

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 3
JUILLET-SEPTEMBRE 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

(Affiliée à l'Union de la Presse périodique belge).

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

Lampes omaliennes, par R. L. Doize	Page	193
Les Vikings en Belgique, par G. Hasse		199
L'origine de la Bible d'Averbode, par S. Gevaert		213
La personnalité des pleurants du tombeau de Philippe le Hardi, par le Lt. Colonel Andrieu		221
Arrigo fiammingo, par Walter Bombe		231
Vijf nog onbekende werken van Anthonie Van Dijck, par J. Hoogewerff		245
Correspondentie van Cornelis Floris betreffende het Merode-praalgraf te Geel, par A. Cosemans +		251
CHRONIQUE :		
Académie royale d'Archéologie de Belgique : Procès-verbaux; Congrès; Expositions		263
BIBLIOGRAPHIE :		
I. — Ouvrages : Louis Réau (Paul Rolland); Jurgis Baltrusaitis (Paul Rolland); André Chagny (Baron Verhaegen); Otto von Falke et Eric Meyer (S. Gevaert); O. Van de Castyne (Lucie Ninane); R. L. Doize (S. Ansiaux); B. Rackham (Marcel Laurent); J. A. Goris et Stan Leurs (E. Van Cauwenbergh); F. de Groodt (Lucie Ninane)		267
II. — Revues et notices : Architecture (L. Ninane); Sculpture et arts industriels (Henri Nicaise); Peinture (J. Lavalleye)		282

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.

<i>Prix de vente :</i>		Un an
Belgique	Un fascicule	(4 fascicules)
	25 francs	80 francs
Etranger	<i>Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm</i>	30 francs 100 francs
	<i>Autres Pays</i>	35 francs 120 francs

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

Une mise au point

Dans la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art publiée par l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, t. V, fasc. 3, juillet-septembre 1935, Mademoiselle R. Doize a fait paraître une note intitulée « Lampes omaliennes ».

Dans cette note, Mademoiselle Doize figure des objets qu'elle considère comme étant les luminaires (?) découverts par François Huybrigts¹ à Rocleng-sur-Geer (province de Limbourg) et décrits par lui, en 1914, dans le Bulletin de la Société Scientifique et Littéraire du Limbourg.²

Mais les objets, en forme de tubes, appelés luminaires par Huybrigts et les lampes actuellement exposées au Musée de Tongres et dessinées par Mademoiselle Doize, sont deux choses absolument différentes.

Les luminaires (?) de Huybrigts ont disparu en août 1914 dans l'incendie de sa maison, par les Allemands³.

Quelques temps auparavant, le 29 mai 1914, avec le savant archéologue français Joseph Dechelette et Marcel De Puydt, nous nous étions rendus chez Huybrigts.

Joseph Déchelette, après examen des dits luminaires, déclara que c'étaient des creusets.

Ajoutons d'autre part, que les objets figurés par Mademoiselle Doize ne peuvent, à notre avis, provenir d'un fond de cabane omalien ; voici pourquoi : après notre visite du 29 mai 1914, Huybrigts n'a plus exploré de fonds de cabanes omaliens ; si réellement les lampes reproduites par Mademoiselle Doize avaient été recueillies par Huybrigts dans un fond de cabane omalien, elles devaient donc être déjà en sa possession lors de notre visite, or à notre connaissance, Huybrigts ne fait mention de ces lampes dans aucun de ses comptes-rendus de fouilles.

Nous pouvons affirmer qu'il ne nous en a jamais parlé, lors et après notre visite chez lui avec Joseph Déchelette ; ce qu'il se serait empressé de faire s'il avait fait cette découverte : les objets reproduits par Mademoiselle Doize pouvant être qualifiés « luminaires » avec beaucoup plus de raison que les « tubes faiblement ouverts à une extrémité et à l'extérieur pour ainsi dire complètement vitrifié » trouvés et décrits par lui.

C'est donc à tort que Mademoiselle Doize voudrait identifier « ses lampes » avec les objets trouvés en 1914, à Rocleng-sur-Geer par Huybrigts et baptisés par lui « luminaires ».

Nous donnons ci-après la partie du texte de Huybrigts concernant ces luminaires que Mademoiselle Doize reproduit dans son article « Lampes omaliennes ».

¹ François Huybrigts, Secrétaire de la Société Scientifique et Littéraire du Limbourg, décédé à Tongres, en 1924.

² Fr. Huybrigts, Compte-rendu des fouilles et acquisitions faites durant l'année 1913-1914.

³ Après la guerre, l'un de nous, avait été chargé par la juridiction des Dommages de Guerre, de faire un rapport sur la valeur de la collection d'objets préhistoriques de Huybrigts, détruite lors de l'incendie de sa maison. Huybrigts lui avait affirmé que tout ce qu'il possédait d'intéressant avait disparu. Il est en tous cas certain que les luminaires, dont il parle dans son mémoire de 1914, n'existaient plus.

« Nous avons découvert une habitation préhistorique très particulière et à proximité un fond de cabane où l'on avait pratiqué la taille d'instruments en silex.

» L'habitation présentait cette particularité que nous y avons rencontré peu d'instruments en silex, mais une nombreuse variété de poterie. Parmi cette poterie on peut signaler de grands morceaux de patera, des morceaux de bols ou vases à boire et, chose extraordinaire, de petits vases ayant la forme d'un tube fermé et élargi à une extrémité, fort aminci et faiblement ouvert à l'autre extrémité. »

» L'amincissement et l'aplatissement, vers le haut, de ces tubes, fait supposer qu'il s'agit de la forme tout-à-fait primitive du luminaire de nos premiers ancêtres, car dans ces tubes on pouvait introduire de l'huile, de la graisse et une mèche. »

Nous croyons nécessaire de donner le restant du texte de Huybrigts que Mademoiselle Doize a omis de mentionner :

« Comme quelques-uns de ces petits vases ont été brisés par hasard, nous pouvons constater que l'intérieur d'un de ces vases a été bien lissé au moyen d'une lame de couteau en silex qui avait exactement 12 millimètres de largeur, car l'empreinte de la lame y est bien marquée, ni l'extérieur ni l'intérieur n'ont la forme complètement ovale, l'intérieur présente un côté plat de 3 cm. de largeur, le côté opposé arrondi ou bombé, de manière à obtenir un creux de 1,5 cm. à 2 cm.

» Ce qui est encore à remarquer, c'est qu'extérieurement ces petits vases sont pour ainsi dire complètement vitrifiés. Les tubes ont 7 à 8 cm. de longueur. »

Il est facile de se rendre compte que les luminaires de Huybrigts n'ont aucun rapport (forme et aspect) avec les lampes reproduites par Mademoiselle Doize et exposées par elle au Musée de Tongres.

Comme nous le disons plus haut, Huybrigts écrit : « ...Nous avons découvert une habitation préhistorique très particulière et à proximité d'un fond de cabane. Parmi cette poterie (découverte dans cette habitation très particulière) on peut signaler de grands morceaux de patera et de petits vases ayant la forme de tube... (les prétendus luminaires)etc.

Huybrigts ne dit donc pas que ses luminaires ont été recueillis dans un fond de cabane (omalien), mais au contraire : il distingue, il ne confond pas comme Mademoiselle Doize, l'industrie du fond de cabane voisin, avec l'industrie de son habitation préhistorique très particulière où il a trouvé de grands morceaux de patera ' genre de poterie à fond plat inconnue dans l'industrie omalienne.

Une vitrine du Musée de Tongres renferme des objets préhistoriques (?) silex et tessons de poteries provenant d'emplacements d'habitations omaliens. Ces objets ont été classés et étiquetés par Mademoiselle Doize.

Avec les fragments de poteries, les lames et les outils omaliens, Mademoiselle Doize a placé un silex taillé qu'elle étiquette « tranchet » avec un point d'interrogation; ce silex taillé est une pierre à fusil ou à briquet. Ajoutons que le « tranchet » est inconnu dans l'industrie omalienne.

¹ Huybrigts peu au courant de la préhistoire, mais qui s'occupait très spécialement d'antiquités romaines, savait évidemment ce qu'on appelle « patera ».

Nous serions heureux d'apprendre pour quelles raisons Mademoiselle Doize, qui s'est chargée de trier et de classer les silex taillés et les poteries néolithiques déposés par Huybrigts au Musée de Tongres, avant la guerre, donne Rocleng-sur-Geer comme provenance à tout ce qui, dans la masse de produits omaliens recueillis par Huybrigts sur les bords du Geer, offre quelque intérêt ; aucun silex ou fragment de poterie omaliens, ni les lampes reproduites par Mademoiselle Doize ne portent d'inscriptions ou de marques de distinction quelconques faites par Huybrigts, du moins nous n'en avons vues aucune, lors de notre visite au Musée de Tongres, le 19 octobre dernier.

Comment Mademoiselle Doize peut-elle alors affirmer que ces « lampes » :

- a) proviennent de Rocleng-sur-Geer ?
- b) qu'elles sont omaliennes ?

J. Hamal-Nandrin. J. Servais.

Liège, 25 novembre 1935.

Nous avons demandé à Monsieur Marcel De Puydt de nous donner son avis.

Voici la réponse à notre lettre du 12 octobre 1935 :

« A mon grand regret, il m'a été impossible, depuis mon départ de Liège en 1920, de
» visiter Tongres et son nouveau Musée.

» Je n'ai donc rien vu par moi-même et tout ce que je pouvais affirmer à Mademoiselle
» Doize, en la remerciant du tiré à part de son mémoire, c'est que je n'avais jamais décou-
» vert ni vu découvrir de lampes semblables à celles dessinées par l'auteur et reproduites dans
» son travail.

» Il n'est jamais, au surplus, entré dans mes intentions, de faire une analyse critique du
» mémoire de Mademoiselle Doize, mais comme il y est question d'OMALIEN et de découvertes
» faites par Fr. Huybrigts, je crois utile de rappeler ici certains souvenirs.

» J'ai toujours eu d'excellentes relations avec Huybrigts et j'ai même pratiqué à Bassenge,
» d'accord avec lui, des fouilles ou recherches qui ont fait l'objet de mon mémoire « Niva et
» Bassenge » publié en 1904 par la Société d'Anthropologie de Bruxelles.

» Quant aux produits des fouilles Huybrigts recueillis à Bassenge et à Rocleng-sur-Geer,
» ils étaient très considérables et je les ai vus partiellement à Tongres, sans en faire une étude
» réelle.

» Cependant, au sujet précisément de lampes ou luminaires, j'ai eu un court entretien
» avec Huybrigts, entretien aussi inoubliable pour moi que la mémorable excursion du grand
» préhistorien Déchelette, à Tongres, peu de temps avant l'invasion allemande. ¹

» Déchelette considérait comme *creusets* les récipients en poterie présentés comme *lumi-*
» *naires* par Huybrigts.

» Or, pour aider à élucider cette question intéressant surtout les préhistoriens liégeois, je
» priai Huybrigts de me *prêter* un de ses luminaires ou creusets pour le faire étudier à l'Uni-
» versité de Liège et en prendre un moulage pour le Musée Curtius.

¹ Excursion organisée en l'honneur de M. et Madame Déchelette, par J. Hamal-Nandrin, dont faisait partie l'auteur de la présente note.

» Ce prêt ne fut pas accordé mais mon vieil ami voulut m'offrir, pour moi personnellement,
» la *moitié du luminaire ou creuset qu'il tenait à la main.*

» C'était une pièce trop précieuse pour la laisser briser. A certains points de vue on peut
» critiquer mon refus car l'acceptation de l'offre de Huybrigts aurait permis de présenter un
» document *positif*, à l'appui d'un souvenir.

» Quoi qu'il en soit, je puis affirmer que les luminaires ou creusets montrés par Huybrigts
» étaient bien les *luminaires en tubes* décrits minutieusement dans les publications Huybrigts
» dont Mademoiselle Doize reproduit des extraits.

» Ces extraits, remarquons-le, paraissent démontrer que, de bonne foi, Huybrigts considé-
» rait ces luminaires de nos « premiers ancêtres » comme préhistoriques mais ces seuls textes
» ne suffisent pas à prouver le caractère *omalien* des objets ni dans la pensée de Huybrigts, ni
» dans l'interprétation qu'en donnerait un lecteur archéologique.

» Je crois aussi pouvoir affirmer que les luminaires ou creusets Huybrigts-Déchelette,
» examinés à Tongres en 1914, étaient *fort différents* des lampes que je ne connais que par
» les dessins de Mademoiselle Doize, dessins reproduits dans son mémoire intitulé : « *Lampes*
» *omaliennes.* »

» La présente note est adressée à mes deux chers collègues et amis liégeois, en suite du
» désir exprimé dans leur lettre du 12 octobre 1935.

» Anvers, le 20 octobre 1935.

» Marcel De Puydt. »

LAMPES OMALIENNES

Le Musée archéologique de la Ville de Tongres a subi de lourdes pertes lors de la guerre de 1914-1918. D'autre part, les fouilles poursuivies depuis plusieurs années dans la ville ont enrichi considérablement la section romaine. Enfin de généreux donateurs y ont apporté également un sérieux appoint. Aussi une réorganisation complète s'imposait-elle, la voici achevée et le Musée est maintenant ouvert aux chercheurs (1).

Mais les très intéressantes collections d'antiquités romaines qui s'y trouvent, ne constituent pas les seules richesses du Musée Archéologique de Tongres. L'époque préhistorique y est, elle aussi représentée, grâce à la générosité de feu François HUYBRIGTS (2). En effet la presque totalité des collections préhistoriques provient des fouilles, que cet infatigable chercheur, a effectué, en 1914, dans la vallée du Geer. L'ensemble est à rattacher à une phase du néolithique, bien connue en Belgique : *l'omalien*.

Cette industrie doit son nom au village d'Omal (Arrondissement de Waremme, Province de Liège) où elle fut découverte pour la première fois en 1888, par MM. Davin-Rigot et M. de Puydt (3). Actuellement plus de 550 fonds de cabanes ont été explorés, en Hesbaye (4). Ces fouilles ont été faites, non seulement, par les premiers découvreurs, mais aussi par MM. Cyprien Galland, Jos. Gaillard, Herman Davin, Baron de Loë (5) et plus spécialement par MM. Jean Servais et Hamal-Nandrin (6).

L'industrie omalienne est donc bien connue. L'outillage lithique est presque exclusivement en silex de la région. Il comprend un grand nombre

(1) Le Musée est situé Rue des Dominicains, 5. Il est accessible au public depuis le 16 juin 1935.

(2) 1845-1925.

(3) M. DE PUYDT, *Fouilles exécutées dans une des stations préhistoriques de Tourinne. Notice préliminaire*. Bull. de la Soc. d'Anthropologie de Bruxelles, t. VII, 1888-1889.

Pour les articles de Mr DE PUYDT voir *Bull. de la Soc. d'Anthropologie de Bruxelles*, tomes X (1891-92); XV (1895-96); XXI (1902); XXIII (1904); XXVI (1927); XXIX (1910).

M. DE PUYDT : *Considérations générales sur les fonds de cabanes néolithiques de la Hesbaye et observations sur les dernières découvertes de poteries au village préhistorique de Jeneffe*. Annales de la Féd. Archéologique et Historique de Belgique. Congrès Liège 1909.

Le terme omalien a été donné plus tardivement par M. RUTOT, l'ancien Conservateur du Musée d'Histoire naturelle de Bruxelles.

(4) L'omalien n'est pas comme on l'a cru longtemps, localisé à une partie de la Belgique. De récentes découvertes à Beek en Hollande et d'autres près de Cologne ont révélés l'extension de cette industrie.

(5) Baron A. DE LOE, *Nos recherches et nos fouilles...* Bull. des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels, Bruxelles, 1910, 1911, 1912.

(6) J. HAMAL-NANDRIN et J. SERVAIS, *Les Fonds de cabanes omaliens, fouilles exécutées de 1888 à 1927*, Chronique archéologique du Pays de Liège, 1927, p. 78 sq.

Pour la bibliographie par J. HAMAL-NANDRIN et J. SERVAIS voir le *Catalogue sommaire de la section préhistorique du Musée Archéologique liégeois*, 1929, p. 135 sq.

de lames et de dérivés de la lame : grattoirs, perçoirs et éléments de faucilles; des pointes de flèches et des barbelures de harpons. La hache est inconnue. Pour les lissoirs, les meules et les polissoirs mobiles, on a employé des roches étrangères à la contrée, tel que le psamite du Condroz, le grès rhénan, etc.

Le limon Hesbayen n'étant pas favorable à la conservation des os, on n'a que peu de renseignements sur la faune (7).

Dans les fonds de cabanes, les poteries sont les objets qui incontestablement offrent le plus d'intérêt. Leur présence seule fournissait déjà une indication précieuse, sur ces populations; ce sont des sédentaires (8). Mais les tessons de poteries devaient donner bien d'autres renseignements intéressants. Des grains carbonisés, conservés dans la pâte des vases, prouvaient que les omaliens cultivaient une variété d'épautre (9) et des empreintes révélaient qu'ils connaissaient la vannerie et le tissage (10).

Presque tous les fonds de cabanes ont fourni des poteries en abondance. Celles-ci sont *toujours à fond rond*. Elles sont jaunes ou noirâtres et de qualité variable; les plus fines ont parfois une certaine élégance de forme. Le décor rectiligne ou curviligne est remarquable quelque soit la technique employée : la pointe, le doigt ou la gradine.

En examinant, au Musée de Tongres avec Mr Jacques Breuer, Chargé du cours d'archéologie romaine à l'Université de Liège, les poteries omaliennes de Rocleng-sur-Geer, notre attention fut attirée par un petit récipient en terre noirâtre. La forme évoquait indiscutablement une lampe. Nous trouvâmes, d'ailleurs immédiatement, une confirmation dans les traces de combustion existant encore à l'intérieur du récipient.

Des recherches portèrent à cinq le nombre des lampes découvertes par M. Huybrigts à Rocleng-sur-Geer. Ces lampes sont à fond rond, comme toutes les autres poteries découvertes. La matière, une pâte noirâtre est semblable à la plupart des tessons recueillis en même temps.

L'industrie lithique qui les accompagne est à rapprocher de celle de tous les fonds de cabanes explorés en Hesbaye.

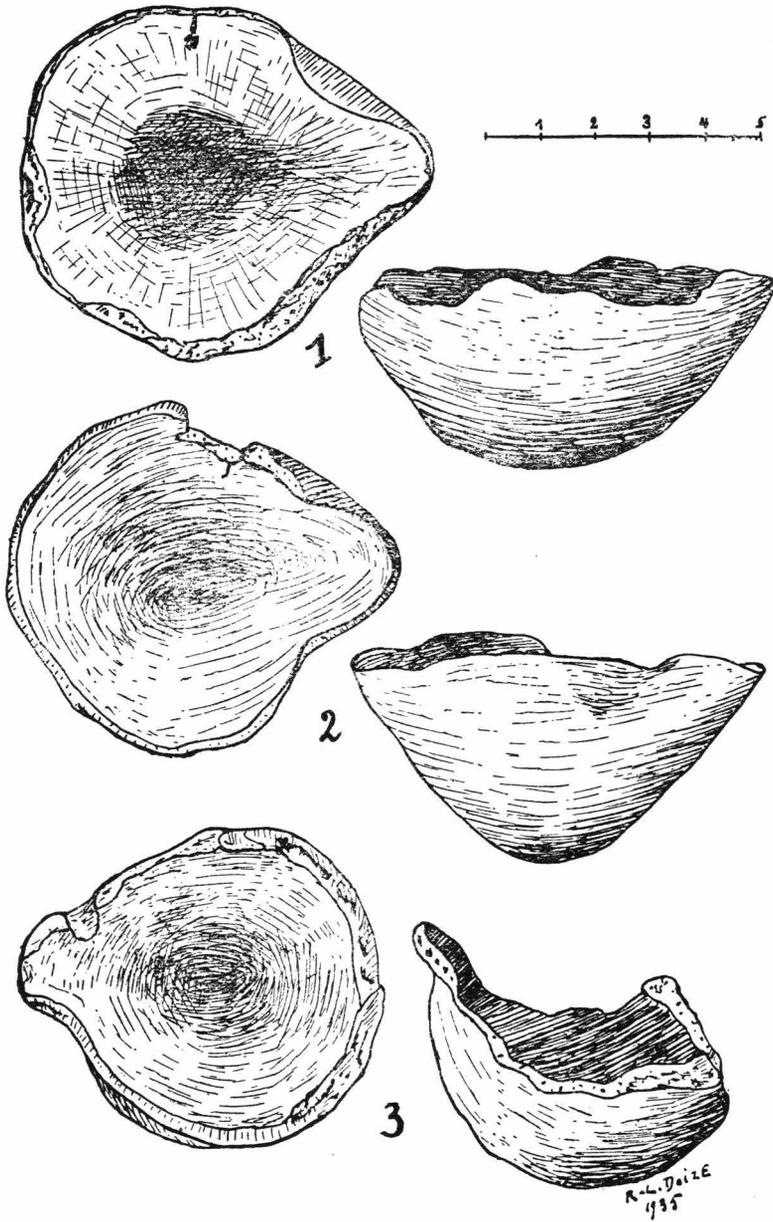
(7) Les renseignements que l'on possède sur la faune ont été fournis presque uniquement par les découvertes faites dans un fond de cabane, sous la Place Saint Lambert à Liège. Un limon d'inondation ayant permis la conservation des ossements. On a pu reconnaître les espèces suivantes : du cerf, un bœuf de petites tailles, du porc et des oiseaux indéterminables.

M. DE PUYDT: *Le fond de cabane découvert à Liège sous la place Saint Lambert*, Liège, Poncelet, éditeur s.d.

(8) Les nomades préfèrent des récipients moins fragiles.

(9) M. DE PUYDT, J. HAMAL-NANDRIN et J. SERVAIS, *Fonds de cabanes de la Hesbaye, Jeneffe, Dommartin, Oudoumont, Compte rendu de fouilles*. Mémoire de la Soc. d'Anthrop. de Bruxelles, T. XXIX, 1910. Mémoire II, p. 14 à 26.

(10) Idem, p. 35.



Lampes omaliennes.

(Musée de Tongres).

Donc rien ne permet de dissocier ces lampes des autres objets recueillis, qui tous appartiennent à l'industrie omalienne.

Dans le compte-rendu de ses fouilles (11), le découvreur signale : « en » février 1914, sur le territoire de Roclange-sur-Geer, dans un champ qui » nous avait donné des indices en 1913, nous avons découvert une habita- » tion préhistorique très particulière et à proximité un fond de cabane où » l'on avait pratiqué la taille d'instruments en silex. L'habitation présentait » cette particularité que nous y avons rencontré peu d'instruments en » silex, mais une nombreuse variété de poteries.

» Parmi cette poterie on peut signaler de grands morceaux de patéra, » des morceaux de bols ou vases à boire et chose extraordinaire, de petits » vases ayant la forme d'un tube fermé et élargi à une extrémité, fort » aminci et faiblement ouvert à l'autre extrémité... ». « L'amincissement » et l'aplatissement vers le haut, de ces tubes, fait supposer qu'il s'agit de » la forme tout-à-fait primitive du luminaire de nos premiers ancêtres, » car dans ces tubes on pouvait introduire de l'huile, de la graisse et une » mèche ».

M. Huybrigts avait donc parfaitement interprété sa découverte, toutefois les traces laissées à l'intérieur par la combustion de la matière grasse lui avait échappé.

Ces lampes sont à fond rond et sans décor. Le bord d'un oval assez régulier est reserré pour former un bec.

De dimensions réduites; la plus grande figurée ci-contre, mesure 75 millimètres de long et 35 millimètres de haut (fig. 1).

Une autre (fig. 2) atteint des dimensions très proches de la précédente (71 mm. × 41 mm.).

La troisième (fig. 3) est encore suffisamment entière pour remarquer qu'elle ne devait guère différer.

De la quatrième, il ne reste qu'une partie du fond, d'une convexité semblable à celles décrites.

La cinquième est réduite à un fragment montrant la partie supérieure resserrée pour former un bec. Le diamètre de cette lampe ne devait pas être inférieure à 9 centimètres.

La dimension réduite de ces luminaires a dû favoriser leur conservation. Toutefois cela ne suffit pas à expliquer la présence d'autant de lampes sur un espace aussi restreint, alors que jusqu'à présent, on n'en avait même pas signalé.

(11) FR. HUYBRIGHTS : *Compte-Rendu des fouilles et acquisition faites durant l'année 1913-1914*. Bull. de la Soc. Scientifique et Littéraire du Limbourg, XXXII^o vol., p. 118 et 119.

Le fait qu'aucune lampe omalienne n'a été décrite, ne peut être le résultat d'une ignorance ou d'une négligence, car l'industrie des fonds de cabanes est trop bien connue et les fouilles ont été faites avec trop de soins, pour que la présence de lampes n'ait pas été mentionnée, si on en avait trouvé.

Si la découverte de M. Huybrigts est passée inaperçue, c'est uniquement, parce que ce spécialiste de l'archéologie romaine ne cherchait dans ses fouilles de la Vallée du Geer, *qu'à mieux connaître les populations pré-romaines de nos régions* (12) et qu'il s'est contenté de faire un simple compte-rendu de toutes ses recherches en 1913 et 1914.

Est-il possible d'expliquer la présence de toutes ces lampes dans un fond de cabane? Simple nécessité d'avoir de l'éclairage dans un lieu d'habitation, dit M. Huybrigts (13). Mais pourquoi y aurait-il eut des lampes là et pas ailleurs?

Faut-il supposer, comme l'a fait spontanément M. Jacques Breuer, que ces lampes devaient répondre à une nécessité locale et qu'elles auraient peut-être pu servir à éclairer des galeries de mines?

Evidemment les lampes en craie trouvées en Angleterre à Grimes-graves et à Cissbury (14) ont été découvertes dans des exploitations de mines de silex. Mais dans la Vallée du Geer le silex affleure dans les chemins creux. Aucune explication satisfaisante n'est possible actuellement.

M. Huybrigts avait cherché à rapprocher les lampes de Rocleng-sur-Geer, d'autres, découvertes en Suisse, malheureusement je n'ai pu voir ses comparaisons (15).

Le problème de l'éclairage s'était déjà posé en des temps beaucoup plus anciens. Dès l'aurignacien, pour exécuter des représentations d'art pariétal, dans des grottes souvent profondes; les artistes avaient dû disposer d'une lumière suffisamment intense et d'une assez grande durée.

En plus des fascines enflammées, des torches, des plaques de grès sur lesquelles on posait de la graisse (16), on a dû utiliser des pierres avec géode, dont la cavité naturelle constituait un excellent récipient pour la matière grasse. Cet avantage a été obtenu artificiellement en creusant la

(12) F. HUYBRIGTS : *Etudes des monnaies germaniques et romaines antérieures à l'année 700 de Rome, 54 avant notre ère, trouvées isolément dans la Tongrie*. Annales de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique, Congrès de Gand 1913, t. II, p. 162.

(13) Fr. HUYBRIGTS. *Compte-rendu des fouilles...* p. 119.

(14) MARY E. BOYLE, *In search of our ancestors*, p. 131.

Une lampe découverte à Cissbury (Sussex) se trouve au British Muséum; elle est publiée dans : *A guide to antiquities of the stone age in the department of British and mediaeval antiquities*, 3 éd., 1926, p. 86, fig. 77.

(15) N'ayant pu consulter le livre.

La citation de Mr. Huybrights est *Archives Suisses d'Anthropologie générale*, 1914, p. 153.

(16) Le fait m'a été signalé par Mr. l'Abbé BREUIL, lorsque nous visitâmes la grotte de Fond de Gaume.

Pierre. Les lampes de pierre sont peu nombreuses (17); la plus célèbre a été trouvée dans la grotte de la Mouthe, en Dordogne (18). Elle doit son renom à la beauté de sa forme et à la belle gravure, de tête de bouquetin, figurée au revers.

A l'époque néolithique, on a employé des matières qui se travaillaient plus aisément. J'ai déjà mentionné les lampes en craie provenant des mines de Grimes-graves et de Cissbury.

Déchelette renseigne (19) « de petits récipients creusés avec une adresse incomparable dans des bases de cornes de cerf et pourvus d'un trou de suspension ». Ils proviennent de la station de Concise, sur le lac de Neuchatel et ont été publiés comme lampes par MM. G. et A. de Mortillet, dans le « Musée préhistorique ».

L'appellation de lampe peut être parfois douteuses, écrit Déchelette, car « Les néolithiques (20) ont fait usage de cuillers en argile, dont certaines variétés présentent une grande analogie de forme avec les lampes » quaternaires ».

Cependant pour les lampes omaliennes de Rocleng-sur-Geer, aucun doute n'est possible.

Les lampes omaliennes se classent parmi les objets les plus intéressants du néolithique belge et je sais un gré infini à M. Philippe de Schaetzen, le Conservateur du Musée Archéologique de Tongres et à son adjoint M. Maurice Frère, d'avoir bien voulu m'autoriser à les publier.

R.-L. DOIZE.

(17) Pour les lampes paléolithiques cfr, DECHELETTE, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, t. I, p. 174.

(18) RIVIERE, Bull. de la Société d'anthropologie, 1899, p. 554. L'analyse des résidus charbonneux a été faite par Mr Berthelot, cfr. BERTHELOT, Compte-rendu de l'Acad. des sciences, octobre, 1901.

(19) DECHELETTE, ouv. cit. p. 539.

(20) DECHELETTE, ouv. cit. p. 174.

LES VIKINGS EN BELGIQUE

C'est dans la deuxième décennie du IX^e siècle que les Scandinaves, ou mieux les Vikings, vinrent le plus souvent dans nos contrées dans le but d'abord de piller, puis de commercer avec nous.

Nous ne possédons aucun document d'archives, ni aucune chronique propre à la Belgique, nous rapportant les hauts faits d'armes des Vikings, leurs pillages, leurs combats, leurs défaites; nous devons nous baser sur leur histoire en Scandinavie, en Irlande, en Angleterre, en Hollande et dans le Nord de la France. D'autre part, la géologie, la préhistoire, l'hydrographie primitive et l'archéologie nous viennent en aide pour retracer cette page encore peu connue de notre histoire.

D'après les chroniqueurs irlandais, il existait des Vikings danois et des Vikings norvégiens appelés *Dubh-ghail* ou *Etrangers noirs* et *Fionn-ghaill* ou *Etrangers blancs*, les Danois étant de type plus foncé que les Norvégiens.

Les anciennes chroniques irlandaises, anglaises, suédoises, norvégiennes, seules, nous donnent des renseignements exacts pour l'histoire des Vikings en Belgique.

C'est dans la deuxième décennie du IX^e siècle, peu après la mort de Charlemagne, que se produisit la première agression ou raid viking contre le grand empire de l'Ouest, prévenant Louis le Pieux du grand danger qui venait, du Nord, menacer le calme et prospère pays des Francs.

Nous voyons les Vikings attaquer, piller, incendier, successivement en Irlande, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, en France et en Allemagne; aller même en Espagne, en Portugal et en Italie; les victimes sont tantôt de riches monastères, tantôt des commerçants ou des industriels prospères.

Ce furent très probablement les Vikings venus par l'Irlande et, plus rarement, directement du Danemark qui pillèrent en 814 l'abbaye de Noirmoutiers et qui établirent ensuite une base navale dans l'île de Grand-lien; ils y pillèrent le monastère, mais eurent souci de saisir le commerce du sel.

Ce n'est guère que vers 820 que les Francs se rendirent exactement compte des routes marines que suivaient les Vikings dans leurs raids; l'audace et la férocité des Vikings inspirèrent partout la terreur; leurs barques étaient montées par des hommes bien armés pour l'attaque sur mer et sur terre, elles transportaient également des chevaux rendant possibles leurs incursions à l'intérieur des terres.

En 820 une flotte de Vikings de 330 barques attaqua la *côte de Flandre*, débarqua des guerriers qui incendièrent des maisons et volèrent du bétail; ils tentèrent d'atteindre la Seine sans y réussir, puis contournèrent la Bretagne pour détruire *Buin* dans la baie de Biscaye et rentrèrent chez eux par l'Irlande.

Les nombreuses dissensions intestines des Vikings ralentissent leurs raids entre 820 et 834, les jeunes disputent le pouvoir à leurs aînés; l'accroissement progressif de leur population et le goût de l'aventure les poussent à des expéditions lointaines qui reprennent vers 834.

En 834 les Vikings pillent la riche ville marchande de *Dorestad* au confluent du Lek et du Rhin en Hollande.

En 836 ils réattaquent Noirmoutiers.

En même temps ils attaquent la Frise pour la troisième fois et viennent incendier et piller *Anvers* sur l'Escaut et *Witla* à l'embouchure de la Meuse.

Il est probable que le nombre de barques attaquant Anvers ne devait pas être fort élevé et que les Francs ripostèrent violemment; d'après nos découvertes au nord d'Anvers, au Bassin Canal, à Malines près du Vrouwenvliet, à Appels et à Schoonaerde nous relevons les restes de quatre barques; donc leur nombre devait atteindre 15 à 20 barques.

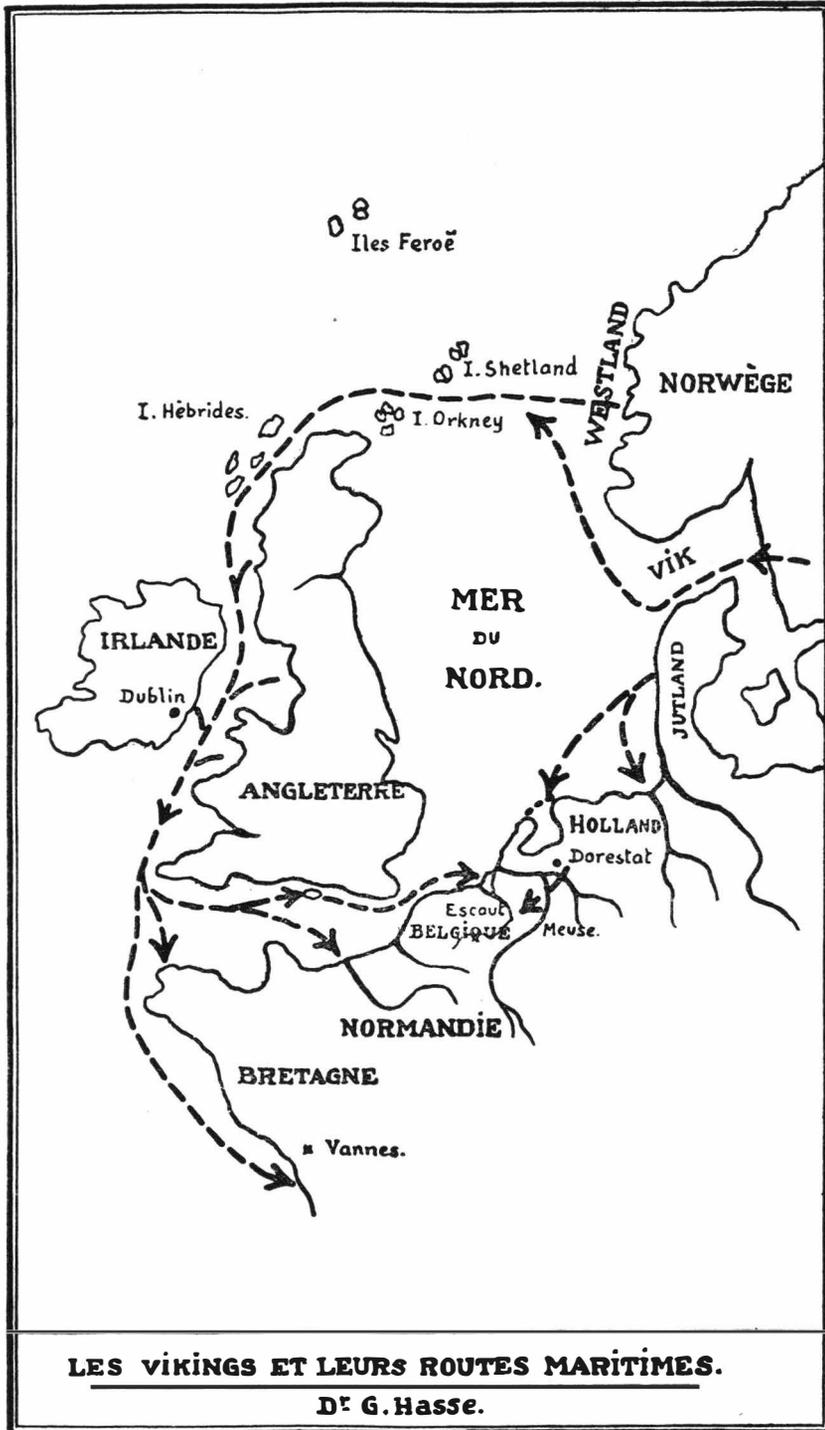
La destruction accidentelle d'une flotte danoise arrête pendant un an leurs raids; en 839 les raids reprennent en Frise et sur le Rhin; les Vikings reçoivent Walcheren pour Harald, Dorestad pour Rorik afin de faire la paix. Ils servent Lothaire dans son armée sur la Moselle en 842.

En 841 ils pillent *Rouen*, en 842 saccagent l'abbaye de *St Ouen*, mettent à sac *Saintes* en 843; en 844 ils remontent la Garonne jusque près de *Toulouse*; puis avec 150 barques ils attaquent l'Espagne; au Portugal ils sont battus malgré leurs 100 barques; la côte africaine avec *Constantine* est pillée; en 845 Ragnar Lodbrok défait Charles le Chauve près de St Germain en Laye avec 120 barques; viennent alors le sac de *Paris*, la prise de *Saintes* 845, la prise de *Bordeaux* 848.

Ainsi les années se suivent jusqu'à la fin du 9^e siècle avec des victoires et des revers pour les Vikings.

Dans quelle mesure l'empire d'Occident a-t-il vu les qualités guerrières de ses peuples augmenter par le sang viking? Sans doute il en a profité mais ce qui nous intéresse le plus c'est que le Viking a amené chez nous l'esprit d'entreprise, le goût de commercer au loin, le désir des longs voyages en mer.

Ayant eu l'occasion de visiter de très nombreux musées en Hollande, en Angleterre, en France, en Belgique, nous avons pu nous rendre compte



du nombre relativement restreint d'objets archéologiques identifiés comme vikings pour ces divers pays; à la suite de longues années de fouilles nous avons pu réunir une série d'observations et d'objets pour la période viking en Belgique; sans doute cette note ne sera-t-elle qu'un début, nous n'avons pas la prétention de faire une étude complète surtout au point de vue historique, notre but est de faire surtout une description archéologique de ce que nous connaissons actuellement pour la Belgique.

*
* *

A Anvers c'est dans un affluent de l'Escaut, le Schijn, près d'un ancien weel, que nous avons trouvé des restes de barque viking (Congrès de Gand 1927), (déposés au Musée de Navigation d'Anvers);

A Malines, c'est à l'entrée de la ville, dans la Dyle, près du Vrouwenliet, où se trouvaient des refuges à bateaux et des chantiers de construction de navires, qui devaient être bien défendus;

A Appels, dans l'Escaut, en amont de Termonde, où se dessinait un coude très accusé du fleuve, refuge depuis la lointaine préhistoire, et un seuil en grès lédien, qui, à marée basse, empêchait le retour en arrière;

A Schoonaerde, tête de pont préhistorique, où se trouvait un gros seuil de grès lédien dans le fleuve et où on passait à gué à marée basse.

N'oublions pas qu'au IX^e siècle la marée n'avait pas encore l'amplitude actuelle, les digues commencent seulement à canaliser les eaux de l'Escaut, le bras de Bornhem existait encore, les chenaux entre les îles zélandaises étaient larges, tout facilitait l'étal de la marée; le flux atteignait déjà Gand certainement et les Vikings ignorants des conditions hydrographiques et poussés par leur audace et l'esprit d'aventure furent attaqués et leurs barques coulées.

En avril 1934 on a trouvé une épée en aval de *Tamise* dans un épi de sable (Coll. Raton, Paris).

Il est certain que les Vikings ont remonté la Dendre, la Dyle, le Démer, qu'ils ont dû piller au passage et qu'un centre comme Termonde, siège d'une fabrication florissante d'armes franques, n'a pu leur échapper; mais aucun vestige viking n'y a été retrouvé.

Les Vikings montés sur leurs petits chevaux devaient faire des incursions dans l'intérieur et y répandre la terreur, les petits mors typiques retrouvés en témoignent.

Pour la région de la Meuse belge nous ne connaissons que deux pièces : la première, un peigne à inscriptions runiques trouvé à Amay (Musée

Curtins, Liège); la seconde, une belle épée trouvée à Statte près de Huy (Coll. Pauliac, Paris).

Nous devons admettre d'après les nombreuses études parues que les Vikings venus sur la côte de Flandre et ayant remonté l'Escaut arrivaient d'Angleterre, d'Irlande et de Norvège, tandis que ceux qui remontaient la Meuse venaient de Hollande et d'Allemagne par la Frise et le Danemark. Nous aurions donc eu en Belgique les deux types de Vikings pillant ou introduisant des idées nouvelles surtout parmi les populations riveraines de la Mer et de l'Escaut.

Les objets vikings du IX^e siècle ayant subi leur influence ou directement apportés du Nord se partagent en quatre catégories :

- I les armes de guerre, de chasse ou de pêche;
- II les outils de travail;
- III les objets de parure;
- IV les objets de la vie domestique.

I. *Les armes de guerre.*

- 1. une épée trouvée à Melle (Coll. D^r Hasse, Anvers);
- 2. une épée trouvée à Tamise (Coll. Raton, Paris);
- 3. une épée trouvée à Statte (Coll. Pauliac, Paris);
- 4-6. trois épées trouvées à Termonde (Porte de Hal, Bruxelles);
- 7. une hâche d'armes de Schoonaerde (Coll. D^r Hasse, Anvers);
- 8. un poignard trouvé à Malines (Coll. D^r Hasse, Anvers);
- 9. un pommeau d'épée trouvé à Malines (Coll. D^r Hasse, Anvers);
- 10. des pointes de lances (Coll. D^r Hasse, Anvers).

Peut-être existe-t-il encore des armes vikings dans d'autres collections, mais actuellement nous ne les connaissons pas.

Voici le détail de celles que nous citons :

1. Épée en fer trouvée à l'occasion de ripages de l'Escaut à Melle, près de Gand, en 1934; elle est complète avec son croisillon et son pommeau; c'est une épée de soldat, simple mais caractéristique de son époque et de ses origines; elle mesure 0,80 m. de long sur 0,04 m. de large. ,

La lame seule mesure 0,65 m. de long, le croisillon a 0,10 m. de long et est de section carrée; le pommeau est en fer noir orné, non incrusté, presque triangulaire; il mesure 4,5 m. de long sur 0,03 m. de haut.

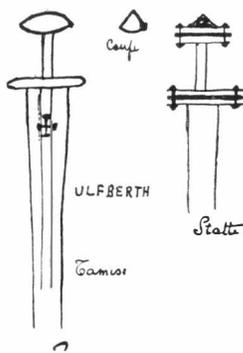
La lame est mince, tranchante, la poignée devait être garnie de corne, de bois ou de cuir.

2. Épée trouvée à *Tamise* dans un épi de sable de l'Escaut (fig.).

Elle mesure 87 cm. de long sur 6 cm. de large; la lame est munie d'un

sillon et présente sur une face une croix gravée à branches égales, sur l'autre face gravé en long ULFBERTH.

Le croisillon est simple, court et droit; le pommeau conique (19 cm.) plus ou moins simple, non gravé (7 cm. de long).



3. Epée trouvée à Statte-lez-Huy dans des dragages de la Meuse en aval.

Elle mesure 85 cm. de long sur 6 cm. de large; le pommeau et le croisillon sont de type viking riche, à plaque et à pommeau un peu incrusté (Coll. Pauliac, Paris, (fig.).

4-6. Trois épées du Musée de la Porte de Hal. Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire possèdent, au Musée de la Porte de Hal, trois épées que nous pouvons hardiment rapporter aux Vikings, parce que leurs caractéristiques sont celles données par Du Chailly (p. 65 à 70) à des armes semblables

trouvées en Norvège et en Suède :

4. Epée en fer trouvée dans l'Escaut à Termonde (n° 2420), (fig. VI); mesure 93 cm. de long sur 5 cm. de large; la lame, creusée d'une gouttière large, est damasquinée avec des dessins spiralés; le croisillon mesure 7,5 cm. x 2 cm.; le pommeau est trilobé et orné comme le large croisillon de trois groupes de spirales en relief, coupées de rainures en série; l'ensemble est très riche.

5. Epée en fer trouvée à Termonde; mesure 88 cm. de long sur 5,5 cm. de large; la lame plate, légèrement creusée et fort abimée, montre encore des traces du même damas que le n° 2420; le croisillon mesure 10 cm. x 1,50 cm., le décor a disparu; le pommeau triangulaire montre encore des traces d'incrustation de bronze; la garde est en ivoire de morse patiné en noir; la gravure en lignes pointillées est caractéristique (n° 260); le fourreau pointu est conservé, à l'extrémité, sur 12 cm.

6. La troisième épée, également trouvée dans l'Escaut, mesure 90 cm. de long sur 6 cm. de large; la lame était ornée du même damas que les n°s 4 et 5; la partie la plus intéressante est la garde en ivoire de morse, patinée en brun et décorée de six séries de creux et reliefs (n° 22966). Cette épée est d'un type souvent cité dans les ouvrages sur les Vikings.

7. Hâche d'armes, trouvée à Schoonaerde près d'une barque coulée. Elle mesure 18 cm. de long sur 9 cm. de large au tranchant; elle est remarquable par sa forme, bien faite pour frapper vigoureusement, bien équilibrée et légère tout à la fois; la partie tranchante est percée de cinq trous d'inégale grandeur, le centre est décoré d'un triangle incisé; la fusée

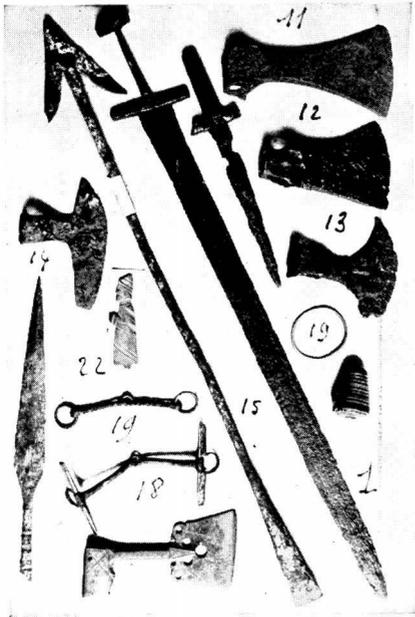


Fig. II.

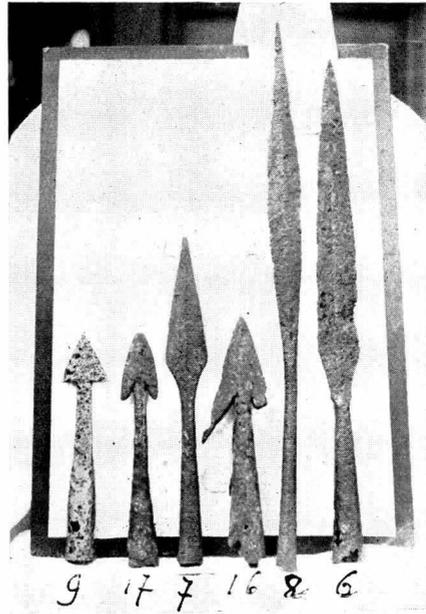


Fig. I.

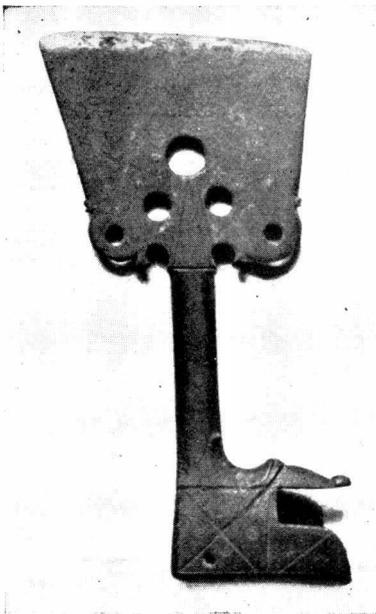


Fig. III.



Fig. IV.

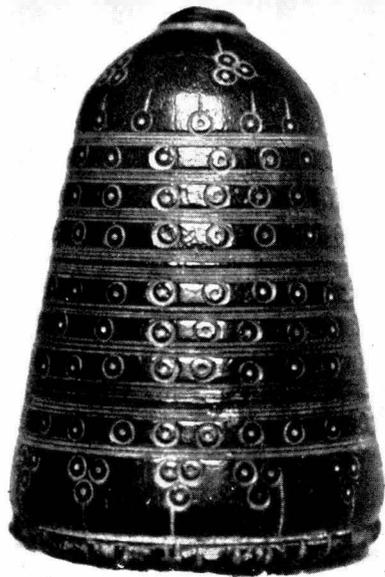


Fig. V.

Fig. VI.



Fig. VI.

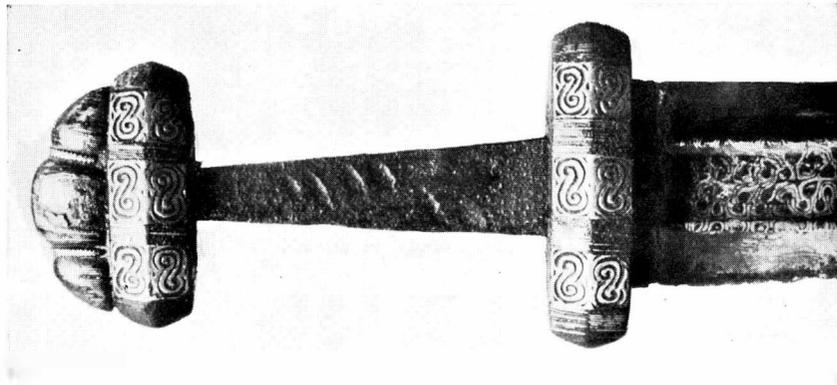


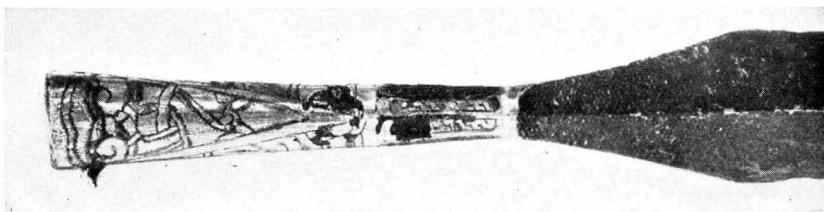
Fig. VII.



Fig. VIII.



Fig. VIII.



rectangulaire est ornée sur ses deux faces de rectangles gravés avec des croisillons, les triangles ainsi formés sont ornés de points cerclés, vers la partie tranchante se montre un bourrelet de renforcement (fig. III).

L'ensemble est léger, solide et forme une arme redoutable, bien typique du genre viking.

Le tranchant est surtout accusé sur une face, l'autre montre encore des stries profondes d'aiguisage.

8. Poignard trouvé à Malines, provient de la coll. F. Claes d'Anvers, mesure 32 cm. de long sur 3 cm. de large; la lame a une longueur de 22 cm.; la poignée une longueur de 10 cm.

La lame est mince, modérément pointue, en fer.

La poignée est formé de trois pièces en ivoire, de morse probablement; le croisillon est fait de deux pièces accolées, arrondies sur les bords, le centre gravé de trois lignes droites; la poignée elle-même est ovale, formée d'une pièce dans laquelle s'insère la fusée; les deux faces sont ornées de 12 lignes droites gravées, groupées par deux avec, entre elles, chaque fois, quatre points cerclés.

Il est probable qu'un second croisillon terminait la poignée. (fig. IV).

Cette pièce est très caractéristique pour son époque et son origine.

9. Un pommeau d'épée en ivoire, particulièrement intéressant comme travail et en merveilleux état de conservation (fig. V).

Cette pièce mesure 6,5 cm. de haut sur 4,5 cm. de diamètre.

C'est un cône parfait, admirablement fait au tour, creusé entièrement pour fixer la fusée de l'épée; le cône va en diminuant lentement vers le haut; il est garni sur toute sa surface de gravures. Ce sont des cercles superposés avec intercalation de points cerclés; au-dessus, en haut, trois points cerclés réunis en triangle forment le décor; la face inférieure est identique.

L'ivoire employé est très dur; nous pensons que c'est de l'ivoire de morse; presque aucune strie n'y apparaît; en un seul point la patine est brunâtre par zone d'infiltration; toute la pièce est patinée brun clair.

La face inférieure est légèrement bombée et perforée au centre. Le trou a 1,5 cm. de diamètre, on voit l'intérieur creusé en rond; il est à supposer que le grand creux intérieur était destiné à alléger la poignée; six points cerclés ornent la face inférieure.

10. Les pointes de lances sont au nombre de six.

a) fig. VII, belle lance en fer, mince, élancé, très tranchante, mesure 39 cm. de long sur 5 cm. de large; trouvée à Schoonaerde.

La fusée est ornée de 5 bagues en bronze de 5 mm., espacées de 1,5 cm.

b) pl. I, fig. 7; lance en fer, mince, de forme élégante, à long emman-

chement, très pointue, longueur 28 cm., largeur 4 cm., (trouvée à Schoonaerde).

c) pl. I, fig. 6; longue et mince lame en fer, lance effilée et tranchante, terminée par un léger épaulement vers le manche, le bois étant fixé par une petite virole vers le bout; modèle viking habituel; longueur 46 cm., largeur 4 cm., (trouvée à Schoonaerde).

d) pl. I, fig. 8; longue lance élégante, mince, tranchante, bien équilibrée, admirablement forgée de bon acier, arme excellente; longueur 52 cm., largeur 3 cm., (trouvée à Schoonaerde).

e) pl. I, fig. 9; petite lance à bout mince et triangulaire, à douille large et longue, mince, arme d'attaque dangereuse à courte distance, (trouvée à Beveren-sur-Lys).

f) fig. VIII; pointe de lance (Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Porte de Hal); merveilleuse lance en fer, en état de conservation splendide, fut trouvée dans les travaux de canalisation de la Dendre.

Elle mesure 46 cm. de long sur 4 cm. de large, au centre; la lance elle-même a un patine noire; elle est très tranchante et se termine en pointe très effilée; la fusée est ornée sur ses deux faces de dessins d'entrelacs, semblant représenter des animaux; le tout est réalisé grâce à des plaques d'argent très minces fixées par des fils niellés; la section est octogonale.

Cette lance est une véritable œuvre d'art et témoigne d'un talent extraordinaire de forge et de plaquage.

II. *Outils de travail.*

Parmi ceux-ci se rangent une série de hâches grandes et minces :

a) pl. I, fig. 11 et 12, sont des formes très caractéristiques à deux pointes près de la douille; modèle viking répandu dans le monde entier.

b) la fig. 11 montre le type parfait, long. 22 cm., larg. 13 cm., (Termonde); la fig. 12 un peu plus massive, long. 17 cm., larg. 11 cm., (Grammont).

Ces types sont toujours de proportions régulières, à tranchant bien accentué sur les deux faces.

La fig. 13 et fig. 14 sont d'un type plus personnel et moins répandu, à tranchant courbe.

c) La fig. 13; mesure 13 cm. de longueur sur 13 cm. de largeur, (Schoonaerde).

d) La fig. 14 (pl. II) mesure 11 cm. de long sur 17 cm. de large, (Schoonaerde). Ici les ouvertures pour le manche sont presque triangulaires.

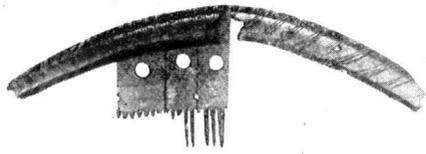


Fig. XI.



Fig. XIII.

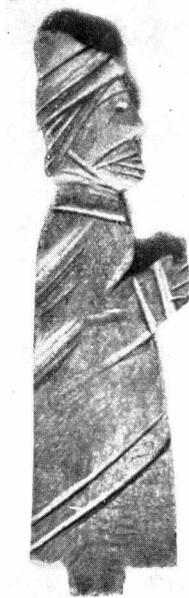


Fig. XII.



Fig. X.

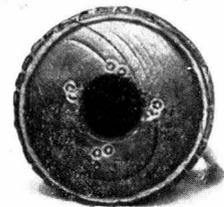


Fig. X.



Fig. IX.

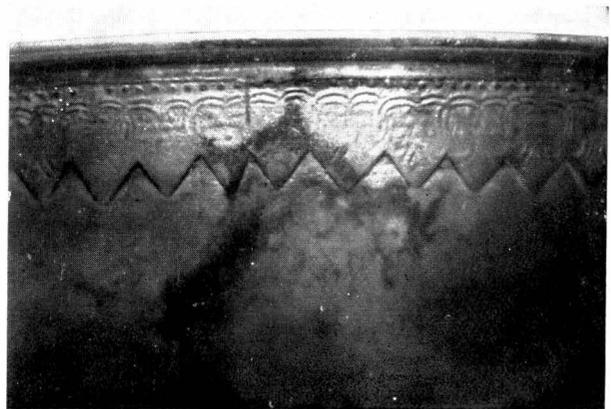


Fig. XIV.

Toutes ces hâches témoignent d'une adresse de fabrication particulière et sont d'excellent acier.

e) Les harpons.

Le plus caractéristique est le grand harpon trouvé à Battel près de Malines, encore encroûté dans une épaisse couche de mollusques fluviaux. Dégagé (fig. 15, pl. II), il montre le type parfait des grands harpons nordiques pour la pêche des grands poissons et des phoques. Sans doute avions-nous jadis dans l'Escaut de nombreux phoques et des poissons atteignant de grandes tailles; ce harpon mesure 84 cm. de long, les barbelures 14 cm. de long et 2,5 cm. de large; la douille est large avec seulement 10 cm. de creux.

Le harpon pl. I, fig. 16, est du même type que le précédent, mais ne mesure que 21 cm. de long. Large douille; les barbelures ont 11 cm. de long. (Wichelen).

Le harpon pl. I, fig. 17, à barbelures convexes mesure 21 cm. de long. Il est d'un excellent type nordique. (Schoonaerde).

Parmi les objets de travail nous rangerons deux mors de chevaux typiques.

1° pl. II, fig. 18: les branches sont étamées et plates, la partie buccale est ronde, un simple repli du fer attache l'un à l'autre les anneaux extérieurs minces et larges de 2,5 cm. de diamètre.

2° pl. II, fig. 19: type du petit mors nordique à partie buccale torse terminée par deux anneaux libres.

Ces deux anneaux mesurent 18 cm. dans toute leur longueur, ils viennent de Schoonaerde.

III. *Objets de parure.*

a) Bracelet en bronze (fig. IX) à patine dorée, offre un intérêt considérable par les runes qui ornent ses deux abouts; il est de section ronde et mesure 7 cm. de diamètre. C'est un document précieux pour notre pays (trouvé à Schoonaerde).

b) Bracelet en bronze, fig. X, mesure 11 cm. de diamètre; caractéristique avec sa section carrée et sa fermeture par torsion double des abouts sur le corps du bracelet, type nordique pur, (trouvé à Melle).

c) Grand peigne en os, fig. XI, comporte 10 pièces formant les dents, taillées probablement dans des os longs de bos et ornées de trous ronds et de points cerclés; les dents sont rondes, longues de 2 cm.; deux longues pièces supportent les dents et sont unies par des chevilles en os; elles devaient mesurer 28 cm.; une des faces est ornée de lignes obliques groupées par trois; l'autre, vers le bout, par trois gravures en zig-zag;

au centre par trois lignes droites gravées, séparées par des cercles au centre creusé et groupés chaque fois par trois, (trouvé à Schoonaerde).

d) Manche de peigne à trois larges dents, fig. XII, en os, figure un homme du Nord, habillé d'une lourde cape serrée et coiffé du bonnet nordique; mesure 12 cm. de long. Le professeur van Giffen de Groningen en a trouvé un semblable dans un terp du nord de la Hollande, (trouvé à Schoonaerde).

e) Deux peignes trouvés à Amay, province de Liège. L'un est du type grand, courbé, formé de deux plaques d'os ornées de lignes parallèles avec, au centre, des traces de runes illisibles. Ces plaques resserrent 10 plaquettes de dents courtes (4 cm.). Le second est du type long, droit, sans ornements; deux plaquettes d'os resserrent 10 plaquettes de dents courtes et larges.

Ce sont deux types de peignes viking de modèle courant sans aucun luxe, fig. XIII.

IV. *Objets de la vie domestique.*

a) un bol en bronze battu, trouvé à Anvers en 1883, lors de dragages, mesure 23 cm. de diamètre sur 10 cm, de haut (fig. XIV).

Battu d'une pièce et aminci à l'extrême, montre un travail d'une élégance parfaite; la panse est extrêmement régulière, la base est bien ronde, le dessous brut avec une aspérité au centre pour le fixer probablement pendant le travail.

Le bord supérieur est orné d'un dessin battu caractéristique d'entrelacs sur des pointes découpées; on remarque fort bien la façon de travailler et de terminer sans raccordement exact.

Le bol a dû être poli après le battage et témoigne d'un souci artistique extrêmement remarquable pour l'époque; c'est un joyau pour notre pays.

b) restent enfin les chaudrons en bronze qui terminent cette intéressante série archéologique.

1. Un grand chaudron en bronze (fig. XV), il mesure 21 cm. de hauteur sur 35 cm. de diamètre, (trouvé à Schoonaerde).

Il comprend un fond, deux bandes réunies formant la panse, une bande d'une pièce, vers le haut deux autres.

Le fond est légèrement bombé et montre très bien le martelage avec un petit marteau convexe rond; les bords en sont relevés pour tenir la panse qui cependant est courbée vers l'intérieur sur 1 cm.; trois pièces sont réunies par des rivets dont l'aspect extérieur est arrondi, aplati en ovale, le plus souvent vers l'intérieur. Trente-trois rivets se montrent sur le fond, espacés de 2,5 cm. en moyenne; les deux pièces

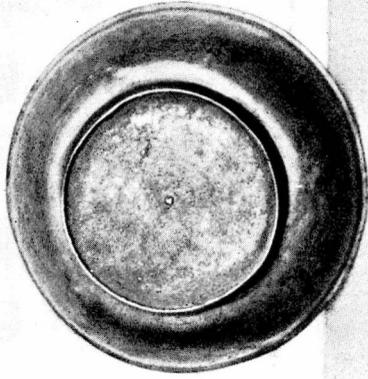


Fig. XIV.

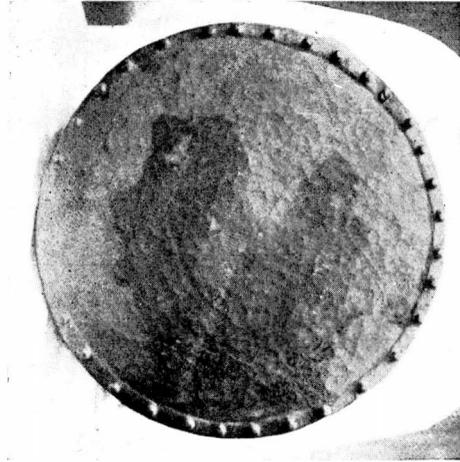


Fig. XV.

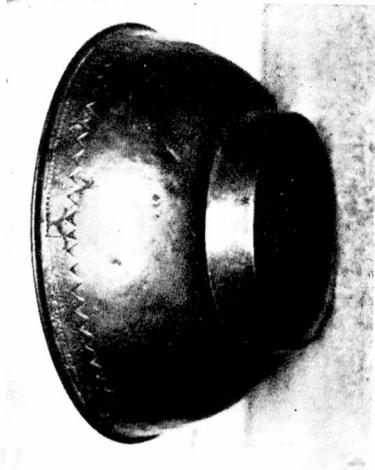


Fig. XIV.



Fig. XV.



Fig. XV.



Fig. XVI.



Fig. XVII.



Fig. XVIII.

formant le corps du chaudron sont planes et réunies par 6 rivets de chaque côté; la bande supérieure mesure 4 cm. de large, déborde de 1 cm. vers l'intérieur et s'unit au corps par 37 rivets en saillie vers l'extérieur.

Les anses caractéristiques, de modèle nordique, sont fixées par deux gros rivets aplatis, en saillie vers l'extérieur.

Ce chaudron constitue un travail remarquable par son ajustage, sa facture, son poids et son rivetage; le bronze en est jaune rougeâtre là où subsiste la patine; jaune là où celle-ci est enlevée.

c) Le second chaudron a été trouvé dans la Dendre à Grammont. Il offre exactement les mêmes caractéristiques de fabrication, mais est de dimensions moindres, (fig. XVI), diamètre 21 cm.; hauteur 12 cm.; 34 rivets fixent le fond; 5 rivets rattachent les 2 parties du corps; 32 rivets fixent la bande au corps. Le travail de raccordement du corps et du fond est identique au précédent; les anses ont la même allure nordique.

Ces deux pièces paraissent destinées plus spécialement à certains usages lorsqu'on les compare au modèle suivant. Le second modèle offre même la particularité d'une pièce ajoutée en vue de réparer le corps du chaudron.

d) Chaudron trouvé à Schoonaerde, dans l'Escaut. Fait d'une mince feuille de bronze jaune, battu. Haut de forme comme les types nordiques. Le rebord supérieur est soutenu par une tige en fer intérieure; le fond est légèrement bombé; la panse est plane; peu de traces de battage spécial, les anses sont de type nordique. Hauteur 15 cm., diamètre 26 cm. Deux rivets retiennent chaque anse dont l'anneau est plat et recourbé sur le rebord (fig. XVII).

D^r G. HASSE.

COLLECTIONS POSSEDANT DES OBJETS VIKINGS.

1. *Collections belges.*

Engels à Anvers : une hâche en fer.

Hasse D^r à Anvers : objets décrits dans cette étude.

Musées Roy. Art et Histoire, Porte de Hal à Bruxelles : une pointe de lance, trois épées, un harpon.

Musée Curtius à Liège : 2 peignes avec inscription runiques.

2. *Collections hollandaises.*

Rijksmuseum à Leyden.

Museum de Assen.

Museum de Groningen.

Museum d'Amsterdam.

Col. Fredricks à La Haye.

3. *Collections anglaises.*

British Museum à Londres.

Musée de York.

Musée de Glasgow.

Nat. Mus. à Wales.

4. *Collection irlandaises.*

Musée Nat. à Dublin.

5. *Collections françaises.*

Musée Nat. à St Germain en Laye.

Musée de Rennes.

Musée Archéol. de Rouen.

Coll. Pauliac à Paris; coll. Raton à Paris.

BIBLIOGRAPHIE.

1. *Angleterre.*

KEARY C. F. *The Vikings in Western Christendom.* London 1891.

CORBETT W. J. *Cambridge mediaeval history.* Cambridge 1922, chap. III.

HOGDKINS T. *Political history of England.* London 1920.

COLLINGWOOD W. G. *Scandinavian Britain,* London 1908.

STENTON F. M. *The danes in England,* vol. 13, *British Academy* 1927.

DU CHAILLU P. B. *The Viking age,* London Murray 1889, vo. I et II, p. 65 à 90.

MARJORIE AND QUENNELL, *Every day life in Anglo-Saxon, Viking and Norman times,* London Batsford 1926.

KENDRICK T. B., *A history of the Vikings, 418° with map.* London Methuern.

BROGGER O. W., *Ancien emigrants, a history of the norske settlements of Scotland,* London in 8°.

X., *Oseberg fundet,* 2 vol. in 4°.

LONDON MUSEUM BRITISH, *A guide of the anglo-saxon and Foreign teutonic antiquities,* London 1923.

LONDON BRITISH MUSEUM, *Col. n° I, London and the Vikings,* London 1927.

BROWN G. Baldwin, The arts in early England, London 1915.
CATHORNE HARDY, Norse discoveries in America, The Winland Sagas translated, London 1921.

2. *Belgique.*

HASSE D^r G., Note sur une sculpture rustique. Soc. royale anthr. et préh. Bruxelles 1932.
HASSE D^r G., Les barques de pêche trouvées à Anvers en 1884 et 1905-06, Congrès Arch. Gand 1907.

3. *Danemark.*

ERIK ARUP, Danmarks historic, I. Copenhagen 1925.
STEENSTRUP J. C., Danmarks Riges historic, I. Copenhagen 1904.
VILH. GRÖNBECH, Nordiske Mytes Saga, Copenhagen 1927.
JACOBSEN L., Svenskevaeldets fald, Copenhagen 1929.
STEPHENS G., Old runic northan monuments, Copenhagen 1866-68-84.

4. *Hollande.*

HOLWERDA D^r J. W., Dorestad en onze vroegste Middeleeuwen, Leyden 1929.
VAN GIFFEN Prof. D^r, Verschillende notas in de jaarverslagen voor Terpenonderzoek 1928 tot 1935, Groningen.

5. *Norvège.*

BUGGE S., Norges historic, I, II, Oslo 1912-16.
BUGGE S., Norges indskrefter med de oeldre runer, Christiania 1891.
WIMMER L., Die runenschrift, trad. Berlin 1887.

6. *Suède.*

MONTELIUS O.O., Les temps préhistoriques en Suède, Paris 1895.
HALLENDORP C.-SCHRIEK A., History of Sweden. London 1929.

7. *Irlande.*

MAWERS prof. A., The Viking raids in Cambridge manuals of science and letter.
AIRNE C. W. M. A., The story of saxon and norman Britain, Manchester-Sankry 1933.
KENDRICK M. A. T. D., A history of the Vikings, London Methuen 1930.
MACALISTER R. A. S., The Archeology of Ireland, London Methuen 1928.
MACALISTER R. A. S., Ancient Ireland, London Methuen 1935.
WALSH A., Scandinavian relations with Irland during the Viking period, Dublin 1922.

8. *Scandinavie.*

NORDENSTRENG, Vikingsafaderna, 2^d ed. Stockholm 1926.
ALLEN MAWER, The Vikings, Cambridge 1913.
HALFDAN KOHT, The Scandinavian Kingdoms, Cambridge mediaeval History VI 1929.
AXEL ●BRIK, De Nordiska folken under vikingatiden och da öldsta medetilden, Stockholm 1926.
STRASSER K. T., Wikinger und Normanenn, Hamburg 1928, p. 207.
WILLIAMS M. W., Social Scandinavia in the Viking age, New-York 1920.
STEURSTRUP J. C. H. R., Normanerne Copenhagen 1876-82, Cfr. II, 2-4.
GUYST et WEGENER, Le livre des Vikings d'après les anciennes Sagas, in 12^o.

L'ORIGINE DE LA BIBLE D'AVARBODE

Dans un précédent article, nous avons démontré que la Bible d'Averbode a servi de modèle à la Bible de Floreffe (1). Voyons, à présent, s'il est possible de déterminer la provenance de ces deux manuscrits et de ceux qui s'y rattachent étroitement.

En contestant à la Bible de Floreffe le rôle primordial qu'on lui a reconnu jusqu'ici, nous ébranlons du même coup l'hypothèse concernant l'existence d'un atelier d'enluminure dans l'abbaye de ce nom. Il convient, dès lors, de chercher si les présomptions établies en faveur de Floreffe ne peuvent être appliquées à quelque autre centre mosan dont l'activité artistique paraîtrait mieux justifiée.

Le caractère particulier des enluminures de la Bible d'Averbode semble placer ce document en dehors de la tradition des miniatures liégeoises telle que l'a décrite M. Schott (2) car, si plusieurs figures de la Bible peuvent, par leur aspect calligraphique, être rapprochées de divers manuscrits liégeois du XI^e siècle, elles en diffèrent néanmoins par leur caractère plastique et leur coloris qui les assimile bien plus à des œuvres d'orfèvrerie et d'émaillerie qu'à des œuvres de peinture.

Pourtant, dans ce domaine, un document d'une importance capitale paraît annoncer le style qui sera porté à son épanouissement complet dans la Bible d'Averbode: c'est la Bible que Goderan et Erneston exécutèrent à Stavelot, en 1097. On y trouve déjà cette manière qui semble combiner le goût des tracés calligraphiques aux recherches de modelé et qui correspond, en définitive, à la technique de l'émaillerie (3).

K. H. Usener voit précisément dans ce document, qu'il oppose au style ornemental et calligraphique de la miniature liégeoise du XI^e siècle, l'expression d'un courant artistique alimenté par des sources carolingiennes (Psautier d'Utrecht, école de Winchester) et byzantines et caractérisé par la conception plastique et classique des figures, conception qui détermine le style de l'enluminure et de l'émaillerie mosane du XII^e siècle (4).

La Bible d'Averbode ne serait-elle pas la descendante directe de la Bible écrite à Stavelot à la fin du XI^e siècle? ne représente-t-elle pas l'épanouis-

(1) S. GEVAERT, *Le modèle de la Bible de Floreffe*, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. V (1935), pp. 17-24.

(2) MAX SCHOTT, *Zwei Lütticher Sakramentare in Bamberg und Paris*, Strasbourg, 1931.

(3) MARCEL LAURENT, *Art rhénan, art mosan et art byzantin. La Bible de Stavelot*, *Byzantion*, VI (1931), Pl. 5 et 8.

(4) K. H. USENER, *Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, VII, et tirage à part, p. 12.

sement de l'art des deux moines-enlumineurs? n'exprime-t-elle pas une étape particulièrement remarquable de la tradition artistique de l'abbaye?

Les documents écrits ne permettent pas de démontrer l'existence d'ateliers d'enluminures pas plus que d'ateliers d'orfèvreries à Stavelot, au XII^e siècle. Toutefois ce que l'on sait de l'abbé Wibald et de son rôle dans le domaine des arts autorise à admettre la présence d'artistes de valeur dans le voisinage immédiat du Mécène.

Les ouvrages d'orfèvrerie exécutés pour Stavelot à cette époque, sont des témoignages remarquables de l'activité d'un cercle artistique inséparable de Wibald.

Or c'est précisément avec ce groupe d'œuvres que nos manuscrits présentent le plus d'analogies. Nous allons en donner quelques preuves.

Le retable du musée de Cluny, que nous rattachons au cycle de Wibald, fournit tout d'abord quelques points de comparaison intéressants (5). Les riches draperies dont sont enveloppés les apôtres donnent l'explication des ornements qu'on trouve notamment dans la scène de la licorne de la Bible d'Averbode. Le médaillon ornant la tunique du prophète, la bague encerclant la jambe de la jeune fille, les hautes ceintures ouvragées et le large nimbe bordé de perles des figures du manuscrit : autant de particularités qu'on note dans le retable (6). Certains motifs de plis semblent aussi attester la parenté des deux œuvres (7).

Plus saisissantes encore sont les similitudes des manuscrits avec l'autel portatif émaillé de Stavelot, actuellement à Bruxelles.

Ainsi, dans la Bible de Floreffe, l'enluminure qui a pour sujet l'opposition entre la vie active et la vie contemplative (f^o 3 v^o) est exactement conçue à la façon du couvercle de l'autel portatif c'est-à-dire en une grande page ornementale décomposée en champs secondaires servant de cadre à une figuration abondante (fig. 1 et 2). Les scènes disposées en fonction d'un motif géométrique central (médaillon d'une part, quadrilobe de l'autre), sont assemblées avec la même ingéniosité, la même recherche de symétrie et d'équilibre grâce auxquels l'ensemble échappe à la confusion et au désordre.

L'en-tête de l'Évangile selon saint Jean, dans la même Bible (f^o 199), reflète une conception décorative analogue (fig. 3). Autre caractéristique : la partie inférieure de l'enluminure forme une sorte de bandeau ininterrompu dont le fond est constitué de deux tons juxtaposés : l'un encadre

(5) S. GEVAERT, *L'origine du retable dit de Coblenz au Musée de Cluny*, *Bulletin de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, janvier 1934, pp. 6-11 et fig.

(6) ID., *Le modèle de la Bible de Floreffe*, *op. cit.*, fig. 1 et K. H. USENER, *op. cit.*, fig. 48.

(7) Voyez, par exemple, dans la scène de la licorne, la disposition de la tunique sur les jambes du prophète, comparer à la fig. 46 dans Usener (apôtre de droite).



Fig. 1. — Antel portatif de Stavelot.
 (Musées royaux du Cinquantienaire, Bruxelles).

l'autre en suivant le pourtour de la composition. Semblable particularité est à signaler dans l'autel de Stavelot. Les bandeaux comportant les scènes de la vie du Christ ont un fond composé d'une zone centrale encadrée par deux bordures disposées comme dans le manuscrit. Malgré les colonnettes servant à séparer les compositions, le fond reste commun aux trois scènes que comporte chacun des bandeaux.

C'est spécialement par l'analyse de ces dernières scènes que l'on se rend le mieux compte de l'étroite parenté des enluminures et des orfèvreries.

Parmi les compositions de l'autel émaillé, la scène du sacrifice d'Abraham a déjà fait l'objet d'observations instructives de la part de MM. Laurent et J. Brassinne, qui signalent les analogies de la composition avec la miniature Wittert de l'Université de Liège (8). Or le feuillet Wittert est lui-même étroitement apparenté à la Bible d'Averbode. On trouve, en effet, comme en-tête à l'Évangile selon saint Luc, une scène représentant Abraham sur le point d'immoler son fils (f° 86 r°). Les éléments de la composition se retrouvent, sous un aspect presque identique, dans le feuillet de Liège (9).

Un manuscrit de Bruxelles, déjà signalé, (B. R. lat., 10.527) doit aussi être rattaché à cet ensemble d'œuvres où la technique du peintre et celle de l'émailleur semblent s'être conciliées, pour aboutir à des créations presque identiques. P. Wescher a démontré que l'Ascension de l'Évangélique de Bruxelles (f° 122 v°) dérivait de l'Ascension de la Bible de Floreffe (10).

K. H. Usener a fait semblable démonstration en ce qui concerne la Crucifixion ornant le même manuscrit (f° 75 v°) « Elle répète, dit-il, la Crucifixion de Floreffe à cette différence près que le périzonium est noué au milieu du corps, ce qui indiquerait une influence byzantine » (11). En réalité, cette façon de nouer apparaît dans la Crucifixion de la Bible d'Averbode qu'il faut, à présent, considérer comme le modèle des deux autres (12).

La crucifixion de l'Évangélique est, d'autre part, rapprochée par Usener, de celle de l'autel portatif de Stavelot (fig. 1).

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

(9) MAX ROOSES, *L'art en Flandre*, Paris, 1913, fig. 24, p. 12 et LAURENT, *op. cit.*, pl. I du tirage à part.

(10) P. WESCHER, *Eine Miniaturhandschrift des XII. Jahrhunderts aus der Maasgegend*, Berliner Museen, 49 (1928), pp. 90-94 et fig.

(11) K. H. USENER, *Kreuzigungsdarstellungen, in der mosanen Miniaturmalerei und Goldschmiedekunst*, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, t. IV (1934), pp. 208-209 et note 19, p. 207.

(12) S. GEVAERT, *Le modèle de la Bible de Floreffe*, fig. 6.

La Visite des Saintes Femmes au Tombeau, dans le même manuscrit, confirme la parenté de l'œuvre peinte et de l'œuvre émaillée. L'enluminure a été publiée par S. Cook (13). Un rapide examen convainc bientôt de l'identité des deux tableaux. Si, dans la scène émaillée, les détails sont simplifiés, c'est uniquement par suite de la plus grande difficulté d'exécution et de technique (fig. 1). A part cette restriction, les similitudes sont saisissantes; la pose de l'ange est semblable de part et d'autre, le geste du bras droit qui bénit, l'aspect des ailes dont l'une est largement éployée : autant de motifs répétés fidèlement dans les deux œuvres. Il en va de même pour le groupe des Saintes Femmes reporté à l'extrémité droite de la composition. La première visiteuse, qui cache en grande partie ses compagnes, tient, de la main gauche, un vase d'aromates au couvercle bombé. Du bras droit, elle fait un geste de stupéfaction tandis que les rayons émanant de la main de l'ange viennent frapper son visage (14).

La scène de la Nativité (f° 15 v°) du même Evangélaire (15) dérive de celle de la Bible d'Averbode. On y retrouve, à travers des maladresses et des imperfections, l'art du maître prestigieux d'Averbode.

Enfin la figure de l'Evangéliste Matthieu du manuscrit de Bruxelles (f° 16 r°) peut être, à son tour, rapprochée de celle de saint Jean du manuscrit d'Averbode (f° 131 r°); toutes deux ont en commun la position conventionnelle des jambes dont l'une suit une oblique ininterrompue de la hanche au pied et cache l'autre qui s'infléchit derrière elle. Les sièges sont également analogues (16).

Il reste à signaler les encadrements de l'Evangélaire de Bruxelles. Aucun n'égale en somptuosité ceux de la Bible d'Averbode. Ils sont généralement constitués de motifs grillagés qui remontent néanmoins à la même source (17).

En résumé la Bible d'Averbode, celle de Floreffé et celle de Bruxelles, le feuillet Wittert et celui de Londres (18) forment un groupe de manus-

(13) WALTER S. COOK, *The earliest painted panels of Catalonia*, *The art bulletin*, X (1927-28), fig. 39, p. 349.

(14) Il est permis de supposer que l'émailleur copia l'enlumineur, car ce même orfèvre anonyme puisa également dans des manuscrits enluminés le sujet des compositions d'un deuxième autel portatif que O. von Falke lui a récemment attribué; cfr. O. VON FALKE, *Der Meister des Tragaltars von Stavelot*, *Pantheon* X (1932), pp. 279-283; S. GEVAERT, *Un autel portatif mosan de Florence et les miniatures d'Echternach*, *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire*, septembre 1933, pp. 112-115.

(15) S. COOK, *op. cit.*, fig. 3, p. 307.

(16) Les deux miniatures sont inédites. La pose des figures dérive de ms. liégeois du XI^e siècle, tel que l'Evangélaire 18383 (Schott., *op. cit.*, fig. 29, Pl. XII).

(17) Voir la scène de la lionne rugissant, article cité, fig. 4.

(18) Cfr. sur les rapports des feuillets de Liège et de Londres, S. GEVAERT, *Quelques miniatures mosanes du XII^e siècle*, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, III (1933), pp. 342-345.

crits étroitement apparentés entre eux tout autant qu'avec des œuvres d'orfèvrerie et d'émaillerie.

Les relations qu'ils ont, en particulier, avec l'autel portatif de Stavelot permettent de les attribuer au même centre artistique que l'œuvre émaillée.

Si, comme nous le pensons, c'est bien à Stavelot que furent élaborées les œuvres d'orfèvrerie du cycle de Wibald, c'est à Stavelot qu'il convient aussi de localiser l'atelier de peinture où travaillait le maître de la Bible d'Averbode.

L'hypothèse de l'existence d'un atelier d'enluminure à Stavelot était déjà émise en 1913 par Mr. Laurent à propos du feuillet Wittert. Elle a été reprise, par le même érudit, dans une étude toute récente. Analysant deux miniatures mosanes encore inconnues, M^r Laurent en arrive aussi à supposer l'existence, au XII^e siècle, d'une tradition de Stavelot à côté de laquelle certains miniaturistes liégeois auraient gardé, avec une grande indépendance, le souvenir des habitudes graphiques du XI^e siècle (19). Cette conclusion constitue un puissant argument en faveur de notre hypothèse.

*
* *
*

Il resterait à dire quelques mots des manuscrits au point de vue de leur signification symbolique.

La Bible d'Averbode est, comme celle de Floreffe, inspirée par l'interprétation typologique des Ecritures. Le groupement des sujets enluminés repose sur les concordances typologiques qui préoccupaient alors les écrivains théologiques et qui devaient trouver leur expression la plus remarquable dans l'ambon de Nicolas de Verdun.

La simple énumération des thèmes utilisés par le maître de la Bible d'Averbode permet de constater que le symbolisme typologique basé sur l'opposition symétrique des figures et des préfigures, est en germe dans le manuscrit.

On trouve, en effet, comme en-tête au premier Evangile :

f^o 16 v^o Gédéon devant la toison, Moïse devant le buisson ardent.

f^o 17 r^o Nativité.

f^o 17 v^o Scène de la licorne.

c'est-à-dire trois épisodes préfiguratifs tirés de l'Ancien Testament ou des sermonnaires et un épisode figuratif.

L'en-tête du second Evangile ne comporte plus que la scène de la

(19) M. LAURENT, *Deux miniatures mosanes encore inconnues, du XII^e siècle*, *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire*, 3^e série, n^o 4 (juillet-août 1934), pp. 74-83 et fig.

lionne rugissant (f° 57 r°) mais le feuillet qui précédait immédiatement cette enluminure a été enlevé; il est permis de supposer qu'il était orné de la scène de la Résurrection ainsi que de ses préfigures.

L'Évangile selon saint Luc comporte le Sacrifice d'Abraham et Moïse érigeant le serpent d'Airain (f° 86 r°), le sacrifice du veau et Moïse avec la veuve de Sarepta (f° 86 v°) enfin la Crucifixion (f° 87 r°) c'est-à-dire quatre préfigures et une scène figurative.

Quant au dernier Évangile, orné de l'Évangéliste Jean écrivant (f° 131 r°), on peut aussi admettre qu'il était complété de la scène de l'Ascension et de diverses préfigures de ce fait car, ici encore, il faut déplorer la disparition du feuillet précédant immédiatement le folio enluminé.

Dans la Bible de Floeffe, qui peut aider à combler les lacunes du modèle, il semble que les conceptions du symbolisme typologique deviennent plus systématiques. Les faits du Nouveau Testament, que nous retrouvons comme en-tête aux quatre Évangiles, sont associés à leurs antitypes à l'aide d'une arcade qui les unit étroitement (20). Au surplus, les enluminures de pleine page précédant le livre de Job et celle qui orne l'en-tête du dernier Évangile sont enrichies d'allusions et de citations précisant la portée symbolique des miniatures (fig. 2 et 3).

Il convient toutefois de noter, dans la Bible de Floeffe, la disparition ou la réduction d'un élément qui se trouve dans le modèle et qui offre un intérêt tout particulier du point-de-vue des conceptions symboliques : c'est la série des prophètes associés aux diverses compositions.

On en trouve quatre dans chacun des en-tête encore complets de la Bible d'Averbode.

C'est ainsi que, dans l'en-tête du premier Évangile, deux prophètes accompagnent la scène de la Nativité, deux autres apparaissent dans la scène de la licorne (21).

Sur le feuillet isolé du deuxième Évangile, on retrouve deux figures de prophètes associées à la scène de la lionne rugissant (22).

Dans le troisième groupe d'enluminures, deux prophètes sont disposés de part et d'autre du sacrificateur (l'un représente saint Luc) tandis que deux bustes de prophètes apparaissent dans la scène de la Crucifixion (23).

Généralement ces figures portent un phylactère sur lequel est inscrite la prophétie congruente.

(20) S. GEVAERT, *Le modèle de la Bible de Floeffe*, fig. 2, 5, 7.

(21) ID. *ib.*, fig. 1 et 3.

(22) ID. fig. 4.

(23) ID. fig. 8 et 6.

Des textes placés en bordure, à l'extérieur de l'enluminure, complètent la signification de chacun des sujets.

En réalité, cette disposition d'éléments groupés systématiquement autour d'un fait du Nouveau Testament et convergeant vers lui annonce le principe qui sera appliqué dans la plupart des livres symboliques à images répandus dès le XIV^e siècle et spécialement dans les Bibles des Pauvres.

Dans ce dernier groupe de manuscrits où, comme dit P. Perdrizet, « est attesté le goût du moyen-âge finissant pour le symbolisme méthodique et méticuleux » (24), on retrouve le même procédé de convergence rigoureuse qui est en germe dans la Bible d'Averbode. A chaque épisode du Nouveau Testament sont associés deux épisodes préfiguratifs et quatre figures de prophètes. Celles-ci portent des banderoles pourvues du texte des prophéties. Des titulis accompagnent les scènes bibliques. Des leçons explicatives sont associées aux faits de l'Ancien Testament (25).

En somme, tous les éléments des *Biblia pauperum* (exception faite pour les textes des leçons) sont déjà réunis et, en partie organisés, dans la Bible d'Averbode.

A la valeur artistique du manuscrit s'ajoute donc l'intérêt de sa signification dans le domaine de la symbolique médiévale. La Bible d'Averbode peut donc être placée, avec le missel d'Hildesheim, sinon avant lui, à l'origine des manuscrits à images tels que Bibles moralisées, *Biblia pauperum*, *Speculum* qui perpétuèrent jusqu'au XVI^e siècle la méthode figurative dont s'était épris le Moyen âge.

SUZANNE GEVAERT.

(24) PAUL PERDRIZET, *Etude sur le Speculum humanae Salvationis*, Paris, 1908, pp. 145 et sv.

(25) Voir sur ce sujet, P. FERDRIZET, *op. cit.*; HENDRIK CORNELL, *Biblia Pauperum*, Stockholm, 1925; STEPHAN BEISSEL, *Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel*, *Zeitschrift für christliche Kunst*, XV (1902), col. 265-274; 307-318 et fig.

LA PERSONNALITE DES PLEURANTS DU TOMBEAU DE PHILIPPE LE HARDI

QUELQUES IDENTIFICATIONS.

Les prétendus moines du tombeau de Philippe le Hardi sont donc les parents du duc, ses fils évidemment, ses grands officiers, ses meilleurs serviteurs, tous ceux qui ont fait et qui feront après lui la grandeur de sa maison.

EMILE MALE.

(*L'art religieux à la fin du moyen âge*, p. 450).

1. *Jean Gerson.*

Depuis que les pleurants ont été remis à leurs places respectives d'après les dessins de Gilquin, les paroles de l'éminent écrivain auquel nous empruntons le texte de notre exergue prennent un caractère persuasif, elles revêtent même la forme d'un avis, d'une invitation à rechercher s'il est possible de les identifier. Quelle précieuse contribution à l'histoire du temps, si l'on parvenait à désigner quelques portraits au milieu de cette galerie vivante qui participe aux funérailles dans l'ordre protocolaire!

Il est certain que ce ne sont pas les personnages décrits par Dom Plancher qui ont accompagné le cortège funèbre de Hal à Dijon : leur nombre dépasse celui des places réservées autour du mausolée, la plupart sont retournés dans les Flandres. Les artistes ont choisi leurs modèles autour d'eux, parmi les familiers qu'ils avaient coutume de voir, parmi ceux qui avaient assisté à l'absoute et dont Monget a recueilli un certain nombre de noms. L'observance de la hiérarchie permet d'identifier le premier laïc qui vient à la suite du clergé conduisant le deuil; ce ne peut être que le fils aîné du défunt, Mgr. de Nevers (n° 11), qui devient de ce fait Jean sans Peur, tourné vers son frère, Mgr. de Rethel, Antoine de Bourgogne (n° 12); mais leurs capuchons descendent trop bas sur le devant de la tête pour que l'on puisse distinguer les traits laissés ainsi invisibles. Toutefois, les silhouettes sont très expressives: on sent les deux frères pénétrés du même chagrin.

Devant eux, nettement séparés du personnel du chœur, marchent deux chartreux reconnaissables à leur scapulaire. L'un représente le couvent que le défunt a fondé : c'est le prieur Jean de Vaulx (n° 10). Devant lui,

son supérieur, le général de l'ordre, frère de Saint Vincent Ferrier, Dom Boniface, venu de Grenoble pour accorder quelques jours plus tard la plus haute faveur spirituelle, le « Plein Monachat », à l'insigne bienfaiteur des chartreux qui a tenu à se faire ensevelir dans la robe monacale de « chanoine laïque » (1).

Il est assez difficile de préciser la personnalité de l'officiant crossé. Sur mon dessin de 1923, j'ai placé la volute en avant comme elle était à ce moment-là. Or sur le dessin de Gilquin, elle est en arrière — juridiction restreinte — donc elle caractérisait un abbé. Cette crosse a été cassée autrefois et remplacée par une crosse en bois, qui est mobile et se place au hasard des époussetages. Ce peut être l'abbé de Cîteaux, Jacques de Flogny, ou celui de Saint-Bénigne, Alexandre de Montagu.

Derrière les fils de Philippe le Hardi vient son gendre, Guillaume de Bavière, comte d'Ostrevant (n° 13). Puis suivent les grands officiers que rien de saillant ne permet de différencier dans l'ordre de préséance, sauf le n° 30, coiffé du mortier, ce qui le classe président de la Chambre des comptes et le n° 34, officier de bouche, coiffé d'un chaperon dont la garniture d'étoffe retombe sur l'épaule gauche, reconnaissable à son large couteau d'écuyer tranchant. Répartis en dignité, ce sont dans l'ensemble de la procession : Artus de Bretagne, comte de Richemont; Jean de Châlon, sire d'Arley et prince d'Orange; Guillaume de Vienne, sire de Saint George et de Sainte Croix; Jean de Vergy, sire de Fouvent, maréchal de Bourgogne; Jean de Neufchâtel, sire de Montagu; Thibaut, sire de Neufchâtel; Humbert de Villersexel, sire d'Orbe; Bernard, sire de Rey;

Monget cite encore trois évêques : Milon de Grancey, évêque d'Autun; Louis de la Trémouille, évêque de Tournai; Robert Dongeul, évêque de Nevers.

Les deux derniers personnages de la procession (39 et 40) sont étroitement associés l'un à l'autre. Leur attitude révèle la personnalité du dernier et son rôle à la cour ducale. Son humble place, qui ne répond pas à son rang social, est bien dans le caractère d'humilité évangélique qu'il a toujours professée. L'expression de jeunesse que respire le visage de l'avant-dernier est bien faite pour faire ressortir l'affection paternelle que son voisin a toujours témoignée aux jeunes gens et qui s'est manifestée aux petits enfants pendant les dernières années de sa vie.

Au reste voici les fiches descriptives de ces deux pleurants, extraites de la collection de 1914, remaniées, complétées et classées dans l'ordre initial :

(1) Celui-ci prenait à l'article de la mort un nom spécial défini par Du Cange : « *canonicus ad succurrendum qui instante mortis periculo canonicam vestem induit* ».

N° 39. — Visage très jeune, glabre; la tête nue est engonçée dans un capuchon rabattu autour du cou, les cheveux coupés *au bol*, comme on dit vulgairement. Il est penché en avant, plié sur les jarrets comme s'il allait tomber à genoux, tendant avec ferveur ses mains en suppliant. Il est vêtu d'un ample manteau à manches serrées aux poignets, doublé de pelleterie. Les pans entr'ouverts sur le devant laissent voir une partie de la jambe gauche revêtue d'un élégant bas de chausses.

Opposé au sens de la marche, il paraît ne pas appartenir à la procession et être placé là pour faire ressortir la personnalité et le rôle à la cour ducale de son voisin de gauche qu'il implore comme pour un pardon. Tout, en effet, dans son attitude traduit les paroles sacramentelles : « Bénissez-moi, mon Père, parce que j'ai péché », ce qui confère au personnage auquel il s'adresse la qualité de confesseur.

N° 40. — La plus belle statue du tombeau (2). Par le travail du ciseau, par le rendu spirituel du regard dans sa figure expressive et ridée, par l'harmonie des plis du manteau qui s'écrasent avec souplesse sur le sol, elle s'apparente vraiment à celle de Moïse au puits de Champmol.

De sa main droite, dont le bras se dégage de la draperie, le personnage relève son capuchon; de la gauche, dont le bras plié est caché jusqu'au poignet en soulevant le manteau, il tient son bonnet de docteur qui confirme sa personnalité de confesseur désigné par le geste de son voisin de droite; c'est donc un aumônier du duc.

Or, parmi les religieux qui ont tenu cet emploi, un seul a laissé un grand nom dans l'histoire : c'est Jean Gerson, le chancelier de l'Université, que le maître tenait en très haute estime.

Si à cette époque Gerson n'a pas encore rédigé son « *Internelle consolation* », il est bien certain que sa vie a été la mise en pratique de sa mystique. Son enseignement, ses sermons, ses conseils reflètent plus ou moins explicitement les maximes qu'il exposera plus tard. Des formules sont restées dans l'esprit du public sous la forme lapidaire dans laquelle elles ont été prononcées. Celles que Monget a relevées sur les portes des cellules, à la Grande Chartreuse, ont eu, comme il le dit lui-même, leurs

(2) Actuellement au Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, figure sous le n° 652 dans le nouveau catalogue général de 1922 (Pl. XXIX) [n° 430 dans l'ancien catalogue publié par E. du Sommerard, (1883)]. Il est indiqué comme provenant de la collection Niel et acquis en 1849, ce qui a permis de retrouver sa filiation en remontant au premier propriétaire : M. Bertholomey, amateur brocanteur, signalé par M. de Saint-Ménin. L'acheteur suivant est E. Charles de Férole, qui a revendu la statuette à Larcher; de là elle est passé dans la collection Niel. (ms. 24, p. 110 du fds Baudot, anciennes archives Paul Court). A Dijon on ne possède qu'un moulage de l'original, que le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts a autorisé au moment de la reconstitution historique des processions effectuée sous ma direction, les 31 mai et 1 juin 1932.

pendants à Champmol, peut-être avec priorité. Telle celle-ci, qui est typique : « *Ama nesciri et pro nihilo reputari* ». La modestie légendaire du célèbre religieux a été traduite ici par l'attribution de la dernière place dans la procession, cette dernière place qui est recommandée en maints passages de l'« Imitation » comme application de l'Évangile, (I ch. XX-2, II ch. XI-5, III ch. XXII-5, III ch. XXIII-3 inspiré de Luc ch. XIV-10).

L'air de jeunesse de son voisin de droite est en harmonie avec l'auteur de cet opuscule théologique désigné dans le manuscrit 214(176) de la bibliothèque de Dijon, au folio 77, sous ce titre : « Cy ensuit une brève manière de confession pour josne gens ». C'est la pleine actualité puisqu'on lit au f° 22 la note suivante, répétés plusieurs fois : « Ce livre est de la Maison des Chartreux-lès-Dijon fait par maistre Jean Gerson, docteur en théologie » et concorde avec ses paroles que l'histoire a recueillies : « Ayons pour la jeunesse un langage plein de douceur pour nous mettre à la portée de son intelligence; ne rougissons pas de parler simplement comme feraient de bonnes et tendres mères » (3).

Contrairement à l'opinion de Montégut, il ne cherche pas à découvrir sa tête de penseur mais, au contraire, à la recouvrir du capuchon symbolisant cette maxime de lui qu'il faut fermer l'oreille aux jugements du monde (III ch. XXXVI-1 et XLIV-1) et que le secret de la confession est enfermé dans les ténèbres de l'oubli.

Nous avons découvert aux Archives de la Côte d'Or quelques documents à l'appui de notre thèse :

En 1390, Gerson a été le conseiller du duc pour l'achat de livres destinés à la bibliothèque du couvent.

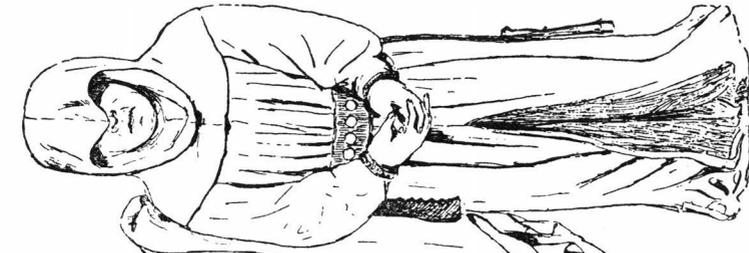
On trouve, en outre, ces mentions :

Comptes de Josset de Halle, du 13 avril 1392 après Pâques jusqu'au 7 juin de la même année (f° 48) : « A maître Jean de Gerson, bachelier en théologie pour don à lui fait par Mgr. pour considération des mérites de sa personne et que bien brièvement devait être licencié en la dicte science par mandement donné à Paris le XII de décembre mil CCC IIII XX et XII (1495) ».

Comptes de Pierre de Montherland de 1394 à 1395 (f° 36 v°) : « Gerson, maître en théologie, aumônier du duc de Bourgogne, au traitement de 200 livres (B 1503) ».

En 1395, Gerson est chancelier de l'Université de Paris à la place de

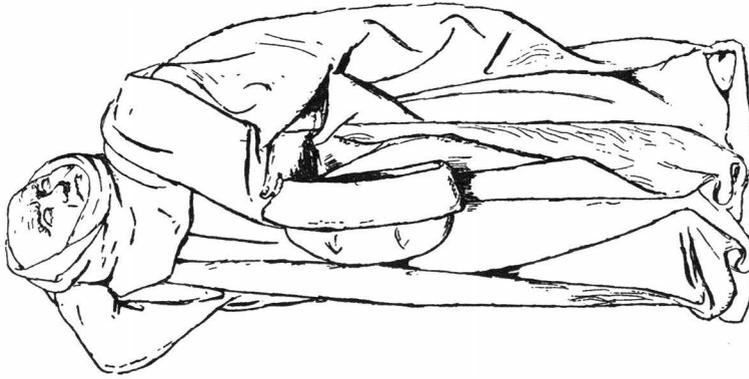
(3) *Essai sur l'histoire générale et comparée des théologies et philosophies médiévales* par FRANCOIS PICAUVET, secrétaire du Collège de France, directeur de l'École pratiques des Hautes Etudes, chargé du cours de philosophie du moyen âge à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Alcan, 1913.



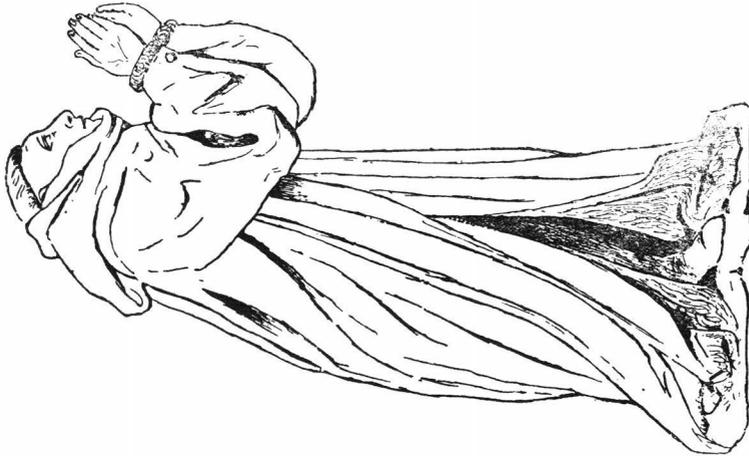
N° 24



N° 25



N° 40



N° 39

Pleurants du tombeau de Philippe le Hardi.

Pierre d'Ailly, dont il avait été l'élève, et le duc lui donne la prébende du doyenné de l'église de Bruges.

Il me semble que ces commentaires enlèvent à mon interprétation le caractère de simple hypothèse.

Reste à connaître l'iconographie de Jean Gerson.

Étant donné le caractère et la mentalité de l'homme, d'après son œuvre, on peut supposer que jamais il n'aura voulu se prêter à la moindre séance de pose pour permettre de faire son portrait. Si ce dernier a été exécuté, cela n'a pu se produire qu'à son insu, d'après des observations plus ou moins fréquentes de la part de l'artiste et seulement en répondant aux conditions que nous avons déterminées. Aussi, les « portraits » connus jusqu'à ce jour ont-ils été exécutés assez longtemps après sa mort, ce qui donne une quasi certitude sur leur inexactitude, mais il n'en est pas moins nécessaire de les étudier et de les comparer les uns aux autres.

1° Le premier en date est de 1462, il appartient au ms 240(231) de la Bibliothèque de Valenciennes, copié par David Aubert. Ce dernier figure au dictionnaire de Bénézit comme artiste de l'École française, bibliothécaire de Philippe le Bon. Le f° 117(319) a été reproduit dans le Bréviaire du duc, publié à Bruxelles, en 1929, par l'abbé Leroquais, il constitue la Pl. 40 du Recueil des planches documentaires, sous la rubrique : « Jean Gerson prêchant la Passion, — atelier de Guillaume Vrelant ». (Le miroir d'humilité; V. Dictionnaire Bénézit). C'est une miniature fantaisiste où tous les personnages se ressemblent plus ou moins.

2° Le deuxième appartient aussi à la même bibliothèque : ms 230(221), copie du précédent, des illustrations duquel il s'inspire certainement, quoique d'une manière libre. L'auteur est un artiste flamand non encore identifié (1481).

3° Le troisième portrait est une estampe de 1648 qui a été publiée en médaillon dans plusieurs œuvres de Dom J. B. Monneyeur, de l'abbaye de Saint-Martin de Ligugé, (« L'argument de Mabillon contre Thomas A-Kempis, l'auteur de l'Imitation » etc.). Je range sous le même numéro une reproduction sans médaillon qui a été exécutée d'après la précédente, signée par Adolphe Varin et B. Delahaye et qui semble devoir être rattachée à un tableau de l'église de Barby, original de l'estampe ci-dessus.

4° Un portrait mi-corps en médaillon 9 × 13 cm., de 1706, placé en première page du tome I des « *Opera omnia* » publiées par Ellies du Pin. Quoique les traits soient notablement différents des portraits précédents, la figure en est certainement inspirée. Les longs cheveux partagés par la raie médiane sont identiques mais la ressemblance anthropomé-

trique a été complètement laissée de côté. Les portraits de détails donnés dans les quatre volumes suivants rappellent bien le même homme, mais la racine des cheveux est reculée sur le haut de la tête, au delà du front.

En manière de conclusion il résulterait donc de cette étude que la pleurant n° 40 du tombeau de Philippe le Hardi représentant un aumônier du duc serait Jean Gerson et constituerait le seul portrait authentique de ce dernier.

2. *Les deux pleurants de Claus Sluter.*

En raison de l'originalité de la scène représentée par les personnages qui terminent la procession et du graphisme sculptural révélé par le coup de ciseau, que l'on retrouve dans l'exécution de la statue de Moïse à Champmol, on est amené à penser que l'auteur de ces deux statues est Claus Sluter lui-même.

Il était tout naturel que le maître se réservât le groupe de deux personnes dont la pantomime est la plus vivante, la plus expressive, la plus importante et dont la place ne saurait être intercalée dans l'ensemble. Pour les motifs d'ordre spirituel exposés précédemment, la dernière place s'imposait. Comme le thème du sujet, conformément aux traditions, n'a pas été rédigé par écrit, nous sommes forcés de l'interpréter d'après l'ordonnance recueillie par Gilquin et vraiment c'est la fin de la procession qui semble la plus indiquée pour le ciseau de Sluter.

Alors, ces deux statues répondraient à la question de Courajod, reprise en ces termes par mon confrère Henri Drouot: « Survenue dès 1404, la mort de Sluter aurait suivi de si près son traité avec Jean sans Peur que ce traité même eût marqué, ou peu s'en faut, le terme de son activité et « les deux images pleurants » signalées dans cet acte comme « déjà faites » eussent pour ainsi dire été le *testament artistique* du chef de l'école. Aussi bien, l'idée que Claus Sluter n'a fait que deux pleurants est-elle devenue une idée courante: il n'est aucun visiteur ou admirateur du monument — c'est tout un — qui ne cherche avidement parmi ce peuple de figurines ciselées dans l'albâtre vivant les deux unités qu'a touchées le ciseau souverain du plus grand artiste de son temps » (4).

Il me semble que le groupe 39-40 qui vient d'être décrit répond bien à la question.

(4) *L'atelier de Dijon et l'exécution du tombeau de Philippe le Hardi. Notes critiques. Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, 1932, p. 22.

3. *Portraits d'artistes.*

Depuis Phidias les sculpteurs de tous les pays se sont parfois représentés eux-mêmes dans leurs œuvres. Quelques exemples postérieurs au XIV^e siècle sont bien connus : Rouland Leroux au tombeau des cardinaux d'Amboise, à la cathédrale de Rouen; Michel Colombe au tombeau de François II, duc de Bretagne, à Nantes; Adam Krafft au tabernacle de l'église Saint-Laurent à Nuremberg; Benvenuto Cellini au visage sculpté derrière le casque de Persée, à Florence, etc... A Dijon même on trouve, quelques années après la construction du tombeau de Philippe le Hardi Jehan Poncelet, maître d'œuvre dans les travaux de la Tour de Brancion (5), revêtu d'un costume de travail semblable à celui avec lequel Peter Vischer s'est représenté au tombeau de Saint Sebald à Nuremberg.

On peut donc se demander si les sculpteurs de Champmol ne se seraient pas joints à la procession des pleurants. On a bien un portrait moderne de Claus Sluter : c'est la statue de la cour de Bar, exécutée par Bouchard, mais on ne peut y trouver une ressemblance exacte, cette statue étant moderne. Toutefois, le statuaire s'est inspiré, avec raison, des œuvres de l'époque au point de vue du costume et de la physionomie pour traduire la vraisemblance. Le vêtement de travail de Sluter devait bien être semblable à ceux de Jehan Poncelet et de Peter Vischer. Comme ceux-ci, il présentait forcément un détail typique : à la ceinture était suspendue non pas une aumônière ou une escarcelle, mais une véritable sacoche à outils de forme triangulaire sous la patte de laquelle étaient maintenus deux instruments du genre polissoir. Ouverte elle pouvait contenir, le manche en haut, la petite massette qui sert à manoeuvrer le ciseau tenu dans la main gauche.

On trouve quelque chose d'analogue ornant le vêtement de deuil d'un des deux derniers pleurants dont nous venons de parler et dont il convient, au préalable, de noter l'emplacement.

En effet, la situation des personnages en général représente deux temps : 1^o la marche à main droite, côté d'honneur, se fermant comme on sait sur l'aspergeant de tête; 2^o un temps d'arrêt, moment de l'office comme une absoute où le clergé, avec la croix, psalmodie ses prières autour de la tête du défunt et où le personnel de la cour, derrière les fils, est réparti à droite et à gauche, laissant entre les deux files, devant les pieds du duc, la place la plus humble réservée aux serviteurs de choix, gens de moindre naissance mais de plus profond et fidèle dévouement.

(5) (E. PICARD, *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or*, t. XVII, p. 44).

C'est précisément là que deux personnages, les numéros 24 et 25, attirent l'attention d'une manière particulièrement frappante.

Depuis la restauration de 1828, ils étaient séparés, l'un dans un tombeau, l'autre dans le second tombeau, suivant la fantaisie du moment, alors qu'ils sont faits pour être associés et même emboîtés l'un dans l'autre comme l'a montré la remise en place de 1932 au grand étonnement admiratif des bons ouvriers du maître sculpteur Pouffier.

Ce ne sont, certes, pas les plus belles statues, soit par modestie d'auteur ou comme on l'a dit parce que Claus de Werve était inférieur à lui-même quand il ne travaillait pas sous l'impulsion directe de Sluter. Les signalements respectifs font ressortir automatiquement leur personnalité :

N° 24. — Tête glabre recouverte sur le front par un capuchon étroit à camail, voilant le regard, les bras sont allongés, les mains (dont le pouce gauche est maintenant mutilé) sont jointes avec ferveur, les manches serrées par des poignets de fourrure laissent voir une ceinture de cuir noir où sont incrustées de larges rondelles d'or plates, qui serre le surcot à la taille. La longue fente de la robe légèrement entr'ouverte sur le devant des jambes fait ressortir la doublure en pelleterie et l'écrasement des pans tombant en plis souples sur le sol.

Véritable statue de la désolation debout aux pieds de son maître couché dans la mort, il se raidit contre le chagrin dans une attitude muette, quasi extatique. A gauche, pendue à la ceinture par une boucle d'or avec contresanglon, une sacoche triangulaire en cuir noir, munie d'un fermoir doré et d'une bordure garnie de gros grains également dorés. A droite, un instrument placé dans une gaine de cuir est suspendu par une longue bélière.

Il n'est pas besoin d'être grand clerc en escrime pour juger que ce n'est ni une dague ni un poignard. Le moindre spadassin tant soit peu alerte aurait vite fait de s'en saisir et de paralyser tout geste de défense de l'homme ainsi armé. Même sans l'aide du *Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance*, publié par Victor Gay, pour décrire le port du poignard et de la dague à la ceinture aussi bien par le civil que par le militaire, le simple bon sens indique que cet instrument n'est pas une arme blanche. Ce ne peut être qu'un outil, le traditionnel ciseau-fermoir de sculpteur, auquel correspond, de l'autre côté, dans la sacoche, la massette, outils que Bouchard a représentés aux mains du Sluter qui se dresse dans la cour de Bar en costume d'atelier. Ici, il est en tenue de deuil, mais il affirme sa profession d'imagier par le port de ses instruments de travail dans des gaines ornées avec une certaine recherche. Si le ciseau du Sluter de Bouchard n'a pas de poignée, il se termine néanmoins

en haut par une espèce de petit pommeau en forme de bouton oblong semblable à celui de ce pleurant.

N° 25. — La tête nue montre la traditionnelle calotte de cheveux. La figure est ornée d'une barbe fine et courte, en partie cachée dans l'enroulement de son petit capuchon autour du cou. Légèrement penché en avant et à droite, il est à demi tourné vers son voisin de gauche sur l'épaule duquel il pose la main cachée sous le manteau que ce geste soulève, la main droite tendue en avant vers la gauche à hauteur de la ceinture semble chercher à accentuer son action affectueuse par un serrement de main. Les plis du manteau tombent droit et s'écrasent sur le sol.

En 1914 je l'avais cru imberbe, sa main gauche m'avait paru mutilée mais, en réalité, elle est simplement recouverte par sa grande pèlerine dont les plis emboîtent l'épaule de son voisin. C'est un groupement dont la reconstitution est frappante pour mettre en relief la pensée de l'artiste car cette attitude familière de consolateur indique une parenté que l'hypothèse précédente justifie : ce serait, donc :

« Claus de Werve consolant son oncle ».

DIJON.

Lt Colonel ANDRIEU.

ARRIGO FIAMMINGO

Wer sich mit der Geschichte der Zünfte in Italien eingehender befasst, der wird immer wieder die Erfahrung machen, dass seit dem Ausgange des Mittelalters ein starker Strom nordischer Handwerker in die italienischen Städte eindringt und dort, — auch nach italienischen Quellen — Hervorragendes leistet. Nicht selten galt die Tätigkeit dieser Einwanderer aus dem Norden als so notwendig und wertvoll, dass man ihnen allerlei Vorrechte und Steuer-Erleichterungen zugestand. Schliesslich gab es kaum ein Gewerbe, in dem nicht Nordländer beschäftigt gewesen wären. Buchdrucker aus Deutschland, Konrad Sweynheim und Arnold Panartz waren es, die die erste Druckerei in Rom errichteten, und Johann und Wilhelm von Speyer führten die «schwarze Kunst» in Venedig ein. Flämische Wollkämmer, Färber, Tuchmacher, Teppichweber, Kunststicker, um nur einige Berufe zu nennen, trugen durch ihre Geschicklichkeit zur Hebung der Leistungen bei.

Sehr oft waren die Nordländer zu Bruderschaften zusammengeschlossen, zu Kompagnien der heiligen Barbara oder der Oltramontani, deren Archive wichtige Aufschlüsse über die Tätigkeit der Mitglieder gewähren, zu denen auch in immer steigender Zahl bildende Künstler sich gesellen. Die Durchsicht dieser Archive gab den Anstoss zu der vorliegenden Arbeit, die wiederum nur ein Ausschnitt aus einem demnächst erscheinenden Buche «Flämische Künstler in Italien» ist. Urkundliche Nachrichten über Arrigo Fiammingo wurden vom Verfasser auf dem Kunsthistorischen Kongress zu Malines im Jahre 1911 mitgeteilt (1).

Das damals Gesagte soll hier seine erneute Darlegung und Begründung finden.

Bilder flämischer Meister waren schon im fünfzehnten Jahrhundert in Italien hochgeschätzt. Aber nur von zwei grossen Malern jener Zeit, von Roger van der Weyden und von Josse van Gent, wissen wir, dass sie längere Zeit in Italien gelebt haben. Im 16. Jahrhundert erst werden solche Reisen und Aufenthalte flandrischer Künstler förmlich Gewohnheit: wanderlustig und abenteuerfroh ziehen Scharen nordischer Meister nach Italien, wo sie gastliche Aufnahme, Arbeit und Gewinn finden. Ueber einen dieser Wanderkünstler, Arrigo Fiammingo, hat Orbaan in der Zeitschrift *Oud-Holland* 1904 das ihm bekannt gewordene Nachrichtenmaterial zusammengestellt. Er stützt sich dabei auf die Nachrichten in Titis

(1) Der Maler Hendrick van den Broeck aus Mecheln (le peintre Henri van den Broeck de Malines), traduction sommaire par Hyac. — J. B. Coninckx, Malines, 1911, avec note additionnelle.

«Descrizione delle Pitture, Sculture etc. in Roma» 1763, auf die Künstlerliven des Baglione, auf Bertolottis Schrift: «Artisti Belgi ed Olandesi a Roma», auf Vasaris «Vite» und auf eine urkundliche Nachricht in Gaye's «Carteggio», und teilt als eigenen Fund nach Büchern der Compagnia di S. Barbara in Florenz mit, dass ein Arrigo Fiammingo am 2. Februar 1572 in die Brüderschaft eintrat, und dass sich sein Name im Jahre 1580 noch einmal daselbst findet; doch glaubte Orbaan damals, dass dieser ein anderer Hendrick gewesen sei, da der von Titi und Baglione erwähnte ja seinen Standplatz in Rom gehabt habe. Orbaan vermutet schliesslich, dass er mit einem von Karl van Mander erwähnten Hendrick in te Croon identisch sei, was inzwischen archivalische Forschungen des Prof. Coninckx bestätigt haben.

An die Forschungen Orbaans anknüpfend, habe ich versucht, auf archivalischem und stilkritischem Wege Neues über den Meister zu ermitteln und die Bibliographie über ihn möglichst vollständig zusammenzustellen.

Der Ausgangspunkt meiner Untersuchungen war eine Erwähnung des Künstlers und seiner Brüder in Lodovico Guicciardinis «Descrittione di tutti i Paesi Bassi», wo auf p. 99 der ersten italienischen Ausgabe Crispiano und Henrico Palidano genannt werden, von denen der letztere, aus der Schule des Frans Floris hervorgegangen, schon als junger Künstler am Hofe des Herzogs Cosimo von Toscana in Florenz und später in Rom tätig gewesen ist (2).

Eine weitere Notiz in Guicciardinis Werk, p. 101, besagt, dass der Bildhauer Guglielmo Palidamo ein Bruder des Henrico gewesen sei (3). Da Crispiano mit dem bekannten Maler und Stecher Crispin van den Broeck (Palidanus) und Guglielmo mit dem ebenfalls wohlbekannten Willem van den Broeck identisch ist, so dürfen wir diesen lange sagenhaften Henrico Palidano Hendrick van den Broeck nennen (4). Im weiteren

(2) ..Crispiano, et Henrico Palidano, discepolo di Francesco Floris, ancor' giovane, ma di grande e penetrante spirito; stette un pezzo col Duca di Firenze, ove dato buon saggio del suo valore, andò dipoi a Roma, tutti... di Malines».

Ludovico Guicciardini, Descrittione di tutti i paesi bassi, p. 99.

(3) «Vivono... Guglielmo Palidano, fratello d'Henrico predetto, grande scultore, studioso et diligente».

Ludovico Guicciardini, Descrittione di tutti i paesi bassi 1567, p. 101.

(4) Aus den durch Coninckx aufgefundenen Dokumenten ergibt sich folgender Stammbaum der Familie van den Broeck: (Palidamo-Paludano-Broeck).

Henri van den Broeck

I

Henri van den Broeck

verm. mit Catherine van Woluwe

Joris od.. Georges oder Henri, Maler	Pierre, Maler	Guillaume, Bildhauer + 1579 verm. mit Sébille van Smare oder van der Mare	Arrigo Maler	Catherine verm. mit Gilles van Hollaert
		I Raphael, Bildhauer und 5 andere Kinder.		I Charles

Verlauf meiner Untersuchungen ist es mir dann gelungen, einen mehr als 30 jährigen Aufenthalt des Künstler in Italien, und zwar in Florenz, Orvieto, Perugia, Mongiovinio, Neapel und Rom und eine recht beträchtliche Anzahl von Werken dieses Meisters nachzuweisen, von denen ich eigens hergestellte Abbildungen vorlegen werde.

Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt, darf aber vielleicht um 1520 angesetzt werden. Laut Angabe Guicciardinis war er ein Schüler des Frans Floris, was der Stilcharakter seiner Werke bestätigt. Er scheint um die Mitte des 16. Jahrhunderts nach Florenz gekommen zu sein, wo er, wahrscheinlich unter der Leitung eines der Hofmaler Vasari oder Salviati, die damals das Quartier des Herzogs Cosimo I. und der Eleonora da Toledo im Palazzo Vecchio dekorierten, jedenfalls aber im Dienste des Herzogs arbeitete.

Im Jahre 1561 können wir ihn in Orvieto urkundlich nachweisen : Am 1. Oktober werden ihm auf Grund eine Probearbeit für die Cappella della Grata (neben dem Gitter des S.S. Corporale) im Dom Malereien mit Darstellungen der Wunder Christi übertragen. Alsdann finden wir ihn nach einem Aufenthalt in Perugia (siehe unten) von neuem am 15. Mai 1562 in Orvieto, wo er an die Bauleiter des Doms das Gesuch richtet, den Beginn der Arbeit bis zum November aufschieben zu dürfen. Es scheint, dass ihm der Orvietaner Auftrag nicht besonders am Herzen lag, und dass er deshalb an seiner Stelle seinen Freund Pomarancio vorschlug, dessen Arbeit aber nur unter der Bedingung von den Orvietaner Bauleitern angenommen wurde, dass dieser auch die Stuckdekorationen der Kapelle bemalte, und dass seine Arbeit an Güte den übrigen Fresken nicht nachstände, die von andern Malern gleichzeitig in der Kapelle ausgeführt wurden, während er bei minder guter Leistung keinen Anspruch auf Lohn haben sollte. Obgleich sich also Meister Hendrick als säumiger Arbeiter gezeigt hatte, hofften die Orvietaner doch noch, dass er wenigstens die versprochene Altartafel ausführen würde, aber Pomarancio übernahm auch diese Arbeit, eine Darstellung des Teiches Bethesda, für 100 Scudi und malte alle Fresken in der Capelle Mazzocchi, die dem heiligen Nikolaus geweiht war, für 60 Scudi.

Während man ihn so in Orvieto vergebens erwartete, hatte sich Hendrick nach Perugia begeben, wo wir ihn bis 1565 nachweisen können. Am 26. Januar 1562 erhält er von dem Peruginer Patrizier Adriano Montemellini den Auftrag, für die Kapelle der Montemellini in S. Francesco zu

Der 1524 in Mecheln geborene Maler, Zeichner und Kupferstecher Crispin van den Broeck war ein Sohn von Jean van den Broeck, vielleicht des 1550 in Mecheln urkundlich nachgewiesenen Malers, und seine Tochter Barbara, geb. 1560 in Antwerpen, Kupferstecherin.

Perugia ein Altarbild zu malen, eine Anbetung der Könige, jetzt in der Königlichen Pinakothek daselbst (Sala della Decadenza N° 4. Abb. 1).

Das Bild ist signiert und datiert : Henricus Malinis Faciebat 1564.

Die erste Zahlung für das Bild empfängt er am 29. Januar, die letzte am 18. September 1564.— (5). Vasari, der die Anbetung der Könige in Perugia gesehen hat, beurteilt sie streng, aber gerecht, wenn er sagt: «sarebbe assai bella, se non fusse alquanto confusa e troppo carica di colori che s' azzuffano insieme, e non la fanno sfuggire».

Nach der französischen Invasion nahm dieses Bild mehrere Jahre lang bis 1813 in der Cappella S. Bernardino des Doms die Stelle des Meisterwerks Federigo Baroccis ein, das die Franzosen nach Paris entführt hatten. Aus der Sakristei von S. Francesco, wo es sich bis vor wenigen Jahrzehnten befand, gelangte es in die Pinakothek.

Am 22. Dezember 1564 schliesst er in Perugia mit Pomarancio einen Gesellschaftsvertrag zur gemeinsamen Ausübung des Maler- und Bildhauergewerbes : « ad artem pictorum et sculptorum exercendam ».

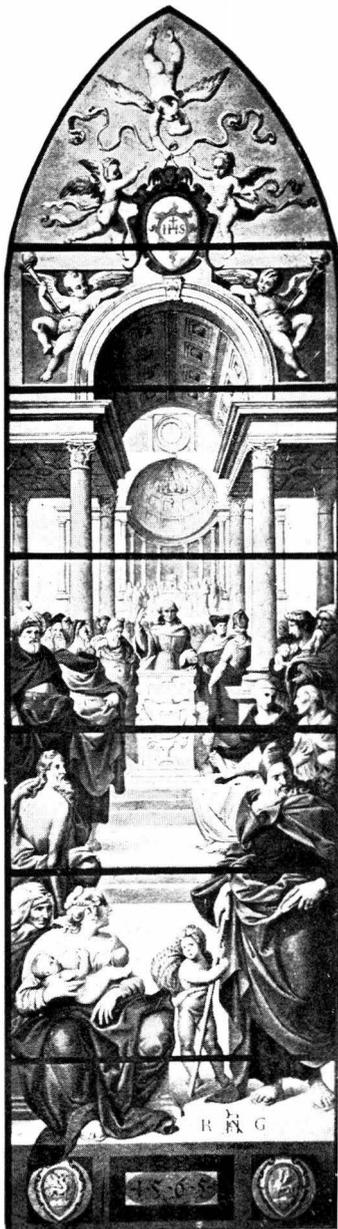
Am 21. Januar 1565 ist Hendrick wiederum in Orvieto anwesend. Der alte Auftrag wird erneuert und am 30. Mai nochmals bestätigt. Alsdann tritt sein Werkstattgenosse Pomarancio für ihn ein, erhält am 31. Juli den Auftrag, und führt ihn sofort aus. Im Laufe des Jahres 1565 liefert Hendrick den Karton zu dem schönen von ihm signierten Glasgemälde im Dom zu Perugia, welches die Predigt des heiligen Bernhardin von Siena darstellt. Die Ausführung erfolgte durch Constantino di Rosato di Spalleta. Das Fenster, eines der schönsten Werke seiner Art in Italien, von herrlichem Silberglanz der Farbe, ist von Francesco Moretti und Eliseo Fattorini restauriert worden. Das stark von Vasari und von Guillaume de Marcillat beeinflusste Werk trägt folgende Signatur :

R H G
D-MALINIS
15.6.5.

Die Buchstaben R und G sind die Initialen des Glaskünstlers Rosati Gostantino (Peruginer Dialektform), während die beiden H, das A und das B im Monogramm sich als : Henricus Henrici a Broeck auflösen lassen.

Im Jahre 1565 findet sich nach Hoogewerffs Feststellung sein Name unter den Mitgliedern der Brüderschaft der Nordländer in Rom, der

(5) Notariats-Archiv Perugia, Protokolle des Notars Guerriero di Matteo Guerrieri 1551-1587, c. 282 t. 287.



ARRIGO FLAMMINGO (HENDRICK VAN DEN BROECK).
Glasgemälde in der Bernhardins-Kapelle im Dom zu Perugia, die Predigt des heiligen Bernhardin von Siena darstellend. Die Ausführung erfolgte durch Costantino di Rosato da Spalletta. Datiert 1565.



ARRIGO FLAMMINGO (HENDRICK VAN DEN BROECK).
Die Anbetung der Könige.
Altarbild aus S. Francesco in Perugia, jetzt in der Pinakothek daselbst, von 1561.

Confraternità di S. Maria in Campo Santo, und am 23. November leistet Hendrick einen Beitrag für die Herstellung der Orgel in der genannten Kirche. Am 24. Januar 1567 verpflichtet sich ein Errico de Errico aus Mecheln, den wir wohl mit unserem Meister identifizieren dürfen, Temperamalereien in der Kirche S. Gaudioso zu Neapel anzufertigen, indem er dabei der Zeichnung eines von Giov. Bern. Lama angefangenen Frieses folgt (6).

Im Jahre 1579 kommt sein Name wieder in der Matrikel der Bruderschaft S. Maria in Campo Santo in Rom vor, doch scheint sich der wanderlustige Meister nicht lange in der Stadt der Päpste aufgehalten zu haben, da er von 1581 bis 1588 in Umbrien nachweisbar ist.

Im Jahre 1581 erhält er für ein Gemälde in der Kapelle der Familie Sozi in S. Agostino in Perugia eine Restzahlung von 21 Scudi. Der Künstler erscheint in dem hierüber aufgenommenen Notariatsakt als « Dominus Arrigus Paludanus ». Der für das Bild, das im Stile des florentiner Manieristen Christus und der Apostel Petrus und Andreas darstellte, vereinbarte Lohn betrug 100 Scudi. Es trägt die Signatur: « Herricus Paludamus In. V. F. 1581 ».

Am 13. Dezember 1582 wird er bezahlt für eine Statue gegenüber dem Hochaltar an der Eingangsseite der Kirche in Mongiovino bei Città della Pieve in Umbrien. Er erhält 6 Scudi « per resto di una statua che va nel nicchio di la facciata dinante all' altare grande. (Giornale segn. 19, dal 1580 al 1583, c. 136, Archivio di Mongiovino).

Am 17. August des nächsten Jahres empfängt er 3 Scudi für die Aufstellung der Statue (Giorn. cit. c. 168). Die Stelle, an der sich einst diese Figur befand, ist jetzt durch die Orgel eingenommen, die Figur selbst verschollen. Im Jahre 1585 malte er für die genannte Kirche eine noch vorhandene Auferstehung Christi mit den zwölf Aposteln, vielleicht zusammen mit seinem Schüler Hans Wraghe aus Antwerpen, der in der Kapelle der Madonna daselbst eine Geburt der Maria signiert hat. Von 1585 ist auch ein Gemälde seiner Hand in Mongiovino, das die heilige Familie darstellt. Im Jahre 1588 erhält er 110 Scudi für Malereien in der Kapelle der Madonna derselben Kirche, an denen, wie oben bemerkt, sein Schüler Johann Wraghe beteiligt ist. Von einem Glasgemälde Hendricks, das die Verkündigung darstellte, sind nur noch Fragmente erhalten.

Die Darstellungen aus dem Leben Marias in der Cappella della Madonna sind leider durch einen gewissen Antonio Castelletti aus Pacciano gänzlich übermalt worden. Der Zyklus beginnt an der Altarwand mit der Flucht

(6) Rolf, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig, 1910.

nach Aegypten : Auf dem langsam vorbeitrabenden Grautier sitzt die Madonna, auf dem Schosse das Kind, das mit den Händen ein Lämmchen liebkost.

Der etwas mürrische Joseph stützt sich beim Wandern auf den Stab und treibt das Tier an. Ein Engel in Gestalt eines Wanderers hält die Zügel, und ein anderer, der geflügelt ist, weist der heiligen Familie den Weg. Neben diesem Idyll ein ergreifendes und rührendes Schauspiel. Die Madonna ist gestorben und wird von den Jüngern beklagt. Einer von ihnen lüftet am Kopfende die Decke, welche die Tote einhüllt, ein andere küsst ihr die Füße, ein dritter berührt ihren Puls, und die übrigen drücken in ihren Mienen und Gebärden alle Abstufungen der Trauer aus, vom lautlosen Klagen bis zum verzweifelten Aufschrei. Auf der dritten Wandfläche ist die Krönung der Madonna wiedergegeben. Unter umstehen die Apostel das leere Grab, und in der Höhe erstheint Christus und setzt der demütig knieenden Himmelsmagd die Krone auf. Dann folgt die Kreuzigung Christi mit den traditionellen Gestalten der Madonna und des Lieblingsjüngers.

Die Fresken im Chor schildern Szenen aus der Geschichte des Heiligtums. Der Pievano von Mongiovinò befiehlt seinem Sakristan, den Schleier von dem Madonnenbilde zu entfernen, und sofort ereignet sich ein Wunder : Eine Kranke wird geheilt. Dann wird der Platz vor der Maestà vom Gestrüpp befreit und geebnet. Die Bauern, die mit löblichem Eifer diese Arbeit ausführen, müssen sich auf Befehl der Madonna drei Tage lang jeder Nahrung enthalten. Am dritten Tage ist nicht genügend Brot zur Stelle, aber die gütige Madonna vervielfältigt die Zahl der Brote, so dass noch ein Vorrat übrig bleibt, nachdem alle ihren Hunger gestillt haben (10).

(7) Inschriften erläutern diese Vorgänge :

- (I) QUAN(D)O IL PIO(VA)NO DE MO(N)G(IOVI) NO FECE
LEVARE IL VELO DAL SUO CHIR O (CHIERICO?)
POSTO AVA(N)TI A QUESTA
S(ANTISSI)MA FIGURA DI N(OSTR)A D(ONNA) PER
GRATIA RICIUTA.
- (II) IL PIOVANO QUA(N)DO CO(N)VITA
IL SUO POPOLO CHE DEBBI
NETTARE INTORO A QUE-
STA S(ANTISSI)MA CAPPELLA E DEBINO
DIGIUNNARE TRE GIORNI
IN PANE ET AQUA.
- (III) LI HOMINNI DI MONG(IOVI)NO QUANDO
LAVORARE NN TORNO A QUE-
STA S(ANTISSI)MA CAPPELLA ET LA NE-
TTANO DAL/LE MACHIE ET SPI-
NE CHE V'ERONO IN TORNO.

In der Cappella del Rosario stellt ein grosses Fresko unseres Flandrers die Kreuzabnahme dar. Es ahmt Federigo Baroccis farbengewaltiges Bild des Peruginer Domes nach, während die mächtigen Formen ihre Herkunft von Michelangelos sixtinischer Decke nicht verleugnen. Und zur Rechten und Linken der Orgel hat Meister Hendrick die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi geschildert; auch diese Bilder, wie alle übrigen, sind durch die Uebermalungen des genannten Antonio Castelletti so schwer beschädigt, dass sie als für die Stilkritik nahezu unbrauchbar bezeichnet werden müssen. Der von Hendrick übernommene Teil der Ausschmückung des Heiligtums war sicherlich in dem bei Gelegenheit einer Zahlung zitierten Notariatsprotokoll des Ser Pietro Carosi aus Castiglionfosco genau bestimmt, aber dieses Protokoll ist verloren gegangen. Eine andere Schwierigkeit bei der Abgrenzung des Anteils Meister Hendricks bietet der Umstand, dass Hendrick laut Urkunde vom Jahre 1569 seinem Werkstattgenossen Pomarancio «quelle tre cappelle drento de la Madonna scontro la finestra» (Registro segn. 12, dal 1568 al 1572) übertrug, und dass ausser seinem Schüler Johann Wraghe auch Giambattista Lombardelli am 1. Februar 1588 seine Tätigkeit in Mongiovinò begann, die vor allem die Bemalung der Decke umfasste. Dementsprechend sind die oben mitgeteilten Zuschreibungen an Meister Hendrick nur mit Vorbehalt gemacht, und ohne den Anspruch auf Eigenhändigkeit, die ja angesichts des starken Werkstattbetriebes des Meisters bei diesen schlecht bezahlten Arbeiten in einer ländlichen Kapelle nicht in besonders grossem Umfange angenommen werden darf.

Von seinen Fresken in Perugia verdient noch eine Kreuzigung über dem Altar in der Kapelle der Prioren im Stadthause Erwähnung, und von seinen Oelgemälden ein Altarbild in der Kapelle der hl. Katharina von Alexandrien in S. Agostino, das Martyrium dieser Heiligen, das mit dem Bilde gegenüber, dem Christus und Andreas der Cappella Sozi stilistisch recht gut zusammengeht. Ueber das Datum dieses Bildes wissen wir nichts Sicheres. Aus handschriftlichen Notizen Serafino Siepi in der Biblioteca Dominicini zu Perugia geht jedoch hervor, dass der Kanonikus Vincenzo Gualterotti den Altar der heiligen Katharina im Jahre 1560 gegründet hat.

Hendrick van den Broeck hat sich ebensowenig, wie die vielen anderen nordischen Künstler, die längere Zeit im Süden gelebt haben, dem Ein-

(IV) QUA(N)DO LI HOMINNI DI MO(N)-
GI(OVI)NO MA(N)GIONO PER DIGI-
UNO DEL PANE E L'ACQUA
ET SATURATI CHE FURONO
DELLI PEZZI DEL PANE AVA(N)Z-
ATO NE RICOLSERO U(N) O PACHO.

fluss der italienischen Kunst zu entziehen vermocht. Seine Kunst stellt sich dar als eine Mischung flandrischer Traditionen mit dem Stile der damals in Perugia tonangebenden, ihrerseits wieder von den Florentiner Manieristen beeinflussten Meister, ganz besonders des Orazio Alfani. In einem Fresko der sixtinischen Kapelle in Rom, das die Auferstehung Christi darstellt und sicher von dem in Perugia tätigen Arrigo Fiammingo herührt, zeigen sich, ebenso wie in der Anbetung der Könige von 1564 und dem Glasgemälde mit der Predigt des heiligen Bernhardin, deutliche Anklänge an den Stil Giorgio Vasaris und daneben auch Versuche, die Formensprache Michelangelos nachzuahmen.

Genauer über die Zeitfolge der römischen Werke und über die Identität des in Rom tätigen Meisters mit dem in Orvieto, Perugia, Mongiovinio, Florenz und Neapel nachweisbaren Arrigo Fiammingo hat sich erst nach Durchsicht der römischen Archive, speziell der Rechnungsbücher der Päpste Gregor XIII., Sixtus V. und Clemens VIII, um die sich namentlich Dr. G. J. Hoogewerff verdient gemacht hat, feststellen lassen. Vorläufig aber müssen die folgenden Notizen Vasaris und Späterer zum Teil mit Vorsicht aufgenommen werden.

Vasari berichtet in einem Brief an Vincenzo Borghini vom 5. Februar 1573 über seine Arbeiten in der Sala Regia des Vatikans und erwähnt unter den zwölf Künstlern, die ihm dabei halfen, einen Arrigo Fiammingo, den wir ohne Zweifel mit unserem Meister identifizieren dürfen.

Van Mander gibt unter den Gehilfen Vasaris bei den Fresken in der Sala Regia einen «Hendrick in te Croon», an, von dem wir jetzt, durch die Forschungen von Coninckx wissen, dass er mit unsrem Meister identisch ist. Ueber diesen selben Arrigo Fiammingo weiss Baglione (Vite p. 77) zu berichten, dass er unter dem Pontifikat Gregors XIII, der von 1572-1585 regierte, nach Rom gekommen sei, mit welcher Angabe seine für das Jahr 1579 nachgewiesene Erwähnung in den Listen der Bruderschaft von S. Maria in Campo Santo in Einklang steht, und dass er unter Sixtus V., der von 1585 bis 1590 den päpstlichen Stuhl inne hatte, Fresken in der vatikanischen Bibliothek ausführte, darunter eine grosse Darstellung eines Konzils mit Bildnissen von Bischöfen, Prälaten und anderen Würdenträgern, dessen Identifizierung mit dem zweiten Laterankonzil den Forschungen Hoogewerffs (op. cit. S. 163) verdankt wird. Den Angaben Bagliones ist nur entgegenzuhalten, dass Lodovico Guicciardini in seinem oben erwähnten Werke, das 1567 erschien, bereits von Arrigos römischem Aufenthalt spricht, dessen Beginn wir also früher annehmen müssen, als Baglione meint. Dafür spricht auch der Umstand, dass der Künstler schon 1565 in den Listen der Bruderschaft von S. Maria in

Campo Santo vorkommt, in deren Rechnungsbüchern er auch am 23. November 1567 (s. oben) erwähnt wird.

Titi in seiner «Descrizione delle Pitture etc. in Roma» und Baglione in seinen «Vite» erwähnen ausserdem Werke seiner Hand in folgenden Kirchen: S. Maria Maggiore, und zwar in der Cappella Sista, in der sich der Papst ein grossartiges Denkmal errichten liess, deren Malereien aber durchaus einheitlichen Charakter zeigen, so dass hier der Anteil Arrigos nicht mehr festzustellen ist, in der seither gänzlich neugemalten Kirche S. Maria in Campo Santo, in S. Maria degli Angeli ein noch vorhandenes, aber stark übermaltes «Noli me tangere», in der Taufkapelle der Kirche S. Lorenzo in Lucina ein nicht mehr aufzufindendes Bild und das bereits erwähnte Fresko der sixtinischen Kapelle.

Bertolotti gibt an, dass er unter dem Namen «Enrico Jallud» (sic) 1580 in die Akademie S. Luca aufgenommen wurde. In den Büchern der Bruderschaft von S. Maria in Campo Santo wird er abwechselnd mit dem Namen Henrico Paludano, Rigo de Palude und Rigo van den Broeck erwähnt. Nach dem langen Aufenthalt in Umbrien von 1581 bis 1588 taucht er im Juni des letzteren Jahres wieder in Rom als Mitglied der Bruderschaft von S. Maria in Campo Santo auf. Dort werden ihm am 10. Juli 1588 Malereien in der Cappella Privilegiata dei Morti übertragen, die er 1589 vollendet. Wegen der Bezahlung dieser Arbeit kam es zu Auseinandersetzungen. Die Fresken, die nach Angabe Baglionis die Flucht der heiligen Familie nach Aegypten und den h. Karl Borromäus darstellten, sind zugrunde gegangen. Im Jahre 1591 bekleidete er in der Bruderschaft das Amt des «Guardiano» und am 5. Januar 1592 stellt er den Antrag auf einen Grabstein in der Kirche für seine Tochter.

In dem Totenbuche der Pfarre S. Rocco in Rom fand Hoogewerff unter dem 28. September 1597 die Eintragung:

Henrico Paludano fiamengo, pittore, verheiratet mit «Antonia Dunan borgognona», in der Parrocchia S. Rocco wohnhaft. Nach Baglione starb der Meister trotz grosser Betriebsamkeit in bitterer Armut, — der typische Lebenslauf eines jener nordischen Wanderkünstler, die tatenlustig und abenteuerfroh über die Alpen ziehen, in welschem Lande den Zusammenhang mit der Heimat verlieren und schliesslich im Elend zugrunde gehen.

WALTER BOMBE.

BIBLIOGRAPHIE.

- VASARI, *Ed. Milanese*, Vol. VIII, p. 488.
- LUDOVICO GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Antwerpen 1567, pp. 99, 101.
- BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori* etc., Roma 1642, p. 77.
- CRISPOLTI, *Perugia Augusta*, Perugia 1648.
- CRISPOLTI, *Raccolta delle cose segnalate in Pittura*, Ms. der Comunale, Perugia, c. 52 f.
- BERN. DE DOMINICI, *Vite de' pit. etc.*, Napoli 1742 } (beide mit phantastischen Angaben).
- CELANO, *Not... della Città di Napoli*, 1692. }
- FILIPPO TITI, *Descriz. delle Pitture* etc. in Roma 1763, Register.
- RSINI, *Guida di Perugia*, 1784, pp. 113, 140, 142, 267, 316.
- MARIOTTI, *Lett. pitt. perug.* Perugia 1788, pp. 240-41.
- LANCELOTTI, *Scorta Sagra*. Ms. in der Comunale, Perugia.
- SIEPI, *Descr. di Perugia*, 1822, pp. 65, 188, 308, 789.
- GAYE, *Carteggio*, vol. III, p. 361.
- MORETTI, *Compendio Stor... di Mongiovino*, Ms. im Archiv daselbst.
- ANASTASIO ROTELLI, *Il Santuario di Mongiovino*, Apologetico, Perugia, Anno I, Vol. II, pp. 353 bis 356.
- F. RAVAGLI, *Il Tempio della Madonna di Mongiovino*. Erudiz. e Belle arti, Perugia 1893, p. 93-98.
- CAREL VAN MANDER, *Le Livre des Peintres*, Ed. Hymans, Paris 1884, pp. 347-348.
- BERTOLOTTI, *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma*, p. 184.
- LUPATELLI, *Storia della Pittura in Perugia*, Foligno 1895, p. 63.
- FUMI, *Il Duomo di Orvieto*, pp. 350, 380, 413, 414.
- ORBAAN, *Italiaansche Gegevens*, Oud-Holland XXII (1904).
- W. BOMBE in *Rass. d'arte Umbra I* 14 (Perugia 1910, Zusammenfassender Aufsatz).
- W. ROLFS, *Gesch. der Malerei Neapels*, Leipzig 1910, pp. 245-247, 278, 326.
- WURZBACH, *Niederl. Künstlerlex.* Bd. II, pp. 92-3.
- NEEFS, EMMANUEL, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines I*, p. 479. Gand 1876, 2 Bde.
- IMMERZEEL C., *De Levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders* etc. Amsterdam 1843, 3 Bde I, p. 237.
- NAGLER, G. K., *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*. 22 Bde, München 1835/52, IV, p. 312.
- KRAMM, *De Levens en werken der hollandsche og vlamsche Kunstschilders I*, p. 27, II, p. 486. Amsterdam, 7 Bde, 1857-64.
- BOMBE, W., *Der Maler Heinrich van den Broeck aus Mecheln. Le peintre Henri van den Broeck de Malines*. Traduction sommaire avec note additionelle par Hyac.-I.-B. Coninckx, Malines 1911.
- HOOGWERFF, G. I., *Nederlandsche Schilders in Italië in de XVI^e Eeuw in Utrechtsche Bijdragen voor Letterkunde en Geschiedenis*, Utrecht 1912.
- THIEME und BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1911, Band 5, pp. 45-47 (W. Bombe).
- BOMBE W., *Flandrische Maler des sechzehnten Jahrhunderts in Perugia*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVII, p. 243 ff.
- THOMAS MUCHALL = Viebrook, *Alabasterreliefs von Wilhelm van den Broeck im Maximilians-museum zu Augsburg*, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919, p. 57-65.

URKUNDLICHER ANHANG.

Urkunden aus dem Archivio Notarile zu Perugia.

Arrigo Fiammingo empfängt von dem Peruginer Patrizier Adriano dei Montemelini am 26. Januar 1562 den Auftrag, für die Kapelle der Montemelini in der Kirche San Francesco in Perugia ein Altarbild zu malen, darstellend die Anbetung der Könige, für 60 Scudi, von denen 20 bei Beginn der Arbeit, 20 «in medio» und 20 bei Vollendung der Arbeit bezahlt werden sollen. Fidejussor (Bürge) ist der Peruginer Maler Giulio di Giovanbatista Caporali.

Anno domini millesimo quingentesimo sexagesimo secundo et die XXVI Januarii : Actum in audientia artis Mercantie presentibus etc. Magnificus vir Adrianus q. Nicolai de Nobilibus de Montemelini de Perusia per se etc. obligando se etc. dedit et locavit ad coptumum et nomine coptumi ad pingendum Magistro Henrico Pollidani de Malidis de Flandria pictori presenti stipulanti et recipienti pro se etc. Unam Tabulam in capella ipsius D. Adriani sita in civitate Perusiae portae sanctae. Subsannae et ecclesia sancti Francisci conventus infra sua notissima latera, et confinia. Et hoc fecit dictus D. Adrianus pro eo quia dictus Magister Henricus pro se etc. promisit et convenit. eidem D. Adriano presenti, stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus dictam Tabulam pingere ad usum boni et legalis pictoris infra, et per tempus sex mensium proxime futurorum hodie incipiendorum et finiendorum ut sequitur, et in ea pingere Historiam vel Nativitatis D. N. Jesu Christi, vel quando Maggi Reges eundem Christum iam natum visitaverunt cum muneribus ad declarationem eiusdem D. Adriani et dictam tabulam et Picturam pingere bene et diliganter ad iudicium boni et pratici magistri in dicta omni exceptione et cavillatione iuris et facti remotis. Et hoc fecit dictus magister Henricus pro eo quia dictus D. Adrianus pro se obligando se promisit et convenit dicto Magistro Henrico presenti stipulanti et recipienti pro se dare, solvere et cum effectu numerare scuta sexaginta ad rationem X iuliorum pro quolibet scuto hoc modo vilelicet : scuta viginti in principio dictae picturae, scuta viginti in medio eiusdem picturae : et scuta viginti pro residuo in fino dictae picturae omni exceptione et cavillatione iuris et facti remotis, pro quo magistro Henrico, et eius precibus, et mandatis.

Magister Julius Baptistae Caporalis pictor solemniter, et in forma iuris valida fideiuxit sub obligatione omnium suorum bonorum presentium et futurorum quem fideiussorem dictus magister Henricus indemnem conservare promisit. Et voluerunt dicti D. Adrianus, Magister Henricus, et Magister Julius, pro predictis omnibus et singulis respective, conveniri et cogi posse Perusiae.

Archivio Notarile di Perugia, ex actis Guerrerii Mathaei Guerrerii, in prot. ab anno 1551 ad 1587, c. 282.

1581, 22 Octobris. Arrigo Fiammingo erhält für ein Gemälde in der Kapelle der Familie Sozi in S. Agostino zu Perugia eine Restzahlung von 21 Scudi. Der Künstler erscheint in dem hierüber aufgenommenen Notariatsakt als «Dominus Arrigus Paludanus». Der für das Bild, Christus, Petrus und Andreas, vereinbarte Lohn betrug 100 Scudi. Es trägt die Signatur : Henricus Paludamus in. V. F. 1581.

Dominus Arrigus Paludanus de Malaesis alias de Maline Flandrie pictor Perusie degens sponte etc. fecit finem refutationem et pactum de ulterius aliquid non petendo domino Laurentio domini Hieronymi de Sotii de Perusia Porte Solis de scutis viginti uno pro residuo scutorum monete perusine promissorum per dominum Laurentium eidem domino

Arrigo pro manufactura Iconis seu tabulae altaris jam depictae et factae pro cappella dicti domini Laurentii in Ecclesia S. Augustini de Perusia.

Archivio Notarile di Perugia, Rogiti del Notaio Agapito Nerucci, Prot. 1580-1583, c. 283 t.

Urkunden aus dem Archivio dell' Opera del Duomo in Orvieto.

Am 1. Oktober 1561 werden « Magistro Enrigho Fiammengho » auf Grund einer Probearbeit für die Cappella della Grata (neben dem Gitter des Santissimo Corporale) im Dom zu Orvieto Malereien mit Darstellungen der Wunder Christi übertragen.

Nobilissimo N^o.

Essendo che maestro Enrigho fiammengho non possa o non voglia dipignere la cappella dello stucco a fresco, quando le V. S. si contentano, la dipegnerò con ogni diligentia, che potrà stare a paragone de l'altre et per quel medesimo prezzo che si pagò a m. Girolamo venetiano, et metterò mano subito a dipignarla.

Deliberarono che al suadecto magistro Nicola (1) li si dia a pengere la cappella dello stucco et che ponga a paragone, che non si paghi, con questo che debbia far venire maestro Enrigo Fiammengho a pengere la tavola.

1561 Octobris 1.

An placeat conducere Henricum de Flandra pittorem pro perficienda et pingenda capella stuchi prope gratam ferream noviter incohata et quaenam historia sit ibidem pingenda, attento maxime quod jam pinxit unam figuram pro mostra, ut est videre in eadem capella. (Der Vorschlag wird angenommen).

Archivio dell' Opera di Orvieto, Riformanze 1560-1571, c. 45.

Arrigo Fiammingo richtet an die Bauleiter des Doms zu Orvieto das Gesuch, den Beginn der Arbeit bis zum November aufschieben zu dürfen.

Nobilissimi Signori et padroni colendissimi.

L'humil oratore Errigo Fiamengho pictore in Orvieto espone: Quando lui venne condotto a pingere la cappella di stucco in S. Maria presso la ferrata del Corporale essergli dato intentione che avesse ancho da pingere la tavola per detta cappella. Supplica dunque le SS. VV. MM. se vogliono degnare dargli a far detta tavola, quale se offerisce redurla a fine honorato con quella historia che ad essi parerà et sia bella et bona, quanto altra tavola simile vi sia in dicta chiesa a giuditio de periti per prezzo di scudi cento, dichiarando quando questo le sia per cortesia loro concesso voler cominciarla al mese di Novembre del presente anno, e fin tanto dura il tempo de l'opera li si dia a bon conto delle suddette mercede tre scudi il mese et un sacco di grano, e quando le SS. VV. non vogliano far questo, per li scudi cento, offerisce voler far detta tavola per quello sarà stimata dalli periti, e lassare il terzo dello estimo, il che in evento li sia compiacciuto, oltre sia cosa conveniente, li le terrà obligo perpetuo, pregando l'omnipotente Iddio le felicità come desiderano.

E di più pregha humilmente le SS. VV. se degnano pagarli la mercè sua delle figure per esso oratore fatti oltra la conventione nelle historie delle capelle de stucco che esso ha fatto nella suadecta chiesa, qual prezzo scudi quindici.

Darunter findet sich die Bemerkung über die Entscheidung der Leiter des Dombaues: « E fu deliberato el che volendo decto Cesare far partito, secondo che fa questo fiammengho — che si debbia preferire il nostro cittadino alli forestieri, e caso che non voglia far

(1) Niccolo Circignani, genannt H Pomarancio.

questo che si debbiano pigliare quei partiti che seranno più espedienti e utili per la Fabrica.

Archivio dell' Opera di Orvieto, Riformanze, 1562 Maggio 15, in Rif. 1560-71, c. 67 und 69. 1565, 21 Januar.

Prefatus Numerus etc., pro perfeciendis et pingendis tabulis ponendis in Cappellis stuccatis, auctoritatem et potestatem dicto Cam. posse locare magistro Enrigo fiamengo tabulam pingendam in cappella dicte Ecclesie posita prope gratas ferreas dedit et transtulit, iuxta supplicationem alias per dictum m. Enrigum porrectam tempore d. Angeli Abveduti Cam. et prout melius eidem videbitur et placebit omni modo meliori.

Postque prefatus D. Lattantius Cam. cum presentia, consensu ac intervento prefatorum DD. Superstitum ac eorundem decreti interpositione etc. dedit, locavit magistro Enrigo Fiammengo pictori presenti et conducenti ad pingendum tabulam pingendam in cappella posita in dicta ecclesia Sanctae Mariae prope gratas ferreas omnibus sumptibus colorum finorum expensis ipsius conductoris, exceptis tabulis, quas tabulas dicta R(everenda) F(abrica) et eius Cam(erarius) teneat invenire cum pactis, obligationibus et promissionibus, prout in supplicatione ipsius m. Enrighi porrecta, tempore d. Angeli Abveduti, tunc cam. dicte Fabrice, cum hac declaratione et pacto, solemnii stipulatione vallato inter dictas partes, quod ubi debeat depigni tela, quod pingatur in tabula, et de eo quod plus posset, mereri, dictus magister Errigus ex quo tenet pingere in tabulis sit in arbitro DD. Superstitum et magistri Raffaelis scultoris.

Archivio dell' Opera di Orvieto, Riformanze 1560-71, c. 162 t. 1565, 30. Mai.

Che sia lecito al Signor Camerlengo et Soprastanti di condurre Maestro Enrigo Fiammengho a pingere la cappella di stucco nova con quelli migliori pacti et conditioni che tornerà a utile et espediente alla R. S.

Archivio dell' Opera di Orvieto, Riformanze 1560-71, c. 179 e. (1).

Urkundliche Nachrichten aus dem Archiv des Santuario di Mongiovino.

Am 13. Dezember 1582 erhält « Arigo pittore di Malini » sechs Scudi als Restzahlung für eine (heute nicht mehr vorhandene) Statue an der Eingangsseite der Kirche in Mongiovino: « per resto di una statua che va nel nicchio di la facciata dinante all' altare grande ».

Giornale segnato 19, dal 1580 al 1583, c. 136.

Am 17. August 1583 empfängt er 3 Scudi für die Aufstellung der Statue.

Giornale segnato 19, dal 1580 al 1583, c. 168.

Zahlungen für eine noch vorhandene Auferstehung Christi mit den zwölf Aposteln (vielleicht zusammen mit seinem Schüler Hans Wraghe aus Antwerpen gemalt, der in der Kapelle der Madonna daselbst eine Geburt der Madonna signiert hat). Von 1585 ist auch ein anderes Gemälde seiner Hand in Mongiovino, das die heilige Familie darstellt.

A di 3 Giugno 1585.

Maestro Arigo pittore di Malini deve dare quisto di ditto scudi quindici in tanti pauli hauti da Maestro Carlo di Sancti camerlengo di la Santissima Madonna a conto del suo havere di la pittura di la Capella. Come al Giornale a c. 87. Scudi 15 b.

(1) Darauf folgen urkundliche Nachrichten, wie die obigen, von Luigi Fumi in seinem Werke « Il Duomo di Orvieto » wiedergegeben, aus denen hervorgeht, dass Niccolo Circignani, genannt il Pomarancio, die zuerst dem Flamen übertragene Arbeit ausführte.

Et più il preditto Maestro Arigo deve dare il di 28 di Agosto scudi tre quali hauto da Carlo di Betto Camerlengo de la Santissima Malonna a conto del suo servito di la Cappella hec pinge il ditto Maestro Arigo come a c. 149. Scudi 3 b.

Et più il preditto hauto il di Settembre baiocchi sessanta quali hauto da Carlo di Benedetto Camerlengo de la Santissima Madonna a conto del suo havere come al giornale a c. 151. Scudi — b. 60.

Et più il preditto hauto il di 16 di Settembre baiocchi 15 quali hauto da Carlo di Beendetto Camerlengo a conto dil suo havere come al giornale a c. 151.. Scudi — b. 15.

Et più il preditto hauto il di 18 di Settembre baiocchi settanta quali da Carlo di Betto Camerlengo per lui a Giovanni suo discipulo in, braccia quactro de panno lino grossetto come al giornale a c. 151.. Scpdi — b. 70.

Et più il preditto Maestro Arigo hauto il di 28 di Settembre baiocchi cinquanta cinque da Carlo di Benedetto Camerlengo quali sono a conto del suo havere come al giornale a c. 152.. Scudi — b. 55.

Et più il preditto hauto il di 6 di Ottobre baiocchi quarante quali hauto a conto del suo servito da Maestro Minico di Giovanni Belardino Camerlengo Come al giornale a c. 154. Scudi — b. 40.

Et più il preditto hauto il di 13 di Ottobre baiocchi 10 quali hauto da Maestro Minico Camerlengo a conto del suo havere di la pittura. ome a c. 154. Scudi — b. 10.

Et più il preditto hauto il di 14 di Ottobre scudi vinticinque quali hauto da Maestro Minico di Giovanni Belardino Camerlengo de la Santissima Madonna quali sono per resto del suo havere di scudi 45 di la Cappella fatta in pittura ne la Santissima Madonna che è dipinta l'Ascensione de Nostro Signore Come ne apare al giornale a c. 154. Scudi — b. —.

A di 3 Giugno 1585.

Maestro Arigo pittore fiamingo de Malini deve havere quisto di ditto scudi quaranta cinque in tanti pauli sono la sua pittura di una Cappella da pingere dal ditto Maestro Arigo in la Santissima Madonna in verso Mongiovino ne la quale ha da pingere la Ascensione di Nostro Signore con li dodici Apostoli et Angeli Cherubini et Serafini et tutti li altri ornamenti che anderanno in detta appella, tempo quactro mesi averla finita. Fatta la convenzione con li priori di Monigovino Giovanni Minico Capo di ofitio et Donato di Luca et Carlo di Betto et Tomaso di Giacomo massari. Et Maestro Carlo di Sancti camerlengo et Costanzo di Luca suo compagno sopracitati. Come ne apare al contratto per mano di Sig. Pietro Carosi da Castiglion Fosco fatto ditto contratto sotto il di ditto et anno come di sopra ne li Tavernelle in casa di Maestro Corazzi del ditto Castello Scudi 45 b. —.

Et più il detto Maestro Arigo pittore fiamingo deve havere il di 25 di Settembre scudi sei quali sono per la sua fattura de tre quadri fatti in pittura. Scudi 6 b. —.

Die Urkunden aus den Registres Scabinaux der Archive zu Malines, mitgeteilt von D^r Hyacinthe J. B. Coninckx, erschienen in den Akten des Kongresses zu Malines 1911. Aus ihnen ergibt sich, dass Hendrick van den Broeck und Hendrick in te Croon dieselbe Person sind und dass der Bildhauer Willem van den Broeck, wie schon Guicciardini angibt, sein Bruder ist. Beide sind dadach Söhne eines Hendrick van den Broeck und seiner Gattin Catherine van Woluwe.

VIJF NOG ONBEKENDE WERKEN VAN ANTHONIE VAN DIJCK

Over het verblijf van Anthonie van Dijck in Italië zijn wij nauwkeurig ingelicht, sedert Monseigneur Maurice Vaes in het « Bulletin » van het Belgisch Historisch Instituut te Rome zijn voortreffelijke studie het licht deed zien (1). In deze bijdrage willen wij vijf nog onbekende schilderwerken van den meester aan de orde stellen, waarvan er vier zeer stellig gedurende dit verblijf, dus tusschen half-November 1621 en den herfst van 1627, ontstaan zijn.

1. Het eerste stuk (afb. 1 en 2) bevindt zich in een Zwitsersche verzameling en stelt den Verrezen Christus voor, staande op wolken, de kruisvaan in de linkerhand (helft der levensgrootte; op doek; 128 × 102 cm.). Die figuur is kenmerkend zoowel wegens de behandeling van het naakt als wegens het zuiver-afgewogen koloriet. Het levendig rood van den wapperenden mantel is prachtig in harmonie met het nog iets scherper rood van de kruisvaan en vormt een zuiver contrast met de grijsgroene tint van den hemel, die den achtergrond vormt. Het pathetisch gekantelde hoofd keert aldus in verscheidene werken van den meester terug, terwijl men ook aanstonds herinnerd wordt aan het statige doek met de H. Drie-vuldigheid-op-wolken in het Museum te Budapest. De mantel van Christus waait daar ook achter de figuur op dergelijke wijze uit als hier het geval is.

Duidelijk is deze schilderij geïnspireerd op Venetiaansche werken en wel voornamelijk op de Opstanding van den Heiland, zooals die door Titiaan voor den hertog van Urbino werd geschilderd (steeds nog in het Palazzo Ducale aldaar, afb. 3) en op het doek met overeenkomstige voorstelling, dat Titiaan's broeder, Francesco Vecellio, voor de kerk van den H. Sebastiaan te Venetië schilderde (afb. 4). Dezelfde beweging is in beide gevallen tot uitdrukking gebracht: alleen heeft Van Dijck zijn voorbeelden verre overtroffen door het linkerbeen der figuur achter het rechter te plaatsen, waardoor hij aan de goddelijke gestalte in hare verhevenheid het « élan » verleende, dat het betrekkelijk kleine doek juist zoo indrukwekkend maakt. Wij weten, dat de meester in den loop van 1622 geruimen tijd — 't was wellicht de geheele tweede helft van dat jaar — te Venetië heeft verblijf gehouden.

(1) « *Le séjour d'Antoine van Dijck en Italie* ». *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, IV, 1924, pp. 163-234.

Aan dit verblijf te Venetië was een eerste verblijf te Genua ten huize van Cornelis de Wael voorafgegaan, dat van 20 November 1621 tot Februari van het volgend jaar heeft geduurd. Daarna begaf de meester zich allereerst naar Rome, en voorts over Florence en Bologna naar de Dogenstad. In het begin van 1623 vinden wij hem dan wederom te Rome, waar hij zich ditmaal acht maanden ophoudt om vervolgens naar Genua terug te keeren. Daar heeft hij verder, met enkele onderbrekingen, nog drie en een half jaar ongeveer gewerkt.

2. Het is zonder twijfel gedurende dit laatste en langste verblijf te Genua, dat Van Dijk het tweede werk heeft geschilderd dat wij hier willen bespreken en dat door ons, evenals het vorige, in een particuliere verzameling werd ontdekt. Het stelt Icarus voor, wien door zijn vader de vleugels worden aangeboden (afb. 5; op doek; 115 × 85 cm.).

Natuurlijk wordt men aanstonds herinnerd aan de bekende schilderij van Althorp House, eigendom van den Earl Spencer. Daar is eveneens Icarus in halffiguur de hoofdpersoon der compositie : gereed om de vlucht te aanvaarden, wordt de jongeling door Daedalus vermaand...

Gaan wij het na, dan blijken de twee stukken van nauwkeurig dezelfde afmetingen te zijn en de veronderstelling is dus gewettigd, dat zij eenmaal tegenhangers zijn geweest: Links zou men eenmaal de genomen toebeidselen tot de vlucht hebben gezien; rechts het oogenblik, waarop het waagstuk werd aangevangen. Ook is het natuurlijk mogelijk, dat een eerste conceptie om een of andere reden den besteller niet heeft voldaan en dat de kunstenaar de voorstelling nog een tweede maal moest schilderen om aan een uitgesproken wensch of aan gestelde voorwaarden te voldoen. Deze tweede veronderstelling vindt steun in de omstandigheid, dat de achtergrond van het ontdekte stuk aanmerkelijk donkerder is dan die van het doek in Engeland.

Hoogst belangwekkend is in dit geval de onderschildering van het naakt, zooals die onder de sluiertinten, waarmede de schilder naar zijn gewoonte de afwerking verrichtte, duidelijk te onderkennen is. Die onderschildering vertoont een haast corrigeske « gevoelige vastheid ». Voor het overige is de toets levendig en van een robuuste frankheid, die sterk aan de techniek van Rubens herinnert. Vooral in den kop van den grijsaard is dat het geval.

Het coloriet is gedempt en krachtig tevens. De breed geplooid mantel van den vader is van een violet-bruin; die van den zoon, links en weinig zichtbaar, van een donkere tabak-kleur. Het snoer, waarmede de wieden worden aangebonden, is helder blauw en vormt in de compositie de



1. — A. VAN DYCK. *Verrezen Christus*.
(Particuliere verzameling).



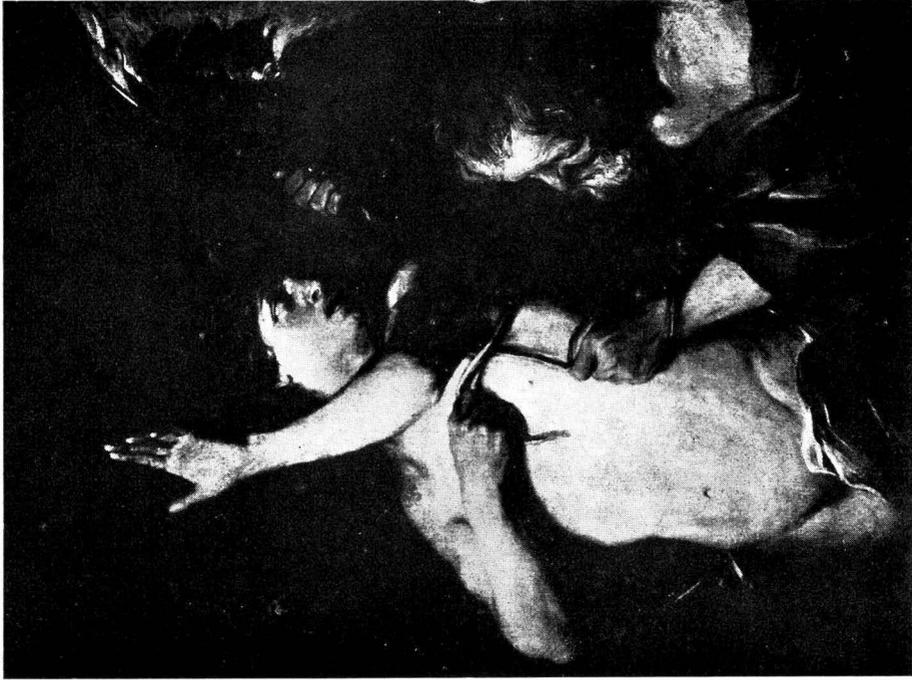
2. — A. VAN DYCK. *Het hoofd van den Verrezen Christus*.



3. — TITIAAN. *De Verrezen Christus*.
Détail van de schilderij te Urbino.



4. — FRANCESCO VECELLIO. *De Verrezen Christus*.
Détail. Sakristij van S. Sebastiano te Venetië.



5. — A. VAN DYCK. *Daedalus en Icarus*.
(Particuliere verzameling).



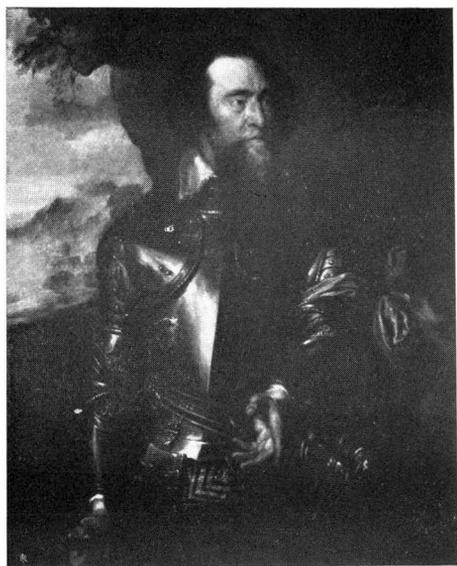
6. — ANDREA SACCHI. *Daedalus en Icarus*.
(Pallazo Rosso te Genua).



7. — *De H. Maagd en het Kind.*
(Particuliere verzameling).



8. — *De H. Rosalia in extase.*
(Nationaal Museum te Palermo).



9bis. — *Portret van Hendrik, graaf van den Bergh.*
(Prado-Museum te Madrid).



10. — *Portret van François de Seigneux.*
(Particuliere verzameling).



9. A. VAN DYCK. *Portret van een veldoverste.*

(Particuliere verzameling).

eenige tint die nadrukkelijk spreekt. Dramatisch is de hunkerende hoofdbeweging van den jongeling, prachtig gecompenseerd door de heffing van den arm in tegengestelden zin. In het heele stuk is de actie van armen en handen veel boeiender — en dit op meesterlijke wijze — dan in de andere, zoo nauw verwante compositie. Mogelijk is het identiek met de « Daedalus en Icarus », die in 1857 in de collectie Norton in Engeland vermeld wordt, en sedert verdwenen is.

Het verdient vermelding, dat Andrea Sacchi, toen hij een halve eeuw later te Genua verblijf hield, het nu door ons beschreven doek moet hebben aanschouwd. Zeer duidelijk heeft hij het, met ingewikkelder schaduwspel en een pseudo-veredeling van vormen, nagevolgd in de hier ter vergelijking gereproduceerde schildering, die zich nog steeds ter plaatse in het Palazzo Rosso bevindt (afb. 6).

3. Het derde werk, waarvoor wij aandacht vragen, is een Heilige Maagd met het Jezuskind, die eenige jaren geleden tijdelijk te Rome bezichtigd kon worden (afb. 7; ovaal, op doek; 67 × 53 cm.). Dit stuk is allicht vroeger nog dan de vorige compositie ontstaan en behoort tot de groep werken, waarvan de eigenaardige zwartige wijze van schaduwing invloed van de Romeinsche en mogelijk ook van de Spaansche realisten verraadt. Tot deze groep behoort o. a. de H. Maagd met het Kind en twee musicerende engelen in de « Accademia di San Luca » te Rome; maar vooral worden wij sterk herinnerd aan de Heilige Familie, vroeger in de verzameling Rudolph Kann te Parijs. De houding van den slapenden « Bambino » toont al een heel treffende overeenkomst met dat werk. Het gekantelde hoofd van de Moeder met ten hemel gerichten blik vindt op zijn beurt een analogie in de « Madonna » van het Museum « Palazzo Bianco » te Genua (Herhalingen te Londen: Bridgewater Gallery en Dulwich College) en in de gestalte van de H. Rosalia in het Nationaal Museum te Palermo (afb. 8). Ook andere werken zouden hier nog aan te halen zijn. Van de H. Rosalia weten wij nauwkeurig, dat zij te Palermo zelf, in 1624, werd geschilderd. Het ovaal heeft onze compositie gemeen met de ongeveer gelijktijdige en zeer verwante « Charitas » in de Dulwich College Gallery te Londen.

De kleur van het hier gepubliceerde werk is ingetogen, maar toch sprekend: een verzadigd blauw-groen harmonieert met teeder, doorzichtig rood, geheel in overeenstemming met de uitdrukking van vervoering, die over het gelaat der goddelijke Moeder gespreid ligt.

4. Eigenaardig voor Van Dijk zijn in deze periode de herhalingen

waarin hij telkens vervalft. Niet alleen hoofdhouningen, maar ook een bepaald handgebaar keeren in zijn composities telkens en telkens terug. De bewogen rechterhand van Icarus op het stuk bij den Earl Spencer wordt «toegepast» op het dubbelportret der gebroeders De Wael (van 1626-'27) in de Pinacothek van het Capitool te Rome. Wij zien haar ook, juist evenzoo, op de zoo even besproken schilderij met de H. Maagd en het Kind (afb. 7). Wij vinden het gebaar wederom op het volgend stuk, waarvoor wij hier de aandacht vragen, en dat niet anders dan gedurende de Genueesche periode van den meester ontstaan kan zijn.

Het bij uitstek fraaie en bijzonder gaaf bewaarde portret, waarvan wij hier de afbeelding kunnen geven, is dat van een jeugdig aanvoerder der ruitery (afb. 9; op doek; 112 × 91 cm.). Wegens de milde schier vrouwelijk gevoelige trekken van den geportretteerde is het portret wel gehouden voor dat van Francesco I d'Este, hertog van Modena. Daar deze echter eerst in 1610 geboren werd en de afgebeelde, hoewel jong, toch zeker omstreeks dertig jaren oud moet zijn, moet hier een ander, naar de geaatsstrekken te oordeelen toch wel Italiaansch krijgsoverste zijn voorgesteld.

In den achtergrond ziet men den geportretteerde nogmaals, aan het hoofd van zijn ruiters ten oorlog uittrekkend. Het landschap met den woudzoon is warm van toon, visionair van avond-belichting. Op merkwaardige wijze komt de figuur van den bereden aanvoerder overeen met den meest rechtschen der drie ruiters op het kleine doek, vaak aan Van Dijk, vaak ook aan Cornelis de Wael toegeschreven, in Buckingham Palace te Londen (studie van paarden).

Wat de houding en inkleeding van het portret aangaat, moet dit den meester zelf in die mate hebben behaagd, dat hij het enkele jaren later, in de Nederlanden teruggekeerd, bisseerde. Het portret van Hendrik graaf van den Bergh van omstreeks 1630, nu in het Prado-museum te Madrid (repliek in 't museum Condé te Chantilly) is namelijk niet anders dan een wat forscher en ruigere herhaling naar de beeltenis omstreeks 1625 van dezen cavallerist geschilderd. De meerdere energie is niet alleen in de tegelijk meer rulle en smijdige techniek gelegen, maar wordt vooral ook veroorzaakt door het ditmaal waarlijk krijgshaftig, ja barsch karakter van den voorgestelde. Voor de milde en zachtzinnige portret-opvatting vinden wij daarentegen een parallel in de beeltenis van den vorst Rhodokanacki (?) in het Staatsmuseum te Weenen, dat nog in de Italiaansche jaren (1622-'27) ontstaan moet zijn.

5. Het laatste werk van Anthonie van Dijk dat wij hier aan de orde

stellen is het borstbeeld van François de Seigneux, volgens een oude inscriptie ter keerzijde van het doek : «intendant général des armées du Roi Philippe IV, fils du noble Martin, capitaine des cuirassiers de l'Empereur Ferdinand III, époux de Claire-Marie van Delft de Bois-le-Duc» (afb. 10; op doek; 70 × 58 cm.).

Dit buitengewoon pittige en eveneens uitstekend bewaarde portret is later dan het vorige geschilderd en wel bij benadering omstreeks 1627-29, toen Van Dijck in 't vaderland terugggekeerd, mede dank zij introducties van te Genua geportretteerde familieleden, tot Ambrogio Spinola toegang verkreeg. Behalve dezen veldheer van den koning van Spanje schilderde hij achtereenvolgens verscheidene zijner onderbevelhebbers, alsook den geleerden biechtvader P. Carlo Scribani S. J. (Staatsmuseum te Weenen).

Het portret van den Sire de Seigneux uit een Zwitsersch, later Savooisch geslacht gesproten, is tot voor luttele jaren in het bezit van zijn familie gebleven. De laatste de Seigneux was kolonel van de Piemonteesche garde van den koning van Italië en militair opvoeder van den tegenwoordigen hertog van Aosta en diens broeders. Zijn eenige dochter, gehuwd met den inmiddels eveneens overleden generaal E. Malvani, deed het portret van haar voorvader van de hand. In den kunsthandel is het niet geraakt, doch werd door een Italiaansch liefhebber voor zijn verzameling verworven. Het vormt daarvan een sieraad, dat velen den eigenaar zullen benijden. Ook dit portret is van een uitgelezen, sobere distinctie. De schrandere kop van den intendant-generaal is op den man af, met franken en tegelijk omzichtigen toets meesterlijk weergegeven.

Rome.

G. J. HOOGEWERFF.

CORRESPONDENTIE VAN CORNELIS FLORIS BETREFFENDE HET MERODE-PRAALGRAF TE GEEL

Brieven van de hand van een XVI^e eeuwsch kunstenaar zijn uit den aard van groot belang; brieven van een kunstenaar van de historische beteekenis van Cornelis Floris zijn nog interessanter; we maken dan ook onmiddellijk gebruik van de welwillendheid van de Revue belge d'Archéologie, om ze den lezers voor oogen te leggen.

Bij het schiften van de rommelige archiefstukken van het Hof van Beroep te Brussel, opgepropt op een der zolders van het Justitiepaleis aldaar, konden mijn collega, de heer C. Tihon en ik, de hand leggen op de almoezeniersrekeningen van Geel en Westerloo, van de XVI^e eeuw af tot aan het einde der XVIII^e eeuw (1). Die stukken komen zonder twijfel over uit den Raad van Brabant of uit de Kanselarij, misschien daar gedeponeed ten gevolge van een proces, misschien afkomstig uit het privaat archief van den kanselier; meer waarschijnlijk echter ten gevolge van het ook daaronder voorkomende testament van Jan (III) van Merode. Onder die almoezeniersrekeningen bevonden zich ook de hiernavolgende twaalf brieven, wel bewaard, van Cornelis Floris, gericht tot meester Joos Facuez, secretaris van de Kanselarij, van de jaren 1553 en 1554. De kanselier van Brabant was, met nog een paar andere beambten van Jan III van Merode, aangeduid geworden als testamentuitvoerder in 1534. Toen baron Jan overleed in 1550, was dus de toenmalige kanselier Engelbert van den Daele, gelast met het uitvoeren van het testament. Zoo geraakten de brieven van den Antwerpschen beeldhouwer in zijn bezit (2). In feite nam secretaris Facuez de taak over, ten minste ten opzichte van het bestellen van de graftombe. In welke verhouding Facuez vroeger leefde met Floris die hem zijn zeer beminden vriend noemt, kon niet uitgemaakt worden; het heeft trouwens minder belang voor ons onderwerp.

Tot daar de geschiedenis van de herkomst der correspondentie.

Als inleiding tot de uitgave ervan, moesten we natuurlijk onze toe-

(1) De gevonden documenten betreffende Geel en Westerloo, berusten reeds gedeeltelijk aan het Alg. Rijksarchief te Brussel; een inventaris ervan kon nog niet opgemaakt worden. Daaronder ook de boedelbeschrijving van Jan III, van 1550, jaar van zijn dood.

(2) Volgens Gaillard, Le Conseil de Brabant, III, blz. 338 had Eng. v. d. Daele de baronie van Leefdaal van Jan v. Merode gekocht op 3 Oct. 1540. In het archief van het Leenhof van Brabant konden we van dien koop geen bevestiging vinden.

vlucht nemen tot het standaardwerk over Cornelis Floris en diens historische beteekenis, van de hand van den Duitschen kunsthistoricus Hedicke, wiens conclusies trouwens hunne waarde zullen behouden, maar alleen in sommige details zullen moeten gewijzigd worden, waarover nader (3).

Cornelis Floris, of De Vriendt, geboren te Antwerpen omstreeks 1516, behoorde tot een van die kunstenaarsfamilies die we in de Nederlanden zoo dikwijls aantreffen; zijn beteekenis als beeldhouwer en als bouwmeester ligt niet zoo zeer in het gehalte van zijn werk, dan in den invloed dien hij haast een eeuw lang heeft uitgeoefend, niet alleen in zijn land, maar tot in Scandinavië, Duitschland, Frankrijk en Engeland toe. Na zijn verblijf in Italië, samen met zijn broeder Frans, tusschen 1540 en 1544, toonde hij zich in zijn werk een overtuigd voorstander van Florentijnsche kunstformules en barokornamenten, die hij op zijn talrijke werken overbracht zonder er veel van zijn persoonlijkheid in te laten. Zijn belang is dan ook vooral van historischen aard; zijn nieuwe Italiaansche kunstopvattingen hebben een succes ge oogst dat de persoonlijke waarde van den kunstenaar ver overtroffen heeft.

Hij stierf in volkomen armoede in het jaar 1576.

Over de artistieke waarde van zijn talrijke werken, als het stadhuis te Antwerpen, het oksaal van Doornik, het torenaltaar van Zoutleeuw, en zijn tallooze grafmonumenten van hier en elders, o.m. het graf van Frederik I van Denemarken, waarover kwestie in zijn correspondentie, kan men van meening verschillen: ze hebben trouwens niet dezelfde waarde; dat Cornelis Floris zijn talent en individualiteit begraaft onder een ophooping van details, is een feit; dat zijn werk iets serieachtigs, iets mercantilistisch heeft, neemt Prof. Hedicke aan; wij maken echter daarover wel voorbehoud. Maar in ieder geval, wat blijven zal, is die specifieke Floris-decoratie, die stijl, die motieven, die navolging hebben gevonden, niet alleen in de beeldhouwkunst, maar zelfs in de tapijtweverij.

Het overgroot aantal kunstwerken van Cornelis Floris wijst op het bestaan van een atelier; het valt dus moeilijk uit te maken waar meester of gast heeft gewerkt. Dat geldt ook voor het Merode-praalgraf te Geel; we wijzen hier echter terloops op een tegenspraak bij Hedicke, waar hij nu de liggende figuren van Jan van Merode en van zijn vrouw Anna van Gistel toeschrijft aan Cornelis zelf, en het verder weer ontkent of er ten minste aan twijfelt (4).

(3) R. Hedicke, *Cornelis Floris und die Florisdekoration* (Berlin, 1913, 2 Bde).

(4) Op. cit., blz. 27 en 43.

Wat het mausoleum zelf betreft, aarzelt Hedicke niet, op grond van analogie van decoratie en jaartal met andere werken, het toe te schrijven aan het atelier van den Antwerpschen kunstenaar; na de critische diepgaande beschouwingen van den Straatsburger Florisspecialist, bleef er trouwens geen twijfel meer bestaan. Men had het nochtans vroeger wel eens aan een Italiaansch beeldhouwer toegeschreven; de geschiedschrijver van Geel, de E. H. Kuyl, had het, bij gebrek aan archiefmateriaal, toegeschreven aan een onbekenden Vlaamschen meester : dat was ook voorzigtiger zoo! (5) De hierna volgende correspondentie brengt dus vooral een bevestiging van het resultaat der inductieve methode van Hedicke; daarenboven had deze niet gearzeld het praalgraf te dagteekenen van de jaren 1552-1554; zijne meening was ook de juiste, evenals die betreffende het graf van Frederik I van Denemarken, door koning Christiaan III besteld, en op 't einde van 1553 klaar, maar nog niet naar Sleeswijk verzonden.

Voortaan dus is de meester van het Merode-praalgraf te Geel bekend op grond van archiefmateriaal : geen de minste twijfel blijft meer over betreffende de herkomst.

Doch gelukkig levert de correspondentie nog iets meer op : door een aandachtige lectuur zal een vakgeleerde er trouwens nog in bevinden wat door ons alleen werd vermoed. Het volgend commentaar is dan ook maar de vrucht van een vluchtig contact met de brieven van Cornelis Floris.

Brief 1 zinspeelt op een « figure » die Floris heeft gebeeldhouwd voor het huis van secretaris Facuez. Wat die « figure » beteekent is natuurlijk niet uit te maken : misschien een gebeeldhouwd beeld, misschien alleen een medaillon in grotesken trant waarvoor C. Floris veel voelde. Facuez zelf woonde « by S. Goelen kerckhof beneden de trapkens in 't straetken tot Brussel » (Adres bij brief 9). Of de « albaster » waarover verder in den brief sprake is, die « figure » betreft, of het graf van Merode, is niet duidelijk.

Een van zijn broeders waarover het gaat in brief 2, is zonder twijfel Frans, de schilder, die eventueel de wapenen van de echtgenooten zal « conterfeyten ». De indruk blijft over dat het atelier van C. Floris vooral bestond uit de drie broeders, bijgestaan door werklieden. Daarenboven wijst Prof. Hedicke op de nauwgezetheid van Floris in het afleveren van het bestelde werk : de lectuur van den derden brief bevestigt zulks.

In den vierden brief legt de schrijver ervan den nadruk op zijn belange-

(5) Kuyl, Gheel (Antwerpen, 1863), blz. 135. — de Reiffenberg, La Nonciature de l'évêque d'Acqui, p. 67 (Nouveaux Mémoires de l'Ac. Rle, XII, 1839).

loosheid. We willen wel de laatste zijn om als gangbare munt aan te nemen wat zoo maar een kunstenaar of wie dan ook over zijn onbaatzuchtige liefde tot de kunst vertelt. Maar toch kunnen we ons niet van den indruk ontdoen dien deze brief overlaat; wat we trouwens weten over de volslagen armoede waarin Cornelis Floris leefde en stierf (6), en over de schroomvalligheid waarmede hij zijn werk voleindigde in al zijn details, volstaat om zijn reputatie van onbaatzuchtigheid hoog te houden: «zoo ick de schouwe maer roockende kan houwen» zegt hij zoo sappig. «Ick hebbe mijn eere liver dan ghelt» voegt hij er aan toe. Hoe fier dat klinkt uit den mond van een XVI^e eeuwsch kunstenaar! Wat den tijd betreft dien hij er aan besteed heeft: een jaar is toch zoo veel niet, rekening gehouden van al de ongenade waarover de kunstenaar spreekt.

Wie zijn «compere de goudtsmid van de coninginne» mag geweest zijn, kon niet uitgemaakt worden, evenmin als Hendrik.

Over de «supplature» van den koning van Denemarken waarover hier kwestie is, werd reeds hierboven gesproken. Dat praalgraf bleef trouwens nog lange jaren in het werkhuis van Cornelis Floris, vermits zijn weduwe er voor gebrandschat werd tijdens de Spaansche Furie.

Graag zouden we de brieven van antwoord voor oogen willen hebben, om te weten wat er eigenlijk van den «tuyn» of afsluiting is terecht gekomen, na den brief van 30 November. We verwijzen hier naar hetgeen Kuyl erover zegt. Onzes inziens is de kanselier niet op het voorstel van Floris ingegaan, en «die van Ghele» (= de familie? of de andere erfgenamen?) zullen het wel niet bekostigd hebben. Best mogelijk ook dat zoo die afsluiting bestaan heeft, ze vernield is geworden in den loop der eeuwen, misschien zelfs reeds op 27 Mei 1590, toen de rebellen stad, en kerk, en praalgraf tiesterden. Van «lügenwerk» of lapwerk wilde de kunstenaar overigens niets weten! Des te meer tevreden zou hij geweest zijn als hij zag «dat alle dingen wel bewaert zoude zijn!» Zoo spreekt toch een werkman die zijn werk lief heeft!

Een heel interessanter kwestie is die van de herkomst van het materiaal, o.m. van het albast, in brief 4. Floris schrijft dat hij zijn albast in Engeland bestelde. In verband daarmee verwijzen we naar een studie van wijlen Jos. Destrée over de herkomst van albasten St Jansbeeldjes en retabels die zoowat overal werden aangetroffen in de Nederlanden en in Frankrijk, en die dagteekenen uit de XV^e eeuw. Ze zijn het produkt van Engelsche kunstenaars, en het albast was afkomstig uit de groeven

(6) Génard, in *Biogr. nationale*, art. Cornelle Floris.

van Chellaston bij Derby, en niet uit het Juragebergte zoals men vroeger wel had gemeend (7). Na het begin der XVI^e eeuw werd er te Nottingham geen dergelijk beeldhouwwerk meer vervaardigd; maar de Nederlandsche ateliers bleven hun albast bestellen in Engeland.

Een laatste woord over de uitgave.

Stijl en schrift van Cornelis Floris leverden haast geen moeilijkheden op; we hebben ze dan zoo trouw mogelijk gevolgd.

Een woordje van dank zijn we ook verschuldigd aan onze vereerde collega's om allerhande inlichtingen die ze ons verschafte; voornamelijk aan den heer C. Tihon, onzen trouwen leider en medewerker op den stofferigen zolder van het Justitiepaleis te Brussel.

A. COSEMANS.

(7) Jos. Destrée, Sculptures en albâtre de Nottingham, Annales de la Sté d'archéol. Brux. **XXIII**, 1909, pp. 439 ss.

(1)

ADI, 10 April 1553.

Eerzame voirsinigen gunstigen besonderde goede vrint Heere secretarius. Ic ghebiede mij zeer aen ouwer liefden, U adverterende dat u figure de weke ghedaen zal zijn om op ouwen ghevel te stellen dewelc ic ouwer liefden beloeft hebbe ende ic sal ze ouwer liefden bestellen te schepe oft zelve brengen deze ander weke, wilt Godt. Ten anderen soe sal ouwer liefden believen te weten als dat wij ghelt sullen moeten hebben om dat werck voerts te maken, want ic voer mynen persoon hebbe betaelt ende verleet aen blooten albasten bij de 35 pont wlems ende ic en hebbe maer 25 pont ontfangen ende mijn memaet oeck zoe veel; alsus soe sal myn heere ouwer liefden believen mij zoe veel te liene te doen dat ghij den bringer van dezen wilt seggen wanneer dat u passen zal dat wij bij u comen moechten, want 't is alden dach met ghelt te doen als ouwer liefden wel bevroeden can. Hier mede weest den almachtigen heere der heeren bevolen die ouwer liefden lange in voerspoet ende in lange ghesont-heyte wille ghesparen.

by mij ouwer liefden schemel dienaer ende vrint wes ic vermach,
CORNELIS FLORIS, in Anverpa.

(2)

ADI, 14 Julio 1553.

Een vrindelijke groete ende goetwilligen dinst, altijd bereijt voer U myn eerwerdige h. secretarius; ic ghebiede mij zeer aen ouwer liefden. Ic hebbe ouwer liefden gescheven ende begheert dat ghij mij soudt willen beschicken alle die wapenen van myn heere van Merode saliger ghedachten ende hoe dat ic mijn heere ende mijn vrouwe cleeden zal; ic gheloove dat ghij den anderen brief ontfangen hebt, sus den bringer van dezen is een van mijn bruers; ic soude wel begeren voer dalder eerste hebben myns heeren wapen met myn vrouwe wapen ende die 4 baenderijen, dat mogelick ware voer deerste met mijn bruer die te willen seynden, oft cost ghij hem die ghewijzen ergens daer ze staen ghemaect hy salze mij wel conterfeyten. Sunderlinge soude ic wel willen weten wat myn heere vuert op den helm; can ic dat noch maer crigen soe sal ic noch pasientie hebben tot op een ander tijt.

Hier mede blijf den alleroppersten heere bevolen die u langhe in gheluck ende in ghesontheyt sparen wille ende ons allen.

By my u schamel dienaer wes ic vermach,
CORNELIS FLORIS.

(3)

ADI, 8 Agosto 1553.

Eerzame, edele, voersienigen h. secretario.

Ic ghebiede mij zeer aen ouwer liefden goede gracie. Ic hebbe mijn heer noch twee briven ghescreven sonder dezen om bescheet te hebben van die mantels van mijn heer ende my vrou van Merode saliger, want sonder te weten hoe dat ic die selve maken sal en can ic die selve figuren niet beginnen; hadde ic bescheet ghehadt over zes (?) weken sy hadden al in 't werck gheweest, want waeren deze 2 belden ghedaen soe hebbe ic bijcans verdich zijn. Alsus duncket ouwer liefden goet dat ic daer come; ic wille gerne comen om die 16 quartiere ende die baenderijen oeck te hebben. Het compt mij qualick te passe dat ic die selve oeck niet crigen en can. Aldus sal u believen mij corts bescheet te ontbieden, den tijt ghaet wech sonder twifel sal scherp houden dat tselve werck ghedaen te hebben. Daarom schrijft mij bescheet opdat ic mijn werck vorderen mach.

Hier mede weest den alderoppersten heere der heeren bevolen die u duer zijn goddelike ghenade lange in ghesonthyt sparen wille.

Bij mij u schamel dienaer wes ic vermach,
CORNELIS FLORIS.

(4)

ADI, 19 September 1553.

Een vrindelijke groete en goetwilligen dinst, altijd bereyt tot ouwer liefden dinst; voerts heer Secretarius mijn zeer beminde vrint, soe laete ic U weten als dat ic die 8 quartieren van mijn vrouwe van Merode saliger gedachten ontfangen hebbe duer handen van mijn goet vrint Pommereus (1); 't is heden 8 dagen dat ic te Weterloo was ende hebbe oeck daer gheconterfeyt die 8 quartieren van mijn heer saliger met die baenderijen ende hebbe oeck te Loeven gheweest conterfeyten soe mijn heere daer in een ghelas kniet met mijn vrouwe op dat ic alle dingen maken soude soe dat behoort. Ten anderen van te bamisse ghedaen te hebben dat en is mij noch Hendric niet mogelick; 't is wel waer dat men alsulcke werck wel op een jaer maken soude waert sake dat ic mijn eere niet liver en hadde dan sommige. Ic sal mijn werck maken na mijnen sin ende soe dat behoort van een werckman niettegenstaende die verbuerte; al soudick hondert gulden verbueren mijn deels soe en sal ic niet brodden om ghedaen te hebben; ic salt maken soe dat behoort, wilt Godt den Heere; het ten is gheen werck van trionffe dat maer 8 dagen staen en zal maer hondert jaren, en ic woude wel dat de goede Heeren wisten alzoewel als ic doe wat axcedenten ende quellighen die op alsulcke groote wercken loopen soe van steen soe van de ghesellen, deen wort ziek, dander ghaet loopen ende soe voerts, daen als ic wel doen bliken zal ent van noode is. Ten anderen soe zijn die 4 herauten met die vier baenderijen ghedaen met grooten tijt daer in ghedaen met die ander 2 figuren die mijns heeren ende mijn vrouwen wapen houden, daer gheenen tijt in ghespaert en is so men zien zal, wilt Godt; al dat hernas dat op den serck liggen zal beneden oeck al ghedaen 3 die groote figure van mijn heer saliger is al gheboetzeert, dat bedde daer mijn heer op leet daer die wapenen rons omme comen dats oeck ghedaen, behalve die wapenen, siet nou wat daer noch te doen is, 't is al in 't werk, behalve mijn vrouwe; deze 2 groote figuren dats d'eere van den heelen wercke; dit en is geen dinge dat verrast mach zijn, t'en is geen schilderije die men uut vege mach, alst qualick ghemaect is; ist eens bedorven, het moet altijd bedorven bliven. 't Is Godt bekent oft mij een hertzweer is dat ic soe slecht gheweest hebbe aen te nemen op alsulcken dach ghelijck men een schoenmaker belast maeckt dat dat paer schoenen ghedaen zijn tegen een sondage. Nou wel als alle dingen staen sal soe sal men zien wie ghelijck oft onghelick hebben zal, want uut vreezen der verbuerte en sal ic tselve werck niet verrasen den tijt van een dag. Ic hebbe mijn eere liver dan ghelt als ic ghenoch doen bliken zal bij de wercken die ic ghemaect hebbe; dat ic my zelven ghesocht hadde over lang, ic soude wel een hoop stuyvers nou mer hebben dan ic myn leefdage mogelick zien zal van wercks halven.

Hier mede wille ic ouwer liefden den heere der heeren bevelen die ou duer zyn goddelike genade lange in ghesontheyt wille ghesparen.

Bij mij ouwer liefden schemel dienaer,
CORNELIS FLORIS, wes ic vermach altijd bereyt.

Op den rand: te weten van aenghaende, wanneer dat wij ghedaen sullen hebben: ic en sal gheen ander werck beghinnen voer ou lieden werck en zal ghedaen zijn, wilt

(1) In de XVI^e eeuw leefden er verscheidene «Pommerius» te Antwerpen, die voorkomen in de liggeren der St Lucasgilde; nota van den E. H. Prims, waarvoor hier onze dank.

Godt; noch in 8 maenden gheen ander werck ghemaect en hebbe dan mijn heere werck van Merode. Ic was wel 3 maent eer ic al den albaster uut Engelant crigen cost, het ghene dat ic behoefde dien tijt die come ic nou oeck te cort.

(5)

ADI, 5 octobris 1553.

Eerzame zeer discrete heer secretarius; ic ghebiede mij zeer in ouwer liefden goede gracie.

Ic hebbe ouwer liefden ghescreven over 18 of 17 dagen gheleden van aenghaende van onzen wercke, maer ic en hebbe niet vernomen van eenighe antworde, sus beminde vrint heer secretario, hebbe ic ou de laestmael vergheten te scriven dat ghy die schrijft soudt doen maken die men van coeper sal maken van onze wercke. Voerts, heer, sal ouwer liefden beliven te weten als dat u beliven sal noch elck een 50 gulden te willen doen, ende die reste sullen wy laten staen tot dat het werck voldaeen zal zijn. Ic en soude ouwer liefden niet quellen coste ic oft hadde ic die suppulture van den coninck van Denemercken ghelevert; maer mij dunkt dat ze dezen winter hier noch bliven sal; dus sitte ic nou zeer benaut van ghelde, alle oncosten wallen zeer groot, ende den loon van de wercken zyn cleyn; wij en hebben gheen renten sus moeten wij de schouwe roockende houwen met onzen aerbeyt. Sus heere salt ou believe den brenger van dezen mijn compere goudtsmidt van de coningine mate een lutter bescheets te doen oft ghij ons elck noch 50 gulden doen sult, oft niet, want comet u niet te passe, sonder twifel soe sal ons qualick comen; wij souden u over lang daer om ghescreven hebben, maer overmidts wij onzen dach niet ghehouwen? en connen soe hebben wy ons gheschaempt; maer soe ic ou ghescreven hebbe dat ic anders gheen werck in handen en hebbe noch over 8 maenden ghedaen en hebbe gemaect dan ou werck, noch oeck gheen ander werck niet beginnen en zal, voer ten zal ghedaen zijn, wilt Godt, sus moete is mij behelpen soe ic best can, met tghene dat ic van ou ende van hier en daer ontfange; een 50 gulden en houden niet lange tegen. Sus heer secretario, ic bidde u wilt het beste doen, ic salt weder t'ouwaerts verdienen, wilt Godt, hier mede weest den aldere oppersten heere der heeren bevolen.

Bij mij u schemel dienaer wes ic vermach,
CORNELIS FLORIS.

Van aenghaende den dach dat het werck ghedaen zal zijn teghen kersmisse ten uutersten, wilt Godt, sertejn op alsulcken werck en is niet te weten op een maent noch op 3 niet wanneer dat ghedaen zal zijn, want daer vallen veel axcedenten, al doet een man all zijn uuterste beste. Deze ander weke soe ghaen ic mijn vrouwe maken; mijn heer is al gheboetzeert ende versteken, maer derop doen dat neemt den lanxsten tijt. Ic salt maken soe dat behoort, wilt Godt, als men zien zal; tis meer van noode dwerck wel te maken dan den dach soe zeer ende onderdanich te zijne; ic en zal gheen brodderije uut mijn handen laeten gaen waer ic can oft mach.

(6)

ADI, ultima novembris 1553.

Eersame, zeer discrete wijze heer secretario, ic ghebiede mij zeer aen ouwer liefden. Ic verghat ouver liefden te vragen daer ic u eens af ghescreven hebbe, aenghaende van den tuyn die om ons werck zal moeten comen, oft ghij lieden den zelve oeck doen macken sult oft dat die van Ghele becosteiggen zullen? Dat ic mij hier mede moye, en willes mij niet qualyck af nemen: ic saghe gherne dat den zelve tuyn ghemaect ware teghen dat wij reet zijn; want, wilt Godt den heere, deze Lichtmisse hoepen wij te stellen sonder faulte wete ic wel ten sy dat wy daer by zijn, als dat ijerwerck ghestelt

zal worden, dat ze dat werck schande maken zullen, hier sorghe ic voer; het is een dinge dat hayst ghemaect zal zijn den tuyn soe ic gheseyt hebbe ic wille gherne een ordinansie daer van maken, het sal ouwer liefden believe myn heer den Cancellier daer van te spreken; daer moet wat om comen als wij daer af scheyden sullen, het zij van houdt oft wat anders, oft ten zal gheen 3 dagen heel blijven; daerom waert beter dat men daer tegen reet maecken datter altoos bliven zal, te weten eenich teer duerluchtig werck van ijzer dat het werck beschermt waer van breken ende dat het werck oeck niet zeer en ocuperde het tghesichte. Ic gheloove dat men sulcke werk metten ponde besteedt oft int gheheele; ten andere den epitafium die schrift die moeten wy oeck hebben. Hier is Grapheus (1), die soudt wel maken als hij informacie hadde oft daert u beliest besonders. Anders en wete ic ouwer liefden wat scriven dan den almoeghende Heere der Heeren die wille ouwer liefden duer zijn goddelijke ghenade langhe in ghesontheyt sparen. Amen.

Heer Secretaris, tsal u believe mij antworde te ontbieden ja oft neen oft ghemaect zal worden oft niet, soe ben ic tevreden.

Bij mij ouwer liefden schemel dienaer wes ic vermach,
CORNELIS FLORIS, in Antwerpa.

(7)

ADI, 18 Febr. 1553 (N. St. 1554).

Eerwerdighe heere secretarius.

Mijn heere zal believe te weten dat ic mijn heere een brief ghescreven hebbe; sus soude ic van mijn heere wel begheren te weten met den brenger van dezen wanneer dat mijn heer te jonste (?) comen mocht om te doen sulcks als wy op mijn heere begheren te weten dat wy ouwer liefde vrindelick bidden om noch een 50 gulden de man, overmits dat wij nou noch groote onkosten verwachende zijn soe van wagenvracht ende van kisten te doen maken ende van packen ende soe voertsae; ende dat mijn heere toch dat schrift wilt seynden met den brenger van dezen, waert mogelyck. Blijft den alderoppersten heere bevolen.

Bij mij ouwer liefden schemel dienaer wes ic vermach,
CORNELIS FLORIS, in Anwerpa.

(8)

ADI, 14 mars 1553 (N. St. 1554).

Eerwerdighe discrete wijze heer secretarius.

Ic ghebiede mij zeer aen ouwer liefden, u biddende dat ghy toch beneersten wilt dat wij die schrift mochten hebben, opdat dit gheen oorzake en worde dat wij voer Sinxzen niet en zouden mogen volstellen want de schrift zal oeck tijt kosten om graveren. Ic hebbe mijn heer den Cancellier die groote van den epitafium ghesonden, maer ic en hebbe daer af niet vernomen. Anders besonders en wete ic ouwer liefden wat scriven dan den almachtigen Godt die wille u duer zijn goddelike ghenade lang in ghesontheyt sparen.

Bij mij ouwer liefden schemel dienaer wes ic vermach,
CORNELIS FLORIS, in Anwerpa.

(9)

Op Palmzondag 1553, stilo Brab. (N. St. 1554).

Eerzame zeer discrete wijze heer secretarius.

Ic ghebiede mij zeer aen mijn heere. Ic hebbe ouwen brif ontvangen met den brif van

(1) Cornelis Grapheus, vader van den Antwerpschen stadssecretaris Alexander Grapheus; als dichter minder bekend dan zijn zoon (Biogr. nat.).

M^r Nicolaes Nicolai (1) met dat cleyn memoriken daer bij. Alsus zal mijn heer believeu te weten als dat Nicolaes in Hollant ghereyst is met alle zijn familie om daer 6 oft 7 weken te bliven, soe hebben zij mij gheseyt daer hy hier tuijs is. Alsus hoe dat men hier voerts mede doen zal, dats ouwer liefden kennelick. Ic hebbe u eens oft 2 maels van Cornelius Grapheus gheseyt; wiste ic myn heer Nicolai te scriven in Holant, ic soudt doen maer my dunkt dat ongheriet werck is. Sus mijn heer wilt hier 't beste mede doen op dat ic dat schrift moecht becomen, op dat wij voer Sinxzen mochten ghedaen ende ghestelt hebben, want ten dient niet langer ghebeyt.

Anders niet dan den almoegende heer der heeren wille u lange duer zijn ghenade in ghesontheyt sparen.

Bij mij ouwer liefden schemel dienaer, wes ic vermach,
CORNELIS FLORIS, in Anverpa.

P. S. — Den brif van h. Nicolai zal ic bewaren tot dat ic weder bescheet hebbe te weten oft ic hem den brif in Hollant schicken zal oft niet.

Aen den erbaren zeer discreten wijzen heer Secretarius M^r Joos van Facuwez, mijn besonders goet vrint bij S. Goelenkerckhof beneden de trapkens int straetken.

Tot Bruesel.

(Andere hand).

Missiven van den beeldtsnijder Floris geadresseert aen den heere Secretaris Facuwez nopende het Epitaphium van Jonker Jan heere van Merode.

(10)

ADI, 8 April 1554.

Eerzame zeer discrete heere.

Het sal mijn heere believeu terstont antworde te saynden want den tijt is zeer cort. Ic hebbe ghesteren na Westerloo ghesonden om den sterfdach; sus ic bidde u wilt ons expidieren, opdat wij ons werck mogen stellen voer Sinxzen. Anders niet, dan den Almogende Godt wille ouwer liefden in der ewicheyt bewaren.

Bij mij u schemel dienaer wes ic vermach,
CORNELIS FLORIS, in Anverpa.

(11)

Zonder datum.

Heer secretaris, onder corextie gheschreven, na dat ic verstaen sal en is meester Nicolaes Nicolai soe expert niet van alsulcken epitaliums te ordineren; Cornelis Grapheus die dagelyxs anders niet en doet dan epitaliums te ordineren, hij weet die antixze maniere van de Romaijnen, hij maectt zijn werck daer af ende hier en waert niet een epitalie gheordinert hij maectt de zelde altemale. Sus dunckt mij voer 't beste dat ghy hem screft, hy salt gherne doen ende hy is myn groot vrint. Corte antworde sal ouwer liefden believeu mij te scriven.

(12)

Zonder datum.

Heer Secretarias,

Een dinge hadde ic vergheten, te weten om ons werck moet een afslutinge ghemaectt worden; mij dunck in 't wel nemen van u, dat niet quaet en waere dat men dat te werck leyde, men salder wil wat frays van ijzerwerck om maken, dat is zeer duersichtich,

(1) N. Nicolai, Everardi of Grudius, latijnsch dichter, geb. te Leuven, datum onbekend, secretaris van den Geheimen Raad; huwde met Anna Coebels uit Den Haag. Overleden ± 1572. (Blgr. nat.).

sterck ende tieer; van coper dat soude te hooge op diaer (?) loopen. Sus belivet u dat ic daer een manierken af tiekenen, dat schrift mij. Ten anderen dat ic u dit scrive dat is dat mij dunckt dat zeer goet waere dat tselve met eenen ghesteelt (?) ward, soe waer dat werck ghepresarvert van breken, ende soe en dorsten men geen luegenwerck daer om maken, bij alsoe verre alst u ende myn heer den cancellier goet dochte. Soe soudt men dat wel te wercke leggen opdat ghedaen mocht zijn als ons werck ghedaen zal zijn, want al beydj ghij 3 off 4 jaer met dat lugewerck soe moet dit toch altoos ghemaect worden. Ic soudt zeer wel begheren wart mogelick, soe soude ic te beter te vreden zijn als ic zage dat alle dingen wel bewaert zoude zijn. 't Sal ouwer liefden believen my te ontbieden alst u te passe zal comen. Ic sal altoos gherne die ordinancie daer gherne af vueren sonder iet van te hebben.

CHRONIQUE

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE

SEANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 7 AVRIL 1935.

La séance s'ouvre à 14,30 h., à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Albert Visart de Bocarmé, président.

Présents : MM. Pierre Bautier, vice-président; Rolland, secrétaire; de Beer, trésorier; R. P. de Moreau S. J., Ganshof, Baron M. Houtart, Ed. Michel, Stroobant, Tahon, Vicomte Terlinden, Vannérus, Van Puyvelde.

Excusés : MM. Bergmans, Chevalier Lagasse de Loch, van de Walle.

Le procès-verbal de la séance du 3 février 1935 est lu et approuvé.

Lecture est faite d'une lettre de remerciements de M. Pierre Bautier, élu vice-président.

On procède à l'élection de trois membres titulaires. Sont élus : MM. le Comte J. de Borchgrave d'Altena; le R. P. F. Peeters, S. J. et le Chevalier M. de Schaetzen.

On élit également cinq membres correspondants régnicoles. Ce sont : Melle Ghislaine De Boom, bibliothécaire à la Bibliothèque royale; MM. A. Bertrang, conservateur du Musée archéologique d'Arlon; Armand Baar, ingénieur à Liège; Henri Nicaise, attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire; le chan. Erens, O. P., archiviste de l'Abbaye de Tongerlo.

Le secrétaire entretient l'assemblée de la situation créée par la diminution du subside accordé par la Fondation Universitaire. On décide de porter à fr. : 80,— le montant de l'abonnement des membres et d'autoriser le Bureau à s'adresser à des membres du Comité protecteur de la Revue en vue de recueillir des fonds.

La séance est levée à 15 h.

Le Secrétaire :

PAUL ROLLAND.

Le Président :

A. VISART DE BOCARMÉ.

SEANCE GENERALE DU DIMANCHE 7 AVRIL 1935.

La séance s'ouvre à 15,15 h. à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Albert Visart de Bocarmé, président.

Présents : MM. Pierre Bautier, vice-président; Rolland, secrétaire; de Beer, trésorier; Comte J. de Borchgrave d'Altena, R. P. de Moreau S. J., Ganshof, Baron M. Houtart, Ed. Michel, R. P. Peeters, Stroobant, Tahon, Vte Terlinden, Vannérus, Van Puyvelde, membres titulaires; Melle Bergmans, M. Breuer, Mme Crick, le Baron Francis Delbeke, MM. Faider, Hoc, Melle Ninane, M. Sander Pierron, membres correspondants régnicoles.

Excusés : MM. Bergmans, Chev. Lagasse de Loch, van de Walle, membres titulaires; Closson, abbé de Clercq, Hocquet, Lacoste, Lavalleye, Velge, membres correspondants régnicoles.

Le procès-verbal de la séance du 3 février 1935 est lu et approuvé.

Le président félicite M. Victor Tahon qui vient de célébrer son 90^e anniversaire.

Le secrétaire fait lecture d'une invitation à envoyer des délégués au Congrès que l'Association Bourguignonne des Sociétés Savantes tiendra à Dijon en mai 1935. Personne

ne s'offrant pour représenter l'Académie, celle-ci décide de s'associer moralement à la manifestation.

A la suite d'une demande identique émanant du Bureau du 30^me Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, qui se tiendra à Bruxelles en juillet-août prochain, on décide que le Bureau de l'Académie représentera la Compagnie.

La parole est donnée à Melle Lucie Ninane qui entretient l'auditoire d'*Un type exceptionnel d'église romane dans les Flandres : Houthem-Saint-Liévin*. Là, de chaque côté d'un chœur profond, se dresse, dans le transept, une chapelle orientée pourvue d'un étage. On se perd en conjectures sur l'accès primitif aux chapelles d'étage, sur le rôle de tous ces petits sanctuaires et sur la profondeur inusitée du chœur. Il convient toutefois de rappeler que l'église était un lieu de pèlerinage très fréquenté et qu'elle appartenait à l'abbaye Saint-Bavon de Gand, qui avait peut-être songé à y installer un prieuré.

Cette communication donne lieu à un échange de vues entre MM. Ganshof, le R. P. de Moreau, Van Puyvelde, le Vte Terlinden, de Beer, Rolland, le R. P. Peeters et l'orateur.

Le Comte J. de Borchgrave d'Altena, faisant défiler une série impressionnante de projections, attire l'attention sur des *Statues d'art slutérien*. Il montre comment la silhouette « cylindrique » des personnages conventionnels du pur gothique français s'élargit et se brise chez nous, au cours du XIV^e siècle, par suite du souci de plus en plus absorbant de la représentation réaliste d'épaisses draperies. Les physionomies des sujets tendent également à s'individualiser.

Après une observation de M. Ed. Michel, la séance est levée à 17 h.

Le Secrétaire :

PAUL ROLLAND.

Le Président :

A. VISART DE BOCARMÉ.

CONGRES.

CONGRES ARCHEOLOGIQUE ET HISTORIQUE DE BRUXELLES.

Il importe absolument que notre revue garde le souvenir du Congrès que la Fédération archéologique et historique de Belgique a tenu à Bruxelles, du 28 juillet au 2 août. Organisé par la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, il constituait le trentième congrès de la Fédération. Sa réalisation fut un véritable triomphe dont il convient de féliciter son distingué président, le Vicomte Ch. Terlinden, professeur à l'Université de Louvain, et son actif secrétaire-général, le Comte J. de Borchgrave d'Altena, conservateur du Musée de la Porte de Hal. Pas moins de 600 personnes s'inscrivirent pour y participer. Plus de cent communications figurèrent au programme et d'autres vinrent s'y ajouter au dernier moment. Elles furent partagées entre huit sections : 1^o Préhistoire, Archéologie gallo-romaine et franque; 2^o Archéologie et Histoire de l'Art du moyen âge; 3^o Archéologie et Histoire de l'Art de la Renaissance au XVIII^e siècle; 4^o Histoire du moyen âge; 5^o Histoire moderne et contemporaine; 6^o Histoire ecclésiastique; 7^o Numismatique; 8^o Folklore.

Plusieurs de ces communications seront publiées dans les prochains numéros de notre revue.

De nombreuses excursions permirent aux étrangers — et aux Belges — de faire connaissance avec les beautés archéologiques du Brabant, dont l'art sculptural, entre autres, est actuellement l'objet d'études passionnées. On parcourut ainsi Louvain, l'abbaye de Parc, Berthem, Hal, Nivelles, Villers, Tirlemont, Oplinter, Léau, Diest, Montaigu et Aerschot. N'oublions pas non plus les visites de la collégiale SS. Michel et Gudule, de l'église du Sablon, de Notre-Dame de la Chapelle et du Musée communal de Bruxelles. Toutes ces excursions et visites furent guidées par des spécialistes.

EXPOSITION DE PORCELAINES DE Tournai.



Assiette décorée au centre d'une scène de bataille dans un cadre formé d'une couronne de laurier tressé, entourée de trophées militaires. A gauche, blason aux armes d'Autriche; à droite, blason aux armes de France. Riche composition. Très belles nuances de camaïeu bleu.

Collection privée belge.

Si l'on veut dégager la physionomie du Congrès, on doit reconnaître qu'il fut « scientifique » et « jeune ». Toutefois, comme la jeunesse est facilement oublieuse, elle n'a pas pensé à célébrer spécialement les noces d'or de la Fédération, qui tombaient à la même date. C'eût été l'occasion de passer en revue l'activité précieuse de cet organisme à travers les cinquante dernières années de notre historiographie nationale.

P. R.

EXPOSITIONS.

TOURNAI. — EXPOSITION DE PORCELAINES.

L'Exposition de porcelaines de Tournai ouverte du 15 août au 30 septembre à la veille Halle aux Draps est une magnifique révélation. Là sont réunis les chefs-d'œuvre qui furent fabriqués, pendant plus d'un demi-siècle, par la manufacture impériale et royale de Tournai. En 1750 la conjoncture économique paraissait peu favorable; la région ne possédait pas de gisement de kaolin. Mais l'audace, l'énergie et le goût éclairé de François Péterinck, le grand talent des artistes et techniciens qu'il put s'attacher, la protection des pouvoirs publics assurèrent en dépit de tous les obstacles le merveilleux essor de la manufacture de porcelaine tendre, unique dans les anciens Pays-Bas. Tournai fut incomparablement riche en œuvres d'art de toutes époques et de toutes espèces : voici, à la fin de l'Ancien régime, les joyaux d'une des plus pures industries d'art.

Pour tous les visiteurs, la réunion de tant de pièces d'une technique et d'un goût irréprochables constitue ainsi un nouveau témoignage de la magnifique vitalité artistique de la ville de Tournai. Les étrangers en particulier, qui trop souvent assimilent sommairement les porcelaines tendres de Tournai à des produits de manufactures françaises secondaires, se rendront compte du goût parfait et de l'éclectisme qui présidèrent au choix des modèles des artistes tournaisiens; ils reconnaîtront, au milieu des influences chinoises, allemandes, anglaises et françaises, un charme profondément original qui permet d'assigner à notre manufacture tournaisienne une place d'honneur dans l'histoire générale de la porcelaine de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Un bon catalogue de cette Exposition a été publié (édit. Casterman).

H. N.

ANVERS.

EXPOSITION D'ŒUVRES D'ART EMPRUNTEES AUX COLLECTIONS PARTICULIERES.

On sait combien les collections privées, surtout dans une ville qui, comme Anvers, s'est adonnée depuis des siècles au culte des Beaux-Arts, peuvent recéler de trésors. Mais l'accès à de pareilles merveilles est généralement difficile. Poursuivant une idée de propagande locale qui sert en même temps le développement général de la science, l'Administration communale de cette ville, aidée en l'occurrence par un Comité spécial, a obtenu l'autorisation de grouper dans sa Salle des Fêtes de la place de Meir, des œuvres de choix peu ou pas connues, empruntées partout ailleurs qu'à des musées officiels. Une première exposition de ce genre, qui devait se tenir du 21 avril au 19 mai, a été prolongée, vu son succès, jusqu'au 16 juin. Encouragés par leurs brillants résultats, les organisateurs ont ouvert une seconde exposition similaire du 10 août au 22 septembre.

Ces deux splendides rétrospectives consacrées surtout à la peinture et à la tapisserie,

et assez peu — c'est un des seuls reproches à leur faire — à la sculpture, ne se sont pas limitées à l'art des Anciens Pays Bas. On y a vu aussi des œuvres d'artistes étrangers. Une section d'Extrême-Orient a même été constituée. Mais les maîtres de nos régions, surtout ceux du XV^e au XVII^e siècle, et tout particulièrement ceux d'Anvers, ont évidemment dominé.

Des rapprochements curieux et des identifications intéressantes ont pu être réalisés.

Deux catalogues analytiques et illustrés, préfacés par M. J. Muls, Conservateur du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers (édit. J. E. Buchmann et R. Leclercq), furent imprimés en cette occasion. Ils constituent pour les érudits des documents de réelle valeur..

Des conférences furent données par MM. Roger Avermaete, Professeur à l'Institut supérieur des Beaux-Arts, et J. Denucé, Archiviste de la Ville d'Anvers.

Souhaitons qu'une si belle initiative ne s'en tienne pas là et qu'on présente bientôt à notre admiration des orfèvreries, des porcelaines, des verreries, etc. (1).

P. R.

(1) Souhaitons aussi que les numéros fixés aux œuvres correspondent plus exactement aux numéros du catalogue!

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES.

LOUIS REAU. *L'Art primitif. L'Art médiéval*. (Histoire universelle des Arts des temps primitifs jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de Louis Réau, T. II). Paris, Armand Colin, 1934, in-8° carré, 435 pp., 275 fig., 3 cartes, 60 fr. franç.

On ne reprochera pas à notre éminent collaborateur, M. Louis Réau, Directeur de l'Institut français de Vienne, d'avoir des idées banales. Non seulement il entrevoit la possibilité de condenser en quatre volumes une histoire universelle des arts des temps primitifs jusqu'à nos jours, mais, ne laissant qu'à de rares collaborateurs plus spécialisés le soin de réaliser les volumes extrêmes consacrés, le premier, à l'art antique et, le quatrième, aux arts musulman et d'Extrême-Orient, il tient la gageure de s'occuper personnellement des deux volumes médians, réservés à la partie vraiment constitutive de l'œuvre, l'art européen. Bien mieux, livrant ici au public le premier panneau de ce diptyque central, il lui donne une division insolite qui est presque un défi aux routiniers : l'art primitif, c'est-à-dire celui qui groupe l'art préhistorique, l'art précolombien et l'art des peuples primitifs proprement dits, y précède l'art médiéval (pp. 1-28). Et, de fait, l'auteur nous convainc que le premier art constitue, sur place, la préface de l'art d'Occident et que les autres ont influencé, à travers l'espace, nos tendances occidentales contemporaines.

Mais où la surenchère paradoxale et, à coup sûr, fouetteuse d'intérêt l'emporte, c'est dans les subdivisions de la seconde partie, la maîtresse partie du volume. Tout ce qu'on peut dire du moyen âge se voit inéluctablement rattaché à l'un des deux foyers que l'auteur fait briller magiquement à nos yeux : le foyer byzantin et le foyer français. « Ma principale préoccupation, écrit-il à la p. VI, a été de « masser » les faits afin d'éviter les inconvénients du compartimentage usuel qui masque toutes les perspectives. Pour débrouiller ce chaos et le transformer en un « kosmos » intelligible, j'ai cru pouvoir emprunter à l'astronomie le principe de la *gravitation*. Il y a eu à toutes les époques des foyers lumineux autour desquels gravitent les Ecoles secondaires. Au moyen âge, l'art européen s'ordonne autour de deux centre principaux : Byzance en Orient, Paris en Occident ».

Et c'est très défendable car, à condition de tenir compte des nuances qui paraissent en bordure, le fond est rigoureusement exact — une illustration abondante et des cartes suggestives aident à le prouver — et l'exposé supérieurement cohésif, à l'inverse de tant d'entreprises bibliographiques nées sous la formule agglutinative.

Pareille originalité de conception synthétique, mieux que tout autre motif, explique pourquoi M. Louis Réau a tenu à composer lui-même ce noyau de l'œuvre commune. L'économie interne s'en trouve sauvegardée, et bien que l'auteur ait des préférences pour telle partie de sa matière et une compétence toute particulière au sujet de cette partie, on ne s'en aperçoit sincèrement pas. Ce n'est pas sans quelques réserves — de principe, ajoutons-le, — que nous voyions un seul érudit aborder de front tous les problèmes que pose l'histoire de l'art de l'Europe médiévale et moderne. Nos craintes se sont évanouies, nos préventions dissipées. La documentation de ce premier volume en tout cas est partout impeccable (cf. le renouvellement de la question Sluter, p. 215), les valeurs sont rigoureusement pesées et harmonieusement disposées, les coups d'œil généraux nets et véritablement sereins.

Voici, au demeurant, une esquisse sommaire du plan relatif à l'art médiéval :

Le moyen âge byzantin (pp. 30-116) : 1° Le Christianisme et l'Art ; 2° Origines orientales

de l'art chrétien (synthèse absolument neuve faisant la part de l'apport romain et des apports — plus nombreux — asiatiques et égyptiens); 3° L'art byzantin à Constantinople; 4° L'expansion de l'art byzantin (en Orient et en Occident); 5° La survie de l'art byzantin.

Le moyen âge français (pp. 117-417). I. L'art médiéval en France : 1° Caractères généraux de l'art chrétien d'Occident; 2° L'ornement barbare et l'art préroman; 3° L'art français du moyen âge. II. L'art médiéval hors de France : 1° L'architecture; 2° La sculpture; 3° La peinture.

Voici aussi, à titre d'exemple, car nous ne pouvons détailler comme nous voudrions toutes les particularités de la matière, du plan et de l'expression — si purement française — une sous-répartition typique imaginée par l'auteur : « Comme l'art de la Grèce antique et la Renaissance italienne, l'art *gothique* (nous soulignons) a passé par trois périodes bien nettes : une période archaïque, une période classique et une période baroque. La *période archaïque* (V^e-XI^e siècle) correspond à l'art barbare et préroman et elle est caractérisée par la prédominance de l'ornement. La *période classique* (XII^e-XIV^e siècle) correspond à l'épanouissement de l'art roman et gothique et se distingue par la prédominance de l'architecture. La *période baroque* (XV^e siècle) correspond au style flamboyant, ou gothique tardif; elle est caractérisée par la prédominance de la peinture (p. 133).

Certains pourront regretter que l'art roman joue ici un peu le rôle d'escabeau; que le terme de « baroque » se trouve appliqué avant la lettre à la dernière phase de l'art gothique — ce qui semble révéler tout un programme pour le second volume impatiemment attendu —, tous reconnaîtront à de pareilles idées une rupture définitive avec l'enseignement stéréotypé, une audace qui, par les réactions mêmes qu'elle ne peut manquer d'engendrer, va vivifier le corps de la science. Car mieux vaut l'audace éveillée que la routine endormie. L'audace, non pas lorsqu'elle forme le masque du vide, mais lorsqu'elle s'allie à une connaissance approfondie des choses et à une réflexion impartiale, est indispensable aux constructions visant haut dans l'unité. Rien n'est plus raisonné qu'un gratte-ciel et rien n'est plus audacieux non plus. M. Louis Réau est trop de son temps (voir « Conclusions », p. 419) pour repousser la comparaison que nous instituons entre son premier volume et un gratte-ciel de l'historiographie artistique générale. Bien des nuages s'amoncelleront à son sommet — parce que c'est un sommet — mais la plupart s'y déchireront!

PAUL ROLLAND.

JURGIS BALTRUSAITIS. *Art Sumérien. Art roman*. Paris, Leroux, 1935, I vol. in-8° carré, 94 pp., 40 il. (Collection « Forme et Style »).

La librairie Ernest Leroux, qui publie véritablement le dessus du panier en matière archéologique et à laquelle on doit les deux belles collections en cours : *Etudes d'art et d'archéologie* et *Forme et style*, édite, dans la dernière de ces séries, le nouvel ouvrage d'un auteur dont le nom a déjà figuré plusieurs fois dans la première.

M. Jurgis Baltrusaitis y traite, sur de nouvelles bases, des rapports entre la sculpture romane et les arts orientaux. A le suivre, on s'émerveille du nombre insoupçonné de thèmes iconographiques communs à l'Occident médiéval et à la Transcaucasie primitive, et médiévale aussi. Au premier abord, on s'étonne un peu de la paresse créatrice de nos miniaturistes, de nos sculpteurs, de nos orfèvres, qui se sont tout au plus contentés de transformer le Porteur de bélier en Bon Pasteur, Gilgamesh en Daniel, et la Déesse à l'Enfant en Vierge-Mère. Mais on se rend bientôt compte de la genèse de ce phénomène en saisissant, sous la direction de l'auteur, l'analogie et la filiation des procédés qui, ici

comme là-bas, ont engendré les ressemblances extérieures entre les deux répertoires artistiques.

Pour y arriver on franchit successivement les étapes que voici : 1° analogies de principes; 2° et 3° règles ornementales dans les arts anciens de l'Asie et dans l'Art roman : l'animal et le personnage; 4° concordances iconographiques; 5° de l'art sumérien à l'art roman; 6° le rôle de la Transcaucasie.

Processus très net, dont la clarté est encore renforcée par l'usage de croquis et de photographie suggestifs. Beaucoup d'entre les illustrations permettent de donner une explication pleinement satisfaisante de certains motifs, apparemment bizarres, de l'ornementation romane. Seule la question de la marche de ces éléments dans le temps et dans l'espace est encore un problème qui, malgré l'énorme pas en avant que lui fait faire M. Baltrusaitis, semble, de son aveu même, encore bien loin d'être complètement résolu.

Parmi les planches il en est une qui met en regard l'un de l'autre deux chapiteaux représentant des chevaux adossés; le premier est d'origine persane, le second se trouve dans la cathédrale de Tournai. C'est vraiment curieux. Mais pourquoi M. Baltrusaitis éprouve-t-il le besoin de rendre cette juxtaposition encore plus étonnante en intitulant la deuxième de ces pièces : « Chapiteau de Doornyck »? Son étude est pourtant publiée en France, en langue française, et il y est fait allusion, en l'occurrence, à une ville où cette dernière langue est parlée à l'exclusion de toute autre. C'est à dérouter définitivement ses lecteurs d'outre-Quévy les plus calés en géographie! Déjà le numéro d'avril 1935 de *L'Amour de l'Art*, reproduisant à son tour la double image, assurément digne d'être vulgarisée, adopte, sans sourciller, la légende intempestivement flamandisante.. A l'égal de tant de cyclistes flamands, le petit «Doornyck» paraît appelé à faire son tour de France!

PAUL ROLLAND.

ANDRÉ CHAGNY. *Une grande abbaye lyonnaise. La basilique de Saint-Martin d'Ainay et ses annexes.* Préface de Marcel Aubert. Lyon, 1935. Masson, 1 vol. 8°, 375 pp.

Ce monument, un des plus importants de l'architecture romane en France, n'avait pas jusqu'ici fait l'objet d'une étude approfondie. M. l'abbé Chagny vient de combler cette lacune en consacrant à l'abbaye d'Ainay un gros volume, où il étudie surtout ses caractères archéologiques. Un second volume, en préparation, exposera l'histoire détaillée de la célèbre abbaye lyonnaise.

La monographie de M. Chagny est le fruit de longues années d'étude. Documentation écrite extrêmement abondante, analyse approfondie de l'édifice et de toutes ses parties, comparaison avec des édifices contemporains, rien n'a été négligé pour donner à l'ouvrage une haute valeur scientifique. L'étude de l'église d'Ainay est rendue particulièrement difficile par suite des transformations et des restaurations qui en ont altéré le caractère et parfois même les dispositions essentielles. L'auteur insiste sur ces réfections, dont les plus malheureuses sont, hélas! les plus récentes, celles qui ont suivi 1830 et qui étaient destinées à rétablir l'édifice « dans le plus pur style roman ».

Grâce à de patientes investigations, M. Chagny a réussi à retrouver sous ces altérations les dispositions anciennes de Saint-Martin d'Ainay. Une critique pénétrante des textes, toujours contrôlée de près par les éléments fournis par le monument lui-même, lui a permis de reconstituer l'histoire de celui-ci et de nous rendre sa physionomie ancienne.

Saint-Martin d'Ainay est le plus ancien édifice médiéval de Lyon; la fameuse « manécanterie », qui clôturait à l'ouest le cloître de la primitive cathédrale Saint-Jean, lui est certainement postérieure.

M. l'abbé Chagny se montre très prudent dans l'histoire des origines de l'édifice. Tout en discutant les sources qui voudraient la faire remonter au V^e siècle, il écarte les légendes qui se sont trop facilement accréditées à ce sujet. Une première abbaye fut-elle fondée par Brunehaut, tout au début du VII^e siècle? La chose est au moins douteuse. Les premières traces certaines de l'existence d'une abbaye à Ainay remontent au IX^e siècle. Les textes se multiplient au X^e siècle. L'église fut reconstruite dans les dernières années du XI^e siècle, achevée par l'abbé Gauceran et consacrée le 27 janvier 1107 par le pape Pascal II. C'est cet édifice, de construction homogène, conservé dans toutes ses parties, encore que défiguré à l'époque moderne, qui est parvenu jusqu'à nous.

De plan basilical, avec un transept à peine saillant, sur lequel s'ouvre un chœur suivi d'une abside et flanqué de deux absidioles empâtées dans des massifs carrés, Saint-Martin d'Ainay, aujourd'hui pourvu de fenêtres hautes, possédait jadis ce que Lefèvre-Pontalis appelait une « nef obscure ». Sa nef ne recevait primitivement de lumière que par les bas-côtés, comme c'est le cas pour plus d'une église bourguignonne. Chose plus rare en Bourgogne, pays de voûtes précoces, l'édifice primitif n'était pas voûté. Il a reçu au XIX^e siècle une voûte en berceau, mais sa couverture ancienne était une charpente ou un plafond de bois qu'étrésillonnaient des murs diaphragmes, dont on a retrouvé les traces au droit des supports. Ceux-ci, contrairement à une autre habitude de la Bourgogne, sont des colonnes appareillées, de provenance antique, mais ceci n'a rien de surprenant dans une ville comme Lyon, dont on sait l'importance à l'époque romaine et qui, au XI^e siècle, était encore couverte de ruines antiques. Ces colonnes, d'une magnifique pierre jaune, donnent à l'édifice un remarquable aspect de grandeur.

Ce sont également des colonnes, d'énormes monolithes d'un marbre rouge foncé, qui soutiennent les quatre arcs du carré du transept. M. Chagny, qui connaît le passé romain de Lyon aussi bien que son histoire médiévale, émet l'hypothèse que ces fûts gigantesques pourraient provenir du célèbre autel dédié à Rome et à Auguste, érigé à Lyon l'an 10 avant notre ère. Toute une série de constatations d'ordre archéologique et historique, rendent cette hypothèse fort plausible; quoiqu'il en soit, ce sont là certainement des colonnes antiques.

Le carré du transept est couvert d'une coupole sur trompes en cul-de-four, soutenues par des colonnettes et encadrant des baies que couronnent de riches archivoltes: disposition remarquable, analogue à celle de la cathédrale du Puy et des églises Saint-Philibert et Sainte-Madeleine de Tournus.

Mais c'est surtout l'abside de Saint-Martin qui s'impose à l'attention de l'archéologue, à cause de sa décoration exceptionnellement riche et originale. Cette abside vient après une travée de chœur reliée aux absidioles par des arcades largement ouvertes, suivant la disposition habituelle des églises de plan bénédictin. Elle est ajourée de trois baies qu'encadrent des archivoltes reposant sur des colonnettes et que séparent des pilastres; deux arcs de décharge de hauteur moindre, prolongent l'archivolte de part et d'autre des baies. La décoration des pilastres, des colonnettes, de la plinthe qui les supporte, comme aussi des chapiteaux, offre un ensemble d'une rare élégance et d'un raffinement extraordinaire. Les motifs de décoration sont empruntés à la flore, à la faune, avec des rappels de la figure humaine et des scènes de l'ancien et du nouveau Testament. Toute la décoration de l'église d'Ainay, grands chapiteaux de la nef, d'un style vigoureux mais sobre, chapiteaux des colonnettes de la coupole, ornés de figures grossières mais pleines de sève, chapiteaux des pilastres des bas-côtés, d'une sculpture très délicate, presque ciselée et si originale, est d'un intérêt extrême. M. l'abbé Chagny lui consacre quelques-

unes des meilleures pages de son livre et, en une dissertation très savante, il y détermine les influences d'origine antique, orientales ou spécifiquement bourguignonnes.

L'étude de l'extérieur de Saint-Martin termine cette remarquable analyse. La physionomie extérieure de l'édifice a eu particulièrement à souffrir des travaux de réfection entrepris au XIX^e siècle. Heureusement les tours subsistent; tour-lanterne centrale, très basse, sur le carré du transept; haute tour occidentale, richement décorée de baies, d'arcatures aveugles, de bas-reliefs et d'incrustations de briques de couleur : encore une disposition qui n'a rien de bourguignon.

La conclusion de l'auteur, en ce qui concerne la situation de l'édifice dans l'histoire de l'art, est sage. Saint-Martin d'Ainay se rattache par bien des points aux églises romanes de la région lyonnaise, du Forez, du Maconnais, c'est-à-dire, du sud de la Bourgogne. Par d'autres traits, au contraire, elle se sépare de l'architecture bourguignonne; sa décoration, notamment, dénote, à côté de principes esthétiques fortement inspirés par des influences orientales, un génie propre empreint d'une particulière saveur, et cette décoration, elle aussi, on la retrouve dans nombre d'églises romanes du Lyonnais et du Forez. Comme Saint-Martin est une des plus anciennes, — voire la plus ancienne, — de toutes ces églises, il semble qu'on soit en droit de grouper autour d'elle les édifices similaires des provinces avoisinantes et de voir dans ce groupe, sinon une école distincte d'architecture, du moins un rameau particulier de la grande école de Bourgogne.

Bornons-nous à signaler les autres chapitres de l'ouvrage, consacrés aux mosaïques de Saint-Martin d'Ainay — il en reste une remarquable figure d'évêque, que l'auteur croit avec raison pouvoir identifier avec celle de l'abbé Gauceran — et aux annexes de l'édifice, notamment à la chapelle Sainte-Blandine, placée au sud de l'absidiole de droite, seul témoin sans doute de l'ancienne église Saint-Pierre, érigée par la reine Brunehaut, ruinée ensuite et consacrée à nouveau en 1114.

Cette rapide analyse suffira pour établir l'intérêt et la valeur de l'ouvrage de M. l'abbé Chagny. Son livre est abondamment nourri de faits, parfaitement raisonné, bien écrit. Il est digne du grand monument d'Ainay et de l'érudition de son auteur. De nombreux plans et coupes en facilitent la lecture. Nous regrettons de ne pouvoir en dire autant de l'illustration, consistant en gravures sur bois, dont la valeur documentaire est généralement insuffisante. Formulons ici le vœu que le second volume de cette publication nous donne une série de photographies de l'édifice et surtout de sa prestigieuse parure.

B^{on} VERHAEGEN.

OTTO VON FALKE et ERICH MEYER. *Bronzegeräte des Mittelalters*. I, Berlin, 1935, 121 pp., 575 fig.

Le récent ouvrage de MM. Otto von Falke et Erich Meyer sur les petits bronzes du moyen âge marque une étape significative dans la connaissance de l'art médiéval. Il ajoute un chapitre à peu près neuf à l'histoire des arts industriels et révèle un aspect particulier de l'activité des artistes mosans dans le domaine des arts du métal.

Sa portée demande à être appréciée à ce double point-de-vue (1).

Considérée tout d'abord dans sa signification la plus générale, l'étude sur les bronzes du moyen âge répond à une nécessité : elle comble une lacune de l'histoire des industries

(1) Sous l'appellation générale de « Bronzegeräte », O. von Falke entend désigner les objets d'usage courant réalisés soit par l'alliage rouge de cuivre et d'étain, soit par l'alliage jaune de cuivre et de zinc (laiton). L'auteur exclut de son étude les œuvres monumentales de fonte telles que fontaines, chandeliers, fonts baptismaux, etc... qui ont déjà fait l'objet d'analyses détaillées.

du métal où l'orfèvrerie proprement dite a joué, jusqu'ici, un rôle prépondérant. En rattachant aux œuvres de métal précieux et aux grands ouvrages de fonte, l'abondante production des petits bronzes anonymes, les érudits complètent utilement le tableau l'une évolution trop strictement établie d'après les pièces d'apparat ou de luxe. Sans méconnaître la priorité de ces dernières, ils réclament pour les autres une place de choix; ils montrent comment, entre ces deux catégories d'ouvrages, des rapports étroits n'ont cessé d'exister, rapports qui permettent de préciser les étapes de leur commune évolution.

L'art de la fonte est inséparable de celui de l'orfèvrerie. Au XII^e siècle tout spécialement, l'artiste qui ciselait les feuilles d'or ou d'argent était le même qui, dans la cire, détaillait les modèles destinés à la fonte. Renier de Huy et, après lui, Godefroid de Huy et Nicolas de Verdun furent de remarquables fondeurs. Rien d'étonnant, dès lors, de retrouver l'empreinte de leurs talents respectifs sur des œuvres de moindre importance mais de technique semblable.

Si l'on admet les relations étroites de l'orfèvrerie et de l'art de la fonte, si l'on parvient à déceler entre les œuvres d'apparat et les ustensiles courants des analogies précises, on pourra déterminer la provenance, la valeur et l'évolution de ce deuxième groupe de documents.

C'est à ce travail délicat que se sont attachés les archéologues. Les garanties de leurs conclusions résident, avant tout, dans leur méthode de contrôle scrupuleux et de comparaison précise.

On ne peut, à vrai dire, méconnaître la difficulté de leur tâche. Elle résulte de la nature même des objets qu'ils avaient à étudier.

Les petits bronzes, réservés aux usages religieux et domestiques, étaient fabriqués en grande quantité et, comme les émaux de Limoges, faisaient l'objet d'un commerce très actif. Ils furent dès l'époque de leur élaboration, répandus à travers l'Europe. Leur provenance actuelle ne peut donc rien révéler de certain sur leur origine première.

De plus, comme tous les ustensiles courants qui doivent s'adapter à une nécessité pratique et, partant, répondre à certaines exigences de forme, de proportions, de résistance, les bronzes ont entre eux une grande parenté de caractères. Leur valeur artistique est parfois minime, elle exprime une tradition de métier plutôt que la conception d'un artiste particulier. Ces circonstances expliquent pourquoi les modèles, une fois établis, se perpétuent d'un atelier à l'autre, d'une époque à l'autre, à la manière de poncifs.

On peut, de prototypes en dérivés, constituer des groupements d'œuvres homogènes mais il est malaisé de relever, dans ces groupes, des indices nets d'évolution.

Si l'on ajoute enfin que la plupart de ces pièces sont dépourvues de toute indication pouvant aider à éclairer le problème de leur origine, on comprendra le mérite de ce premier ouvrage de synthèse sur un sujet aussi vaste et aussi complexe, on admettra aussi que les conclusions des érudits ne puissent toujours être présentées de façon formelle et définitive.

L'abondante illustration de l'ouvrage permet de se faire une idée de la complexité de la matière. Le catalogue énumère plus de 600 pièces dispersées dans les collections publiques et privées ou conservées dans le trésor des églises. Or ces documents, dont la plupart sont reproduits dans le volume, ne représentent qu'une partie de l'information des chercheurs : celle qui concerne les chandeliers et les aquamaniles (2).

Pour chaque groupe, l'évolution du style est poursuivie jusqu'à son déclin car la per-

(2) Un prochain ouvrage comportera l'étude des encensoirs, crucifix, reliquaires, seaux liturgiques et pommeaux de portes.

sistance des formes romanes se constate à travers le gothique jusqu'au cœur du XIV^e siècle.

Au point de vue de la distribution géographique des centres de production, il convient de considérer la région qui s'étend de la Meuse (entre Verdun et Maestricht) sur la Rhénanie (Cologne), la Westphalie (Fritzlar et Minden) jusqu'à la Basse-Saxe (Hildesheim). Le sud de l'Allemagne ne paraît pas avoir exercé une grande activité dans ce domaine. Le rôle secondaire de la France est justifié par le fait que les ateliers de Limoges produisaient alors des objets équivalents en nombre et en destination.

* * *

Le résultat fondamental de l'étude de M^r von Falke en ce qui concerne spécialement l'art mosan réside dans l'importance qu'il accorde aux ateliers de Lotharingie.

Dans la majorité des cas, ce sont les ateliers mosans de Haute Lotharingie (Trèves inclus) et de Basse Lotharingie (avec Liège comme centre) qui ont créé les spécimens les plus remarquables.

Les fondeurs de l'Est (Westphalie, Basse Saxe) se bornent le plus souvent à copier les modèles lotharingiens. Leurs ouvrages se distinguent, d'autre part, par une technique moins soignée.

Le groupe des chandeliers, particulièrement riche en spécimens mosans, fournit de nombreuses preuves de la diffusion vers la Westphalie et la Saxe des modèles de l'Ouest.

C'est le cas, par exemple, d'un type créé par le maître de l'autel portatif de Stavelot. Le chandelier du Victoria et Albert Museum (fig. 47 de l'ouvrage) et les deux chandeliers d'Hildesheim (fig. 48 a-d) qu'on lui attribue, peuvent être placés à la tête d'une série importante de chandeliers dont l'élément fondamental est constitué généralement par trois figures adossées à la façon des anges ornant le chandelier de Londres.

Ces trois figures dérivent elles-mêmes de celles de l'encensoir de Lille dû à Renier. Ainsi la provenance liégeoise des spécimens de ce groupe paraît pouvoir être défendue. Leur élaboration se place vers le milieu du siècle (fig. 49, 50, 51, 52, 54, 55). On retrouve le motif des trois personnages adossés dans des pièces de provenance saxonne (fig. 25 a b, 26) de la deuxième moitié du siècle. La dégénérescence du modèle est aisée à constater.

D'autres figurines de bronze qu'on trouve au Hanovre, sont la copie des originaux attribués au même artiste, elles sont contemporaines des modèles mais d'origine germanique: ce fait prouve la diffusion rapide et lointaine des originaux créés sur les bords de la Meuse.

De multiples exemples de ce genre contribuent à souligner la signification des ateliers du cycle liégeois et démontrent l'importance du courant artistique créé par Renier et ses successeurs et orienté de l'O. à l'E., de la Meuse vers le Rhin et l'Allemagne orientale.

Pour la deuxième moitié du siècle, les chandeliers monumentaux de provenance lotharingienne fournissent des points de comparaison abondants et précieux. O. von Falke attribue à Nicolas de Verdun la paternité de ces œuvres prestigieuses qui ne pouvaient manquer de marquer leur empreinte sur les chandeliers de proportions restreintes et, d'une façon générale, sur le répertoire ornemental de l'époque.

On peut contesterr, sans doute, que Nicolas soit l'auteur des chandeliers de Prague et de Reims, voire des grandes châsses colonaises de saint Annon, de saint Albin et des Rois Mages, on ne peut néanmoins contester la valeur des groupes constitués autour de ces œuvres éminentes.

Les chandeliers de Reims, Prague et Milan desquels von Falke rapproche celui de

Gloucester du début du siècle (fig. 88), sont caractérisés par une décoration extrêmement riche, constituée d'une profusion de formes animales, végétales et humaines étroitement associées. Leur base est formée par trois dragons dont la queue se développe en rinceaux et en enroulements multiples servant de cadre aux figures fantastiques ou réelles qui les animent. La disposition particulière des dragons servant à la fois de support à l'ouvrage et de point de départ à son ornementation, se retrouve dans les chandeliers de petit format produits sous l'influence plus ou moins directe de ces pièces d'apparat.

A l'école liégeoise peut être attribué un groupe de dix chandeliers (fig. 64 à 74) où se combinent les influences de Nicolas et de Renier. Au XII^e siècle, l'aspect des modèles romans survit dans le chandelier pascal de l'abbaye de Postel au Cinquantenaire (fig. 62 a-d) de même que dans le pied de crucifix de Hugo d'Oignies à Namur (fig. 58 a b).

De Haute-Lotharingie (Trêves?) semble émaner un type de chandelier dont la base est constituée par un seul dragon, motif inséparable du répertoire attribué à Nicolas de Verdun (fig. 164 a-h) qu'on retrouve aussi dans un groupe d'aquamaniles du même cycle artistique (fig. 165-177 et fig. 229-232). Un autre type de chandelier montre Samson chevauchant un lion, il dérive pareillement de l'artiste de Haute-Lotharingie (fig. 164 b). Le groupe semble pouvoir être localisé à Dinant où l'art de Nicolas agissait encore à l'époque d'élaboration de ces chandeliers, c'est-à-dire au XIII^e siècle (fig. 218 à 224 et 226).

Tout aussi curieux sont les aquamaniles en forme de tête que O. von Falke attribue au cycle de Renier (fig. 306-308). Il reste enfin à signaler pour la région d'Aix-Maestricht, le chef-reliquaire représentant l'empereur Frédéric I (fig. 319 a b et 320) et des aiguères de formes animales diverses (fig. 323-326; 376-379; 381-383; 507, 508, 509, 510). Ainsi est épuisée la liste des bronzes qu'on peut, avec grande vraisemblance, attribuer aux ateliers de la Meuse. On voit, par l'abondance, la variété et la qualité des pièces de ce groupe, l'importance qu'on doit reconnaître aux fondeurs lotharingiens dans le domaine des petits bronzes.

Sans doute serait-il injuste de méconnaître la contribution des ateliers rhénans et des ateliers saxons à l'efflorescence de cette branche d'art. Les centres de Cologne et d'Hildesheim où se perpétuait la tradition des œuvres de métal, étaient tout désignés pour prendre une part active à l'industrie des petits bronzes. Les productions qu'on peut attribuer à ces foyers d'art sont nombreuses et significatives.

Néanmoins pour expliquer certains de leurs caractères, pour identifier certaines de leurs particularités, c'est souvent au prototype lotharingien qu'il convient de retourner. Ainsi la thèse que O. von Falke défendait déjà dans son ouvrage sur l'orfèvrerie, trouve une confirmation nouvelle dans ce travail de première valeur qui pose, dans un domaine peu exploré, des jalons utiles et précieux.

SUZANNE GEVAERT..

ODA VAN DE CASTYNE. *L'architecture privée en Belgique dans les centres urbains aux XVI^e et XVII^e siècles*. Bruxelles, Dietrich, 1934, 356 pages (Extrait des *Mémoires* publiés par l'*Académie Royale de Belgique*, Classe des Beaux-Arts, Coll. in-4^o, 2^e série, tome IV).

La publication de cet ouvrage, longtemps retardée, était attendue avec un vif intérêt. Abondamment illustré de photographies, dessins et croquis, le livre se lit avec agrément. Le chercheur regrettera l'absence d'une table des noms de lieux, cette absence rend pratiquement introuvable tel ou tel renseignement sur un monument déterminé. On pourrait aussi critiquer l'emplacement des notes rejetées à la fin de chaque chapitre et bien difficiles à trouver.

Le but de l'auteur est de faire une synthèse; il nous prévient que c'est là une tâche

ardue, puisque la plus grande diversité règne dans notre architecture civile. Types simples et complexes, caractères traditionnels et innovations sont mêlés. L'évolution du style comporte une multitude d'exceptions et de contradictions; il est bien difficile de la définir et de déterminer ses étapes successives.

Différentes combinaisons de matériaux et de plans ont séduit l'esprit de nos constructeurs. Mais une ligne de suite se dessine puisque ceux-ci ont fait preuve de bon sens en adaptant les matériaux dont ils disposaient aux plans et aux formes dont l'expérience leur avait appris à connaître la valeur. C'est pourquoi l'auteur constate que la structure des constructions reste traditionnelle : elle évolue à peine; c'est la décoration qui change et suit les modes nouvelles.

Si intéressantes que soient les considérations générales nous regrettons l'absence de précision. L'exposé des caractères aurait dû être étayé d'exemples plus nombreux, autant que possible datés. Il y a un peu de fantaisie dans l'exposé sur le triangle dit *égyptien* (3×4×5) dont l'auteur affirme avoir trouvé de multiples applications dans le dessin de la façade, des portes, des fenêtres, des pignons et même des fermes des charpentes du pays mosan : quelques explications et aussi quelques exemples auraient rendu ceci plus clair.

La question des pignons à gradins et à volutes n'est qu'esquissée : elle était pourtant primordiale tant au point de vue de l'esthétique que de l'intérêt purement archéologique. La forme et la décoration des pignons constituent les caractéristiques les plus importantes de nos villes anciennes; elles permettent aussi de déterminer de façon assez précise la date de la construction.

L'auteur établit en système son explication de bien des caractères particuliers par des raisons climatiques : ainsi il voit l'origine de particularités de construction locale dans la fréquence des pluies tantôt en Flandre maritime et en Ardenne, tantôt dans le Hainaut et dans le Brabant. On n'explique pas les caractères locaux par une raison qui pourrait être appliquée au pays tout entier.

Quant à l'art de la charpenterie au XVI^e et au XVII^e siècle, Mlle Van de Castyne nous dit seulement que les combles anciens conservés sont des chefs-d'œuvre de structure. L'art du charpentier, qui a évolué depuis le Moyen Age, méritait une étude plus approfondie et nous aurions trouvé avec plaisir une liste, même très réduite, de combles anciens conservés.

Il faut louer sans réserve l'intéressant chapitre consacré aux clés d'ancre. Chaque ville possède ses particularités dans ce domaine. Le dessin et les proportions ainsi que le mode d'emploi des clés d'ancre furent infiniment variés. Très documenté aussi est le chapitre qui se rapporte aux portes et aux portails, si riches et si variés à l'époque baroque.

Le véritable travail de synthèse, l'auteur le réalise dans l'excellent chapitre des caractères régionaux. Les types de la Flandre maritime, du Hainaut, de la Flandre orientale, du Brabant, de la région mosane, du Luxembourg et du Limbourg sont clairement décrits et jugés.

Il est dommage que Mlle Van de Castyne se soit bornée à l'étude de l'architecture privée dans les centres urbains. Les demeures bourgeoises des villages et les châteaux des campagnes ne sont-ils pas l'œuvre des mêmes architectes? Ils auraient heureusement complété la matière étudiée en apportant une documentation supplémentaire. Mais l'absence complète de monographies sur ces constructions rend cette vue d'ensemble bien difficile à réaliser à l'heure actuelle.

LUCIE NINANE.

R. L. DOIZE. *L'Architecture civile d'inspiration française à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle, dans la Principauté de Liège*. Bruxelles, 1934, 4^o, 132 p. 51 fig. (Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts).

L'architecture du XVIII^e siècle, au pays de Liège, avait fait l'objet de nombreuses études de détail, mais on souhaitait encore que ces données fussent réunies et coordonnées pour permettre une vue d'ensemble du sujet. C'est ce travail qu'a entrepris M^{lle} R. L. Doize, avec beaucoup de soin et d'intelligence. Une grande partie de la documentation est d'ailleurs le fruit de ses investigations personnelles qui consistent, avant tout dans l'observation directe des édifices. Elle a exploré chacune des bonnes villes de la Principauté, ce qui lui permet de signaler tous, ou à peu près tous, les édifices civils, qui sont dignes d'intérêt. C'est la demeure urbaine qui a surtout retenu l'attention de l'auteur; les châteaux dont elle nous décrit l'évolution d'ailleurs très judicieusement, nous sont renseignés avec beaucoup moins de précision. Ces châteaux, de même que les édifices publics de quelque importance sont, ou paraissent être, trop souvent des transpositions littérales des modèles français.

Les demeures bourgeoises, luxueuses ou modestes, possèdent au contraire une physionomie très particulière à la région. L'espèce de parenté d'aspect qu'elles ont entre elles est due plutôt à des qualités intrinsèques qu'à des détails de style. L'harmonie des proportions, la logique et la simplicité des plans de distribution, le goût parfait de la décoration, faite de mesure et de grâce, qui nulle part ne s'exprime en ordonnances pompeuses, de pilastres ou de colonnes, mais consiste en motifs sculptés, délicatement, à la façon des travaux sur bois. Un autre caractère de cette architecture, c'est la mise en œuvre des matériaux locaux ou régionaux, par des constructeurs qui en connaissent admirablement les ressources et savent tirer de leur simple juxtaposition, des effets de couleurs qu'ailleurs on doit emprunter à des enduits. Rappelons la combinaison de chainages et cordons de pierres bleues encadrant des panneaux de briques, très fréquente dans la région liégeoise.

A côté de ces qualités traditionnelles et permanentes, R. L. Doize a étudié l'évolution des styles architecturaux, évolution étroitement conditionnée par l'art français qui suggère les thèmes décoratifs et inspire un grand nombre de transformations d'ordre constructif. Par exemple, l'importance croissante accordée à la porte d'entrée qui, en même temps qu'elle se hausse et s'élargit, concentre sur elle tous les soins du décorateur. Les plafonds plats, les toitures brisées à la Mansart, etc.

Les motifs décoratifs nouveaux se sont introduits dans la Principauté par des voies diverses, notamment par l'importation de meubles et d'objets d'art français. Le rôle des stucateurs italiens venus travailler dans la région mosane a aussi son importance à cet égard; nous ne la mesurons pas encore avec précision. Les éléments du décor intérieur passent dans le domaine de l'architecture et se modifient alors d'après des traditions locales et la nature des matériaux connus des seuls ouvriers autochtones: tel est vraisemblablement le chemin parcouru par les styles français avant d'apparaître aux façades des demeures mosanes.

Reste à apprécier l'étendue et la profondeur de l'influence française.

L'étude de cette question a une large part dans l'ouvrage dont les conclusions étayées sur de nombreux exemples paraissent justes. Les architectes mosans ont choisi, plus qu'ils n'ont subi, les influences françaises, ils ne se sont assimilés, d'ailleurs, que celles qui étaient compatibles avec leur génie propre. Ainsi ils ont préféré les thèmes élégants et délicats du style Régence et du style Louis XVI à l'ampleur et à la majesté du Louis XIV.

Il faudrait ajouter que bien des aspects de l'activité architecturale en France ne sont pas représentés dans la Principauté. L'urbanisme entre autres, les grandes conceptions

d'ensemble. On s'en est pourtant préoccupé comme le prouve le concours institué en 1779 par la Société d'Emulation de Liège, pour la création d'une place publique sur le modèle de celle de Bordeaux. Le projet fort intéressant du lauréat, J. B. Renoz ne fut pas exécuté.

A part ce J. B. Renoz, B. Digneffe, E. Fayn (1), les architectes du pays de Liège sont très mal connus, surtout ceux de la première moitié du XVIII^e siècle; il y a encore des recherches à entreprendre de ce côté.

Toutefois ce point est d'importance secondaire et la seule réserve que nous puissions exprimer à propos de l'excellente étude de R. L. Doize a trait à l'illustration qui gagnerait à être plus soignée.

SIMONE ANSIAUX.

BERNARD RACKHAM. *Catalogue of the Glaisher collection of Pottery and Porcelain in the Fitzwilliam Museum Cambridge*. 2 vol. in-8, XX et 419 pp. et 40 pl. en couleurs; XV et 266 pl. en collotypie. Cambridge, University Press, £ 10. d. 10.

La collection de poteries, faïences et porcelaines formée par James Whitbread Lee Glaisher, Fellow de Trinity College, fut léguée par lui au Fitzwilliam Museum, qui la recueillit en 1928. Qu'on nous permette de signaler ce testament, dont Rackham a eu bien raison de rappeler les termes dans la préface de son catalogue. C'est un de ces exemples de sagesse et de générosité qu'il est toujours bon de proposer à l'imitation. Le legs était soumis, dit Rackham, à cette réserve que Mrs W. D. Dickson, aujourd'hui conservatrice honoraire des céramiques, au Fitzwilliam Museum, aurait le droit de choisir pour elle toutes pièces qu'elle désirerait; « la gratitude de l'université lui est due pour avoir interprété son droit dans un esprit d'extrême générosité, une générosité qui s'est encore manifestée ultérieurement par le don magnifique qu'elle a fait au Musée de spécimens de porcelaines et de poteries, destinées à compléter la collection du D^r Glaisher. Le legs comprenait aussi la somme de dix mille livres, comme un fonds qui servirait à l'entretien, à la conservation et à l'exposition des pièces, ou bien qu'on emploierait pour subvenir à la construction de tout édifice élevé aux mêmes fins ou à des fins analogues ». Et Rackham ajoute : « Ce généreux don d'argent a été partiellement utilisé pour l'achat de quelques beaux spécimens, venus s'ajouter à la collection et qui sont inclus dans le présent catalogue ».

Il s'agit d'une collection imposante par le nombre et la diversité des pièces qu'elle contient. Le D^r Glaisher avait commencé par quelques achats de « Delft » blanc et bleu. Cela le conduisit à rechercher les faïences anglaises imitant le « Delft », puis les poteries rustiques du même pays. Au cours de voyages sur le continent, il acheta des produits analogues, faïences et poteries, à titre de comparaison. La porcelaine ne l'intéressa, et encore à titre accessoire, que dans les quinze dernières années de sa vie.

En résumé, une collection d'une haute valeur documentaire, et par sa qualité et par sa richesse. C'est un but similaire qu'avait poursuivi en Belgique E. Lohest, formant une collection qu'il légua, lui aussi, à un musée de son pays : le Musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles, où elle servit à enrichir des vitrines déjà existantes et à constituer ce qu'on a fort justement appelé un « Répertoire de la Céramique ».

Grâces soient rendues ici à ce donateur généreux et intelligent, car il ne soumit, lui non plus, le Musée qu'il enrichissait à aucune contrainte. Mais la collection Glaisher a sur celle de Lohest une supériorité : c'est que la céramique anglaise en forme la partie

(1) Etienne Fayn est né à Liège le 3-9-1712 et s'y est marié le 29-10-1753. Cf. *Kunstler lexikon* de THIEME UND BECKER. Art. de Jorisenne.

centrale et de haut dominante; elle a donc, sans parler de la qualité des objets, quelque chose de méthodique et de raisonné, qui fait défaut à la seconde.

Il n'y a rien de plus varié, en céramique, que les poteries anglaises. Elles témoignent d'une technique pleine de ressources et d'une extraordinaire imagination décorative. Nulle part on ne trouve une telle émulation chez les potiers, une telle diversité dans les produits. Aussi est-il besoin pour s'y reconnaître d'un guide expérimenté. Rackham est assurément le meilleur de tous. Son manuel, « English pottery », ses catalogues de la collection Herbert Allen et de la collection Schreiber, toutes deux au Victoria and Albert Museum, pour ne point parler de tant d'articles et publications sur la faïence continentale, le désignaient pour cataloguer la collection Glaisher, la mettre en valeur et montrer tout le parti qu'on en pourrait tirer.

La première partie du premier volume est consacrée aux poteries et faïences d'Angleterre, le pays de Galles et l'Irlande compris. Il fallait de l'ordre et de la méthode : les deux reposent sur une classification technique. En tête vient la magnifique série des pièces à glasure plombreuse (lead-glazed ware), dont Rackham étudie d'abord les groupes antérieurs au XVIII^e siècle, puis à partir de cette époque, les centres de productions nombreux. Ainsi l'ordre géographique, régional, vient s'accorder au précédent. Autant de groupes géographiques, autant de paragraphes comprenant : a) une courte introduction à la fois historique et technique sur les pièces à examiner; b) une bibliographie spéciale; c) la description de chaque objet du groupe. Ici sont notés les caractères spéciaux de chacun, ses dimensions, enfin — d'après les listes du D^r Glaisher — l'endroit de l'acquisition et, s'il se peut, son histoire à travers le monde.

Cette méthode est adoptée d'un bout du livre à l'autre. On comprend toute sa clarté, sa précision, son exactitude et quels services il est possible d'en attendre.

C'est parmi les poteries à glacures plombreuse que se placent les fameuses pièces engobées que les Anglais appellent : slip ware. On y représente au moyen de couleurs en pâte de terre tous les motifs et toutes les figures que l'on désire. Slip ware de Londres, du Derbyshire, du Devonshire, et tant d'autres encore : la collection Glaisher est ici vraiment opulente.

Elle ne l'est pas moins pour une seconde grande catégorie d'objets : les poteries à glasure exécutées dans des manufactures. Parmi ces diverses manufactures, ce sont celles — et l'on s'en doute — du Staffordshire qui triomphent avec les types les plus nombreux et les plus beaux : poteries sans glasure, à glasure saline, à glasure plombreuse, où l'on peut tout imiter, de la céramique déjà connue — les porcelaines de Chine, par exemple — jusqu'aux décors familiers à d'autres arts ou offerts par les trois règnes de la nature. Aussi bien, c'est dans cette catégorie qu'on rencontre les produits de Wedgwood à Burslem, ceux d'Ann Adams, de Neale, de Wolfe, de Turner avec leurs procédés si particuliers, leurs aspects si curieux. Et combien de comtés se distinguèrent en dehors du Staffordshire ! Ce serait, pour celui qui veut s'initier à la céramique anglaise, un labyrinthe inextricable, s'il n'y avait pour le conduire des guides comme Bernard Rackham.

Après les poteries à glasure viennent les grès (stoneware), introduits par John Dwight à Fulham, sous le règne de Charles II. C'est là une troisième catégorie de céramiques. Une quatrième est constituée par les faïences (enamelled ou tin glazed earthenware) : faïences de Lambeth, que leur bel émail, leur décor polychrome fait prendre si souvent ici pour du « Delft » authentique; faïences de Bristol aux imitations si originales par la liberté du dessin et l'imprévu de la couleur; faïences de Brislington, de Swansea, de Liverpool et nous en passons. Nul amateur de céramique qui ne désire aujourd'hui connaître le Fitzwilliam Museum pour ce qu'il contient de richesses en ce genre.

de Brislington, de Swansea, de Liverpool et nous en passons. Nul amateur de céramique qui ne désire aujourd'hui connaître le Fitzwilliam Museum pour ce qu'il contient de richesses en ce genre.

La seconde partie du catalogue des poteries et faïences est réservée aux fabrications de l'étranger. Elle ne comprend pas moins de cent-soixante pages : c'est dire le nombre énorme de manufactures qui s'y trouvent représentées par des échantillons. Pratiquement c'est un répertoire général, aux lacunes duquel suppléent les indications bibliographiques de l'auteur. Et nombre de pièces de choix, d'exemplaires typiques y figurent.

Le volume se termine par le catalogue des porcelaines, anglaises et étrangères. Nous y signalerons en premier lieu les délicieux groupes et figurines de Bow, de Chelsea et de Bristol.

Tel est cet ouvrage capital, d'une valeur scientifique éminente et dont nous avons marqué toutes les qualités comme instrument de travail. Bien entendu, il y fallait des reproductions nombreuses et fidèles. Notons à ce point de vue que le premier volume, contenant tout le texte, est illustré de 40 planches en couleurs, d'une exécution absolument remarquable. Le second est formé de 265 planches en collotypie imprimées par la maison Emery Walker et reproduisant 3225 pièces ! Que ces planches soient irréprochables, il n'en pouvait être autrement, quand on songe au souci de perfection apporté par les éditeurs anglais à leurs grands ouvrages d'histoire de l'art. Le livre sort de la Cambridge University Press, ce qui laisse deviner la qualité du papier, la beauté des caractères et de la composition.

MARCEL LAURENT.

J. A. GORIS et STAN LEURS. *Lier* (Ars belgica III), Anvers, 1935, De Sikkel, 1 vol. in-4°, 54 pp. et LXXII pl. (118 grav.), prix 200 fr.

La « Nouvelle Société d'Édition », de Bruxelles et « De Sikkel » d'Anvers, ont entrepris, on le sait (voir ci-dessus, p. 68), de rendre accessible au public la riche documentation photographique réunie par les Allemands pendant la guerre et déposée, au lendemain de l'armistice, aux Musées Royaux du Cinquantenaire. Après la cathédrale de Tournai et les églises baroques d'Anvers, voici la petite ville de Lierre à l'honneur.

C'est M^r J. A. Goris, docteur en sciences historiques, qui s'est chargé de nous donner en guise d'introduction (pp. 5-16), le reportage d'une excursion archéologique entreprise dans la ville de saint Gommaire; il se documenta soigneusement à la lumière des « bons auteurs », depuis le naïf hagiographe Thibauld jusqu'à Tony Bergman, sans négliger Louis Guicchardin. Mais à lire ses pages, on croit se trouver bien plus en présence de Marnix Gysen, qui, conduit par Félix Timmermans dans la ville de Pallieter, n'a pu résister au charme prenant de la vieille cité bourgeoise. Dédaignant la grandiloquence de certains guides, qui semblent avoir une parenté lointaine avec les fidèles de sainte Marthe et sa tarasque, il a écouté le langage discret des ruelles étroites, des pignons à volutes, des toits rouges blottis au milieu de l'enceinte verdoyante que forment les arbres séculaires des remparts. Mais cette poésie n'a pourtant pas empêché l'historien de tracer, à larges traits, un tableau assez fidèle de ce que fut le passé de cette petite ville, fondée au confluent des deux Nèthes, devenant, grâce aux riches pâturages qui l'entouraient, un centre actif de l'industrie drapière, en mesure de se payer le luxe de quelques beaux monuments. A la proximité de la métropole anversoise, elle dut tout naturellement de n'avoir jamais joué qu'un rôle politique assez effacé; en revanche, ce voisinage, comme celui de Malines, devait lui valoir un certain nombre d'œuvres d'art.

Avec l'étude du prof. St. Leurs (p. 17-29), nous entrons nettement dans le domaine de l'histoire de l'art et de l'architecture. Lierre possède un des rares édifices romans

de la province d'Anvers : la chapelle Saint-Pierre, construite peu après 1200. M^r Leurs est perplexe au sujet de sa destination primitive. Malgré la pénurie de documents, on peut néanmoins affirmer que cet édifice, construit vers 1200, fut destiné à abriter les restes de saint Gommaire, ramenés, on ignore à quelle date, du village d'Emblehem, où le saint était mort. On serait même tenté d'avancer quelque peu la date de construction, lorsqu'on songe que c'est entre 1175 et 1200 que le moine Thibault est chargé par le prévôt de Lierre, Siger, de rédiger une Vie du patron local. D'autre part, il n'est jamais question d'une autre église dédiée à saint Gommaire, avant la translation des restes de celui-ci, à l'église voisine, dont la nef, ensuite le transept, et enfin le chœur, allaient successivement remplacer un vieil édifice roman, consacré à saint Jean Baptiste. Quant à la construction elle-même, M^r Leurs indique avec beaucoup de finesse le problème qu'elle pose : est-elle due à des influences tournaisiennes ou doit-on, si l'on considère la voûte, admettre que des réminiscences lombardes aient pénétré jusqu'ici par la route du Rhin? On sait que ce petit édifice fut restauré, dans ces dernières années, sous la direction du chanoine R. Lemaire.

La collégiale de Saint-Gommaire est située tout près; et le voisinage étroit des deux églises, de chaque côté de la seule grande route, qui pendant des siècles devait former l'épine dorsale de la modeste cité, pose un petit problème, que les historiens locaux ne se sont guère encore appliqués à résoudre. A sa construction, qui débuta par la tour (1377) et devait se prolonger pendant deux siècles et demi, restent attachés des noms bien connus de l'architecture anversoise et malinoise : les Mys, les Keldermans, les de Waghemaecker. M^r Leurs montre, avec beaucoup d'à propos, les affinités de cet édifice, exemple représentatif du gothique brabançon, bâti sur le schéma des cathédrales françaises, avec Saint-Rombaut (le chœur surtout) et Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines, Saint-Pierre à Louvain, Saint-Jean à Bois-le-Duc, Notre-Dame à Bréda, etc. Devant le jubé (1536) qui obture l'entrée du chœur, l'auteur étudie l'œuvre « réactionnaire » des sculpteurs malinois Mijnsheeren et Wishagen, élèves sans doute de Rombaut Keldermans, qui fermaient les yeux devant l'envahissement de leur cité natale par le « romanisme ». Mais cette tentative de sauver à tout prix un style qui avait fait la gloire des pays du nord, quitte à en dissimuler l'élément essentiel, la ligne, sous une profusion d'ornements, ne force-t-elle pas, malgré tout, l'admiration du visiteur? Avec le jubé, les hautes verrières du chœur et celles des chapelles de la nef latérale sud, parmi lesquelles le remarquable *Couronnement de la Vierge*, les stalles exécutées à Anvers (1555), sans doute sous l'influence de Corneille de Vriendt, sont presque les seuls éléments de décoration qui aient survécu à la fureur iconoclaste. Toutefois, au début du XVI^e siècle, appartient encore le triptyque de la famille Colibrant, représentant la vie de Marie, avec, comme motif central, les épousailles de la Vierge. M^r Leurs l'attribue, sans hésiter, à Gosuin van der Weyden petit-fils de Roger I^{er} né à Bruxelles en 1465, mais ayant résidé à Lierre de 1497 à 1500; l'auteur se rallie en cela à la manière de voir de M^r Max J. Friedländer (*Die Altniederländische Malerei*; T. XI : *Die Antwerpsche Manieristen*, Berlin, 1933, pp. 31-34); celui-ci à son tour s'appuie sur les études que M^r G. Hulin de Loo avait consacrées au peintre en question, dès 1912. (Voir *Burlington Magazine*, Londres, 1912, T. XXII, p. 26-32, et surtout *Jahrb. d. K. Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1913, p. 59-88). Tandis que des renseignements puisés dans les archives de l'abbaye de Tongerlo venaient signaler l'activité de Gosuin pour ce monastère et que J. B. Stockmans (*Bulletin de l'Ac. Royale d'Archéologie de Belgique*, 1908) établissait sa biographie, M^r Hulin de Loo étudiait les affinités que présentait la *Légende de Sainte Dymphne* (jadis à Tongerlo, aujourd'hui dans la collection du baron van der Elst à

Vienne), avec la *Donation de Calmpthout* (auj. au musée de Berlin), exécutée pour Tongerlo par Gosuin; la guerre de 1914 vint interrompre la publication de M^r Hulin de Loo dans le périodique berlinois et nous priver de l'étude comparative qu'il nous annonçait, entre ces deux œuvres et le triptyque de Lierre.

Après les déprédations du XVI^e siècle, le baroque est venu meubler Saint-Gommaire : la peinture y est représentée, outre l'atelier de Rubens, par Martin de Vos, Michel Coxie, Otto Venius, François Francken le Vieux; la sculpture par Jérôme Duquesnoy, Artus Quellin, Robert Colin de Nole, Pierre Verbrugge le Vieux, Hans van Mildert, Luc Faid'herbe; l'orfèvrerie, par des œuvres anversoises (la châsse de Saint-Gommaire, par W. Somers) et malinoises.

L'architecture du XVII^e et du XVIII^e siècle a également laissé une empreinte assez originale sur la ville elle-même; signalons l'église du Béguinage (1664-1677), le local de la Chambre de Rhétorique «d'Eyckenboom» (1721), l'église des Jésuites, du frère Van der Plancken (1749-1752), l'hôtel de Ville, de Jean Pierre v. Bauerscheidt (1740).

L'ouvrage se termine par un commentaire sur les illustrations qui en font, ainsi que nous l'avons dit, la richesse. Le lecteur, en quête de nouveautés, sera peut-être un peu déçu en parcourant cette cinquantaine de pages de texte. Qu'il n'oublie pas que le travail n'a pas d'autre prétention que de nous donner une vue d'ensemble sur le patrimoine artistique d'une de nos petites villes belges : il servira d'autant mieux de point de départ à des études ultérieures de détail. Mais dans cet ordre d'idées, une critique s'impose : le texte est réellement trop dépendant de l'illustration; or la documentation photographique des musées royaux est, en ce qui concerne Lierre, incomplète : il faut en chercher la raison dans le fait que nombre d'œuvres d'art et notamment des pièces intéressantes d'orfèvrerie n'avaient pas été montrées aux délégués allemands. Par ailleurs on est étonné de voir reproduire seize miséricordes des stalles, mais aucune des statues d'apôtres, adossées aux colonnes de la grande nef; en outre, on peut se demander pourquoi on a négligé les intérieurs de bon nombre de maisons anciennes; faudra-t-il toujours laisser aux étrangers le soin de les «découvrir»? (Voir p. e. dans *Burlington Magazine*, 1935, T. LXVI, p. 66, la scène de la Chambre «d'Eyckenboom» citée comme exemple typique de la disposition scénique adoptée par nos Chambres de Rhétorique).

Malgré les lacunes signalées, nous nous plaignons à reconnaître dans le nouveau volume d'*Ars belgica*, un effort louable dans le sens d'une agréable vulgarisation de nos richesses artistiques.

ETIENNE VAN CAUWENBERGH.

FRANS DE GROODT. *Cantecroy, Burcht en heerlijkheid bij Antwerpen*. Antwerpen, De Sikkell, s. d. (1934), in-8°, 93 pp., 36 pl.

Situé entre Anvers et Lierre sur le territoire de Moortsel, Cantecroy est un ancien château-fort du type des châteaux des plaines entourés de solides murailles et de fossés. Les fondations des enceintes, qui furent élevées successivement du Moyen Age au XVII^e siècle, se retrouvent encore. Les plus anciennes constructions conservées datent du XV^e et du XVI^e siècle : ce sont une porte d'entrée, une salle de garde et la chapelle castrale.

L'auteur nous raconte l'histoire du château et de ses habitants; le plus ancien propriétaire connu est un certain Wouter Volcaert en 1289. Entre les années 1296 et 1308 le château appartient à Willem van Berchem, qui y fit construire un grand donjon. De la description et des considérations purement hypothétiques sur l'aspect du château primitif et sur ses transformations, l'archéologue ne tirera guère du profit. Ce livre intéressera plutôt les historiens locaux, qui y trouveront le récit des faits, dont ces

lieux furent le théâtre et, en appendice, une table chronologique des seigneurs de Cantecroy.

LUCIE NINANE.

II. REVUES ET NOTICES.

1. ARCHITECTURE.

— Dans le *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 1934, janv.-juin, signalons le procès-verbal des restaurations effectuées à l'église Notre-Dame des Victoires du Sablon à Bruxelles : restauration des voûtes, dérochage des parements en pierre, découverte des peintures décoratives des voûtes qui ont été « ravivées » et « rétablies dans leurs tonalités primitives » (pp. 55-57).

— A propos d'une étude récente de M. M. Aubert, le chanoine R. MAERE fait un exposé très clair du problème des origines de la croisée d'ogives et des polémiques que ce problème a suscitées dans les derniers temps (*Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 1935, janvier, pp. 89-93).

— M.. A. C. WOTQUENNE apporte un complément d'informations au sujet de l'abbaye de Lobbes : ce sont les appréciations de plusieurs chroniques et quelques citations extraites des procès-verbaux d'information pour la nomination des abbés (*Leodium*, 1935, avril, pp. 24-33).

— La publication des *Limburgsche Oorkonden*, Deel III, par le chanoine J. Coenen, se continue.

— Une bonne étude sur la curieuse église de Jérusalem, à Bruges, a paru dans le n° 4 du 1^{er} mai 1935 de *Toerisme* (p. 361-364) sous la signature de Jos. DE SMET : *De familie Adornes en de Jeruzalemkerk te Brugge*.

— Dans le même périodique, 15 mai 1935, (pp. 391-402) G. Possoz publie une petite monographie de l'intéressante église de Halle (*De Kerk en de O. L. Vrouwkapel van Halle*).

— Dans *Kunst* (1935, n° 1-2, pp. 45-49) M. CLEMENS TREFOIS revient sur la question de la tour romane et de la crypte de l'ancienne église S. Jean (anc. cathédrale S. Bavon) de Gand.

— Dans le n° du 1 juin, M. Jozef Van Overstaeten commence l'édition d'une série de fiches relatives aux œuvres de l'art des Pays-Bas conservées à l'étranger. Grande entreprise!

— Une petite monographie fort bien faite de l'église si remarquable d'Hoogstraeten paraît dans le *Gids voor Hoogstraten en omtrek*, signé par M. l'abbé J. Lauwerijs. Il s'y joint une description des autres curiosités de la localité ainsi que de quatorze communes des environs. Le point de vue historique n'est pas négligé, ce qui augmente encore la valeur de cette publication. (*H. O. K.*, Hoogstraeten, 6 fr.).

LUCIE NINANE.

2. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

— On sait combien furent étroites les relations entre les cultures mosane et rhénane au X^e et au XI^e siècle. L'étude des œuvres d'art originaires des ateliers rhénans est donc souvent fort utile pour la connaissance de notre art mosan. A ce titre il convient de signaler un article important de Mademoiselle JEANNE LADMIRANT qui étudie dans les *Annales de la Société archéologique de Namur* (tome XLI, 1934, 1^{er} fasc.) *un évangélaire*

du XI^e siècle conservé au Grand Séminaire de Namur. Il s'agit d'un manuscrit très peu connu, décoré de belles miniatures; l'analyse approfondie du style de celles-ci permet de les considérer comme une œuvre typique de l'école colonaise, et de les dater des environs de 1050.

— Dans le *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* (mai-juin) le COMTE JOSEPH DE BORCHGRAVE D'ALTENA décrit brièvement les sculptures réunies par lui à l'*Exposition d'art brabançon*. Ce n'est pas ici le lieu de commenter cet important ensemble de sculptures bruxelloises où les chefs-d'œuvre sont nombreux et où beaucoup de comparaisons intéressantes peuvent être faites, au point de vue iconographique, entre ces images du XV^e et XVI^e siècle et les peintures des primitifs et des maniéristes de la même époque. De nombreuses photographies constituent une belle documentation pour tous ceux qui se consacrent à l'étude de nos anciennes sculptures.

L'étude de la sculpture de nos anciens Pays-Bas passionne en effet de plus en plus les archéologues, et même les historiens, de chez nous.

— M. P. BONENFANT publie dans le fascicule *d'août* de la même revue bruxelloise une note très documentée à propos de trois chapiteaux de l'hôtel de ville. Ceux-ci sont ornés de sculptures du XV^e siècle représentant des scènes populaires dont le sens était resté mystérieux. L'auteur en a trouvé l'explication dans la dénomination des caves ou maisons qui furent démolies lors de la construction de l'hôtel de ville, et dont il a retrouvé de nombreuses mentions dans les archives : ainsi les moines ripailleurs sont un souvenir du *papenkeldere*, le Maure et son harem rappellent la maison dite *De Moor* (1), les chaises et les pelles sont une réminiscence du *scupstoel*. A propos de cette dernière dénomination, M. Bonenfant remarque qu'elle est probablement un souvenir du supplice de l'estrapade qui se pratiqua à cet endroit jusqu'au XIII^e siècle; au XVI^e siècle, ainsi que l'explique ingénieusement l'auteur, c'est sous ce chapiteau — *onder de scupstoel*, — que les brasseurs venaient faire noter les bières qu'ils se proposaient de brasser.

— Dans le même fascicule le COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA étudie *le mobilier et les écoinçons de l'église Notre-Dame du Sablon à Bruxelles*. Plus intéressantes que le mobilier, qui ne se compose guère que d'œuvres du XVII^e siècle, sont les sculptures des écoinçons de cet édifice. Aux études et observations de Joseph Destré, de G. Des Marez et de R. Hamann, l'auteur ajoute des photographies et des remarques nouvelles; il souligne le grand intérêt de ces œuvres au point de vue iconographique et artistique. Une chronologie nous est proposée qui répartit ces sculptures de style réaliste sur tout le XV^e siècle. Cette étude est complétée par quelques très belles photographies des écoinçons de l'église de Hal et de sculptures du cloître de Sainte Gertrude à Louvain.

— Une très belle reproduction d'une magnifique tapisserie flamande du dernier quart du XV^e siècle est publiée dans *The Art News de New-York* (10 avril). Il s'agit d'un *Jugement dernier*, provenant de l'ancienne collection du roi de Portugal, acquise par le Worcester Art Museum. La pièce faisait partie de la série des allégories de la chrétienté; elle porte la signature de Philippe De Mol et a donc été tissée à Bruxelles, dans le dernier quart du XV^e siècle; elle est de la même qualité que la série de *la Vie de la Vierge* du Palais Royal de Madrid.

— Madame PHYLLIS ACKERMAN, spécialiste américaine de l'histoire de nos tapisseries flamandes, a publié dans le numéro de février de la revue *Apollo* une intéressante étude intitulée : *An important early XVIth. century tapestry*. Celle-ci est une tapisserie bruxelloise acquise par la William Rockhill Nelson Foundation de Kansas City. La pièce, de

(1) A la fin de son étude M. Bonenfant donne cependant une autre interprétation à cette dénomination (*De Moor* = le Marais).

toute beauté, représente un *Portement de Croix*, et a fait partie d'une série de quatre tentures, avec lesquelles l'auteur fait encore d'autres savants rapprochements. Quel est le peintre qui en a dessiné le carton? Il ne peut s'agir de l'artiste que Madame Ackerman appelle Jan II van Roome, mais bien d'un peintre plus jeune et plus habile dans la composition. Par le déchiffrement ingénieux de quelques lettres ornant le costume d'un personnage, l'auteur conclut qu'il s'agit de Jacob de Camp et présume que celui-ci travaillait à Bruxelles, avant 1517, date à laquelle il était inscrit comme maître à Anvers.

— Poursuivant ses recherches dans cette voie, Madame ACKERMAN, dans le numéro d'août de la même revue anglaise, publie deux tapisseries d'une autre collection américaine (*Two « signed » tapestries in the collection of Mrs. Christian Holmes*) à Long Island. L'un des panneaux porte la signature de Jan Van Roome; sur le second panneau on relève un assemblage de lettres en lequel l'auteur propose de reconnaître une signature de Jan van Camp; mais en raison des différences de style, celui-ci ne serait cependant qu'un homonyme du collaborateur habituel de Jan Van Roome.

Remarquons combien fragiles sont ces identifications de peintres de cartons, surtout depuis la récente publication de l'étude de M. J. Duverger (1). Plusieurs tapisseries bruxelloises portèrent à la même époque un nom similaire à celui de Jan Van Roome; d'autre part le nom de De Camp ou Van Camp ne figure pas sur la liste des 250 noms de tapisseries bruxelloises relevés par M. Duverger. Nul doute que des recherches plus approfondies n'apportent des lumières nouvelles sur le problème des tapisseries « signées ».

— Le Metropolitan Museum de New York a reçu récemment quatre anciennes tapisseries flamandes. M. JAMES J. RORIMER les étudie brièvement dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* (juillet 1935). Il s'agit d'une série de pièces décorées de scènes de la *légende d'Hercule*. Le style est tardif; c'est pourquoi notre auteur attribue les tapisseries, avec beaucoup de vraisemblance, à un atelier tournaisien du premier tiers du XVI^e siècle; il fait notamment un rapprochement avec la mention connue de l'inventaire du fabricant Arnould Poissonnier, où en 1538 figuraient quatre pièces de l'histoire d'Hercule de dimensions analogues.

— Dans *Leodium*, janvier-mars 1935, M. ED. PONCELET disserte longuement au sujet des *Auteurs du buste-reliquaire de Saint Lambert à Liège*. Il retrace l'histoire de cette célèbre pièce d'orfèvrerie due à l'initiative d'Humbercourt en 1469, après le sac de Liège par les troupes de Charles le Téméraire. L'auteur rappelle que le plan de l'œuvre fut conçu à Maestricht, en imitation du buste de Saint Servais. Après 30 ans d'effort, grâce surtout à la générosité d'Erard de la Marck, le modèle put être exécuté par des orfèvres liégeois; ceux-ci l'achevèrent en 1512, après avoir modifié quelque peu le plan primitif, d'après le goût du jour. Ainsi s'expliquent les divergences de style et les inégalités d'exécution que l'on remarque sur le reliquaire; celui-ci n'est donc certainement pas dû à Henri Zutman, suivant l'attribution traditionnelle, mais est l'œuvre collective de Corneille de Maestricht et de plusieurs orfèvres liégeois anonymes du début du XVI^e siècle.

— M. JOSEPH BRASSINE, dans le même fascicule, publie une note d'archives relative à *Melchior d'Arthois*, orfèvre du prince-évêque de Liège au XVIII^e siècle.

— A l'occasion d'un don récent au Musée diocésain de Liège, M. JOS. BRASSINE publie dans le numéro d'avril de la même revue liégeoise, une note sur une statuette de *Notre-Dame de Foy*. La statue originale en terre cuite du XV^e siècle, qui est l'objet d'un culte populaire dans la région de Dinant provient d'Utrecht, comme l'a démontré naguère

(1) *Brusselsche legwerkers uit de XV^e en XVI^e eeuwen in Gentsche bijdragen tot Kunstgeschiedenis* (voir notre chronique précédente, p. 186).

M. Joseph Destrée. De nombreuses copies en furent faites jusqu'au XIX^e siècle; c'est l'une d'elles qui vient d'entrer au Musée diocésain; elle porte la signature: «Hubert J. Damoiseau à Ouffet, 1824».

— Signalons à l'attention des historiens de nos industries d'art, et de nos anciens étains en particulier, une importante étude publiée par M. JULIEN BOES dans *Oostvlaamsche Zanten*, organe du *Bond der Oostvlaamsche Folkloristen* (janvier-avril: *De timmen potgieterij te Gent*). Son exposé historique, qui remonte jusqu'au XIII^e siècle, explique les raisons de la stagnation de l'industrie gantoise de l'étain après le XV^e siècle. Nous trouvons, à la suite de cette étude, un tableau de marques, ainsi qu'une précieuse liste alphabétique des ouvriers de l'étain, depuis le XIV^e jusqu'au XVIII^e siècle.

— Il ne nous appartient pas de juger ici le numéro spécial édité par la revue *l'Art Belge*, à l'occasion de l'Exposition d'Art brabançon (avril 1935). Relevons cependant, à côté d'un très bon article de Mademoiselle M. DEVIGNE, intitulé *De Claus Sluter à Constantin Meunier, sculpteurs bruxellois*, une étude beaucoup moins heureuse de M. JEAN MILO. Sous le titre — très discutable — *Patrimoine des corporations bruxelloises* — l'auteur, amené à parler de la céramique, confond déplorablement faïence et porcelaine, au point d'attribuer un vase en porcelaine d'Etterbeek à la « manufacture bruxelloise des Mombaerts, créateurs au XVIII^e siècle du type de la faïence rustique » (!?)

— Le Cercle archéologique d'Anvers a fêté son vingt-cinquième anniversaire en organisant une exposition consacrée aux œuvres de Walter Pompe et de quelques sculpteurs de la fin de l'époque baroque. Un catalogue illustré comportant 401 numéros a été publié à cette occasion (Anvers, Platteau, 1935).

HENRI NICAISE.

3. PEINTURE.

— M. CHARLEH. PONTAS explique pour les lecteurs du périodique *L'amour de l'art* (juin 1935, pp. 193-200) l'objet de la *Découverte du secret des Van Eyck* qu'aurait faite le restaurateur Jacques Maroger.

— L'Ashmolean Museum d'Oxford vient d'acquérir un petit dessin à la pointe d'argent que le Dr FR. WINKLER attribue avec infiniment de raison à Rogier Van der Weyden (*An attribution to Roger Van der Weyden, Old Master Drawings*, juin 1935, pp. 1-3, pll. 1-3). C'est une tête de Saint Joseph, du type créé par le maître bruxellois.

— La famille Broers, originaire de Malines, conserve un portrait d'homme dont la ressemblance avec l'effigie du donateur agenouillé devant la Pietà de Roger Van der Weyden (Madrid, Prado) est frappante. M. O. LE MAIRE se demande si ce personnage n'est pas un membre de la famille Broers et si, d'autre part, le costume n'est pas l'uniforme particulier d'une charge au Grand Conseil de Malines. (*Vers l'identification d'un portrait exécuté par Roger Van der Weyden, Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, juillet 1935, pp. 107-112).

— La Présentation au Temple qui passa de la collection Pelletier au Musée du Louvre en 1930 fut attribuée par Ed. Michel à un maître franco-tournaisien du XV^e siècle, travaillant probablement en Bourgogne, (cf. cette *Revue*, octobre 1931, p. 372).. M. J. DUPONT est parvenu à identifier les donateurs de ce panneau en comparant la donatrice avec un buste de femme dessiné dans le Recueil d'Arras. Il s'agit de Jeanne de Prelle, maîtresse de Philippe le Bon et mère du grand bâtard de Bourgogne, et de son mari Hennequin de Fretin qu'elle épousa en 1432. Le tableau aurait été commandé à un maître bourguignon vers 1433-1435. (*Qui sont les donateurs de la Présentation au Temple de l'école bourguignonne du XV^e siècle conservée au Louvre?*, *La Revue de l'art*, juillet 1935, pp. 85-88).

— La planche de garde du fascicule de juin 1935 du périodique anglais, *The Burlington Magazine*, est consacrée à la reproduction du panneau de Gérard David, *Le repos de la fuite en Egypte*, que possède M. Pierpont Morgan.

— Plusieurs études ont paru depuis 1930 sur le maître Michiel qui fut en 1492 peintre d'Isabelle la Catholique et, à partir de 1515, peintre de Marguerite d'Autriche. Nous avons rendu-compte, au fur et à mesure de leur publication, de tous ces travaux dans cette chronique. M. L. BALDASS reprend une partie de tout le problème, s'efforçant de préciser le rôle et la manière de l'artiste comme portraitiste. Sa contribution à la connaissance de ce maître est importante et se caractérise par un sens critique du meilleur aloi. (*The portraiture of Master Michiel, The Burlington Magazine*, août 1935, pp. 76-82). Il admet cinq portraits au catalogue du maître Michiel : le portrait de femme du Musée de Vienne, celui daté 1515 du roi Christian de Danemark du Musée de Copenhague, le portrait du chevalier de Calatrava d'une collection anglaise, un portrait de femme de la collection Benda, aujourd'hui au Musée de Vienne, enfin un portrait de moine de la collection Rosenfeld de New-York, attribution nouvelle de l'auteur. M. Baldass caractérise heureusement le style du maître Michiel qui se situe entre les œuvres de Memlinc et celles des peintres influencés par l'Italie.

— Une partie du Palais royal de Madrid est ouverte au public. Plusieurs tableaux ornent ce Palacio Nacional, et notamment un portrait d'homme, catalogué sous le nom de Dürer. M. AUGUST L. MAYER publie cette œuvre. (*A puzzling flemish portrait, The Burlington Magazine*, août 1935, pp. 80 et 88) et propose d'y reconnaître la manière de Juan de Flandes, plutôt que celle du maître Michiel.

— La galerie Thomas Harris de Londres exposa en juin 1935 vingt panneaux de maîtres flamands ayant peint entre 1480 et 1530. Le catalogue, abondamment illustré, est préfacé par le Dr. M. J. Friedlaender. Le périodique, *The Art News* (n° 38, 13 juillet 1935, pp. 3 et 13) publie une notice sur chaque œuvre exposée.

— Le nom du peintre anversois Jan Van Elburcht est oublié, son œuvre n'est pas connue. M. P. WESCHER (*Jan Van Elburcht, ein Vergessener Maler des XVI Jahrhundert, Oud Holland*, 1935, 3, pp. 127-129) rappelle son souvenir en signalant un grand tableau de l'artiste que conserve la cathédrale d'Anvers (nef sud, chapelle des poissonniers). L'œuvre représente diverses scènes de la vie de saint Pierre, elle est datée de 1550. Le style de Jan Van Elburcht n'est pas sans affinité avec celui de Pieter Aertsen, avec lequel il entra dans les Ligeren d'Anvers en 1535.

— Bien que cette chronique soit exclusivement consacrée à la Peinture, je me permets de signaler l'important article de WOLFGANG STECHOW sur *Matthys und Hieronymus Cock* (*Jahrbuch der preusschen Kunstsammlungen*, 1935, pp. 74-79). L'auteur étudie les dessins du premier et les gravures que le second fit d'après les œuvres de son frère. L'apport de Matthys Cock dans l'évolution du paysage flamand et son rôle de précurseur de Pieter Bruegel justifient cette dérogation.

— Le Musée de Detroit ayant acquis deux dessins de tapisserie de Pieter Coecke faisant partie de la seconde série relative à la vie de Saint Paul, M. J. HELD reprend, après M. Ed. Michel, le problème de l'influence de Pieter Coecke sur Pierre Bruegel l'ancien, grâce au truchement des gravures de turqueries du premier artiste (*Pieter Coecke und Pieter Bruegel, Bulletin of the Detroit Institute of arts of the city of Detroit*, mai 1935, pp. 107-109).

— La firme De Boer d'Amsterdam et la Galerie Sanct Lucas ont organisé au Palais Pallavicini, à Vienne, une exposition faisant suite à l'exposition Bruegel d'Amsterdam (cf. cette *Revue*, juillet-septembre 1934, p. 286-287); elle fut consacrée aux Brueghel de la deuxième génération et à leurs contemporains. Le catalogue : *Die jingeren Brueghel und*

ihr Kreis (mars-avril 1935, 36 pp., 16 pl.) est préfacé par GLÜCK (*Peter Brueghel der jüngere*), BALDASS (*Die Kunst Jan Brueghels*) et BENESCH (*Zur niederländischen Landschaftsmalerei des Spätmanierismus*).

— Le Musée central d'Utrecht expose une œuvre de Pierre Brueghel le jeune, la Conversion de Saul, qui, avant d'appartenir à une famille hollandaise, était conservée dans un couvent proche de Lierre. M. J. VAN RYCKEVORSEL fait justement remarquer, à propos de ce panneau, que le groupe à l'avant-plan dérive d'une gravure figurant le même sujet de Lucas de Leyde (*Een bekeering van Saulus door Pieter Brueghel II, Oud Holland*, 1935, 4, pp. 182-183).

— Dans son précieux *Schilderboek*, Carel Van Mander a noté des renseignements intéressants et exacts sur des artistes italiens et a souligné l'impression que faisaient leurs œuvres sur les peintres flamands. Mgr. M. VAES vient de mettre en valeur ces détails épars dans l'œuvre du chroniqueur, *La pittura a Roma al principio del' 600 nelle relazioni di alcuni pittori fiamminghi*, (*Atti del III Congresso nazionale di studi romani*, Rome, 1935, pp. 380-390). Relevons les noms des artistes italiens étudiés : chevalier d'Arpin, Zuccari, Caravaggio, Baroccio, Adam Elsheimer et Paul Bril jouèrent également un rôle important pendant les années 1590-1605, alors que diverses tendances s'affrontaient à Rome.

— Titien peignit un portrait double de Charles-Quint et de sa femme, Isabelle de Portugal; l'œuvre a disparu. Des inventaires anciens signalent l'existence d'une copie de cette toile exécutée par Rubens. M. A. SCHARF révèle l'existence chez Frank T. Sabin à Londres d'un portrait double de Charles-Quint et d'Isabelle de Portugal, composition certaine de Rubens (Toile, 114 × 166 cm.). Le maître flamand peignit vraisemblablement cette copie lors de son voyage en Espagne, en 1603 (*Rubens's portraits of Charles V and Isabella*, *The Burlington Magazine*, juin 1935, pp. 259-266).

— M. G. Joos, ayant découvert un paysage non signé chez le Dr. Zenner, à Gand, propose de l'attribuer à Louis De Vadder (Toile, 175 × 230 cm.). A ce propos, l'auteur consigne quelques renseignements sur l'artiste De Vadder, mettant au point l'état des connaissances à son sujet (*Bijdrage tot de studie over Lodewijk De Vadder, Kunst*, 1935, 1-2, pp. 14-16).

— Constantin Huygens Jr. a laissé une relation de ses voyages dans les Pays-Bas du Sud. Quelques croquis accompagnèrent ce texte. Divers sites viennent d'être publiés par M. J. SCHRETLEN, (*De teekeningen van Constantijn Huygens Jr., Maandblad voor beeldende kunsten*, juin 1935, pp. 163-171); ce sont une vue du village de Beverloo, de Lembeeck, du lieu dit Moer près d'Alost, de l'abbaye d'Averbode et du couvent de Bethléem près de Louvain.

— M. W. R. JUYNBOLL publie la reproduction d'un tableau, une famille rurale dans un paysage, qui fut attribué à Pieter de Hoogh jeune. L'auteur rejette cette paternité et propose d'y reconnaître une œuvre de Peter Angillis (*Pieter de Hoogh of Peter Angillis, Oud Holland*, 1935, 4, pp. 190-192), paysagiste assez rare du début du XVIII^e siècle. Le coloris, les costumes, le feuillage, la conception du paysage sont autant d'arguments en faveur de cette nouvelle attribution. Diverses œuvres de cet artiste sont signalées.

J. LAVALLEYE.

