 qui est utilisée.

M. Breuer a terminé son précieux dictionnaire par une table excellente des professions, charges et dignités ainsi que par une table des noms de lieux et de personnes.

Souhaitons qu'on s'inspire de l'exemple de M. Breuer et que les historiens d'art ne

dédaignent pas les travaux d'approche indispensables à l'élaboration d'une science véritable. Que n'avons-nous une liste des « Liggeren » d'Anvers aussi bien éditée que celle des membres du métier des orfèvres de Liège?

J. LAVALLEYE.

FILIPPO MELI. *Giacomo Serpotta, vita ed opere*. 1 vol., 21 cm. x 30 cm., 319 p., figg., Palerme, 1934, 60 lire ital.

Par les soins de la Société sicilienne pour l'Histoire de la Patrie et du Comité pour la célébration du second centenaire de la mort de Giacomo Serpotta, avec l'aide de l'Académie royale d'Italie et de plusieurs associations savantes, Dom Filippo Meli publie une ample monographie du fameux stucateur palermitain du 18^e siècle.

Giacomo Serpotta mourut à septante-six ans; sa carrière, très longue, fut active jusqu'au dernier jour. La moitié seulement de sa production immense subsiste dans les églises et oratoires de sa ville natale, comme aussi à Agrigente, à Alcamo. Ce qui reste de son œuvre témoigne assez de ses qualités inventives, de sa technique brillante; elle lui vaut la première place dans l'histoire de la sculpture baroque en Sicile.

La bibliographie serpottienne est riche déjà d'une quarantaine de travaux : pages de vulgarisation ou études de détails; plusieurs d'entre eux sont signés par Dom F. Meli. Ce dernier, en effet, depuis deux lustres au moins, s'intéresse à l'artiste. La synthèse qu'il nous offre aujourd'hui est le premier ouvrage d'ensemble de caractère scientifique qui lui ait jamais été consacré.

L'originalité essentielle du livre nouveau et son principal mérite consistent dans la mise au jour, la publication in-extenso, l'utilisation de cent soixante cinq documents d'archives inédits, notamment la plupart des contrats par lesquels le maître, de 1679 à 1730, s'engageait, vis-à-vis des opulentes confréries de la cité, à exécuter l'ornementation de leurs sanctuaires.

Les hauts-reliefs figurant des épisodes de la vie des saints, les statues d'allégories, les putti exubérants, les médaillons, les bustes qui constituent les éléments de cette ornementation sont reproduits, nombreux, en une série de septante et une planches, à la fin du volume. Certaines de ces images ont été vues ailleurs; la qualité de quelques-unes d'entre elles ne semble pas à l'abri de tout reproche, et les légendes devraient, deci-delà, être complétées. Par contre, soulignons les rapprochements suggérés par les planches XIV, XXI, XXXII, XXXIII..., très révélateurs des tendances de Serpotta.

Afin de préciser ces tendances, Dom F. Meli décrit avec minutie et analyse avec sagacité, mettant en évidence les œuvres capitales, à savoir les stucs de l'oratoire de S. Laurent (1699-1706) et ceux de l'oratoire du S. Rosaire, à l'église de S. Dominique (1714). De proche en proche, se dessine la courbe de l'évolution de l'art de Giacomo. A ses débuts, il est influencé par Antonello Gagini et son école, qui avaient rempli de leur renommée tout le 16^e siècle sicilien. A l'époque de son plein épanouissement, il regarde avec admiration les marbres, les terres-cuites hellénistiques exhumées à Taormina, à Syracuse; il observe aussi son milieu. Quand sonne pour lui l'heure du déclin, il s'est orienté vers Bernini.

Telle est l'opinion de Dom F. Meli. Elle ne s'accorde pas avec celle de Corrado Ricci pour qui l'emprise du Bernin se serait exercée déjà sur Giacomo, adolescent. Cette thèse s'explique par un séjour du jeune homme à Rome, où il aurait été l'élève soit de Gianlorenzo, soit de l'un de ses disciples, Antonio Raggi, par exemple. Dom Meli ne croit pas à cette éducation romaine. Ses arguments ne réussissent pas tout à fait à nous

convaincre; il nous semble bien que ses putti ont un air de famille avec ceux de François Duquesnoy.

Où Giacomo poursuit-il son apprentissage lorsque, à douze ans, la mort lui enlève son père, le sculpteur Gaspare Serpotta, son premier initiateur? Ce point et quelques autres restent à élucider dans la biographie du maître. Mais, à côté de lui, voici que s'esquissent les silhouettes de son frère Giuseppe, de son fils Procopio, de plusieurs autres de sa génération, praticiens du stuc comme lui, et dont l'existence même était jusqu'à ce jour, insoupçonnée.

La valeur des informations puisées aux meilleures sources que nous donne Dom F. Meli nous fait regretter davantage que ces informations ne soient pas ordonnées suivant un plan mieux tracé. Quoi qu'il en soit, son livre, dont la présentation matérielle est excellente, contribue puissamment à mettre en lumière l'histoire de l'art baroque en Sicile.

MARIETTE FRANSOLET.

W. B. HONEY. *Dresden China*. Londres, A. & C. Black, 1934, in-8°, 223 p., LX pl.

Sous le dénomination de *Dresden China* les Anglais désignent ce que nous avons coutume d'appeler porcelaine de Saxe, c'est-à-dire, exactement, les produits de porcelaine fabriqués à Meissen, près de Dresde, suivant les procédés analogues à ceux des Chinois. On sait la place importante que la célèbre manufacture de Meissen occupe dans l'histoire générale de la céramique. Pour la première fois en Europe, Böttger était parvenu, en 1710, à y fabriquer de la porcelaine dure à l'aide de kaolin, qui fut pendant de longs siècles le secret des porcelainiers chinois. A ce moment la civilisation allemande connaît une ère extrêmement brillante. C'est l'époque où J. S. Bach porte la musique sur des sommets éternels, où à la cour de tous les princes triomphent le bon goût et les belles manières, imités des Français.

Dans pareil milieu la porcelaine apparaît comme une fleur merveilleuse que l'on cultive et que l'on garde avec une passion jalouse. Dans l'art de fabriquer la porcelaine, Meissen garda toujours le premier rang et son influence dans les autres pays, y compris le nôtre, fut longtemps prépondérante.

Malgré l'importance historique et l'intérêt artistique des porcelaines de Saxe, les livres parus sur ce sujet ne sont pas nombreux. En dehors de quelques ouvrages allemands d'une lecture assez difficile, les amateurs et collectionneurs ne disposaient guère jusqu'ici de livres en langue française ou anglaise. Voici à présent les Anglais satisfaits et même comblés. Car sous le titre modeste d'« Introduction à l'étude des porcelaines de Saxe » M. W. Honey, spécialiste bien connu de l'histoire de la céramique, a écrit un excellent manuel. D'une lecture facile et agréable pour tous, il contient un très grand nombre de notes extrêmement précieuses pour les spécialistes. Ceux-ci tireront également profit des illustrations nombreuses reproduisant surtout des objets conservés dans les Musées et les collections privées d'Angleterre, jusqu'à présent peu étudiées à ce point de vue. Ce n'est pas ici le lieu d'étudier en détail les divers chapitres du livre de M. Honey. Mentionnons au passage les pages consacrées à l'étude des « Chinoiseries » qui connurent une fortune si extraordinaire dans la décoration de la porcelaine, comme dans tout le domaine des arts de l'ameublement. A la suite de Zimmermann et de Schulz, l'auteur répète que l'origine de ces pseudo-représentations d'une Chine imaginaire remonte au récit de voyage du Hollandais Nieuhof, publié à Amsterdam en 1665, et traduit en Anglais et en Français. Mais les illustrations de cet ouvrage étaient trop pauvres pour inspirer directement les décorateurs de céramique. Le goût pour les

chinoiseries, par ailleurs pratiquement ignoré des faïenciers de Delft, doit être attribué avant tout à la fantaisie des graveurs français, hollandais et allemands. Après 1726, Herold, tout en apportant beaucoup d'éléments originaux, eut surtout le mérite d'adapter parfaitement ces scènes au décor et aux formes de la porcelaine. On peut suivre ensuite l'évolution de ce décor à travers tout le siècle, tant en Allemagne que dans les autres pays. Ne retrouve-t-on pas encore des Chinoiseries sur les porcelaines de Bruxelles à la fin du XVIII^e siècle?

Nous sommes très reconnaissants à M. W. Honey de nous avoir indiqué la source d'inspiration originaire des vues animées et conventionnelles de ports (*harbour scenes*); il s'agit de gravures publiées à Augsbourg en 1682 par Melchior Kysell d'après J. W. Baur. On sait que le succès de ce genre de décor fut durable et lointain, et que les décorateurs de la manufacture de Tournai y trouvèrent souvent leurs meilleures inspirations.

On s'en rend compte, le livre de M. Honey ne s'adresse pas seulement à un cercle restreint de spécialistes anglais, mais aussi à tous ceux qui d'une manière quelconque s'intéressent à l'histoire de la porcelaine du XVIII^e siècle dans les divers pays d'Europe.

H. NICAISE.

Führer durch die Kunst- und Kulturgeschichtlichen Museen Berlins. Berlin, Würfel Verlag, 1934. In-12°, 189 pp., 34 plans, 23 cartes.

La direction générale des Musées de l'Etat, en publiant ce volume, a voulu venir en aide aux visiteurs des nombreux musées de la capitale du Reich.

Elle leur met dans les mains un volume de format pratique dans lequel ils trouveront tous les renseignements dont ils pourraient avoir besoin.

Ce sont d'abord les plans des diverses galeries publiques de Berlin avec l'indication de l'emplacement des collections, les conditions d'accès et de visite (pp. 13-55). Voici la nomenclature de ces musées : Altes Museum, Neues Museum, Neubau, Kaiser Friedrich Museum, Kupferstichkabinett, Papyrussammlung, Zeughaus, Schlossmuseum, Museum für Völkerkunde, Vor- und Frühgeschichte, Ostasiatische Kunstsammlung, Museum für deutschen Volkskunde, National-Galerie, Bildnissammlung, Kronprinzenpalais, Schinkel Museum, Rauch Museum, Zentralbibliothek der staatlichen Museen, Munzkabinett, Staatliche Bibliothek, Hohenzollern Museum, Märkisches Museum, Ermelerhaus.

Viennent ensuite une série de tables et cartes qui permettent au visiteur de situer une époque, un site, un nom, un chef-d'œuvre artistique dans l'évolution générale de l'histoire. Les cartes (pp. 56-82) se rapportent à toutes les parties du monde depuis l'Egypte ancienne et l'Europe à l'époque glaciaire jusqu'à la répartition des terres connues à ce jour. Il y a quatre cartes consacrées à l'expansion du germanisme à l'époque des grandes invasions. Vers le début du VI^e siècle, rares étaient les régions européennes qui ne subirent pas l'influence germanique, d'après une de ces cartes : seuls le nord de la Scandinavie, l'Ecosse, l'Irlande, le Pays de Galles, le nord de la Russie y échappent.

Les tableaux chronologiques d'histoire comparée (pp. 84-132) débutent à 25.000 avant Jésus; ils deviennent détaillés à partir de 5.000 avant l'ère chrétienne. En regard des dates, on a noté des événements marquants : bataille, découverte, naissance ou mort d'un homme illustre, chef-d'œuvre artistique. Depuis 1919, les événements mondiaux dignes de retenir l'attention, d'après les auteurs de ce livre, sont les suivants : 1919, diktat de Versailles, essai de destruction de l'Allemagne, Société des Nations, fondation du nazisme — 1919 à 1933 : lutte du nazisme pour conquérir de pouvoir — 1925 : Hinden-

burg, Reichspräsident — 1932 : fondation du Mandchoukouo — 1933 : Hitler Reichskanzler, révolution naziste.

Une excellente table alphabétique des noms et objets cités ainsi que la liste des publications des musées berlinois clôt l'ouvrage.

Ce volume rendra service aux non-initiés qui entreprennent pour la première fois la visite des musées de Berlin. Il favorisera, d'autre part, la propagande hitlérienne en faussant l'esprit des visiteurs dont le sens critique est émoussé par l'enthousiasme naziste.

J. LAVALLEYE.

ALFRED EINSTEIN. *Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzhertzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz*; 1 vol. in-8° de 52 pp.; Universal-Edition, Wien, 1934.

A quelques pages près, cette étude forme le contenu du 21^e *Beiheft* des *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*. Elle est destinée à servir de commentaire explicatif aux 26 madrigaux italiens choisis, publiés dans le volume 77 de cette collection. Si nous en parlons dans cette revue, c'est qu'elle intéresse, au premier chef, un certain nombre de musiciens belges représentés avec un éclat tout particulier dans cette admirable anthologie.

M. Einstein apporte des précisions importantes sur le fait de l'italianisation progressive de la Cour impériale et des Cours vassales à partir du milieu du XVI^e siècle. Jusqu'à cette époque, l'art polyphonique néerlandais avait régné presque sans partage sur l'Europe. La seconde moitié du siècle assiste progressivement à son déclin, qui est chose accomplie à la mort de Philippe de Monte, en 1603. Un courant italien irrésistible entraîne les pays allemands du sud; mais, chose curieuse, les Belges encore nombreux qui y occupent des postes élevés, obéissent avec une singulière unanimité à cette impulsion, si bien qu'il y a lieu de les considérer, non pas comme de simples *italianisants*, mais bien comme d'authentiques *italianisés*. Sans parler de Roland de Lassus qui passe son adolescence tout entière en Italie, Philippe de Monte, avant de devenir maître de chapelle de l'Empereur, séjourne pendant des années dans ce pays, où il conserve, jusqu'à la fin de sa vie, les plus hautes accointances. La partie de beaucoup la plus importante de sa productions consiste en madrigaux italiens. A côté de lui, les Jacob Regnart, les Lambert de Sayve, les Carolus Luython témoignent, dans leurs madrigaux et leurs *canzoni*, non seulement d'une connaissance approfondie de la langue italienne, mais encore d'une pénétration exceptionnellement aiguë du génie italien. Les pièces de ces maîtres que publie M. Einstein apportent, aussi nette que possible, la preuve de cette parfaite assimilation. D'aucunes, comme celles de Luython, sont un pur miracle de grâce, de fraîcheur, de limpidité. Monte, dont M. Einstein reproduit un madrigal de 1567 et deux grands madrigaux à 7 voix, en plusieurs parties, de 1599, reste toujours étonnamment égal à lui-même, dans la lente et majestueuse évolution qu'il suit, à la faveur d'une incomparable maîtrise de métier et d'un sens inouï de la plasticité et du raffinement expressif ou décoratif. Jacob Regnart et Lambert de Sayve poussent au suprême degré de la stylisation les genres d'origine inférieure que sont la *villanella* et la *canzonetta*. Mais, à côté d'eux, les Italiens leur font, à Vienne, à Graz et à Innsbruck, une concurrence qui va bientôt miner leurs positions et les forcer à la retraite. Cette dernière coïncide, il est vrai, avec la fin du madrigal et l'avènement d'un nouveau genre, la cantate, qui en est issu, et dont les deux splendides pièces de Giovanni Priuli par où s'achève l'anthologie de M. Einstein, sont déjà des exemples très caractéristiques. Par ailleurs, les madrigaux de Francesco Portinaro, Andrea Gabrieli Annibale Padoano, de l'espa-

gnol Matteo Flecha, de Francesco Rovigo, Alessandro Orologio et Camillo Zanotti qui les précèdent dans le recueil, n'ont rien à envier, pour la beauté, la pureté et l'originalité de l'inspiration à ceux des maîtres belges précités. M. Einstein nous a révélé là un ensemble d'œuvres de tout premier ordre, dont on peut dire hardiment qu'elles dépassent de très loin l'intérêt purement historique.

CH. VAN DEN BORREN.

II. REVUES ET NOTICES.

1. PREHISTOIRE.

— Le *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, 1933, contient trois articles consacrés aux recherches préhistoriques faites ces dernières années :

Mr. MAERTENS DE NOORDHOUT (*Du nouveau concernant la période omalienne*) attire l'attention sur l'extension de l'omalien, qui n'est pas comme on l'a cru longtemps, localisé à une partie de la Belgique. Des découvertes d'industrie omalienne ont été faites à Beeck, en Hollande. Le Dr Becker y a trouvé des fonds de cabane avec poteries et des silex bien caractéristiques. D'autres recherches, faites près de Cologne, ont permis de relever le plan d'un village omalien, avec ses greniers à céréales et sa défense : un fossé circulaire.

— La *Note sur la découverte d'une station anthropique, dont la chronologie se rapporte à la transition du pleistocène à l'holocène*, de Mr. J. R. F. COLETTE, est consacrée à une partie des fouilles faites, par l'auteur et un ami, dans les abris sous roche du massif de Néviau, commune de Dave, province de Namur. Trois des abris explorés présentent la stratigraphie suivante : 1^o humus et éboulis, 2^o limon avec petits blocs et plus bas un niveau argileux à gros blocs. Sous l'humus se trouvait de l'outillage lithique accompagné de poterie. Entre le 2^o et le 3^o niveau existait une industrie à petites lames assez fines, ordinairement très patinées et d'une technique voisine de celle du magdalénien supérieur; avec celles-ci existaient quelques instruments en os et une faune paléolithique supérieur.

— Les dents perforées sont très rares dans la région namuroise; Mr HENRY ANGELROTH (*Note sur une dent perforée trouvée à Marche-les-Dames*) en a cependant découvert une, dans l'ancien sol, sous les déblais des fouilles rejetés devant la grotte de la Princesse.

R. L. DOIZE.

2. ARCHITECTURE.

— Dans une remarquable étude, M. Eug. DHUICQUE fait l'exposé de la situation actuelle dans le domaine de la conservation et de la restauration de nos monuments anciens. (*La conservation des monuments d'art et d'histoire en Belgique et la loi du 7 août 1931. Bulletin de la Société Roy. d'Archéologie de Bruxelles*, 1935, janv.-fév., pp. 9-45). Le vote de la loi de 1931 sur la conservation des monuments et des sites a donné à la Commission des Monuments une autorité indispensable, mais cette loi est insuffisante. Deux questions primordiales n'ont pas encore été résolues et rendent caduques les solutions apportées par la loi de 1931. La première question concerne ceux à qui, pratiquement, est confiée la restauration : ce sont les architectes. Seuls des architectes compétents dans le domaine très particulier de la restauration des édifices anciens devraient être autorisés à assumer ces charges délicates. Ce n'est nullement le cas

actuellement. La seconde question intéresse les principes mêmes sur lesquels il convient de se baser en matière de conservation des monuments anciens. Dans ce domaine, dit M. Dhuicque, la plus grande confusion règne encore. Si les travaux strictement limités à l'entretien et à la conservation des monuments dans l'état où les siècles nous les ont légués ont des partisans de plus en plus nombreux, il y a aussi de nombreux défenseurs de la reconstruction, voire même de la reconstitution plus ou moins hypothétique, et ceux-ci l'emportent encore bien souvent sur ceux-là. Quelle peut donc être l'efficacité d'une loi s'il existe de telles divergences de vue sur le sens même de la protection des monuments réclamée par cette loi?

M. Eug. Dhuicque montre par une série d'exemples frappants que des fautes irréparables ont été commises et sont commises encore à l'heure actuelle par suite de l'absence de principes fondamentaux qui devraient être à la base de toute restauration. N'a-t-on pas vu par deux fois, en 1902 et en 1919, la Commission Royale des Monuments, décider la suppression du pittoresque clocher bulbeux élevé au XVI^e siècle sur la collégiale de Dinant pour le remplacer par des flèches de pure invention moderne dans un style pseudo-gothique du XIII^e siècle? Que penser des diverses restaurations, officiellement contrôlées, de cette collégiale: une grande verrière ancienne du XV^e siècle, authentique document archéologique et d'une réelle valeur artistique fut abattue pour la remplacer par un fenestrage moderne en faux XIII^e siècle. Des arcs boutants, également en simili gothique, furent placés là où on en n'avait jamais prévu pour la raison que les voûtes anciennes exécutées en matériaux légers n'avaient nul besoin d'être épaulées.

Non moins convainquant est l'exemple du pittoresque portail de la collégiale de Huy, nommé le Bethléem, auquel l'œuvre de la restauration n'a rien conservé de sa décoration ni de ses pierres anciennes ni de son cadre vieillot de pittoresques constructions voisines. L'exemple aussi du projet de reconstitution, ou plutôt de construction, des Halles de Malines, qui n'avaient jamais été achevées, celui de la reconstitution du chevet, du portail et d'importantes parties de l'ancienne église de l'abbaye d'Orval basée sur des données insuffisantes.

M. Eug. Dhuicque rappelle cette phrase d'Anatole France: « Je n'aime pas beaucoup qu'une œuvre du XII^e siècle soit exécutée au XIX^e. Cela s'appelle un faux. Tout faux est haïssable ».

— La démolition en 1932 d'une construction intéressante de vers 1575 qui appartenait à un ancien couvent de carmélites à Liège est fort regrettable (Chanoine J. COENEN, *Bulletin du Vieux-Liège*, 1935, févr.-mars).

— *Sambre et Meuse* lance un appel en faveur de la protection du *château de Fontaine-l'Évêque* dont il subsiste des vestiges de la construction du XIII^e siècle — la chapelle et des tours — et des bâtiments du XVI^e siècle (1935, janvier, pp. 82-87).

— Dépendance de l'ancienne abbaye de Vorst, la seigneurie de Tasseniers à Galmaarde a longtemps conservé un ensemble important de construction, dont il subsiste encore l'habitation datée de 1688, des étables et une grange (PAUL LINDEMANS, *Het Hof te Tasseniers te Galmaarde, Eigenschoon en de Brabander*, 1934, nos 11-12, pp. 402-426).

— C. J. LAURYSSSEN continue la publication de ses études sur les moulins: *De Molens van het Graafschap en Hertogdom Hoogstraeten* (HOK, 1934, IV, pp. 167-204).

— L'abbé M. THIBAUT DE MAIZIÈRES apporte une contribution nouvelle à nos connaissances de l'architecture brabançonne par une très belle monographie de l'ancienne église de Laeken (*Bull. Soc. Roy. d'Arch. de Bruxelles*, 1934, décembre, pp. 128-144). L'examen et le confrontation des documents iconographiques, plans, dessins et photo-

graphies anciennes, dont il dresse l'inventaire, lui permettent de dater et de relever les caractéristiques des parties de l'église aujourd'hui disparues. Cet ancien édifice appartenait au groupe des églises brabançonnaises à transept et à tour centrale. Une nef obscure dont les murs goutterots dépassaient à peine la hauteur des toits en appentis des bas-côtés était typiquement brabançonne. Le chœur, seule partie conservée, est un fort beau morceau d'architecture gothique. L'auteur estime que sa restauration par Aug. Van Assche ne lui a fait aucun tort. Il en décrit l'architecture élégante et la décoration très soignée. Par comparaison de style il situe sa construction vers 1250, immédiatement après celle des chœurs des églises Sainte-Gudule et Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles. Les rapprochements avec cette dernière église sont nombreux. Le tracé de la voûte à six branches de l'abside est semblable à ce qui se voit à Sainte-Gudule : la clef n'est pas au centre du chevet et les six branches sont donc de longueur inégale. Les clefs de voûtes sont historiées. Les colonnettes ont été multipliées, elles portent, en faisceaux, les voûtes de pierre et elles garnissent les piédroits des baies. Les chapiteaux sont à crochets et il y a quelques figures sculptées, masques grimaçants et gargouilles. A l'extérieur notons la présence d'une corniche dont la ligne s'élève légèrement au-dessus de chaque fenêtre et s'infléchit vers les contreforts pour permettre aux eaux de pluie de s'écouler plus rapidement par les gargouilles qui garnissent ceux-ci. Pareille corniche se voyait autrefois à Sainte-Gudule.

— L'ancienne église de l'abbaye du Val-Saint-Lambert dont M. L. LEDRU a reconstitué autrefois le plan (*Bull. de l'Institut Archéologique Liégeois*, 1913) fut commencée au XIII^e siècle mais resta inachevée et ne fut terminée que deux siècles plus tard. C'est ce que M. L. DE JAER a pu établir d'après des documents d'archive qu'il a retrouvés (même *Bulletin*, 1934, pp. 41-81).

— La révolution française a fait disparaître l'ancienne église Saint-Martin en Ile à Liège. M. LÉON LAHAYE retrace l'histoire de cette église d'après les documents d'archives conservés (*Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire de Diocèse de Liège*, t. XXV, 1934, pp. 93-130).

— L'abbé J. M. LECHANTEUR loue les transformations effectués en 1905 à l'église de Hodeige qu'il décrit dans le *Bulletin le Vieux-Liège*, 1935, janvier.

— On trouvera la troisième partie des *Limburgsche Oorkonden* de J. COENEN dans les numéros de sept., oct., nov. et déc. 1934 et de janv., fév. et mars 1935 de *Limburg*.

— Le chanoine J. E. JANSEN O. PRAEM, archiviste de Turnhout, publie un *Gids voor Turnhout* (édit. J. Van Mierlo, Turnhout, 1935, 137 pp., illustr., 12 fr.) où les monuments civils et religieux de cette importante commune de la Campine anversoise sont décrits, dans leur architecture et leur mobilier, avec un soin extrême. Un chapitre spécial, fournissant des détails pratiques en vue d'excursions archéologiques intéressantes aux alentours, largement compris, sera souvent utilisé avec reconnaissance.

LUCIE NINANE.

3. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

— Comme contribution française à l'histoire de notre ancienne orfèvrerie mosane, mentionnons d'abord une notice intéressante publiée par M. CARLE DREYFUS dans la livraison de novembre 1934 du *Bulletin des Musées de France*. L'auteur décrit sommairement un fragment de cuivre doré et émaillé champlevé d'art mosan de la fin du XII^e siècle, qui servit probablement d'épaulière à un buste-reliquaire. On y voit une très belle scène de la *Résurrection*. L'objet offert par les « Amis du Louvre » au Musée

de Paris provient du Musée de l'Ermitage, où se trouverait encore une *Crucifixion* de même forme et de même dimension.

— Nous relevons dans *Le Moyen Age* (n° 2, pp. 93-95) une brève note publiée par M. C. Ross sous le titre : *Un émail mosan à Saint Sulpice*. L'auteur émet l'hypothèse que les artistes mosans, qui travaillèrent à Saint-Denis sous la direction de Godefroid de Huy, exécutèrent aussi d'autres commandes. Une plaque de cuivre émaillée, découverte en 1724 dans une ancienne sépulture à Saint Sulpice, serait le vestige de l'un de ces travaux. Elle représentait *Elie et la Veuve de Sarepta* et faisait vraisemblablement partie d'une croix. L'œuvre, jadis entrée dans une collection particulière, a disparu aujourd'hui. La note de M. Ross constitue un indice intéressant pour l'étude du rayonnement de notre art mosan en France.

— Sous le titre : « *La Passion du Christ dans l'art ancien au pays mosan* », l'*Œuvre des artistes* a eu l'heureuse initiative d'organiser à Liège une exposition d'art extrêmement intéressante. La lecture du *catalogue* publié à cette occasion est très instructive. Des peintures et des dessins des meilleurs maîtres liégeois y sont exposés en grand nombre, ainsi que des manuscrits et miniatures d'origine mosane. Mais c'est la sculpture qui, ainsi qu'il convient, occupe la place d'honneur. Au comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA incombait donc la tâche de retracer sous forme de préface un rapide résumé de l'histoire de la sculpture de la région mosane : ivoires de tradition carolingienne et othonienne; miniatures et émaux d'influence byzantine; Christs de Tancrémont et de Tongres, remontant au XI^e siècle, œuvres d'artistes locaux influencés par l'Allemagne; Christs romans au XII^e et au XIII^e siècle; Christs gothiques. Au XV^e siècle la tendance au réalisme s'accroît avec les nombreux Christs en croix et les Pietà extrêmement douloureuses; à la même époque on importe du Brabant des rétables; c'est sous leur influence, notamment, que se trouve la très belle *Mise au Tombeau de Brée*. À partir du XVI^e siècle triomphent le culte de la beauté plastique, en même temps que les tendances individualistes.

Les gravures qui ornent le catalogue et la nomenclature des pièces exposées illustrent d'une manière très complète ce savant commentaire bourré de notes et de références intéressantes pour tous les spécialistes.

— Dans notre relevé trimestriel des études consacrées à Claus Sluter, figure en premier lieu un article de M. HENRI DAVID publié dans le *Bulletin Monumental* (1934, 4), sous le titre : *Claus Sluter, tombier ducal*. L'éminent archéologue français, après s'être déclaré d'accord au sujet de la thèse de l'origine harlemoise du grand sculpteur néerlandais, consacre quelques pages à la question de l'origine de l'art bourguignon. Celui-ci serait le produit d'une compénétration des influences flamandes et de l'esprit français; thèse vraie à condition de ne pas méconnaître la prépondérance de l'apport flamand dans la deuxième moitié du XIV^e siècle. L'auteur résume ensuite l'histoire du tombeau de Philippe le Hardi, achevé par Claus Sluter en 1404-1406. Selon sa manière, il consacre quelques pages d'une très belle tenue littéraire aux mérites artistiques des pleurants, à propos desquels il évoque même les pleureuses grecques.

L'influence considérable exercée par ce tombeau célèbre du tombeau du duc de Bourgogne est étudiée avec soin; plutôt que dans la construction architecturale extérieure de tombeaux comme celui de Guillaume de Vienne, abbé de Saint Seine (perdu) ou de Jean sans Peur et d'autres ducs de Bourgogne, M. David la retrouve avec raison dans le magnifique tombeau de Philippe Pot, œuvre de Claus de Werve.

— La lecture de l'article paru dans le *Zeitschrift für Kunstgeschichte* sous la signature de WOLFGANG MEDDING (*Herkunft und Jugendwerke des Claus Sluter*) est certainement

des plus instructive. On y trouve en effet une excellente mise au point de la question. Après quelques commentaires sur la puissance d'expression créatrice de l'art de Sluter, l'auteur passe en revue les diverses thèses sur l'origine du grand sculpteur. Avec une grande objectivité, il s'attache surtout à reluter au moyen d'arguments péremptoires, d'ordre historique et stylistique, les thèses de ses compatriotes Habicht et Troescher en faveur de l'origine saxonne ou westphalienne de la famille de Sluter; il se rallie sans réserve à la thèse de l'ascendance harlemoise de Claus Sluter. Il démontre ensuite, par l'étude du style des sculptures, que l'origine de l'art slutérien ne peut se situer que dans nos Pays-Bas, et spécialement dans le Brabant. Il fait justice des assertions de Troescher qui prétendait trouver dans les sculptures de la cathédrale d'Amiens l'origine de l'art, et même des œuvres de jeunesse de Sluter. Il rapproche, avec beaucoup plus de raison, des œuvres dijonnaises de Sluter la Madone et les Apôtres de l'église de Hal. Il étend ses investigations en Flandre et à Tournai, établissant sommairement la généalogie du « réalisme » flamand. Mais c'est à Bruxelles surtout qu'il s'arrête en présence des statues de prophètes du Musée Communal, en lesquelles il veut reconnaître des œuvres de jeunesse sculptées de la main même de Sluter.

La conclusion de l'auteur qui voit en Sluter la synthèse de l'art flamand et hollandais ne dépasse-t-elle pas cependant les données de son étude? Sluter, hollandais d'origine, a peut-être apporté à nos sculpteurs brabançons des enseignements hollandais, mais a-t-on pu les déterminer jusqu'à présent?

Rappelons, à propos de cette remarquable contribution allemande, que les études récentes des professeurs ROGGEN et VERLEYEN parues dans les *Gentsche bijdragen voor Kunstgeschiedenis* apportent au sujet des sculptures brabançonnées de la fin du XIV^e siècle de nombreuses précisions intéressantes (cf. *supra*, pp. 173-174).

— Le Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, à force de savantes et patientes recherches, est parvenu à reconstituer le *retable de Bassinnes*, dont les fragments étaient conservés dans les réserves des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Il publie le résultat de ses travaux dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* (novembre 1934). L'ensemble forme un très beau retable anversois du début du XVI^e siècle. Les scènes de la Passion et les sujets accessoires, entre autres les sacrements, correspondent au style et à l'iconographie des autres retables contemporains.

— A l'étude de la sculpture anversoise du XVIII^e siècle, M. CH. VAN HERCK apporte une contribution précieuse dans le *Jaarboek van den Antwerpen's Oudheidkundigen Kring*, en consacrant un article très bien illustré à l'œuvre de Daniel Herreyns (*Antwerpsche beeldhouwer van de XVIII^e eeuw*). Partant de cinq groupes d'œuvres bien identifiées et datées de 1766 à 1781, l'auteur, par voie de rapprochement et de comparaison, est parvenu à dresser une liste de quinze sculptures et bas-reliefs provenant en majeure partie d'hôtels de maîtres anversois. En outre M. Van Herck a pu réunir dans sa collection toute une série de dessins originaux du maître. L'art de celui-ci est un reflet très artistique de la mode néo-classique de la fin du XVIII^e siècle, dans nos provinces flamandes.

— M. J. BACRI a découvert au Musée des Gobelins, réorganisé récemment, un fragment de tapisserie de Tournai faisant partie d'une tenture de l'*Histoire d'Hercule*. Deux fragments de celles-ci avaient été étudiés naguère dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (mai 1931) par Madame Crick-Kuntziger et M. Desonay, qui démontrèrent que l'auteur des cartons étaient inspirés du récit du *Recueil des Histoires de Troie* de Raoul Lefèvre. M. Bacri (*Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1934) reconnaît dans le fragment du Musée des Gobelins, malheureusement fort mal reproduit, l'épisode

intitulée : *Comment les Centaures ravirent Ypodame aux noces de Pirithous, et comment Hercules la recouvra*, dont le tapisserie a retracé fidèlement les scènes. Grâce à la présence d'armoiries cardinalices, l'auteur peut démontrer que les tapisseries ont été exécutées en 1476-1488 pour le cardinal-archevêque Charles de Bourbon. Il confirme ainsi les conclusions de l'étude de Madame Crick, se ralliant en même temps à l'hypothèse d'une origine tournaïsiennne de la tenture.

— On admet traditionnellement que, si au XVI^e siècle Bruxelles occupe la place prépondérante dans l'art de la tapisserie, au XV^e siècle le grand centre fut Tournai. Mais il est incontestable que dès cette époque l'industrie tapisserie connut à Bruxelles un essor considérable. Les recherches des archivistes en ont fait depuis longtemps la démonstration, par la publication d'une liste d'environ 600 noms de tapisseries bruxelloises de la première moitié du XV^e siècle. M. J. DUVERGER, désireux d'approfondir ce sujet, apporte aux historiens de l'art sa précieuse collaboration de fouilleur d'archives. En procédant à une révision systématique et à des dépouillements nombreux de documents inédits, il renouvelle véritablement ce sujet. Il publie dans les *Gentsche bijdragen tot Kunstgeschiedenis*, une étude intitulée : *Brusselsche legwerkers uit de XV^e en XVI^e eeuw*. Ses remarques au sujet de quelques familles connues et au sujet d'attributions faites d'après des signatures incertaines relevées sur des tapisseries du début du XVI^e siècle, tendent le plus souvent à remettre en question les attributions des historiens de l'art. En appendice l'auteur publie deux longues listes de tapisseries bruxelloises dressées par ordre chronologique et par ordre alphabétique, depuis 1321 jusque 1563. Nul doute qu'elles ne constituent désormais un indispensable instrument de travail pour les historiens de l'art de la tapisserie. Il est maintenant permis de présumer que dès le XV^e siècle, Bruxelles, foyer artistique de premier ordre pour la peinture et la sculpture, fut également au point de vue de la tapisserie un centre dont l'importance égala sans doute celui de Tournai.

— A la fin du XVI^e siècle les centres de fabrication de tapisserie se sont multipliés dans notre pays. Parmi les ateliers les moins étudiés se trouve Enghien. Les Musées royaux d'Art et d'Histoire ont eu l'heureuse fortune d'acquérir une tapisserie intéressante de cette provenance, identifiée par Madame CRICK-KUNTZIGER, qui publie le résultat de ses recherches dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* (novembre 1934 : *Une nouvelle tapisserie : Saint François recevant les stigmates*). Certains détails relevés au sujet de l'iconographie exceptionnelle de la pièce, faisaient présumer une origine rustique. Grâce au rapprochement avec la bordure d'une tapisserie se trouvant en Allemagne, au décor caractéristique des ateliers d'Enghien, l'auteur démontre que la tapisserie de Saint François a été exécutée dans cette ville à la fin du XVI^e siècle ou au début du XVII^e siècle.

— Dans le *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, nous lisons une note très intéressante de Madame ADELE COULIN WEIBEL consacrée à la description de deux tapisseries bruxelloises tissées par Pierre Wauters à la fin du XVII^e siècle. Les sujets sont des paysages animés de cavaliers et portent comme titre « Le trot » et « Croupades par la droite ». Dans cette dernière scène l'auteur a reconnu l'influence d'un carton dessiné par Jacques Jordaens pour la tenture des « grands chevaux ».

— M. JAN DESCHUYTER publie dans le *Jaarboek van den Antwerpen's Oudheidkundigen Kring* (1934) une importante étude sur les gravures de la famille Wiericx qui travaillèrent à Anvers pendant près d'un siècle, depuis 1536 jusqu'à 1624 (*De plaatsnijders Wiericx*). L'auteur publie successivement quelques renseignements biographiques sur le père, Antoine Wiericx et sur les trois fils, Jean, Jérôme et Antoine. Il rappelle que

leur œuvre, très féconde, fut rarement vraiment artistique : copies de gravures ou de peintures de maîtres, grands et petits portraits de personnages ; images pieuses, surtout de figures de Saints, exportées dans le monde entier, de caractère populaire.

— La collection de céramiques de feu M. William Ridout à Londres contient entre autres de nombreuses faïences des anciens Pays-Bas, dont plusieurs produits importants des faïenceries anversoises du XVI^e siècle ont été exposés au Victoria and Albert Museum. Ces pièces sont décrites par Miss RIDOUT et M. W. B. HONEY en un très beau catalogue, richement illustré (*A catalogue of the collection of Italian and other maiolica... formed by William Ridout of London and Toronto*, Londres, 1934).

— Comme contribution à l'inventaire archéologique du pays de Liège, M. F. PHOEN fait paraître dans la *Chronique archéologique du Pays de Liège* (janvier-mars 1935) une notice consacrée à la verrerie liégeoise. Sont décrits et reproduits une lamponète acquise par le Musée Curtius, chef d'œuvre d'un verrier liégeois, et un service à dessert en verre, travaillé à la pince (XVIII^e siècle).

— L'histoire de « cuirs de Cordoue » fabriqués dans notre pays est encore très obscure. M. CH. VAN HERCK, dans l'annuaire de la Société d'Archéologie d'Anvers, déjà cité, publie sur ce sujet une étude critique (*Vlaamsch goudleer*). Il précise que rien ne permet d'affirmer la naissance de cette industrie dans notre pays avant le XVII^e siècle. Il apporte quelques compléments intéressants pour l'histoire de cette industrie d'art à Malines, en relevant des noms de fabricants, des dénominations de « patrons », et des indications de mesures et prix, tirés des archives de la firme Forckhout. Pour Anvers, la documentation se borne à quelques indications puisées dans les archives de la gilde de Saint Luc.

— Mentionnons enfin dans la même publication anversoise, dont l'ensemble constitue une contribution importante à l'étude de nos anciennes industries d'art, une notice anonyme attirant l'attention des lecteurs sur le fabricant de pendules anversoises, *Lambreghts*, dont le nom apparaît trois fois dans le « Catalogue des Effets précieux de feu Son Altesse Royale le Duc Charles de Lorraine... »

H. NICAISE.

— Dans le *Jaarboek du Antwerpen's Oudheidkundige Kring*, M. HENRI NICAISE revient sur un sujet de sa spécialité, à savoir la majolique. Il étudie scrupuleusement des carreaux de revêtement du commencement du XVII^e siècle, reposant dans divers musées et collections, et conclut à une origine néerlandaise encore en étroite liaison avec la production anversoise du XVI^e (*XVII^e eeuwse Antwerpsche of Nederlandsche tegels*).

P. R.

4. PEINTURE.

— L'Annonciation peinte par Jean Van Eyck que possède l'Ermitage à Leningrad a passé en mars 1935 dans la collection Mellon à Washington.

— En 1923, M. Sal. Reinach étudia spécialement les œuvres dans la tradition de Roger Van der Weyden qui représentent le thème de la déposition de Croix. M. ED. SALIN reprend le sujet et ajoute dix exemplaires conservés dans la région de Nancy aux dix cités par Reinach, *Copies ou variations anciennes d'une œuvre perdue de Rogier Van der Weyden*, *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1935, pp. 15-26. L'auteur propose une classification de ces variantes : il y aurait, d'après lui, les œuvres subissant une influence latine (celles de la région nancéenne), celles purement flamandes (le groupe brugeois, la réplique de Strasbourg) et celles qui reflètent quelques rapports avec le courant

rhénan (triptyques de Louvain, du Musée lorrain à Nancy, panneau du Musée de Toulouse).

— La Résurrection de D. Bouts, conservée à la Pinacothèque de Munich, a influencé Wolgemut lorsqu'il réalisa le même sujet en 1465. Cette dernière composition, à son tour, inspira Hans Schüchlin peignant, en 1469, une Résurrection pour l'église de Tiefenbronn. M. J. BAUM attire l'attention sur cette cascade d'influences et sur le rôle de Schüchlin, le premier peintre de l'école d'Ulm dont l'œuvre reflète un apport flamand, *Niederländische Einwirkungen auf die Ulmer Malerei des späten XV. Jahrhunderts* (*Oud Holland*, 1935, 1, pp. 27-33). D'ailleurs Schüchlin subit plus encore l'ascendant de l'art de Roger Van der Weyden. Son Annonciation de Tiefenbronn, de 1469, est un rappel du tableau de l'école de Roger que conserve le Musée d'Anvers. Des panneaux de maîtres anonymes d'Ulm révèlent une influence identique, notamment une Pietà à la cathédrale, à rapprocher de celle de l'Escurial, et une Nativité au Musée qui évoque celle de Dijon.

— L'œuvre de Hugo Van der Goes est souvent connue à travers des copies et des répliques. Le Dr. M. J. FRIEDLAENDER le prouve une fois de plus en publiant un dessin inédit du maître gantois qu'il a découvert dans la collection Rosenthal à Berne, *Eine Zeichnung von Hugo Van der Goes, Pantheon*, mars 1935, pp. 98-104. Le savant critique avait eu l'attention attirée par un tableau, La Vierge entre des Saintes, de la collection Benziger à Solothurn. Il s'agit d'une œuvre du maître de 1499 qui fut reprise par Isenbrant et les miniaturistes brugeois. Ce panneau reflète l'art de Van der Goes. Le dessin retrouvé par Friedlaender explique la genèse d'un personnage de la composition, une sainte assise et lisant. C'est le même type qui est adopté, avec un manteau plissé d'une manière identique, une même forme des mains et des gestes semblables. Ce dessin de Van der Goes se retrouve sur le panneau central du polyptyque d'Evora, dénotant ainsi l'influence profonde exercée par le maître de Gand.

— L'Institute of Arts de Detroit vient d'acquérir, grâce au Emma J. Farwell Fund, un portrait de jeune homme peint par Bernard Van Orley. Cette œuvre, d'un format très réduit, date de la première période du maître, soit des années 1515-1520; (*The Art News*, 30 mars 1935, p. 9).

— M. A. STEEHMAN émet quelques considérations au sujet de l'évolution du paysage flamand et hollandais, *De evolutie van het vlaamsche en hollandsche landschap, Maandblad voor beeldende kunsten*, janvier, 1935, pp. 11-18, février 1935, pp. 39-47. Les exemples qui illustrent ce travail datent des XV^e et XVI^e siècles.

— Le Dr. M. J. Friedlaender attribua à Pierre Bruegel le vieux l'« Estuaire » de la collection Stuyck de Bruyère d'Anvers (*Pantheon*, 1931, p. 58). M. Ed. Michel proposa en 1932 de reconnaître comme auteur de ce splendide panneau un suiveur de génie de Bruegel. L'œuvre ayant été nettoyée a révélé qu'elle était signée par Bruegel et datée de l'année 1557. M. L. VAN PUYVELDE annonce ce fait décisif dans un article où l'étudie un autre panneau de première valeur du grand maître, *Zwei Gemälde von Pieter Bruegel d. A., Pantheon*, février 1935, pp. 47-52. Il s'agit d'une Tentation de Saint Antoine pleine de fougue et d'esprit que Bruegel réalisa vers 1555. Ce remarquable tableau issu d'une collection belge a émigré à l'étranger.

— M. A. PELLICIONI signale la présence dans une collection bolonaise d'un panneau figurant une scène infernale et qu'il n'hésite pas à attribuer à Pierre Bruegel le vieux, *Un' opera di Pietro Brueghel il vecchio inedita, Il commune di Bologna*, 1934, 11, 7 pages. Quoique la photographie qui accompagne cette étude soit défectueuse, elle est assez

claire pour montrer que l'auteur exagère l'ancienneté du panneau. Il s'agit d'une réplique d'un thème illustré par les Brueghel de la seconde génération.

— M. J. DECOEN publie la photographie avec commentaires de *Quelques tableaux anciens expertisés* (*Clarté*, mars 1935, pp. 6-11). Il s'agit d'un portrait d'homme tenant un verre à la main qu'il attribue à Willem Key (collection Percy W. Turner, à Londres), de deux paysages signés par Pierre Brueghel le jeune (collection de Madame J. P. Hirsch et de M. F.-A. Bosquet), enfin d'une scène bachique dans laquelle l'auteur reconnaît le pinceau d'Abraham Janssens (collection de M. A. Van Buuren, à Haarlem).

— M. Pierpont Morgan vient de vendre, par l'intermédiaire de la Maison Knœdler, au Metropolitan Museum de New-York le portrait d'Anne d'Autriche peint par Rubens qu'il possédait. M. HARRY B. WEHLE étudie l'histoire de l'œuvre à l'occasion de son entrée dans les collections du musée américain, *A state portrait by Rubens*, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New-York*, mars 1935, pp. 60-61. Retenons que l'auteur établit que l'artiste réalisa le portrait peu après 1622.

— M. TANCRED BORENIUS étudie une esquisse figurant deux têtes de maures qu'il attribue à Rubens. Cette œuvre, influencée encore par le caravagisme, doit dater des environs de 1624 (*A New Rubens*, *The Burlington Magazine*, février 1935, pl. de garde, pp. 53-54).

— Le portrait d'homme de la collection H.-P. Whitney, à New-York, peint par Antoine Van Dyck, passait pour être celui de William Villiers, vicomte de Grandison. En fait, il s'agit de Henri de Lorraine, duc de Guise. C'est M. FRANCIS-M. KELLY (*Un Van Dyck du cabinet de Gaignières en Amérique*, *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1935, pp. 59-61) qui propose cette nouvelle identification en se basant sur une gravure reproduisant les traits de Henri de Lorraine, gravure qui figure dans le Recueil de Gaignières à la Bibliothèque Nationale de Paris. L'auteur retrace toutes les péripéties par lesquelles passa la toile. L'œuvre fut vraisemblablement peinte vers 1634-1635.

— M. A. BREDIUS publie dans *Oud-Holland* une série de textes d'archives dans lesquels les historiens de l'art ont profité à glaner. Un de ces documents concerne Thomas Willeboirts, né à Bois-le-Duc et mort à Anvers, le 23 janvier 1654. Il y est question d'un tableau de ce maître qu'expose le Rijksmuseum à Amsterdam, Mars armé par Vénus (*Nog een schildercontract, Oud-Holland*, 1935, 1, pp. 34-37).

— Bien que paroissien de l'église Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, David Teniers III (± 1685) fut enterré dans une chapelle de l'église prévôtale de saint Jacques sur Coudenberg. En effet, la famille Teniers y avait acquis un caveau, ainsi que l'explique le texte publié par M. PL. LEFÈVRE, *A propos de la sépulture de David Teniers III le jeune* (± 1685), dans *Archives, Bibliothèques et Musées de Belgique*, XII, 1935, pp. 31-33.

— Philippe et Jean Baptiste de Champaigne sont représentés par leurs œuvres religieuses et leurs portraits les plus connus à l'*Exposition des peintres de la réalité en France au XVII^e siècle* (Catalogue rédigé par Ch. Sterling), manifestation qui attire l'attention sur un courant important dans la peinture du XVII^e siècle.

— Ainsi qu'il l'annonçait dans *Beaux-Arts* du 24 août 1934 (cf. cette *Revue*, 1934, 4, p. 375), le comte A. DORIA a publié son étude sur *Les peintures religieuses de Pierre Van Mol aux Carmes*, dans *La Revue de l'Art*, février 1935, pp. 77-87. Grâce à l'intervention généreuse de l'auteur, l'ensemble pictural réalisé dans la Chapelle des Carmes de Paris par l'anversoise Pierre Van Mol a été nettoyé, restauré et photographié. Ces peintures murales illustrent la vie des saints patrons de la chapelle : saint Jacques le majeur, saint Louis de France et saint Dominique. A la voûte, l'artiste a représenté une Transfiguration.

J. LAVALLEYE.

NOTICE NECROLOGIQUE

Jean-Baptiste SIBENALER.

L'Académie Royale d'Archéologie de Belgique vient de perdre un de ses membres les plus dévoués, Jean-Baptiste Sibenaler, décédé à Bruxelles le 26 janvier 1935.

Né à Arlon, le 2 août 1855, il fit des études moyennes puis, après avoir terminé, à Bruxelles, son service militaire, il revint à Arlon et entra dans les bureaux du Gouvernement provincial.

Des raisons, purement administratives d'abord, l'obligèrent à s'occuper du musée local pour concilier les intérêts publics et ceux, plus particuliers, d'une société archéologique déjà vénérable. Le bon sens, l'affabilité de Sibenaler rendirent celui-ci nécessaire. Son goût pour les choses du passé et de fréquentes relations avec l'historien du Luxembourg, Emile Tandel, firent le reste : sans rien abandonner de ses fonctions officielles, Sibenaler devint, en 1886, conservateur du musée d'Arlon, en même temps qu'il assumait la charge de secrétaire-trésorier de l'Athénée.

Peu à peu, au contact des archéologues, ses collègues, il acquit les connaissances pratiques et théoriques indispensables. Cependant, il lui manqua toujours et les loisirs nombreux et les livres de choix pour accumuler une érudition dont il éprouvait lui-même le besoin.

Tel est d'ordinaire le sort de ceux qui, n'ayant point fait d'études supérieures, sont retenus par leur tâche journalière dans une localité de province, loin des grandes bibliothèques.

Fort heureusement, la richesse de la galerie lapidaire arlonnaise attirait de nombreux savants belges et étrangers; Sibenaler était pour eux l'aimable cicérone, la providence qui dispensait renseignements et photographies. On pouvait toujours avoir recours à lui; en retour, il bénéficiait des conseils donnés par les spécialistes.

La sympathie dont il jouissait parmi ses concitoyens fut pour lui une arme dont il usa toujours au profit du musée : pouvait-on lui refuser un objet, une poterie, une inscription, un bas-relief? Je craindrais de diminuer le mérite de ses prédécesseurs et de ses successeurs en disant que le musée d'Arlon est l'œuvre de Sibenaler. Lui-même eût protesté devant une affirmation aussi nette. Personne cependant ne niera que ces collections, actuellement en voie d'aménagement nouveau, prirent la meilleure part de sa vie et de son activité. Son souvenir y restera perpétuellement attaché.

Je n'analyserai point son œuvre archéologique disséminée dans diverses publications belges. On peut y trouver facilement des erreurs, mais aussi la preuve de ce souci constant d'être utile. Les catalogues du Musée Lapidaire et des collections de taques de foyer d'Arlon sont, parmi ses travaux, ceux qui rendront, longtemps encore, le plus de services aux chercheurs.

Il y a aussi, dans les nombreuses notices archéologiques de Sibenaler, une multitude d'observations que les érudits pourront avantageusement mettre à profit.

Le 3 février 1904, notre collègue entra à la Commission Royale des Monuments; en 1907 l'Académie d'Archéologie l'élisait membre correspondant régnicole puis, en 1923, membre titulaire. Depuis 1904 également, il faisait partie de la Société d'Archéologie de Bruxelles.

Lorsqu'il abandonna ses fonctions officielles à Arlon, il y a une dizaine d'années,

Sibenaler s'établit à Bruxelles, tout en demeurant conservateur de son musée jusqu'en 1928.

Pendant 40 ans, jusqu'à sa mort, il présida aux destinées de la Section belge de la Société française des Beaux-Arts. En 1934, cette institution lui offrit son buste en bronze en témoignage de reconnaissance pour les services rendus. Cette œuvre remarquable du sculpteur Victor Demanet prendra, espérons-le, la place qui lui revient au milieu des collections d'Arlon.

Je ne l'ai connu que fort tard après qu'il se fut fixé définitivement à Bruxelles. Parfois, je le rencontrais à des conciliabules d'archéologues, à quelque réunion de société ou de congrès. Je puis, toutefois, fort bien me le représenter quand, à l'époque où, heureux de sa popularité, il circulait dans Arlon. Mieux encore, je le vois dans son musée lapidaire : sa silhouette s'encadrait parfaitement dans ce milieu monumental. Bâti en force, il avait une placidité herculéenne, des yeux bleus, doux et malicieux à la fois, le sourire accentué par des moustaches pesantes. C'était un bon Trévire qui, se souvenant sans trop d'orgueil de son ascendance germanique, rassemblait pieusement les souvenirs d'*Orolaunum Vicus*.

JACQUES BREUER.

TRAVAUX DE J.-B. SIBENALER.

La table méthodique des *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg* (Arlon) publiée par J. Vannérus en 1908, comprend les titres de 54 articles publiés par Sibenaler. Celui-ci a également donné aux mêmes *Annales* :

Taques et plaques de foyer appartenant à l'Institut archéologique du Luxembourg, t. XLIII, 1908, pp. 1-173;

Le Cimetière romain d'Arlon, t. XLIV, 1909, pp. 322-328;

aux *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles* :

Trouaille de Melden : Grands bronzes de Trajan à Marc-Aurèle, t. XXXI, 1923, pp. 62-66;

Une monnaie de Numérien, *ibid.*, pp. 67-68;

Truelle d'honneur en argent, offerte par la Ville d'Ostende à la corporation des maçons, t. XXXIII, 1927, pp. 49-56;

Le Sarcophage de Limal, *ibid.*, pp. 221-224;

aux *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique* :

Vase arétin à sujets macabres, 1921, pp. 121-145 (cf. aussi le *Bulletin trimestriel de l'Institut Archéologique du Luxembourg*, 1934, pp. 29-31);

aux *Congrès de la Fédération historique et archéologique* :

Taques et plaques de foyer du Musée d'Arlon (XIV, 1899, Arlon, pp. 51-83);

Statuettes laraires et ex-voto en terre cuite de l'époque gallo-romaine (XXVI, 1925, Bruges, p. 13);

Un monument de la reconnaissance à Arlon (XXVII, Mons, 1928, n° 2, p. 28).

aux *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Bruxelles* :

Thermes romains et cimetière antique à Arlon, t. XXVI, 1907, pp. CIX-CXII;

Coutumes phalliques dans le Luxembourg, t. XXXI, 1912, pp. CCCXIII-CCCXVII; (voir aussi t. XXXII, 1913, pp. CVIII-CIX);

Le culte de Priape en Belgique, t. XXXVIII, 1923, pp. 154-159 (avec G. Hasse);

Histoire du Foyer (Résumé), t. XLI, 1926, pp. 58-59).

