

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 4
OCTOBRE-DECEMBRE 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, 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, CAPART, DELEN, GANSHOF, GESSLER, HASSE, HULIN DE LOO, MARCEL LAURENT,
CHANOINE MAERE, PAUL ROLLAND, SAINTENOY, VICOMTE Ch. TERLINDEN, VAN DER BORREN, VAN PUYVELDE.

SOMMAIRE

La doyenne des églises du Brabant : Berthem, par le chanoine R. Lemaire	Page	289
Les émaux de la croix de Kemexhe, par le comte J. de Borchgrave d'Altena		305
Les Primitifs flamands à l'Exposition de Bruxelles, par L. Van Puyvelde		311
Autour de L'Instruction pastorale » du Louvre, par Oda Van de Castyne		319
Les sculptures de l'ancienne maison échevinale de Malines, par Jean Squilbeck		329
Dijon, Bruxelles et Tournai (le mouvement pré-slutérien), par Paul Rolland		335
Les origines françaises de la manufacture de porcelaine de Tournai, par Henri Nicaise		345
CHRONIQUE :		
Académie royale d'Archéologie de Belgique, Procès-verbaux		355
BIBLIOGRAPHIE :		
I. — Ouvrages : L. Rostovtseff (M. Laurent); J. Warichez et St. Leurs (Paul Rolland); La cathédrale de Chartres; La Galerie Médicis (Paul Rolland); Dr. Jan de Jong (Paul Rolland); M. J. Friedländer (L. Van Puyvelde); G. Van Doorslaer (H. Nicaise); E. Closson (Ch. Van den Borren)		357
II. — Revues et notices : Préhistoire, etc. (R. L. Doize); Archéologie (L. Ninane); Sculpture et Arts industriels (H. Nicaise); Peinture (J. Lavalleye); Varia (Paul Rolland)		370
ERRATA		376
TABLES ANNUELLES		377

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

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

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

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



LA DOYENNE DES EGLISES DU BRABANT

BERTHEM

Les églises remontant, du moins partiellement à la période romane, sont encore relativement nombreuses dans certaines régions de l'ancien Brabant (1).

On peut les classer en deux groupes, lesquels, tout en présentant plusieurs traits de parenté, dénotent cependant une provenance différente. Le groupe occidental constitue la marche extrême de l'école normande et nord-française; le groupe oriental relève visiblement du style rhéno-mosan. La limite, assez vague d'ailleurs, passe entre Louvain et Bruxelles, se mouvant autour de l'ancienne ligne de séparation des diocèses de Liège et de Cambrai.

C'est surtout à leur silhouette extérieure que l'on peut facilement reconnaître les deux types : dans les églises mosanes le clocher se trouve à l'ouest, devant les nefs; il se trouve à l'est, sur le chœur ou sur la croisée, dans les édifices relevant de l'influence normande.

Dans chacun des groupes, il est encore possible de noter trois variétés, d'après l'importance des édifices :

a) Nef unique, clocher et chœur :

exemples : type SCALDIEN : *Humelghem, Woluwe St. Etienne, Querbs.*
type MOSAN : *Auderghem, Overlaer, Bomal.*

b) Nef à bas-côtés, clocher et chœur :

exemples : type SCALDIEN : *Saventhem, Sterrebeek, Lennick St. Martin.*
type MOSAN : *Vossem, Leeftael, Heverlé, Watermaal.*

c) Nef à bas-côtés, clocher, chœur et transept :

exemples : type SCALDIEN : *Mousty, Uccle, Broeckem.*
type MOSAN : *Bierbeek, Cumplich.*

Dans chacune de ces variétés on constate de plus une évolution bien caractérisée, allant depuis les origines jusqu'au milieu du XIII^e siècle. Elle se manifeste beaucoup moins dans les plans que dans la construction et dans le décor architectural. Il est à remarquer que le type à tour centrale tend à disparaître du Brabant dès le début de l'époque gothique (2).

Aucun exemplaire de ces diverses catégories n'a été conservé intégra-

(1) R. LEMAIRE. *L'origine du style gothique en Brabant*. I. Bruxelles 1906. C. LEURS. *L'origine du style gothique en Brabant*. II. Bruxelles 1922.

(2) Cfr. A. THIBAUT DE MASIERES. *Bulletin de la Sté Rle d'Archéologie de Bruxelles*, 1934.

lement. Toutes les églises ont subi, dans le cours des âges, des remaniements et des reconstructions plus ou moins radicales. Un grand nombre ont même totalement disparu et ce n'est qu'au prix d'études approfondies qu'on peut les restituer approximativement dans leur état originel, du moins sur le papier.

Une restitution architecturale suffisamment exacte n'a pu être exécutée jusqu'ici qu'à la chapelle Sainte Anne à Auderghem et à celle de Saint Pierre à Lierre. Des motifs d'ordre pratique, archéologique ou financier s'opposent, dans la plupart des cas, à des opérations de l'espèce.

A l'église Saint-Pierre de Berthem, près Louvain, qui fait l'objet de cette étude, une restauration a été faite en 1934. Si les besoins du culte et la modicité des ressources n'y avaient mis obstacle, on aurait pu rétablir là aussi, quasi intégralement, un exemplaire complet d'église romane rurale primitive. Du moins les travaux exécutés ont-ils permis de faire des recherches fructueuses qui jettent un jour nouveau sur cet édifice particulièrement intéressant et en autorisent une restitution graphique suggestive.

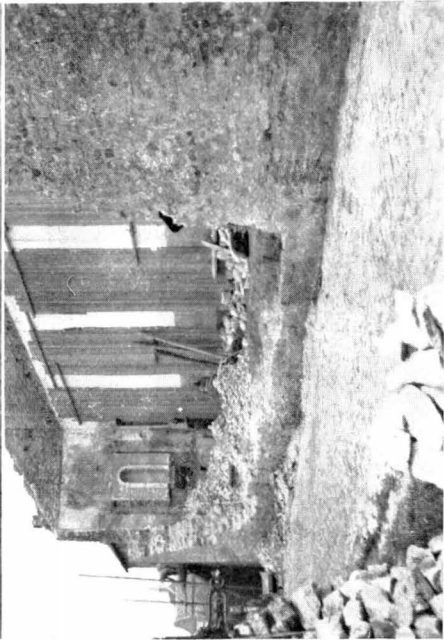
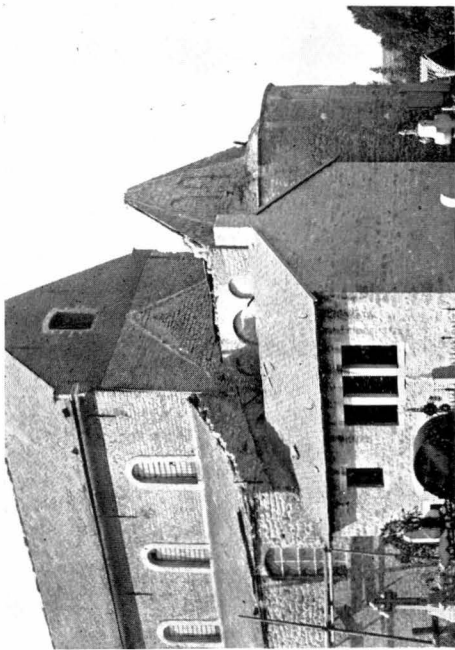
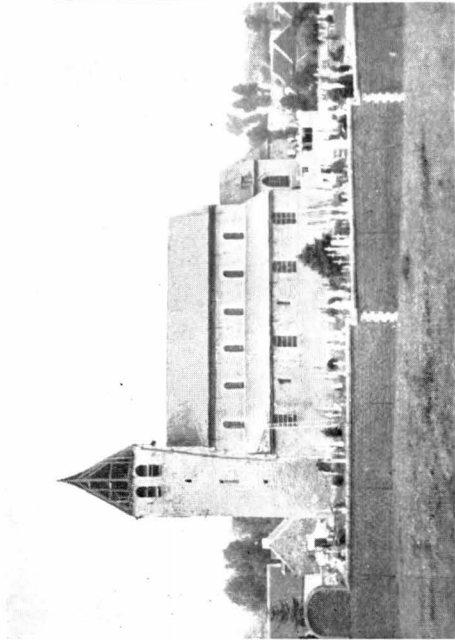
Le village de Berthem est très ancien : on le trouve cité dès 822 et son église est l'un des rares monuments romans du pays qui, dans le cours de leur histoire n'ont subi que des retouches peu importantes, n'altérant pas, de manière irréparable, leur caractère primitif. Elle appartient au type mosan moyen, avec clocher occidental isolé sur trois côtés, nef avec bas-côtés sans transept et chevet semi-circulaire.

Si, jusqu'à ce jour, on pouvait sans hésiter, lui assigner une place dans l'ensemble des églises brabançonnnes, les indices nécessaires faisaient défaut pour déterminer exactement son âge. Nous basant sur ses caractères archéologiques et procédant par comparaison, nous avons conclu qu'elle devait être rangée parmi les plus anciennes de la région et que la date de sa construction pouvait être reportée jusqu'à la première moitié du XI^e siècle (1).

Généralement les monuments du Moyen Age sortent rajeunis d'une étude plus approfondie. Berthem semble bien être une exception à cette règle, car l'examen détaillé que la restauration a rendu possible, nous amène à reculer sensiblement son origine et à la considérer comme la plus ancienne église du Brabant entièrement conservée et donc de ce fait l'une des plus anciennes de notre pays.

Nous ne referons pas ici la description de l'édifice tel qu'il existait avant les travaux récents. Nous nous contenterons de la compléter en

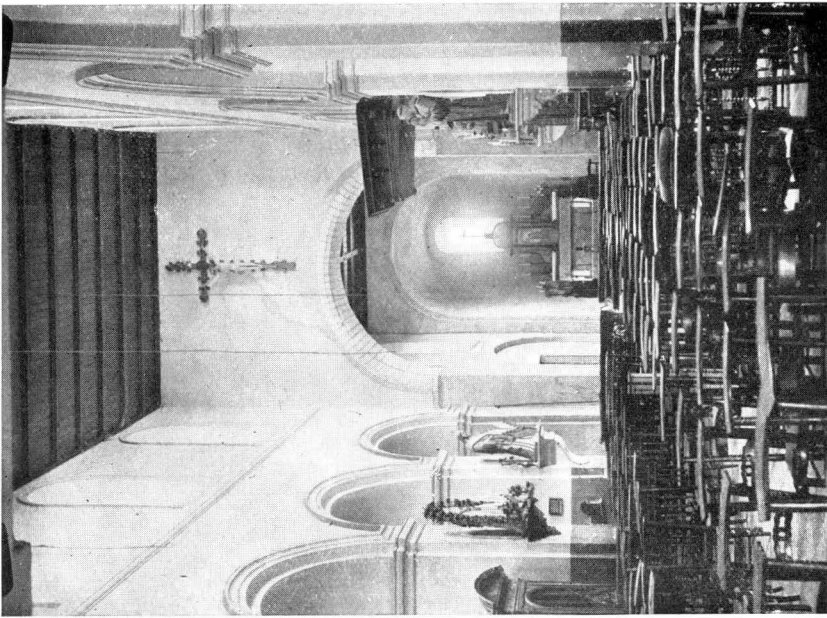
(1) R. LEMAIRE, *op. cit.*, p. 304. C. LEURS, *op. cit.*, p. 227.



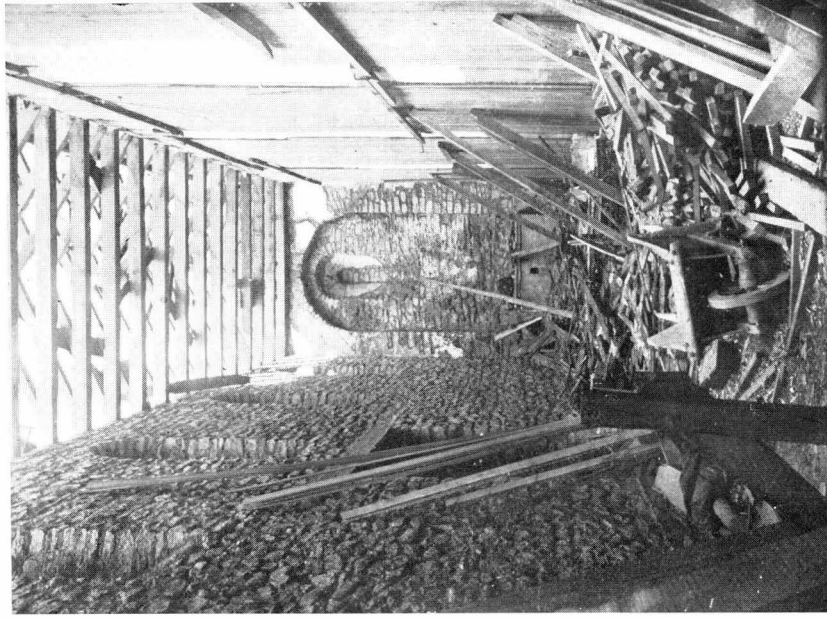
Eglise de Berthem.

1. Côté sud, pendant les travaux.
2. Démolition du mur nord.

3. Le chœur après l'enlèvement des toitures.
4. Le bas-côté sud avant la restauration.

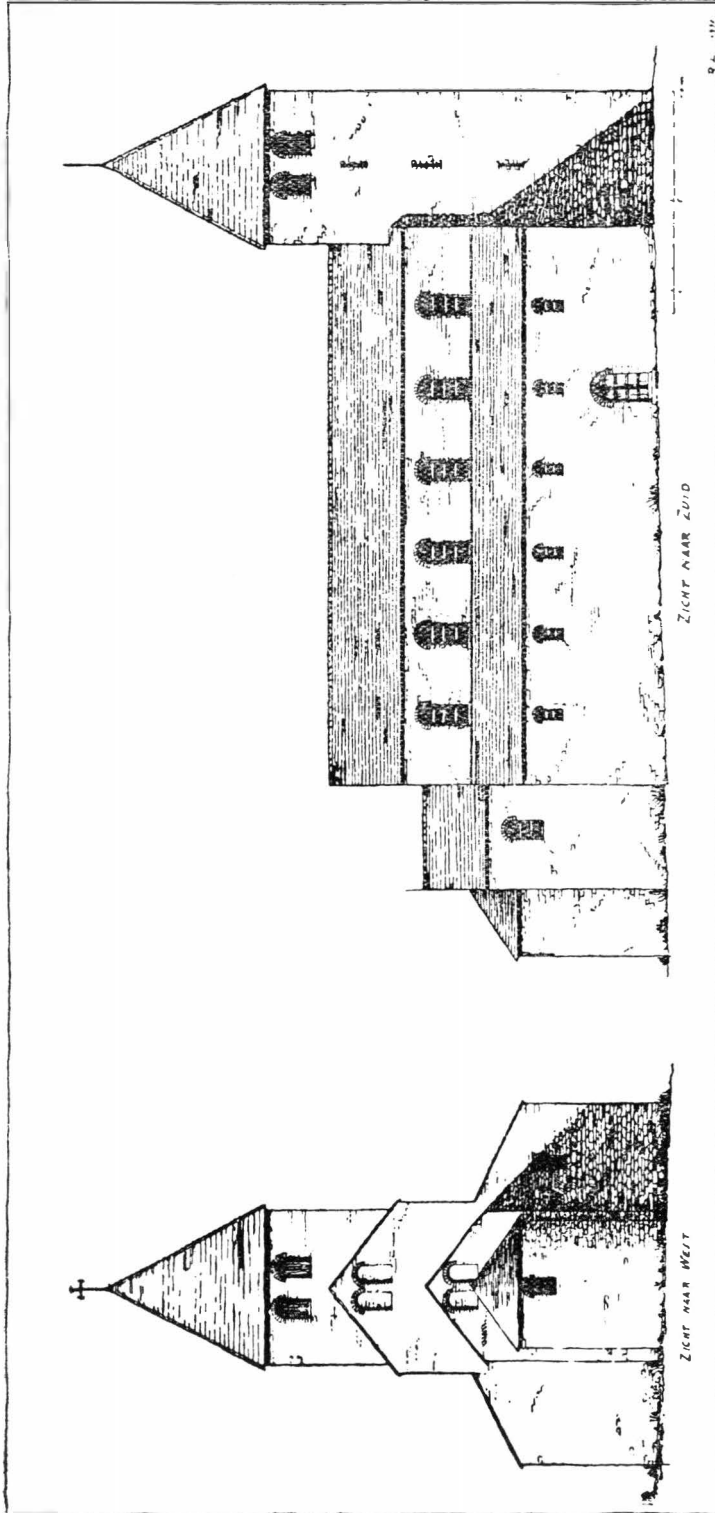


Vue intérieure après la restauration du chœur.



Eglise de Berthem.
Le bas-côté nord pendant la restauration.





Eglise de Berthem.
Restitution de l'état primitif.

Côté Nord.

Chevet.



Plan de l'église de Berthem.
(Etat primitif).

signalant spécialement les particularités pouvant contribuer à préciser sa chronologie.

A. — DESCRIPTION ARCHEOLOGIQUE.

1° *Situation.*

Du point de vue urbaniste, notre église présente un cas assez exceptionnel. Au lieu de se trouver en plein dans l'agglomération qu'elle dessert, elle est plantée à l'extrême angle S. W. du village, à un endroit à peine accessible; et il semble bien en avoir été toujours ainsi (1). Du côté de la tour on ne peut accéder à l'église que par un étroit « Kerkweg » passant entre les dépendances de deux grandes fermes dont les champs et les prairies encerclent complètement le cimetière sur trois côtés. A l'est une petite chaussée en cul-de-sac conduit à la porte du cimetière, à 50 m. derrière le chœur; mais il est quasi impossible d'aller en voiture jusque devant la porte occidentale.

2° *Fondations et maçonneries.*

Depuis le XVIII^e siècle quatre lourds contreforts en briques consolidaient le mur du bas-côtés N. qui présentait, vers le milieu de sa longueur, un ventre de plus de 40 cm. Après avoir vainement étudié le moyen de redresser ce mur sans le démolir, on a dû se résoudre à une déposition partielle. Cela permit d'examiner de près la nature des fondations et des maçonneries.

Les substructions des murs sont tout à fait rudimentaires et leur manque de solidité a certainement contribué à l'affaissement du mur N. situé en aval de la côte et déchaussé depuis des siècles.

Les fondations ne consistent qu'en deux ou trois assises de moellons bruts, faisant saillie de 0,20 m. à l'intérieur, mais situées au ras du parement vers l'extérieur. En dessous, sur une profondeur de 1,40 m. environ, il existait comme un empilement de moellons, superposés, sans aucun mortier, n'occupant guère que la moitié de l'épaisseur du mur; le reste étant simplement comblé au moyen de débris de pierres mélangés à de l'argile (fig.).

La démolition du mur nous a également convaincu que, contrairement

(1) Parmi les églises fondées à l'époque franque, la plupart se trouvaient à l'extrémité de la rue du village; mais par après, l'agglomération s'étendant, elles ont fini par être au centre. Un cas analogue à celui de Berthem est Heers, près Waremmes; mais là il s'agit sans aucun doute d'une église domaniale.

à ce que nous avons cru d'abord, le sol de l'église a bien été surélevé postérieurement, et cela de 0,25 m. environ.

Les murs en élévation sont construits en assises assez irrégulières de grés calcareux, extraits dans les environs et grossièrement équarris au marteau du côté des parements. D'après le hasard des arrivages, ces assises sont plus au moins épaisses et plus au moins régulières. Les parties les plus soignées sont les murs gouttereaux. L'intérieur des maçonneries n'est qu'un remplissage de débris, noyés dans le mortier de chaux. Ce mortier à fini par se dessécher et se pulvériser dans certaines parties hautes, tandis que, près du sol, un degré d'humidité favorable s'étant maintenu, il est devenu dur comme le roc.

Au second étage du clocher, à la hauteur des combles de la nef, subsistent une série de trous circulaires, d'un diamètre d'à peu près 0,10 m. perçant les murs d'outre en outre. Ce sont là, indubitablement, des traces de rondins de bois, formant autant d'ancrages et assurant jadis la cohésion des murs, mais que l'âge a entièrement pulvérisés (1).

Dans les parties où les murs ne sont pas apparents, comme sous le comble des bas-côtés ou du chœur, les parements n'ont jamais été rejointoyés et les joints restent larges ouverts; tandis que les parties visibles à l'extérieur étaient primitivement recouvertes d'un crépissage dont des traces subsistent encore dans certains endroits bien protégés.

Chose assez remarquable, à la base du mur pignon surmontant l'arc de triomphe, on peut voir une assise de pierres, longue de 1,50 m. environ, dont les pierres sont posés en biais, rappelant l'appareil en arête de poisson de certaines constructions carolingiennes comme le donjon du château des comtes à Gand et l'abbaye de Saint Bavon dans la même ville.

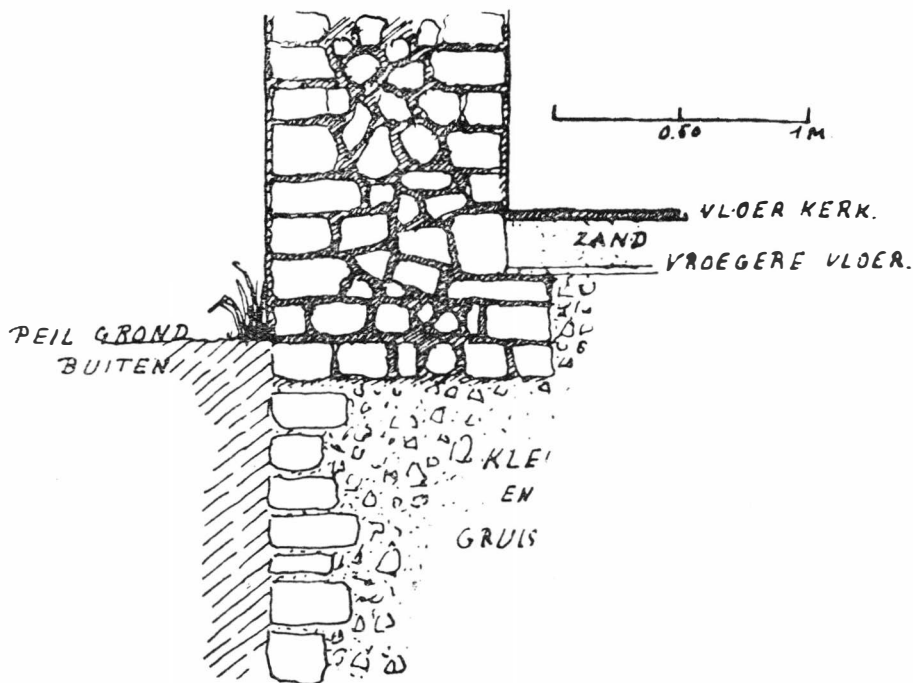
Ce que nous disons des murs peut être répété des piliers, dont l'appareil n'est guère plus soigné et qui ont, comme d'ailleurs l'intérieur tout entier, été enduits dès le début.

Les arcades reliant les piliers sont d'une facture non moins primitive. Il n'y a pas de claveaux proprement dits. On a simplement juxtaposé sur les cintrages de longues pierres plates et minces, grossièrement équarries, en mettant autant que possible le bout le moins épais vers l'intrados, à peu près comme dans certaines constructions gallo-romaines, telle que les arènes de Périgueux. L'aspect de ces arcades, plafonnage enlevé, rappelle nettement celles de la nef de Saint Servais à Maastricht, datées des environs de l'an 900 (2).

(1) Des trous absolument semblables se remarquent, très nombreux, en diverses parties de la nef et du transept de Saint Vincent à Soignies.

(2) *Bulletin de la Gilde de St. Thomas et de St. Luc*, t. XI, p. 123.

La maçonnerie est dépourvue de toute ornementation. Il n'existe ni soubassement ni plinthe, et toute modénature fait défaut. Les grossières impostes saillantes qui portent les arcades du clocher, de la nef et du chœur, ont été chanfreinées rudimentairement à coup de marteau. L'usage du ciseau semble avoir été inconnu.



DOORSNEDE FUNDEERING
MUUR NOORD

Coupe du mur nord, de ses fondations et du sol de l'église.

Le seul luxe que l'architecte primitif s'est permis, consiste en quelques arcatures aveugles, profondes de 12 à 15 cm. et percées à angle droit, sans aucun ornement ni imposte profilée.

A l'intérieur, des arcades pareilles encadrent les archivolttes reliant les piliers, ce qui est un cas unique en Brabant; d'autres renforcent l'arc de la fenêtre au fond du bas-côté N. et celui des fenêtres du chœur. De même les deux murs latéraux du sanctuaire sont décorés chacun d'une arcade semblable.

A l'extérieur on en voit trois au mur S. du sanctuaire et deux, qui viennent d'être mises à jour, dans le pignon au-dessus de l'abside. Il est donc probable à fortiori que le pignon démoli de la nef centrale en avait deux aussi, mais cela n'est pas certain.

L'église ne renferme que deux voûtes : un berceau plein-cintre au rez-de-chaussée de la tour et un cul-de-four sur l'abside. L'une et l'autre sont construites en moellons grossiers, noyés dans le mortier, et à reins pleins.

La voûte du clocher a une forme assez normale qui ressemble fort à celle de la chapelle Sainte Anne à Auderghem; mais le cul-de-four de l'abside témoigne encore d'une grande inexpérience. Pour dégager la fenêtre du fond on a retroussé le centre de la voûte, qui décrit, en coupe horizontale, une ligne à peu près horizontale, au lieu d'un quart de cercle : ce qui engendre des surfaces gauches très peu élégantes.

3° Charpentes et plafonds.

Pour autant qu'on puisse encore en juger, à l'heure qu'il est, la charpente de l'église de Berthem était sensiblement du même type que les autres qui sont conservées dans la région (Bierbeek, Mousty, Vossem, etc.). L'exemplaire le plus ancien et le plus remarquable du système se trouve à Saint Vincent de Soignies dont le croisillon remonte, selon toute vraisemblance, au X^e siècle.

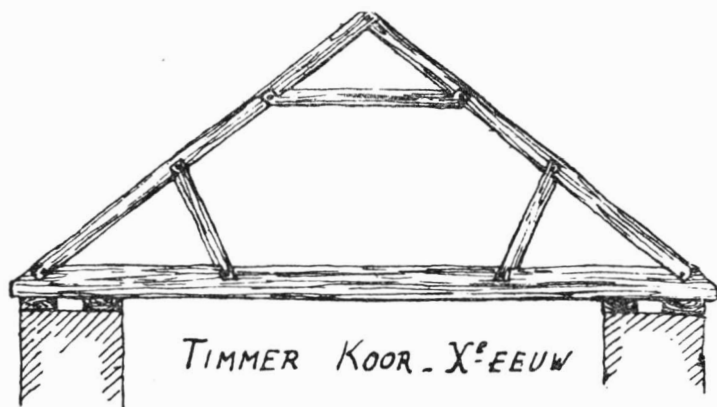
Les entrants de la charpente romane de la nef ont disparu : il en reste trois au chœur, cachés par le plafond actuel. Les chevrons de la nef mesurent 13 × 13 cm. : ils étaient reliés par des faux entrants et déchargés par deux poteaux : les potelets, que l'on voit partout d'ailleurs, font défaut. Tous les assemblages sont à mi-bois et à queues d'aronde chevillées.

Dans toutes les charpentes des environs la pente des toitures est de 45°. A Berthem elle était plus forte : 50° à la nef et 48° au chœur. La charpente de la flèche du clocher était du type de celle de Vieux-Heverlé, dont une reconstruction a été faite à la chapelle Sainte Anne à Auderghem (1); mais elle a été trop remaniée pour qu'on puisse la restituer avec certitude.

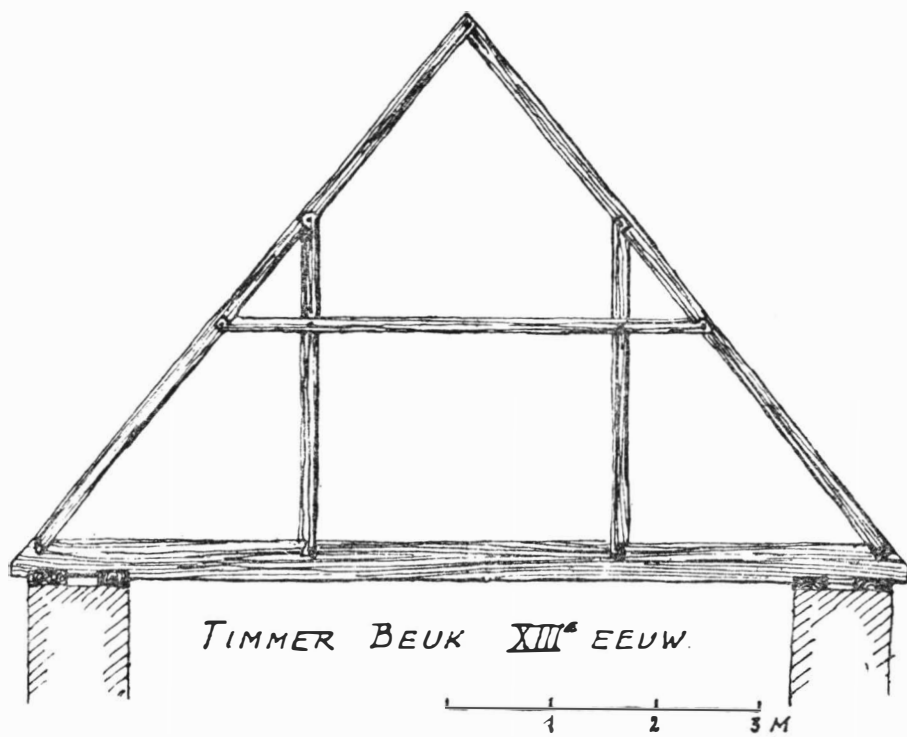
Le clocher n'a, en dehors des ouies dont nous reparlerons, que trois meurtrières étroites à chaque étage : une par face libre.

Primitivement on n'avait accès à ces étages que par une échelle mobile, amenant à une porte percée à 4 m. au-dessus du pavement et située vers le sud, au-dessus de l'arcade d'entrée. Quatre marches en pierre, dans

(1) R. LEMAIRE. *La chapelle Ste Anne à Val-Duchesse*. Bruxelles Vromant, 1917, p. 27.



Charpente du chœur (X^e s.).



Charpente de la nef (XIII^e s.).

l'épaisseur du mur, diminuaient d'autant la portée de l'échelle. Cette disposition est absolument identique à celle de la chapelle Sainte Anne d'Auderghem où l'on a pu la conserver dans sa forme première : elle constitue la disposition la plus ancienne connue pour les petites églises.

4° *Eclairage.*

Les fenêtres romanes bien conservées sont assez rares, chez nous. Il en subsiste plusieurs, à Berthem, et de diverses dimensions. Celles des bas-côtés n'ont que 0,27 m. de jour sur 0,90 m. de hauteur totale. Celles des murs gouttereaux mesurent 0,63 m. × 1,84 m. Celles du sanctuaire ont la même largeur, mais avec 1,39 m. de haut. Quant à la fenêtre de l'abside, elle a 0,50 m. × 1,20 m. Toutes sont, évidemment, en plein-cintre, et leurs arceaux sont appareillés aussi grossièrement que les autres arcades.

Toutes les fenêtres présentent un ébrasement, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur; mais à l'extérieur le biais est assez peu prononcé sur les côtés, tandis qu'il l'est beaucoup plus dans l'arcade, dont l'intrados et l'extrados ne sont donc pas concentriques. Tous les seuils sont sensiblement horizontaux à l'extérieur. Le vitrage ne se trouve pas dans l'axe des murs, mais vers le tiers extérieur. L'ébrasement intérieur est donc très grand et il est particulièrement accusé aux seuils : aux fenêtres de la nef l'inclinaison est de près de 80°. Les fenêtres du presbyterium font quelque peu exception à cette règle. D'après les documents retrouvés, le chanfrein extérieur était à 45° et les carreaux se trouvaient sensiblement au milieu du mur.

Si les fenêtres romanes sont rares, celles qui ont conservé leurs armatures primitives le sont encore bien davantage, ce qui n'est pas étonnant, ces armatures ayant été, au début, le plus souvent en bois. Nous en avons jadis retrouvé quelques-unes, assez bien conservées, à la nef de Savenhem (1). A la chapelle d'Auderghem les débris subsistants ont permis de rétablir la disposition primitive. Les châssis de bois ont également été signalés dans certaines églises françaises, notamment à : Château-Landon (2) et en Allemagne, à Oberbieder, près Neuwied (3).

A Berthem, de débris de châssis existaient encore dans plusieurs fenêtres murées. Des relevés ont pu en être faits avant qu'ils ne tombent en poussière.

(1) R. LEMAIRE, *op. cit.*, p. 204.

(2) *Revue de l'Art Chrétien*, 1893.

(3) *Zeitschrift für Denkmahlpflege* 1933.

Ces châssis sont les seuls possibles dans un édifice de l'espèce. La grossièreté de la maçonnerie ne permet pas de poser les fenêtres directement dans une battée ou une rainure de la pierre. On a donc fait des cadres de chêne, d'une épaisseur de 2 1/2 cm., arrondis en plein cintre, qui furent maçonnés dans le mur et qui servaient tout autant de guides aux maçons montant les fenêtres, que de supports pour le vitrage. Une battée de 1 cm. du côté extérieur, était destinée à recevoir les panneaux mis en plomb. Tous les châssis étaient divisés en compartiments à peu près carrés au moyen de traverses horizontales de 6 cm. de largeur.

B. — CHRONOLOGIE.

Comparée à ses congénères, l'église de Berthem se trouve, nous l'avons dit plus haut, remarquablement conservée. La maçonnerie, à part quelques réparations superficielles, date encore à peu près totalement de l'époque primitive.

Cependant le monument a subi, dans le cours des âges, certains remaniements pouvant servir de points de repère pour son histoire, à défaut de sources d'archives.

Signalons d'abord celles qui sont postérieures au XIII^e siècle;

1^o Dans le courant des XIV^e et XV^e siècle la plupart des églises de la contrée virent leur sanctuaire primitif, fort étroit, remplacé par un vaste et beau chœur gothique (1). Notre église échappa à cette mutilation et elle garde encore intacte, ou à peu près, son abside originelle. Ce ne fut pas, cependant, sans quelques sacrifices aux modes du jour.

Par suite, sans doute, du manque de ressources, on se contenta, au XIV^e siècle, de dégager autant que possible l'intérieur. A cet effet on démolit les piedroits de l'arcade triomphale jusqu'au ras des murs, ce qui permit un élargissement total de 1 mètre et un surhaussement de 0,50 m.

Chose assez rare : au lieu d'un arc brisé, forme généralement adoptée à cette époque, on refit une arcade triomphale en plein cintre, mais en bel appareil ciselé et avec l'angle antérieur décoré par une moulure gothique qui vient de réapparaître d'en-dessous des plâtras dont le XVIII^e siècle l'avait affublée.

Pour faciliter davantage encore la vue sur l'autel, on démolit, du côté N., le piedroit antérieur de l'arcature aveugle signalée plus haut et on reporta la retombée de l'arc triomphal sur un encorbellement mouluré. On ajouta en même temps la sacristie au nord du chœur. Elle était orginairement

(1) LEMAIRE et LEURS, *op. cit.*

couverte d'un appentis à pente raide, s'appuyant au mur du chœur, condamnant donc en même temps la fenêtre N. du chœur et celle du fond du bas côté adjacent. La trace de cette toiture se remarque encore clairement.

Pour récupérer la lumière perdue de la sorte, on remplaça l'autre fenêtre du sanctuaire, au midi, par une large baie gothique, dont les restes viennent d'être remontés comme encadrement d'une niche dans le nouveau baptistère. Heureusement il subsistait suffisamment de documents pour nous permettre de rétablir exactement l'ouverture primitive.

C'est vers cette époque également — peut-être même antérieurement, — que furent murées les deux portes primitives, l'une dans le mur W. du bas-côté sud; l'autre sous la deuxième fenêtre du bas-côté nord. On ouvrit en revanche la porte centrale actuelle au rez-de-chaussée de la tour.

2° De longs siècles se passèrent ensuite sans modifications notables. Mais au début du XVIII^e siècle une remise en état générale fut jugée nécessaire. Le fenêtre de l'abside fut bouchée et l'on corrigea, au moyen de chevrons et de plâtrage fixés par d'énormes clous, les irrégularités du cul-de-four. On remplaça la toiture en appentis de la sacristie par une bâtière, de façon à dégager à nouveau le mur N. du chœur, dans lequel on perça une fenêtre de même forme que celle d'en face, mais grossièrement imitée en briques plafonnées. Les fenestragés gothiques de la première avaient, sans doute, déjà été enlevés auparavant.

Le pignon oriental de la nef, qui était devenu caduque par suite des dérangements causés par l'agrandissement de l'arc triomphal au XIV^e siècle, fut recoiffé en briques et on suréleva dans les mêmes matériaux le mur gouttereau sud. La charpente romane dut donc être en grande partie démolie et elle fut remplacée par une autre, dans le goût du temps. On ne conserva que les chevrons sur le versant N. On fit de même au chœur et à la flèche du clocher.

L'éclairage fut augmenté : les étroites baies romanes des bas-côtés firent place à de grandes fenêtres rectangulaires, percées irrégulièrement : trois au N. et quatre au S. On renouvela la porte occidentale que l'on décora d'un encadrement en pierres blanches dans le style de l'époque et l'on habilla dans ce même style tout l'intérieur. Les piliers reçurent un épais revêtement de plâtras; une imposte d'ordre toscan et des moulures à triple bandeau entourèrent les arcades. Un jubé avec escalier de bois fut aménagé au fond de la nef. Des plafonds moulurés en plâtre sur lattes couvrirent les trois nefs et le chœur.

3° Enfin, au début du présent siècle, feu M. Langerock remplaça ces plafonds de plâtre par un lambrissage de bois, suspendu aux poutres,

mais répondant très imparfaitement à la disposition romane où les entrails étaient, sans aucun doute, visibles de l'intérieur.

Nous avons depuis toujours considéré l'église de Berthem comme l'une des plus anciennes du Brabant. Aucune autre en effet, du moins parmi celles dont le gros œuvre a été conservé, ne présente un ensemble de caractères aussi archaïques. Une seule grosse difficulté se présentait : il était anormal qu'un édifice du début du XI^e siècle eût des toitures d'une inclinaison de plus de 45°, alors que, en plein XII^e et même parfois au XIII^e siècle, les églises romanes ont encore invariablement des couvertures de cette pente.

Les dernières recherches ont révélé, croyons-nous, le mot de l'énigme. Elles ont donné à la preuve que, avant les transformations dont nous venons de parler, *donc en pleine période romane l'église avait déjà subi des remaniements.*

L'examen du clocher a démontré que les deux petites ouïes que l'on voit sous les ouïes actuelles du côté Nord existaient également, soigneusement bouchées, sur les trois autres côtés et qu'elles n'étaient autres que les ouïes primitives. Donc, dès avant la fin de la période romane, la tour a été surélevée et la flèche dont il a été parlé plus haut, n'est pas la première. On voit du reste, sur une hauteur de 2 m. environ sous cette flèche, le changement d'appareil, mieux encore à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Il y a plus : les deux ouïes primitives bouchées du côté de la nef sont actuellement en partie cachées par la toiture. Il n'en était certainement pas ainsi au début, et donc la toiture originelle doit, elle aussi, avoir été plus basse. Mais le mur gouttereau du Nord n'a certainement jamais été surélevé : c'est donc la pente seule de la toiture qui a changé. Et de fait, en examinant soigneusement le mur du clocher sous le toit du vaisseau, nous avons trouvé des traces indubitables d'une toiture antérieure, non pas à 50° ou même à 45°; mais à 37° ou 38°, donc notablement inférieure à toutes les autres connues dans la région.

Si tel était le cas à la nef, il devait en être de même au chœur et à l'abside.

Le pignon oriental ayant été refait, ne pouvait fournir aucune indication. Mais l'enlèvement du toit conique de l'abside a confirmé pleinement l'hypothèse émise. Non seulement des traces d'une toiture à 38° y sont évidentes, mais on découvrit une arcature aveugle jumelée; entièrement cachée jusqu'ici par le toit actuel.

Pénétrant alors au grenier du presbyterium, nous avons constaté que le pignon E. avait été surélevé de 38° à 48° et que des restes non équi-

voques de la même pente subsistaient dans le mur W. Ce qui plus est : les trois entrants subsistants sont des restes, non de la seconde mais de la première charpente, et les entailles conservées au presbyterium nous ont permis d'en restituer une ferme. Aucun doute n'était donc possible : la toiture dont nous avons parlé plus haut, quoique encore romane, n'est plus l'originale et elle remplace une couverture primitive d'une inclinaison inférieure à 40° (1).

Or, des pentes aussi faibles ne se rencontrent plus, à notre connaissance, dans les régions du Nord, après l'an 1.000. Le seul exemplaire original, dûment constaté dans notre pays, se trouve aux croisillons de Saint Vincent à Soignies. Déjà à la nef centrale de cette église, qui date au plus tard des toutes premières années du présent millénaire, la pente est de 45°. Il en est de même à Saint Hadelin à Celles, dont la nef est à peu près contemporaine.

Il semble donc bien que l'église de Berthem, dont la pente est plus faible que celle des croisillons de Soignies, *doit remonter jusqu'en plein X^e siècle.*

Si l'on objectait qu'il est téméraire de se baser un seul indice, quelque important qu'il soit, nous répondrions que, loin d'être contredite par aucun autre détail de l'édifice, cette date reculée explique à merveille les autres caractères tout-à-fait archaïques du monument, et que précisément de ce fait, la contradiction entre les toitures et le reste disparaît entièrement.

Le clocher trapu avec ses ouïes minuscules; les fenêtres étroites avec leur châssis de bois emmurés, l'absence de toute décoration sculptée ou moulurée, la présence de l'appareil en arête de poisson, tout cela faisait instinctivement songer au X^e siècle. Mais devant le fait des toitures on était porté à supposer qu'on se trouvait devant un édifice archaïsant, et encore on ne pouvait, raisonnablement le rajeunir au delà de 1050. Maintenant tout s'éclaircit et le monument devient parfaitement homogène.

Cet ensemble de caractères donne à l'église une place à part parmi ses consœurs brabançonnaises.

Car il nous en reste plusieurs parmi ces dernières, datant certainement de la première moitié du XI^e siècle, telles que : Sainte Anne à Auderghem, Cortryck-Dutsel, la tour de Zétrud et, peut-être, celle de Saventhem. Et comme aucune d'entre-elles ne peut se comparer à Berthem pour l'aspect archaïque : il ne semble vraiment pas téméraire de lui donner, sur toutes les autres, un franc droit d'aïnesse.

(1) Cette toiture primitive vient d'être rétablie à l'abside et au chœur. Faute de ressources on a dû conserver à la nef, la charpente du XIII^e siècle, transformée au XVIII^e.

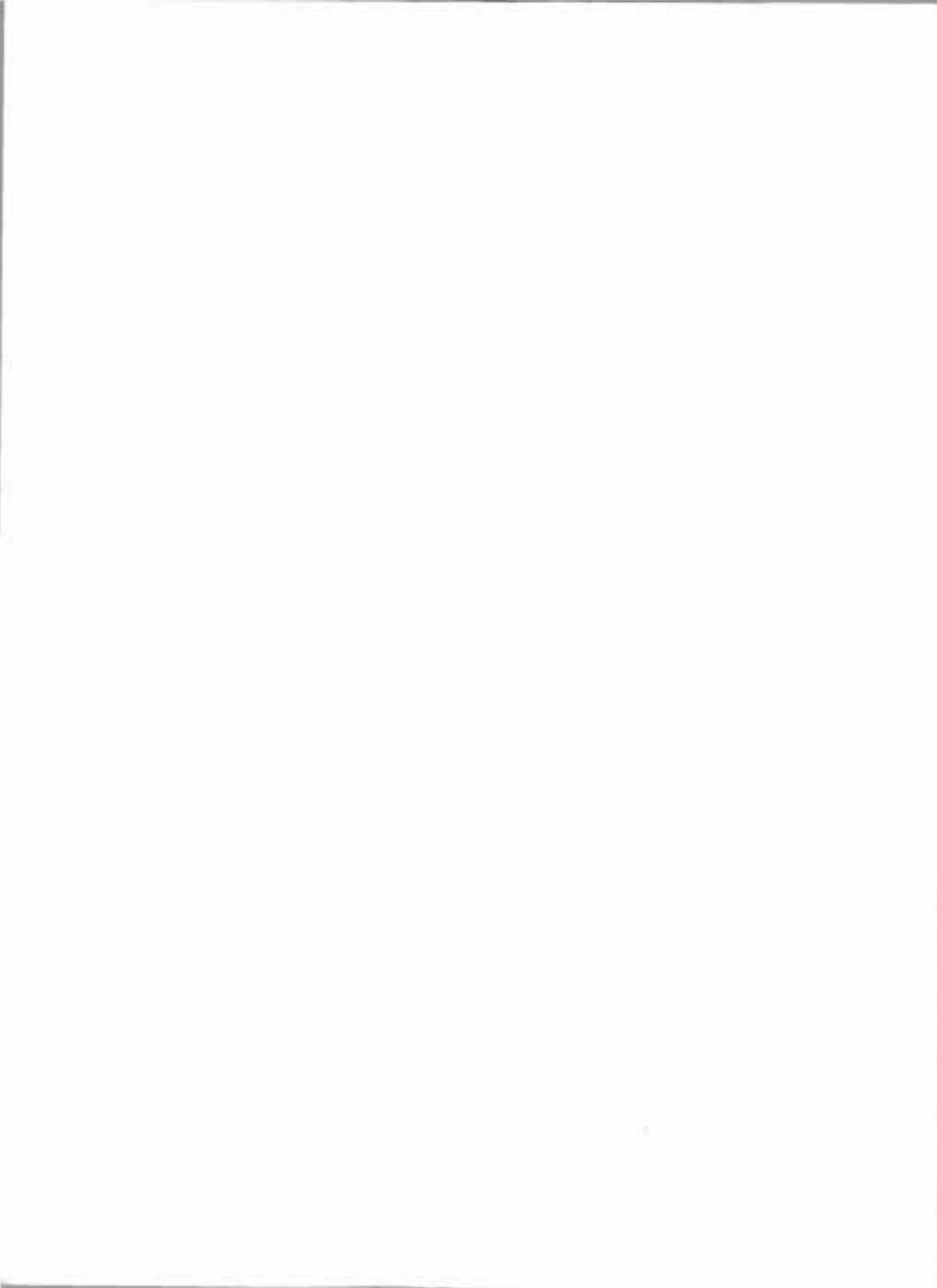
D'ailleurs, le seul fait de la reconstruction des toitures, ne plaide-t-il pas énergiquement en faveur d'une haute antiquité?

Il est assez difficile, il est vrai, d'assigner une date précise à cette reconstruction. A regarder les bois et les assemblages, la charpente peut être aussi bien du XI^e que du début du XIII^e siècle. La pente seule nous oblige à avancer l'âge jusqu'à la première moitié du XIII^e siècle. La belle porte du paradis date-t-elle de la même campagne de construction?

C'est possible, car elle doit remonter également aux environs de 1240. On se demande alors pourquoi on aurait renouvelé les charpentes, si elles n'étaient déjà bien vieilles. L'hypothèse d'un incendie est exclue, car il aurait certainement laissé des traces, et d'ailleurs, les entrants du chœur dont les bouts en becs-de-flûte sont taillés sur un angle de 37° environ, sont certainement des pièces de remploi de la première couverture. Si donc on l'a remplacée au XIII^e siècle, c'est que cette charpente, qui sans doute, était peu soignée, ne présentait plus la solidité nécessaire. Mais quelque défectueuse qu'elle soit, une charpente de chêne vit toujours au moins plusieurs siècles.

Nous croyons donc pouvoir conclure que *la construction de l'église de Berthem remonte bien au X^e siècle* et par le fait même elle est l'une des églises la plus ancienne de notre pays. Elle doit se rattacher directement à la tradition carolingienne. Il ne faut pas perdre de vue que, à cette époque reculée, une église entièrement en pierre était encore une chose rare et que donc le fait d'en posséder une, à peu près intacte, actuellement est plus rare encore. Notre édifice constitue donc un document précieux pour l'histoire de notre architecture nationale.

R. LEMAIRE.



LES EMAUX DE LA CROIX DE KEMEXHE

En fait d'œuvre d'art l'église de Kemexhe (1) ne possède qu'une croix.

Cet objet exposé à Liège en 1905 (2), figura à Paris, en 1924 (3). On le cite dans plusieurs travaux concernant nos anciens orfèvres (4). Il ne me paraît pas inutile pourtant de l'examiner une fois de plus.

Tout d'abord complétons et précisons, tant soit peu, la description qu'en firent Joseph Destrée et l'abbé Balau (5).

La croix de Kemexhe est de cuivre, partiellement dorée; elle montre aux quatre extrémités, sur sa face, des émaux champlevés.

Au sommet, figurant, séparés par le Serpent d'Airain, Moïse (MOYSES) et Aaron (ARON) (fig. 1).

Les deux personnages sont nimbés de bleu et blanc; ils apparaissent à mi-corps. L'un et l'autre sont barbus. Le premier a la tête nue, les cheveux séparés par une raie médiane et détaillés par de fines ciselures. Le second porte un bonnet bleu-blanc, à bordure rouge rehaussée sur le devant par cinq points blancs; cette coiffure est en réalité la mitre, insigne du sacerdoce dont Aaron était chargé.

Moïse est vêtu d'une tunique aux bleus dégradés et d'un manteau dont les tons vont du bleu au vert et au jaune. Le prophète montre de la main droite le Serpent d'Airain et s'appuie de la main gauche sur les Tables de la Loi.

Aaron a une robe blanche, teintée de bleu et un manteau vert-jaune, maintenu sur sa poitrine par une agrafe rouge à deux points blancs. Il ouvre la main droite, paume en avant, et tient la verge fleurie dont parle la Bible (6).

Le Serpent d'Airain bleu-vert, piqué de points rouges, a la tête tournée vers Moïse; il est placé sur une colonnette.

Ce support se compose d'une base rectangulaire bleue et blanche, d'un congé vert-jaune, d'un premier tore rouge, d'un chapiteau où le jaune se marie au vert, et enfin d'un tailloir blanc rehaussé de bleu.

L'émail qui termine le bras droit de la croix représente la vision

(1) Commune de la Province de Liège, sur la route d'Ans à St. Trond, non loin d'Oreye.

(2) N° 278, Classe I. Emaillerie.

(3) *Exposition de l'Art Ancien au Pays de Liège*. Paris, Pavillon de Marsan, mai-juin 1924, n° 28. *Notice de l'Art religieux*, p. 48.

(4) JOSEPH DESTREE. *Catalogue de l'Exposition de Liège, 1905*, p. V, et notre étude: *Le triptyque reliquaire de la Vraie Croix de N.-Dame à Tongres*. *Chronique archéologique du Pays de Liège*, mai-juin 1925.

(5) *Catalogue de l'Exposition de Liège, 1905*, n° 278.

(6) La Bible. Les Nombres. Ch. XVI.

d'Ezéchiel (1) : un homme, vêtu d'une robe de lin, marque d'un Tau sauveur le front des Juifs qui déplorait les désordres de Jérusalem; on y lit, en lettres bleues (fig. 2) : « *Similis Aaron* ». Le personnage barbu, porte sur la tête, à la façon des Arabes, un turban vert et jaune; sa robe blanche est nuancée de bleu. Il tient une corne de la main gauche; une seconde corne est fixée à son côté. Ces récipients sont remplis de sang.

Le premier Juif s'avance main droite ouverte, paume en avant; il est vêtu d'une tunique où le bleu s'allie aux verts, aux jaunes et à quelques rouges. Une bande d'étoffe rouge à points bleus et à liserés blancs borde la tunique.

A l'opposé, sur l'autre bras de la croix, un Juif marque du Tau (*Signum Tau*) le tympan de sa demeure (fig. 3). Ce personnage, coiffé d'un bonnet pointu bleu et blanc, porte une tunique verte et jaune. Il tient un bol rempli de sang vermillon.

La maison bleue et bleu-blanc est couverte de tuiles imbriquées vertes et jaunes. Un agneau gît sur le seuil, un filet de sang coule de sa gorge et se répand dans un bol blanc.

La plaque du bas (fig. 4) a souffert beaucoup plus que les trois autres. Il n'y subsiste que des pâtes bleues en fort médiocre état. Cela tient en ordre principal, semble-t-il, à l'usage que l'on fit de cette croix : tantôt fixée sur un socle et posée sur un autel, tantôt portée en procession, au bout d'une hampe.

Il n'est pas impossible que l'émail ait sauté dans un incendie.

Nous y voyons Elie (*Helias*) reçu par la veuve de Sarepta (*Mulier de Sarepta*). La pauvre croise les deux bois dont, selon la Bible (2), elle s'apprêtait à faire le feu nécessaire à son maigre repas.

Par leur style, leur dessin, leur technique et leurs teintes les émaux de la croix de Kemexhe se rangent parmi les travaux de nos orfèvres romans au temps de Godefroid de Huy. La chose a été indiquée (3). Il s'agit simplement de préciser ces données par des rapprochements avec d'autres œuvres mosanes.

Examinons en premier lieu les émaux de Kemexhe au point de vue iconographique.

Tous quatre représentent des préfigures de la Crucifixion; sujets fort familiers aux clercs et aux artistes mosans du XII^e siècle. Faut-il le

(1) La Bible. Ezéchiel. Ch. IX.

(2) La Bible. Les Rois. Livre III. Chapitre XVII. Verset 12.

(3) JOSEPH DESTREE. *L'orfèvrerie sur les bords de la Meuse*. Catalogue de l'Exposition de Liège, 1905, p. V.



Fig. 1. — *Moïse, Aron et le Serpent d'Airain.*
H. 5 cm. L. 7 cm.



Fig. 2. — *La Vision d'Ézéchiel.*



Fig. 3. — *Hébreu marquant sa maison du Tau.* H. 6 cm. L. 4 cm. 8.



Fig. 4. — *Elie et la Veuve de Sarepta.*

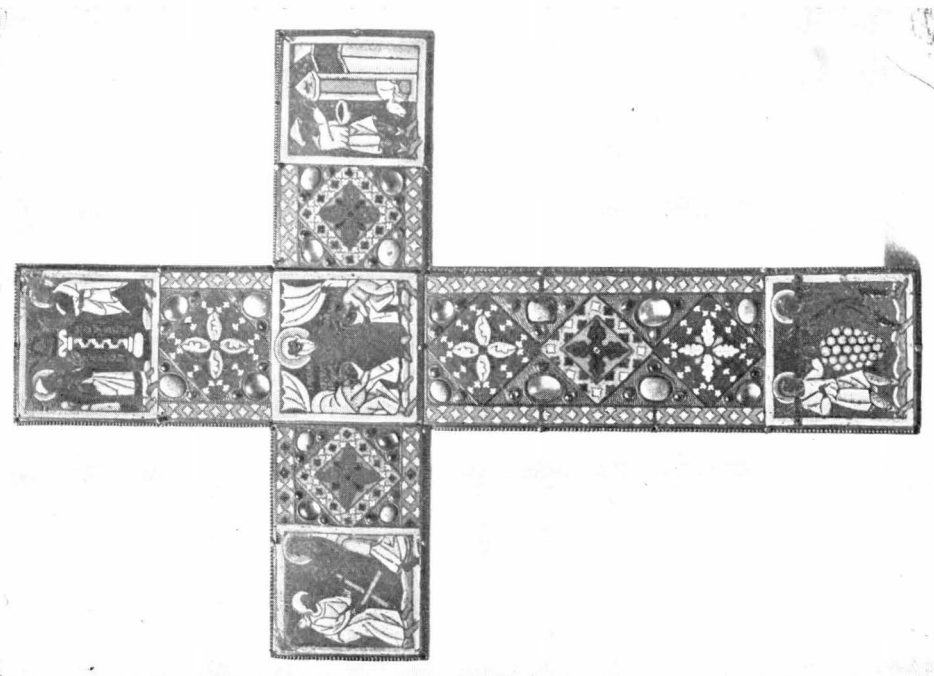


Fig. 5. — Croix attribuée à Godefroid de Huy.
(British Museum).

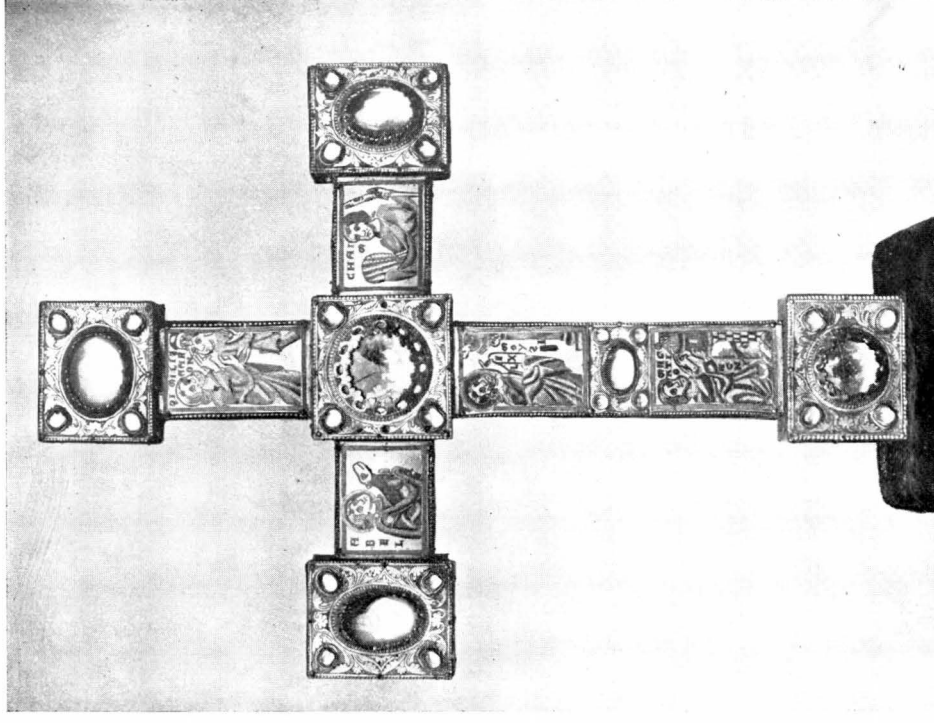


Fig. 6. — Croix mosane 1130-1170.
(Musées royaux d'Art et d'Histoire).



Fig. 7. — Moïse et le Serpent d'Airain.
(British Museum).



Fig. 8. — Ezéchiel et les Israélites élus.
(British Museum).



Fig. 9. — Ezéchiel et les Israélites élus.
(Musée du Louvre).



Fig. 12. — Moïse marquant d'un Tan la
maison d'un Hébreu.

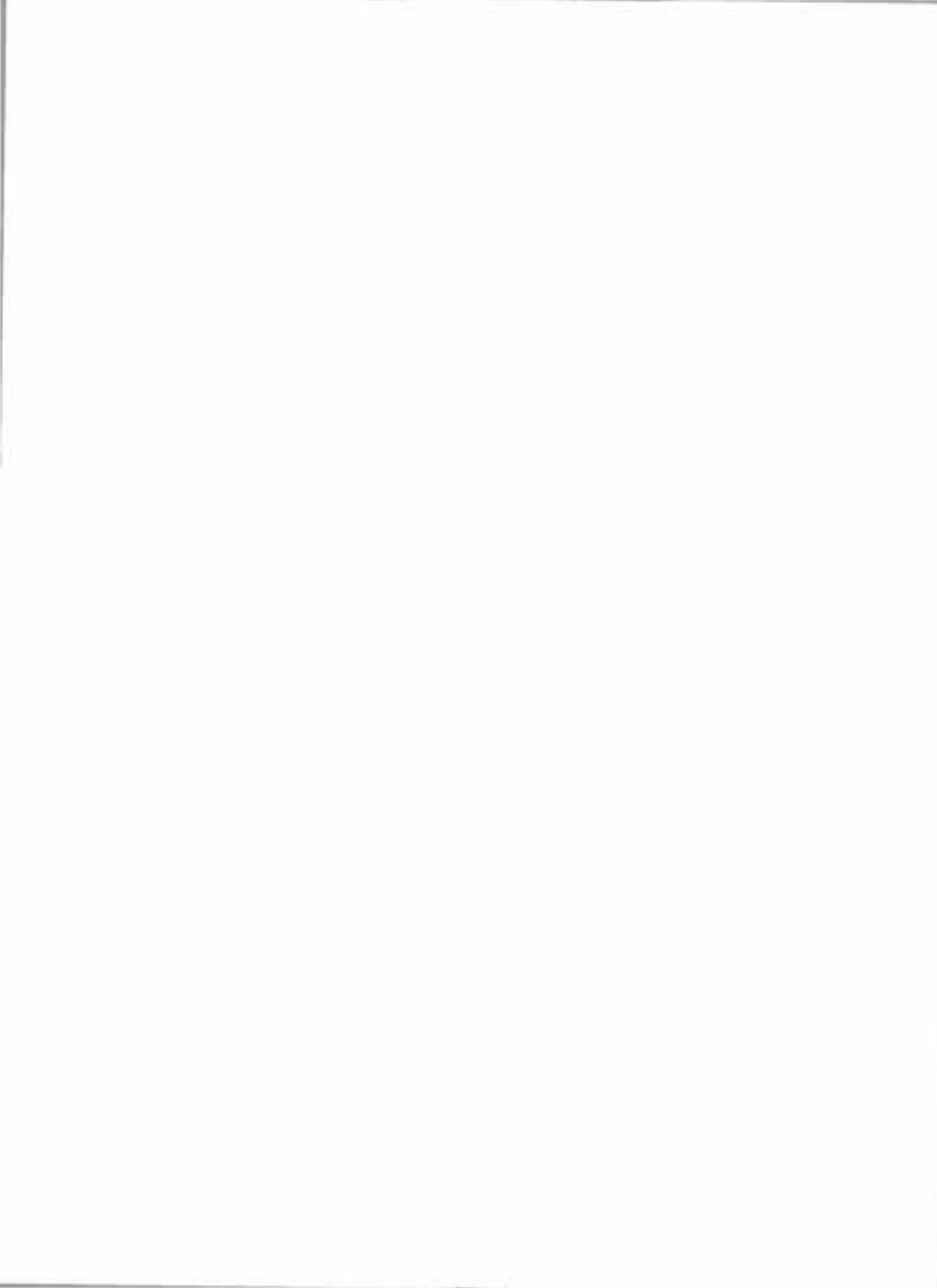




Fig. 10. — Hébreu marquant sa maison d'un Tau.
(British Museum).



Fig. 11. — Hébreu marquant sa maison d'un Tau avant la fuite d'Égypte.
(British Museum).



Fig. 15. — Les Apôtres saint Jacques et saint Jean.
(British Museum).



Fig. 13. — La Veuve de Sarepta.
Croix de Scheldewindeke.
(Musées royaux d'Art et d'Histoire).



Fig. 14. — La Veuve de Sarepta?
(Collection Wilde, Paris).



Fig. 16. — Détail d'un reliquaire de la Sainte-Croix.
(Musée Dobrée, à Nantes).



rappeler après les travaux de MM. Von Falke et Marcel Laurent ou des regrettés J. Destrée et Mitchell? (1)

La lettre Tau par sa forme, les deux bâtons que croisent la Veuve de Sarepta, le Serpent d'Airain, signe du Salut, annoncent la Crucifixion du Sauveur.

Ce n'étaient d'ailleurs pas les seuls témoignages que, selon les philosophes, les personnages bibliques apportaient à la mission de Jésus. Aman guéri dans le Jourdain (2) (allusion au baptême du Christ); Samson emportant les portes de Gaza (3) et Isaac chargé du bois du sacrifice (4) (images du portement de croix), comme le retour de Caleb et Josué dans la terre promise (5), la résurrection de Jonas (6) après trois jours, la Bénédiction d'Ephraïm et de Manacé par Jacob qui croisa les bras en cette circonstance (7) étaient parmi les préfigures familières à nos orfèvres.

Ils représentèrent souvent aussi Moïse, Aaron et le Serpent d'Airain : notamment, sur la croix du British Museum ci-contre (fig. 5). On retrouve le sujet plus ou moins complet sur une croix de nos musées d'Art et d'Histoire (8) (fig. 6) et dans un émail du British Museum (fig. 7). La vision d'Ezéchiël se voit entre autres sur deux plaques, l'une au Louvre (fig. 9) (9), l'autre au British Museum (fig. 8).

Quant à la scène figurant un Hébreu inscrivant le Tau au fronton de sa demeure on peut l'étudier sur un émail et les deux croix conservées à Londres (10) et sur un autre émail du Louvre (11) (fig. 1 et 12) (fig. 5 et 10).

(1) VON FALKE : *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, p. 75 et s. — M. LAURENT : *Godefroid de Claire et la Croix de Suger. La Revue archéologique*, 1924. — Cf. MALE. *L'Art religieux du XII^e siècle en France*. Ch. V. *Catalogue de l'Art Ancien au Pays de Liège*. Paris, 1924, p. 48.

(2) MITCHELL. *Some Enamels of the School of Godefroid de Claire*, VII. *Burlington Magazine*. T. 36, 1920, p. 128, pl. XV.

(3) *L'autel portatif de Stavelot et un émail conservé à Londres*. — VON FALKE. *Op. cit.*, fig. 27. — MITCHELL. *Some Enamels of the School of Godefroid de Claire*. *Burlington Magazine*, t. 35, p. 218, pl. XI.

(4) L'autel portatif de Stavelot. JOSEPH DESTREE : *L'Orfèvrerie sur les bords de la Meuse, et les Musées royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hal*. Voir aussi : « *Le Sacrifice d'Isaac* », un émail du Musée de Namur, publié par M. F. COURTOY, dans *Namurcum*, 1924, pp. 39-42.

(5) Croix du British Museum. MITCHELL. *Some Enamels*, II. *Burlington Magazine*, t. 34, 1919, p. 165, pl. V.

(6) L'autel portatif de Stavelot. MALE. *Op. cit.*, fig. 127.

(7) Croix du Victoria and Albert Museum et du British Museum (fig. 5). MITCHELL. *Burlington Magazine*, t. 34, 1919, p. 85, pl. I et II; p. 165, pl. V et VI. — MALE. *Op. cit.*, fig. 126.

(8) JOSEPH DESTREE : *Les Musées royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hal*, à Bruxelles.

(9) MARQUET DE VASSELLOT : *Catalogue de l'Orfèvrerie*. Musée du Louvre n° 32.

(10) VON FALKE, *op. cit.*, fig. 22 et pl. 75. — MITCHELL. *Some Enamels...*

(11) MARQUET DE VASSELLOT, *op. cit.*, n° 31, pl. X.

La veuve de Sarepta se retrouve en examinant le pied de la Croix de St Omer (1) les croix de Scheldewindeke (2) (fig. 8) et du Victoria and Albert Museum et l'autel portatif d'Augsbourg (3). Citons encore un émail peu connu de la collection Wild (4) (fig. 14) à Paris et le triptyque reliquaire de la Ste Croix conservé à Tongres (5).

Les orfèvreries ainsi groupées se relient entre elles, non seulement par les sujets qu'on y peut identifier, mais encore par une série de concordances ou par l'identité des inscriptions (6) :

Moyses Aron : fig. 1, 5.

Similis Aaron : fig. 2, 8, 9.

Signum Tau : fig. 3, 10.

Phase; Hoc est Phase : fig. 11, 12.

Le Serpent d'Airain curieusement enroulé de Kemexhe se voit sur la croix du British Museum (fig. 5) et du Cinquantenaire (fig. 6), sur l'autel portatif de Stavelot et sur le triptyque de la Sainte Croix de Tongres (7).

La similitude des figures 3 et 9 est frappante : même façon de dessiner la maison, l'agneau sur le seuil, les bols remplis de sang. Le personnage principal de la Vision d'Ezéchiel (fig. 2) porte au côté et dans la main une corne comme celui des figures 8 et 9.

Il n'est pas nécessaire d'insister : la parenté iconographique de ces œuvres diverses est saisissante. L'étude du dessin amène également à des rapprochements avec d'autres orfèvreries mosanes.

Voici, par exemple, Aaron de la figure 1 montrant sa main droite ouverte, paume en avant : quatre traits marquent les lignes de la paume comme dans l'émail du British (fig. 15). Ce détail se retrouve en examinant le reliquaire de la Sainte Croix conservé à Nantes (fig. 16) dans la collection Dobrée.

De ce qui précède se dégage une fois de plus, combien nombreux sont les liens entre les œuvres créées dans la vallée de la Meuse au XII^e siècle;

(1) VON FALKE, *op. cit.*, pl. 116. — MITCHELL. *Some Enamels...* VII. *Burlington Magazine*, t. 36, 1920, p. 128, pl. XIV.

(2) J. DESTREE. *La Croix de Scheldewindeke. Bulletin des Musées royaux*. Mai 1903.

(3) VON FALKE, *op. cit.*, pl. 76.

(4) M'a été signalé aimablement par M. Marquet de Vasselot.

(5) Notre étude : *Chronique archéologique du Pays de Liège*. Mai-juin 1925.

(6) Voir VON FALKE, *op. cit.*

(7) Notre étude. *Bul. de l'Institut Arch. liégeois*. Mai-juin 1925. Voyez la Bible d'Averbode. MAX ROOSES. *Flandre*, fig. 24. Ce manuscrit contient également une intéressante représentation de la Veuve de Sarepta. S. Gevaert. *Le Modèle de la Bible de Floreffe*. Dans cette revue, janvier-mars, p. 17 et fig. 8. Voir encore p. 184 au sujet de la Veuve de Sarepta, la mention de l'émail dit de St. Sulpice.

ces œuvres ont les caractères des travaux d'une même école, mais il est aussi visible qu'elles ne sont pas toutes de la même main.

Les émaux de la croix de Kemexhe n'ont pas la perfection linéaire de ceux qui rehaussent la croix du Victoria and Albert Museum (fig. 5), un travail digne d'ailleurs de Godefroid de Huy. A Kemexhe, il s'agit d'œuvres d'un disciple du grand orfèvre, d'un artisan auquel je donne également le reliquaire de la Sainte Croix conservé à Nantes (détail fig. 15) et d'autres émaux pareils à ceux reproduits (fig. 13, 7, 8, 9), créations secondaires sans doute, mais intéressantes pourtant par leur origine, leur technique et leur iconographie (1).

Comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA.

(1) Notons que les préfigures dues aux orfèvres mosans se perpétuent chez nous au XIII^e siècle, ainsi que le prouve l'étude des manuscrits comme la Bible de Léau, aujourd'hui au Séminaire de Liège. Elles eurent moins de succès aux XIV^e et XV^e siècles, mais réapparurent dans notre iconographie du XVI^e siècle, où elles abondent.

LES PRIMITIFS FLAMANDS A L'EXPOSITION DE BRUXELLES

Pour augmenter l'importance de l'exposition d'art flamand à Bruxelles, on avait ajouté à la présentation de l'art flamand, aussi quelques salles où figurèrent des œuvres de valeur de la peinture hollandaise, de la peinture française, de la peinture anglaise et de l'art hongrois. Par ailleurs, chaque fois que l'on s'évertue à rassembler un grand nombre d'œuvres flamandes, on est sûr de présenter une exposition attrayante : l'art flamand a tant d'aspects différents et il a été si fécond ! A cette exposition l'art de la tapisserie de Bruxelles triompha par quelques œuvres de première valeur comme les « Tapisseries des Honneurs » et les « Tapisseries des Chasses Maximiliennes ». Il y avait de la sculpture brabançonne, où nous remarquons l'excellente *Pietà* de la collection de Decker, qui est si proche de l'art de Roger van der Weyden. Il y avait de la céramique et de la porcelaine. Il y avait des dentelles et des broderies. Il y avait la reliure et des documents musicaux. Et il y avait surtout d'excellents dessins. Mais qui dit art flamand, dit avant tout art de la peinture. Dans la peinture nos artistes ont donné ce qu'ils pouvaient donner de plus dans le domaine artistique.

Le programme de la partie peinture de cette exposition avait été limité aux peintres de Bruxelles et du Brabant. L'annonce d'une telle exposition avait suscité l'espoir de voir réunies un grand nombre d'œuvres de Roger van der Weyden, devant lesquelles les érudits pourraient se mettre d'accord sur la question brûlante de l'attribution des tableaux dits du Maître de Flémalle à la production de jeunesse de Roger. Hélas, il n'avait aucune œuvre attribuée au Maître de Flémalle et bien peu de la jeunesse de Roger van der Weyden.

Parmi les quelques tableaux authentiques de Roger van der Weyden, qui se trouvaient ici, nous avons revu avec plaisir le *Portrait de Femme* du Deutsches Museum de Berlin. Ce portrait est composé en une forme bien monumentale. Le travail est merveilleux, fait en pleine pâte avec un modelé qui construit la forme solide et ferme, malgré l'extrême délicatesse des passages de tons dans les gris du voile, dans le rose de la chair, dans le violet du vêtement. On remarque dans la facture le faire quelque peu « impressionniste » à petites touches grises sur le fond pour produire l'aspect du gros tissu du vêtement : c'est la même facture que dans le portrait de Laurent Froimont aux Musées Royaux de Bruxelles. L'étude

psychologique est poussée fort loin dans ce portrait. Le regard du modèle ne s'égaré pas vers le lointain comme dans les autres portraits de Roger. Il fixe le spectateur. M. Friedländer trouve, avec raison, ce regard et cette expression bien extraordinaires dans l'art de van der Weyden. Ne pourrait-on les expliquer, comme M. Renders l'a suggéré, par le fait que cette bourgeoise serait la femme que l'artiste prit comme compagne à Bruxelles, Elisabeth Goffaerts? Elle regarde le peintre avec une si bienveillante confiance!

Nous croyons qu'il faudra définitivement faire figurer parmi les œuvres de Roger, le *Retable de la Vierge*, que le catalogue du Deutsches Museum de Berlin continue à présenter, humblement, comme une copie d'un autre retable identique dont le centre et le volet gauche sont à la capilla real de la Cathédrale de Grenade et le volet droit au Metropolitan Museum. Nous savons que l'œuvre de Grenade a appartenu à Isabelle la Catholique. Mais nous savons d'autre part que l'œuvre de Berlin a un « pedigree » tout aussi important. Elle est citée dans les archives de la chartreuse de Miraflores, près de Burgos, et a été offerte en 1445 par le roi Juan, du vivant de Roger van der Weyden. J'ai eu l'occasion d'examiner de près les panneaux de Grenade. Et je n'y ai pas trouvé des caractères de style supérieurs à ceux du tableau qui vient de Miraflores. Avec tout le respect que j'ai pour les opinions de M. J. Friedländer et de M. F. Winkler, je me trouve dans l'obligation de dire que le retable de Berlin possède les meilleures qualités de l'art de van der Weyden : le modelé ferme, la facture en pleine matière dans les carnations, et le coloris clair. Il importe que, devant des œuvres pareilles, nous finissions par nous convaincre de ce que les artistes de cette époque, qui se considéraient comme des artisans, répétaient eux-mêmes les œuvres qui plaisaient aux mécènes. Qu'on cesse de parler d'original et de copie, lorsqu'il s'agit de répliques!

A propos de ce retable, dont le centre représente la *Pietà*, il y aurait lieu de procéder à une discrimination entre les superbes *Pietà* d'une composition assez identique et qui sont toutes des œuvres de grande valeur picturale: celle de l'Earl Powis, celle du Prado, celle du Deutsches Museum et celle des Musées Royaux de Bruxelles. La petite *Pietà* de Berlin, portant un donateur, est donnée à tort à un imitateur; elle est d'une tonalité générale très claire, mais son style la rapproche du retable Bladelin. Celle de Madrid est la plus riche de coloris. Celle de Bruxelles, très synthétique, est aussi la plus pathétique. On peut regretter qu'aucune de ces œuvres n'ait été amenée ici.

Le *Portrait de Lionello d'Este*, du Metropolitan Museum de New-York, fut aussi à l'Exposition de Londres en 1927. Cette délicate œuvre de Roger

van der Weyden est censée maintenant représenter le portrait de Méliaduse d'Este. Le revers du panneau porte les armoiries de la famille d'Este et les lettres M. E., dont on faisait Marchio d'Extensis, et que l'on suppose actuellement être les initiales de Méladuse d'Este, demi-frère de Lionello. Au moment où le tableau peut avoir été peint, ce prince, né en 1406, pouvait avoir l'âge du personnage représenté ici. On dit que le marteau qu'il porte en main pourrait être un symbole du jubilé de 1450, auquel il avait assisté : ce serait le marteau de la Porte Sainte du jubilé. Mais comment expliquer dès lors la bague ornée d'un rubis que présente également le personnage ? Et les lettres M et E, liées par un « lac d'amour », pourraient bien, comme ailleurs, être une allusion amoureuse. Toujours est-il que ce portrait doit avoir été fait en Italie vers 1450 : le coloris s'est éclairci, le personnage se présente sur un fond crèmeux, et la silhouette a gagné quelques chose de la mélodie élégante des portraits de Florence ; mais les mains sont encore conçues, comme toujours chez van der Weyden, d'une façon « gothique ».

La vue du *Saint Luc peignant la Vierge*, envoi du Musée de Boston, nous a été une désillusion. On fait valoir le tableau comme « l'original et le prototype » et, par ces mots, on jette de discrédit sur les répliques de Munich et de Madrid. Je concède au tableau de Boston la netteté de ce qu'on se plaît à nommer maintenant le « graphique » de l'artiste. Mais le récent nettoyage n'a pas mis à nu le coloris très particulier de Roger, ni sa peinture grasse et émaillée. Les bleus de la robe de la Vierge et le rouge du manteau de saint Luc n'ont rien de la couleur ferme et transparente des œuvres de Roger et le gris sale des parties lumineuses du manteau de saint Luc est bien terne si on le compare aux lumières rosées que l'on voit au manteau du même saint à Munich. Par ailleurs, le paysage paraît d'une exécution bien faible, dès qu'on le compare aux paysages d'un travail parfait dans les tableaux authentiques, qui figuraient à cette exposition. Si le tableau de Boston dépasse en valeur picturale celui de l'Ermitage, que j'ai pu examiner, et qui me paraît une copie, il ne porte nullement ombrage à ceux de Munich et de Madrid, qui sont des répliques, du moins en meilleur état, de la main même du maître.

Un nombre respectable de tableaux étaient placés ici sous le nom de Roger van der Weyden. Ils sont vingt-cinq. La majeure partie de ces tableaux n'est pas de la main du maître. Et particulièrement pas le *Portrait d'un jeune homme* de la collection du vicomte Bearsted de Londres, œuvre pour une bonne part repeinte.

On avait ajouté au groupe des peintres de Bruxelles — c'est à dessein que je ne dis pas « école bruxelloise » — les peintres qui ont travaillé en

Brabant. Parmi ceux-ci, un des meilleurs est Thierry Bouts, l'excellent artiste qui a si bien compris les thèmes de contemplation et qui, dans certaines de ses œuvres, dépasse van der Weyden. Il était faiblement représenté ici. Le tableau venu d'Amérique, *Vierge et Enfant* de la collection Jules S. Bache de New-York, n'est qu'une œuvre d'un suiveur de Roger; les visages en sont malencontreusement repeints.

Du fils de Thierry Bouts, Albert Bouts, dont il importerait de mettre en relief la valeur, ne figura ici qu'une seule œuvre; mais elle est de qualité: c'est une des meilleures répliques de son *Christ couronné d'épines*; elle appartient à la collection du baron Coppée à Bruxelles; c'est une des plus senties et aussi une des mieux peintes.

Durant la première moitié du XVI^e siècle, la peinture a connu, dans le Brabant, un regain de vie. Ce renouveau était dû en grande partie à la vie artistique suscitée par les gouvernantes des Pays-Bas, Marguerite d'Autriche, d'abord, et après elle, Marie de Hongrie. A la petite Cour de Malines, plusieurs peintres importants ont été attachés, notamment Jean Gossart de Mabuse, Bernard van Orley, Jean Mostaert, Jean Vermeyen, Jacques de Barbari, Jean Marlant, Jean van Room, Gérard Horenbault; d'autres encore. Dans l'œuvre de ces artistes se dessine le mouvement de la Renaissance septentrionale. Ce mouvement n'est pas ce qu'une érudition a voulu en faire; un effort impuissant d'imitation de la Renaissance italienne. La même fièvre de renouveau s'était emparé tant des esprits du nord que des esprits méridionaux. Mais le renouvellement du style se fit lentement dans les anciens Pays-Bas. On se bornait à suivre le développement du style légué par les Primitifs du XV^e siècle, tout en y introduisant une recherche de la forme ample, élégante, synthétique, et belle en elle-même, tout en voulant aussi une forme originale. Les maniéristes ont poussé ces recherches très loin et se sont égarés dans des formes contournées et confuses. Les bons peintres, qui restaient en contact avec la tradition flamande, ont pu se garder tout autant de l'exagération que de l'imitation servile.

De Jean Gossart, de loin le meilleur peintre de ce groupe, cette exposition ne renfermait rien. Rien, si ce n'est peut-être le *Portrait d'Homme*, dont nous avons parlé ailleurs et qui fut offert à nos regards comme une œuvre de van der Goes.

Bernard van Orley, qui fut au XVI^e siècle le peintre attitré de la ville de Bruxelles, doit être étudié aux Musées Royaux de Bruxelles dans une série de tableaux authentiques. Là on peut évaluer la valeur de cet artiste et l'évolution de son art. On lui attribua à cette exposition, un *Portrait de Marguerite d'Autriche*, qui appartient à la collection Wilkinson, de Paris,

et qui fut déjà à l'Exposition 1927 à Londres. La facture de ce tableau, faite en pleine pâte, d'une matière dont le liant est l'œuf, est superbe. Ce tableau est un bon exemplaire de la série de portraits identiques, que des artistes attachés à la Cour ont dû faire pour la gouvernante des Anciens Pays-Bas. Nous en connaissons huit exemplaires à peu près identiques; le meilleur me paraît être celui de la collection Laurent Meeus, à Bruxelles. Dans ces tableaux la gouvernante semble bien flattée, si on la compare au portrait, plus réaliste, du Livre des Sforza au British Museum. La princesse est représentée avec le serre-front et la barbette qu'elle n'a cessé de porter depuis la mort de son mari Philibert le Beau.

Des doutes peuvent s'élever au sujet de l'attribution à van Orley du *Polyptyque de la Vie et de la Mort de la Vierge*, appartenant à la Commission de l'Assistance Publique, à Bruxelles, du *Saint Adrien*, du Musée de Glasgow, du *Calvaire*, du Musée Boymans à Rotterdam, et l'on peut rejeter d'une façon absolue l'attribution de la *Pietà*, du compte Renaud Prezolziecki. Cette dernière œuvre est une bien mauvaise copie transformée du chef-d'œuvre de van Orley, la *Pietà* de la famille Hanne-ton, aux Musées Royaux de Bruxelles.

De Jean Mostaert, un des meilleurs peintres qui ont travaillé en Brabant au XVI^e siècle, cette exposition ne présenta rien. Le seul tableau qui ait été inscrit ici à son nom est une *Musicienne*, du Musée de Turin. Ce tableau a des rapports directs avec le style du Maître des Demi Figures de Femmes. Il n'a rien de commun avec le style de Mostaert, dont les tonalités délicates et harmonieuses s'allient si parfaitement à une conception transcendante. L'art de Mostaert est un art que devait aimer la fine Marguerite d'Autriche, qui accorda au peintre, en 1519, le titre de « peintre aux honneurs ». Mostaert est resté longtemps dans l'oubli, malgré la biographie laudative que lui consacra Carel van Mander dans son « Livre des Peintres » de 1604. On l'exhume en ce moment de la poussière des archives. On lui avait attribué bien des tableaux, sans preuves suffisantes. Un point d'appui pour l'identification de son œuvre est la description faite par Carel van Mander, d'un portrait de l'artiste par lui-même, dont la présentation est très particulière. Cette description s'applique assez bien à un *Portrait d'Homme*, qui lui est attribué pour cette raison aux Musées Royaux de Bruxelles. C'est une œuvre merveilleuse. Un autre de ses tableaux, décrit également par Carel van Mander, est *La Conquête de l'Amérique*; ce tableau a été retrouvé : il fut à l'Exposition d'art flamand, à Londres, en 1927, et M. E. Michel en a parlé.

Du quatrième grand peintre de la cour de Marguerite d'Autriche, Jean Vermeyen, ne se trouva rien ici.

Anton Mor van Dashorst était représenté ici excellemment par un tableau de Vienne : le *Portrait d'Antoine Perrenot de Granvelle*, l'homme d'Etat et le mécène; c'est la première œuvre signée et datée du maître, 1549. *Le Nain de Granvelle*, du Louvre, est un tableau présenté par le catalogue comme caractéristique de la pleine maturité de cet artiste. M. Friedländer le situe vers 1560 (*Pantheon*, 1932). On ne peut le dire avec assurance : le tableau est trop sale pour qu'on puisse l'étudier à fond.

Il me paraît inutile d'attirer l'attention sur les quelques romanisants tels que Pierre Coecke, Michel et Raphaël Coxcie, insuffisamment représentés ici, et d'ailleurs peu intéressants, si ce n'est comme artistes qui ont mal réagi sur les influences de l'art italien. Avec eux, un affluent de l'art autochtone flamand se perd dans les méandres d'un art savant, confus et peu sincère.

A côté des artistes de valeur, on a, avec de louables efforts, rassemblé ici des œuvres de maîtres anonymes et secondaires.

On compose le catalogue de l'œuvre des maîtres inconnus, désignés sous un pseudonyme de fortune, en procédant par la méthode de comparaison de style. Mais dès que des œuvres dispersées qui figurent au catalogue d'un de ces maîtres, sont rassemblées, on constate que beaucoup d'erreurs ont été commises par le fait que les rapprochements de style n'ont pas toujours été faits avec les œuvres-types, mais avec d'autres œuvres, dont l'attribution reste douteuse. Nous constatons également que l'on se contente trop souvent de l'étude d'après photographies; on omet, de cette façon, l'examen du coloris et du modelé, éléments par lesquels on reconnaît le mieux le style d'un artiste.

Une réussite de cette exposition est le groupement des œuvres signées de Colin de Couter — et non de Coter, comme dit le catalogue. On ne connaît de ce lointain successeur de Roger van der Weyden que trois œuvres signées. Elles étaient toutes trois ici. C'est le *Saint Luc peignant la Vierge*, de l'église de Vienne près de Moulins, les *Trois Marie* avec son revers la *Trinité*, du Louvre, et le *Vierge couronnée par des Anges*, de la collection de Mme Fritz Henkel de Dusseldorf. A côté de ces œuvres authentiques et très typiques, on trouve ici plusieurs tableaux, qui lui ont été attribués. Que d'attributions dénuées de tout fondement... C'est jusqu'aux volets de la Cathédrale de Strängnäs en Suède, qui figurent ici sous le nom de de Couter, bien qu'il n'y ait rien du style de ce peintre dans ces panneaux repeints entièrement, et d'une façon plus que grossière, au XIX^e siècle.

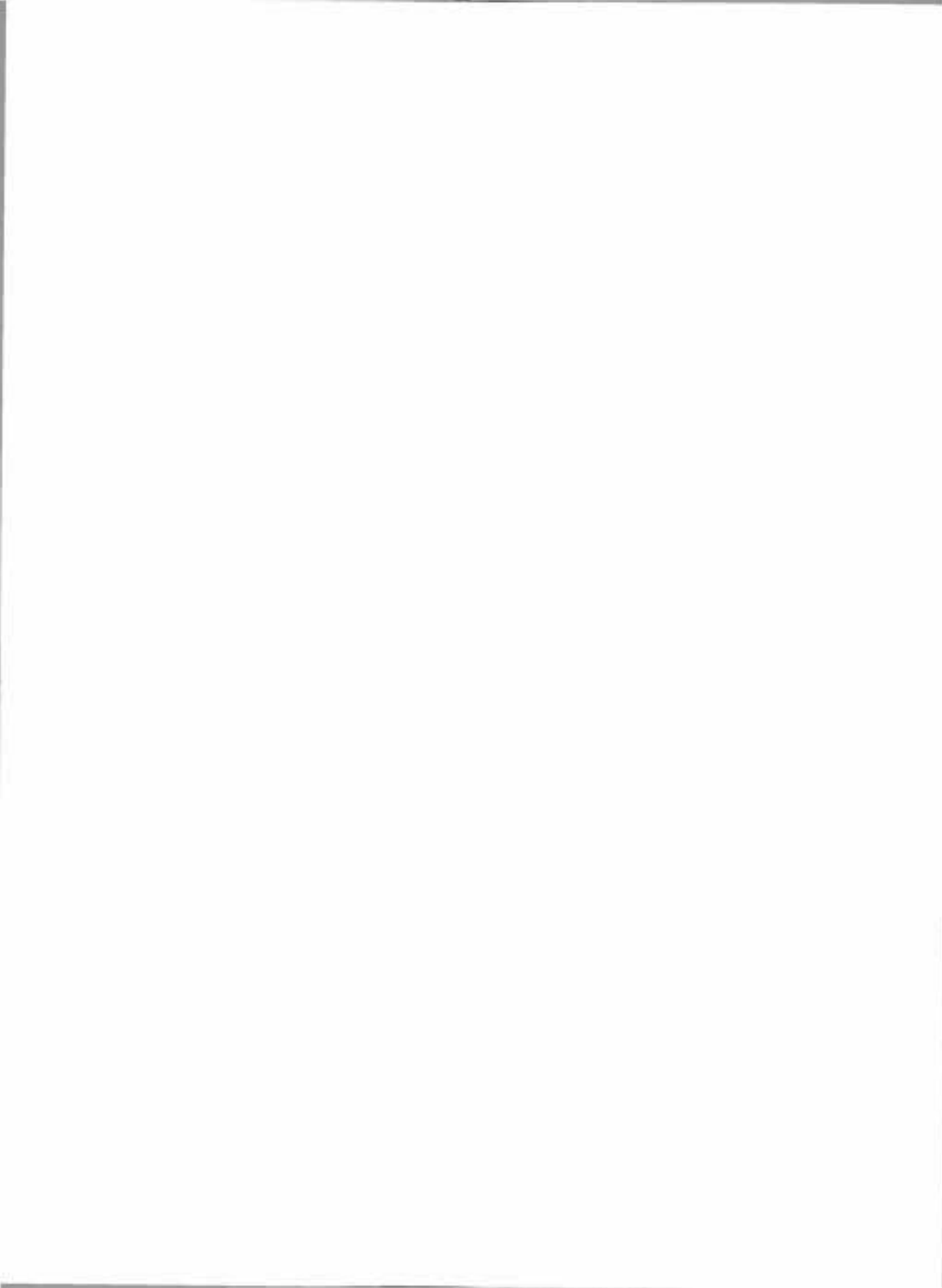
Le travail de ce peintre, dont on exagère la valeur, est d'une lourdeur insigne. On le reconnaît aux figures longues et minces, aux bouches

placées hors de l'axe du visage, aux mains boursoufflées, et au coloris alourdi par des ombres opaques et bien grossier par rapport à celui des bons peintres de son temps.

Un des résultats certains de l'Exposition est de montrer dans les tableaux des maîtres anonymes de l'école de van der Weyden, la décadence de l'art des suiveurs : art à formules, dont les formules se sont imposées à l'admiration des peintres par la beauté qu'elles atteignaient chez van der Weyden. Le Maître de la Vie de sainte Gudule, sous le nom duquel on a rangé plusieurs tableaux de style différent, n'est vraiment pas un artiste de valeur. Le Maître de la Légende de sainte Madeleine, dont on a amené ici, de divers côtés, quatre tableaux d'une série de six panneaux, a une facture lourde et sans grâce. Le Maître de la Légende de sainte Dymphne, qui n'est autre que Goswin van der Weyden, le petit-fils du grand maître, montre un goût du pittoresque et du décoratif; cet artiste qui a vécu à Anvers n'a ni la délicatesse de Quentin Metsys, ni l'audace et la vitalité débordante des meilleurs maniéristes anversoises, qui étaient ses contemporains.

Quant au Maître de la Rédemption du Prado, l'œuvre type, autour de laquelle se groupent les tableaux qui lui sont attribués, fait défaut à cette exposition. Il ne suffit vraiment pas de réunir différents panneaux d'un *Jugement dernier* de l'hôtel de ville de Valence et des volets d'une collection privée, pour enlever notre adhésion au sujet de l'attribution de ces œuvres à ce maître. Et nous croyons que l'histoire de l'art n'aurait pas subi une perte bien sérieuse si ce maître n'était jamais sorti de l'ombre. Les organisateurs de l'exposition semblent l'avoir compris : ils ont eu soin de placer le polyptyque très haut au-dessus d'une porte.

LEO VAN PUYVELDE.



AUTOUR DE «L'INSTRUCTION PASTORALE» DU LOUVRE

(A PROPOS DE L'EXPOSITION D'ART ANCIEN à BRUXELLES).

L'Exposition d'Art Ancien, en 1935, a fait, pour la première fois, une place d'honneur à la peinture bruxelloise, dont elle groupa, à côté de quelques authentiques chefs-d'œuvre, quantité de productions secondaires et anonymes.

Celles-ci, considérées isolément, s'avéraient, pour la plupart, d'une valeur artistique assez médiocre, mais leur rapprochement a permis des comparaisons fécondes qui éclairent d'un jour nouveau certains aspects de notre art national, — dont celui de la représentation des Légendes des Saints.

On sait que, dans sa dernière période gothique, la peinture flamande, et plus spécialement, semble-t-il, l'école brabançonne, se plut à de prolixes narrations de Vie ou Légende de saints, dont les épisodes, développés en de multiples panneaux, étaient réunis en polyptyque (1) ou alignés séparément aux murs d'un même local (2). D'égale importance épisodique et de dimensions semblables, ces divers panneaux n'étaient pas nécessairement identiques de style ou de valeur picturale, car ils étaient souvent l'œuvre de plusieurs artistes, appartenant ou non au même atelier (3). Parfois même, chaque tableau était offert par un mécène différent, comme en atteste, en certains cas, la diversité des effigies de donateurs (4) ou celle de leurs blasons. Mais le lien nécessaire et primordial entre tous les tableaux d'une même série, c'était le thème hagiographique, probablement conçu par un théologien, et développé, très souvent, suivant les récits de la Légende dorée.

Par une rare bonne fortune, cette Exposition a rassemblé des œuvres qui se sont trouvées avoir appartenu jadis à un même groupe, voire à un même polyptyque, si bien que plusieurs des rapprochements temporaires

(1) Telle la Légende de sainte Dymphne, dont trois épisodes ont figuré à l'Exposition et la Légende de saint Roch, (Eglise Saint-Jacques à Anvers), laquelle comporte douze épisodes.

(2) Dans ce cas, les panneaux pouvaient être fort nombreux, comme on le voit par ceux de la vie de saint Rombaut (Eglise Métropolitaine de Malines), qui sont au nombre de vingt-cinq.

(3) Parmi les sept panneaux de la Légende de sainte Dymphne, qui tous ont pu être attribués à un seul artiste. l'épisode représentant la halte devant l'auberge apparaît d'une qualité de pinceau supérieure (n° 85 du catalogue).

(4) C'est le cas pour la Vie de saint Rombaut citée plus haut.

y réalisés, demeureront, pour l'Histoire de l'Art, des acquisitions définitives, lors même que les éléments s'en retrouveront dispersés en de lointaines collections d'Europe et d'Amérique. C'est le cas, par exemple, pour quatre panneaux d'une Légende de sainte Madeleine (n^{os} 91, 91^a, 91^b et 92 du catalogue).

C'est aussi le cas, selon nous, pour trois tableaux, incomplètement étudiés jusqu'ici, qu'il faut rattacher à une même Vie de saint.

Nous voulons parler des :

n^o 49, appartenant au Rijcksmuseum d'Amsterdam et intitulé « L'Idolâtrie du Roi Salomon »;

n^o 50, appartenant au Musée de Dublin et donné comme représentant « Deux Miracles de Saint Nicolas de Bari »;

n^o 53, appartenant au Musée du Louvre et dénommé « L'Instruction pastorale ».

Notons tout de suite que si la parenté des trois œuvres en question n'a pas été péremptoirement établie, elle a été néanmoins implicitement reconnue par la critique. En effet, le Dr. Friedländer a remarqué que l'Idolâtrie du roi Salomon et les Deux Miracles de saint Nicolas de Bari ont dû faire partie d'une même série iconographique; d'autre part, le catalogue du Musée d'Amsterdam constate que l'Idolâtrie du roi Salomon a sa contre partie dans l'Instruction pastorale du Louvre. Si la conclusion syllogistique de ces postulats — la communauté d'origine des trois panneaux — ne s'est pas imposée au jugement des historiens d'art, cela tient, croyons-nous, d'abord à l'évidente supériorité artistique de l'Instruction pastorale, ensuite et surtout à l'erreur d'interprétation des deux autres sujets.

Les trois œuvres, manifestement, ne sont pas de la même main, ce qui n'implique point qu'elles n'aient eu une commune origine. Le tableau du Louvre se distingue des deux autres par un sentiment plus délicat, des formes plus stylisées (notamment dans les détails architecturaux), un coloris plus harmonieux. La tradition de Rogier y est aussi plus sensible. Ces différences sont évidemment le résultat de multiples collaborations. Il est même possible que la Légende en question ait été reproduite à plusieurs exemplaires, et que le hasard ait réuni à Bruxelles des copies d'époque ou d'ateliers différents.

Voyons d'abord jusqu'à quel point les tableaux que nous envisageons ici présentent les analogies requises, et cherchons ensuite quel lien iconographique peut exister entre elles.



Photo l'Épi.
L'Idolâtrie du roi Salomon.
(Rijksmuseum Amsterdam).



Photo l'Épi.
Miracles de saint Nicolas de Bari.
(Musée de Dublin).



Photo l'Epi.
Portrait d'un dignitaire.
(Collection privée, Londres).

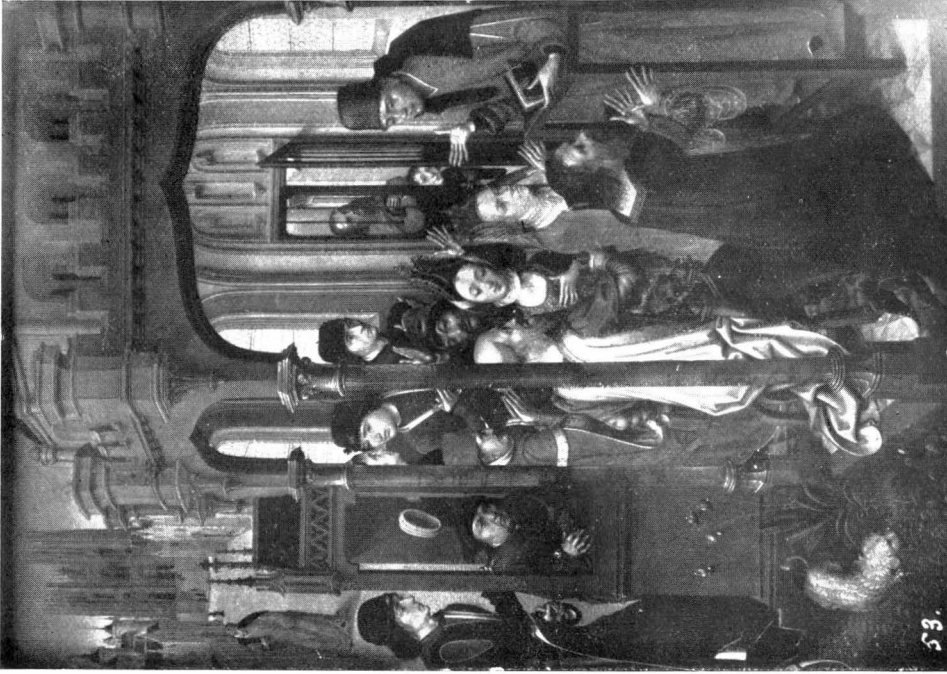


Photo l'Epi.
L'instruction pastorale.
(Musée du Louvre).

Les trois panneaux ont des dimensions sensiblement pareilles, étant, d'après le catalogue :

pour le n° 49 (Amsterdam) 0.97×0.69 ;

pour le n° 50 (Dublin) 0.96×0.66 ;

pour le n° 53 (Louvre) 0.95×0.68 (5).

Tous trois apparaissent, à première vue, d'égal intérêt épisodique. La communauté d'inspiration et de tendances s'atteste à suffisance par les similitudes de mise en scène, de groupement des personnages, de choix des détails, et, surtout, par l'unité du sujet.

En chacun des panneaux la scène principale se situe dans un décor analogue : une sorte d'oratoire gothique, de plan octogonal, dont les arcades antérieures sont ouvertes, tandis que celles du fond ont des murs aux baies garnies de vitraux en grisaille (6). Sur deux des tableaux (les n° 49 et 50), ces vitraux portent au centre de multiples armoiries, parmi lesquelles on reconnaît, de part et d'autre, l'aigle impérial bicéphale (7).

L'édicule est surmonté, en deux endroits (les n° 49 et 53) d'une galerie à créneaux et tourelles d'angle à encorbellements (8). Mais tandis que dans le tableau de Dublin (n° 50) l'oratoire se présente entièrement de face, occupant presque tout le champ du panneau, dans les deux autres il n'apparaît que partiellement, à senestre du tableau, ouvrant, à dextre de charmantes perspectives sur un site urbain. Au fond de celle de l'Instruction pastorale (n° 53) s'érigent le parvis et les tours, inégalement achevées, de l'église Sainte Gudule, — détail qui permet de dater ce tableau des années 1480-1485 (9).

Un examen minutieux nous fait découvrir encore maintes analogies de détail : dans les trois œuvres, l'oratoire est dallé d'un pavement géométrique harmonieusement teinté de mauve et de vert olive; l'autel du n° 49 et la cuve du n° 50 reposent l'un et l'autre sur un piedestal orné d'inscriptions (non déchiffrées jusqu'à présent), et porté par quatre lionceaux; dans le tableau de Dublin (n° 50) et dans celui du Louvre (n° 53) nous

(5) Les légères différences existant dans le format des trois panneaux proviennent, probablement, des avatars qu'ils ont subis. Le n° 50 notamment, a été fortement restauré, tandis que le n° 53 est admirablement conservé.

(6) Un édicule à peu près semblable se remarque dans la Légende de sainte Cathérine (n° 43 du catalogue), avec laquelle nos trois tableaux ont de multiples rapports.

(7) Ce qui assigne à ces œuvres une date postérieure à la réunion de nos provinces à l'Empire, c'est-à-dire au mariage de Marie de Bourgogne avec Maximilien d'Autriche (1477).

(8) Le dessin des culots, des créneaux et des arcs, d'une remarquable finesse dans le tableau du Louvre, y dénote une inspiration wallonne ou française.

(9) Une miniature de 1475 montre les deux tours arrêtées au même niveau. Dans le tableau du Louvre, leur état d'achèvement relatif indique une date postérieure à 1480 — époque de la reprise des travaux — et probablement voisine de 1485, date à laquelle mourut l'architecte Van Ruysbrouck. En 1490, les deux tours avaient atteint leur hauteur actuelle.

voyons se dresser, au pied de l'oratoire, une grande plante d'iris en fleur délicatement stylisée dans celui-ci, vigoureusement traitée au naturel dans celui-là.

Mais un détail plus typique requiert surtout notre attention : c'est la présence, dans les trois tableaux, du même personnage : un prélat, vêtu d'une houppelande rouge, d'une étole bleue et d'une calotte violâtre. Ce personnage, c'est le soi-disant saint Nicolas du tableau de Dublin, c'est le prédicateur de l'Instruction pastorale (que l'on voit aussi, dans le même tableau, s'avancer au second plan); c'est en outre, l'un des trois promeneurs causant à l'arrière-plan du tableau d'Amsterdam, où sa présence a, jusqu'à présent, passé inaperçue.

Ce serait méconnaître la logique et la conscience des artistes du Moyen âge que de ne voir là qu'une rencontre fortuite : ce prélat qui reparait dans les trois panneaux est évidemment le héros d'une seule et même Légende. Mais que vient-il faire dans l'Idolâtrie de Salomon? Et comment rattacher ce sujet à celui des Miracles de saint Nicolas et à une vague Instruction pastorale? Ne faudrait-il pas reviser les titres des trois tableaux, à la lumière d'un examen plus attentif?

Etudions d'abord celui de Dublin, qui semble le moins énigmatique. Nous y voyons un religieux accomplissant les rites de son ministère, en deux scènes juxtaposées, suivant une conception artistique chère au Moyen âge. Dès l'abord, le spectateur le moins prévenu reconnaît qu'il s'agit ici, non de Miracles de saint Nicolas, mais d'octroi des sacrements : baptême de néophytes et assistance à un moribond. La cuve où plongent à mi-corps trois adolescents est, de toute évidence, non pas le saloir où le méchant boucher de la légende mit ses petites victimes, mais tout simplement celle des fonts baptismaux où le prélat vient de puiser l'eau lustrale qu'il verse sur le front des catéchumènes (10). Quant à la scène connexe, lors même qu'elle représenterait la résurrection d'un mort, rien ne permettrait d'affirmer qu'elle concerne la légende de saint Nicolas de Bari plutôt que celle de n'importe quel saint.

De même, il y a probablement erreur dans l'interprétation iconographique du tableau d'Amsterdam et dans l'identification du personnage qui y figure au premier plan. Nous savons, en effet, que Salomon ne s'adonna à l'idolâtrie que dans les dernières années de son règne. Or, le personnage que nous voyons ici est jeune et, quoique richement vêtu à la mode d'Orient, il ne porte aucun insigne royal. Il se pourrait donc que

(10) Une représentation identique de baptême collectif se voit sur la Châsse de sainte Ursule de Memlinc, (panneau de l'Arrivée à Rome).

celui qui dans ce tableau, encense à genoux l'idole, n'ait de commun avec Salomon que son apostasie (10^{bis}).

Quant au titre du troisième tableau, celui du Louvre, il est évidemment exact, mais imprécis.. Quel est le prédicateur de cette Instruction pastorale? Quels en sont les auditeurs? Et pourquoi se fait-elle au pied de l'église Sainte-Gudule? « Tout est énigme dans cette œuvre charmante, dont le sujet est resté indéchiffré jusqu'à présent » (11).

Partant de l'hypothèse qu'un lien hagiographique rattache entre eux les trois panneaux susdits, demandons-nous à quelle Légende ou Vie de saint peuvent s'appliquer les données qu'ils nous fournissent : un jeune patricien antique professant l'idolâtrie, un prélat baptisant des néophytes, secourant un malade ou accomplissant une résurrection, un prédicateur groupant autour de sa chaire des auditeurs extasiés et des disciples fervents...

Au XV^e siècle, il n'y eût eu si piètre clerc qui, à cette demande, ne se fût écrié : « C'est saint Augustin! » Saint Augustin, l'illustre évêque d'Hippone, occupa, jusqu'au XVII^e siècle une place éminente dans la vénération de nos provinces. D'innombrables œuvres d'art du Moyen âge le représentèrent aux différentes phases de son existence : comme païen, comme disciple de saint Ambroise, comme antagoniste de Manès, comme législateur de la vie monastique et surtout comme docteur enseignant (12).

C'est probablement en cette qualité que nous le voyons apparaître dans le tableau du Louvre : la douceur de l'expression, la persuasion du geste, la simplicité de l'attitude sont bien celles qui conviennent au « Docteur de la Grâce ».

Dans le tableau d'Amsterdam, c'est aussi, croyons-nous, le fils de sainte Monique qui, encore égaré par les sophismes des Manichéens, sacrifie à l'idole (12^{bis}). Mais déjà, au fond du tableau, il apparaît dans ses vêtements

10bis) Le Dr. F. SCHMIDT DEGENER, Directeur en Chef du Rycksmuseum d'Amsterdam à qui nous avons eu l'honneur de communiquer nos observations a bien voulu nous déclarer : « la dernière édition de notre catalogue se prononce contre la dénomination de l'Idolâtrie de Salomon. Rapprochant notre volet du volet du Musée du Louvre, nous étions enclins à les appeler la Fausse et la Vraie Religion ». (23 oct. 1935).

(11) HENRI VELGE. *La Collégiale des Saints-Michel et Gudule*, 1925, p. 39.

(12) C'est ainsi notamment, que nous le montrant de nombreuses miniatures en frontispice dans des exemplaires de la Cité de Dieu ou du Catholicon.

(12bis) Le Dr. F. SCHMIDT DEGENER a bien voulu confirmer et compléter nos observations en ces termes : « Salomon n'apparaît pas dans notre tableau. Salomon étant un vieillard au moment de son idolâtrie, tandis que les concubines qui le persuadent à sacrifier aux idoles, manquent à la composition. L'officiant appelé Salomon a l'air plutôt d'un jeune nègre ».

Remarquons, en effet, que l'élégant jeune homme qui encense l'idole a le teint fortement basané, et rappelons-nous que Saint Augustin a vu le jour à Taraste, en Afrique romaine, — ce qui explique la susdite particularité physionomique et confirme l'exactitude de notre identification.

ecclésiastiques, conversant avec deux personnages, peut-être sa mère sainte Monique, et son initiateur spirituel, saint Ambroise, qui, l'un et l'autre déterminèrent sa conversion.

Dans le tableau de Dublin, nous voyons un prélat exerçant avec onction une mission sacerdotale de tous points conforme à celle de saint Augustin (12^{ter}).

Il est possible que la Légende comportait originairement d'autres épisodes dont les panneaux sont aujourd'hui perdus ou non encore identifiés; peut-être l'œuvre se complétait-elle par des effigies de donateurs, isolées ou en groupes (13).

Il resterait à rechercher qui auraient pu être ces donateurs et par quelle fiction le peintre a érigé l'église Saint-Gudule au fond d'une scène représentant l'instruction pastorale de saint Augustin (14).

Or, rien de plus simple, si nous nous souvenons des conceptions artistiques et théologiques du Moyen âge.

Lorsque, en 1047, Lambert Baldéric, comte de Brabant, fonda l'église Sainte-Gudule, il y établit un collège de chanoines. Or, les institutions chapitales, qui, dès le XIII^e siècle, avaient pris un grand développement dans nos provinces, revendiquaient saint Augustin comme leur fondateur. Il est donc possible que la Légende de saint Augustin ait été commandée par ou pour les chanoines de Sainte-Gudule, en vue d'ornez soit une chapelle de la collégiale, soit la salle du chapitre ou quelque autre pièce de la maison canoniale.

Peut-être même pourrions-nous serrer de plus près la vérité. Derrière le groupe des auditeurs de marque agenouillés au pied de la chaire — et parmi lesquels se voient une princesse couronnée, un vieillard au col bordé d'hermine, un patriarche d'Orient et d'autres notables (15) — se pressent quelques jeunes gens, avides d'écouter les paroles du grand docteur. Tous portent un pourpoint sombre aux revers roulés et perlés, ainsi qu'une même calotte ornée d'un insigne ou d'un joyau. Leur élégant « uniforme », leurs physionomies intelligentes et distinguées, le rouleau de

(12^{ter}) Les traits, l'attitude et l'habillement de ces prélats offrent une étroite ressemblance avec ceux du Saint Luc peignant la Vierge, l'œuvre fameuse de Rogier, dont dérivent de nombreuses compositions de l'école bruxelloise.

(13) Il en est ainsi, pour le polyptyque de sainte Madeleine que nous rappelons plus haut.

(14) Un exemple de « licence poétique » analogue se trouve dans une tapisserie brugeoise représentant la Translation des reliques de saint Augustin à Pavie. La scène se déroule, non dans le décor d'une ville italienne, mais devant l'Abbaye de l'Eeckhout, à laquelle était destinée la tapisserie. Celle-ci porte la date de 1637 et le monogramme I. D. R. Elle est conservée au Musée du Saint-Sang, à Bruges.

(15) Il faut y reconnaître, sans doute, les fondateurs d'ordre qui adoptèrent la règle de saint Augustin : sa propre sœur (sainte Perpétue?), sainte Brigitte de Suède, saint Dominique, saint Norbert, etc.

parchemin que certains d'entre eux tiennent à la main indiquent qu'ils appartiennent à quelque collègue ou congrégation d'intellectuels : ce sont sans doute des clercs (16), ceux peut-être que le Moyen âge appelait des chanoine-damoisels (17). Il se pourrait donc que les panneaux de la Légende aient été commandés par eux et destinés à leur chapelle particulière, ou à quelque salle de leur collègue (18).

En résumé les trois tableaux réunis à l'Exposition d'Art Ancien de Bruxelles sous les numéros 49, 50 et 53, nous paraissent se rattacher à une même Légende de saint Augustin. Il est vraisemblable qu'ils étaient destinés au chapitre de la collégiale. Ils furent exécutés dans les dernières années du XV^e siècle; ils ne peuvent, en tout cas, être antérieurs à 1480.

Ces tableaux pourraient s'intituler respectivement :

n° 49 (Amsterdam) : L'Apostasie de Saint Augustin;

n° 50 (Dublin) : L'Apostolat de Saint Augustin;

n° 53 (Paris) : L'Instruction pastorale de Saint Augustin.

Quant à leurs auteurs, ils appartiennent à ce groupe de peintres anonymes qui perpétua au Brabant, jusqu'en pleine Renaissance, les traditions de Rogier, mais dont les diverses personnalités n'ont pas été, jusqu'à présent, nettement dégagées (18^{bis}).

*

* * *

L'interprétation que nous avons donnée de l'Instruction pastorale, se trouve confirmée par l'examen d'un quatrième tableau figurant à l'Expo-

(16) Les hagiographes nous apprennent qu'après son élévation à l'épiscopat, le saint docteur s'entoura d'un collège de clercs qui devint le noyau des chanoines réguliers de saint Augustin.

(17) C'étaient des clercs qui n'avaient pas encore reçu les ordres et qui remplissaient, outre diverses fonctions auprès du chapitre, celle d'instruire la jeunesse.

(18) L'un des jeunes gens représentés parmi les auditeurs de l'Instruction pastorale semble avoir servi de modèle au portrait catalogué sous le n° 59, et sur l'analyse duquel nous reviendrons.

(18bis) A la suite du remarquable exposé qu'il fit des « Résultats scientifiques de l'Exposition d'Art Ancien », nous avons soumis à M. PIERRE BAUTIER notre hypothèse iconographique. Le distingué Conservateur honoraire des Musées Royaux a bien voulu nous répondre : « Il me semble que l'interprétation des trois panneaux — ils seront reproduits et rapprochés dans l'Album-Mémorial qui va être publié bientôt sous les auspices de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles — comme représentant des épisodes de la Vie de Saint Augustin a beaucoup de chances d'emporter la conviction.

.....
« Le panneau du Louvre apparaissant très supérieur aux deux autres, il faudrait supposer que c'est le seul fragment *original* du retable; les panneaux d'Amsterdam et de Dublin étant dérivés, et de la main du Maître de la Légende de Sainte Barbe, mais les deux artistes utilisant les mêmes procédés de composition « à compartiments » et le champ très rempli, à l'instar des *cartons de tapisserie* ». (Novembre 1935.)

sition d'Art ancien : le petit *Portrait* catalogué sous le numéro 59, et, d'ailleurs attribué, comme le tableau du Louvre, au Maître à la Vue de Sainte-Gudule.

Le personnage ici représenté porte une coiffure et un costume analogues à ceux des jeunes gens que l'on voit se pressant parmi les auditeurs de l'Instruction pastorale (19), mais, détail curieux, il tient entre les mains un manuscrit découpé et relié en forme de cœur, se repliant par la ligne médiane. Cette forme, qui a vivement intrigué les historiens d'art, est restée jusqu'à présent énigmatique (20).

Or, elle s'explique parfaitement, si le personnage en question est, comme nous le supposons pour ceux de l'Instruction pastorale, un clerc du chapitre de Sainte-Gudule, c'est-à-dire un aspirant chanoine, et, comme tel, un fils spirituel de saint Augustin. L'attribut symbolique du Docteur de la Grâce étant un cœur surmonté d'une flamme, il est naturel, ou tout au moins conforme au symbolisme du Moyen âge, que les aspirants chanoines aient choisi cette reliure au schéma insolite pour rappeler leur attachement à la doctrine augustinienne (20^{bis}).

Que contenait le livre ainsi relié? Peut-être était-ce un exemplaire d'un ouvrage de saint Augustin, peut-être un florilège de ses pensées, peut-être le Livre d'Or du chapitre, l'Annuaire de celui-ci ou du Collège des clercs, ou quelque livre sacré lié aux cérémonies de l'ordination.

Il est utile de rappeler à ce propos qu'il existe, du Portrait que voici, une réplique ou plutôt une variante originale (laquelle a pu n'être pas isolée), où le même manuscrit cordiforme reparaît entre les mains du modèle (21).

L'une et l'autre de ces effigies ont un format semblablement exigu : panneau cintré de 0 m.21 de haut sur 0 m. 15 de large. Ces dimensions réduites nous portent à croire qu'il s'agissait d'œuvres à destination modeste : tableaux votifs, souvenirs de promotion, ou d'autre événement mémorable.

De part et d'autre, les personnages sont représentés en buste, vus de trois quarts par la gauche. Ils sont coiffés et vêtus de façon presque iden-

(19) C'est la même coupe de chevelure, couvrant la nuque et tombant sur le front jusqu'aux sourcils, la même toque ornée d'un insigne, le même pourpoint aux revers blancs roulés et perlés, ouvert sur une cote lacée et ornée d'aiguillettes.

(20) FRIEDLANDER. *Belgische Kunstdenkmaler*, I, p. 320.

(20bis) Notons que la reliure est rouge-feu, ce qui pourrait être une allusion à la couleur de la flamme.

(21) Le portrait exposé à Bruxelles fit partie de la collection du duc D'Anhalt à Dessau. Il est aujourd'hui dans une autre « collection privée », nous dit laconiquement le catalogue. Le second portrait, aujourd'hui à la National Gallery de Londres, provient de la collection Salting.

tique, mais celui de la National Gallery porte sur l'épaule un baudrier, ce qui est vraisemblablement l'insigne d'une dignité ou d'un grade (22).

Mais la différence capitale entre les deux portraits réside dans les fonds. Alors que celui que nous reproduisons ici se détache sur un intérieur d'église que l'on a pu identifier avec celui de la collégiale Sainte-Gudule (23), l'autre portrait s'enlève sur un paysage urbain où l'on a reconnu avec certitude le chevet et le portail de l'Église du Sablon (24).

Dans le premier de ces tableaux, le personnage portraituré reparait au second plan, servant la messe au moment de l'offertoire : il soutient de la main gauche le bord de l'étole du prêtre, et porte dans la droite une sorte de gaule. Si, comme nous le supposons, le personnage est un clerc de la collégiale, sa présence sur les degrés de l'autel pendant la célébration de la messe s'explique parfaitement, attendu que la récitation des offices incombait aux chanoines. Le bâtiment que l'on voit s'ériger à senestre du tableau est sans doute la demeure des clercs ou une autre dépendance de la maison canoniale.

Dans le second portrait, le personnage reparait également, se dirigeant vers l'entrée de l'église Notre-Dame du Sablon. Que va faire là un clerc de la collégiale? Encore une fois, l'explication est simple : nous savons, en effet, que les chanoines de Sainte-Gudule avaient le droit de percevoir les offrandes faites sur l'autel de l'église du Sablon (25). Or, devant le personnage portraituré là, se trouve une planche portant une écritoire ouverte. Il s'agit donc vraisemblablement d'un clerc, trésorier ou secrétaire, chargé de recueillir et d'annoter les dites offrandes. A senestre du portrait s'érige une maison analogue à celle qui, dans le tableau précédent, est contiguë à Sainte-Gudule, et que nous supposons être celle des clercs.

Conclusion : le petit portrait catalogué sous le n° 59 de l'art ancien, et son pendant de la National Gallery, nous paraissent représenter dans leurs attributions respectives, des clercs de la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles. Ces œuvrettes sont probablement des tableaux votifs exécutés à l'occasion d'une distinction ou d'une promotion canoniale. Le livre en

(22) Dans l'Instruction pastorale, le jeune homme qui est au premier plan porte en bandoulière une chaîne, à laquelle est suspendue une petite épée.

(23) Toutefois, certains détails de cette architecture ne concordent pas avec la structure actuelle de l'édifice, notamment les coursières que l'on voit, dans le tableau, trouer les piles des voûtes de l'abside à hauteur des verrières.

(24) R. VAN BASTELAER. *Note sur quelques peintures du Maître anonyme dit « de Sainte-Gudule »*. *Bull. de la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, t. VI, n° 1, 3, p. 16.

(25) R. VAN BASTELAER, *op. cit.*

forme de cœur que tiennent entre les mains les personnages est une allusion à la doctrine augustinienne, à laquelle les clercs étaient assujettis.

Il existe certainement une communauté d'origine, sinon d'auteur, entre les portraits en question et l'Instruction pastorale du Louvre.

ODA VAN DE CASTYNE.
D^r en Hist^{re} de l'Art et Archéologie.
Septembre 1935.

LES SCULPTURES DE L'ANCIENNE MAISON ECHEVINALE DE MALINES

L'ancienne maison échevinale de Malines n'attire pas autant qu'il le faudrait l'attention des archéologues. Elle a beaucoup souffert du temps. Sauf une statue, sa décoration extérieure a disparu. L'intérieur a été presque complètement refait au XIX^e siècle.

Cependant une des salles a conservé sa charpente ancienne, avec un ensemble de sculptures, qui ont un intérêt tout particulier depuis que se pose la problème des origines de l'art slutérien. C'est l'ancien siège du tribunal ou Vierschaar, qui est encore orné de douze semelles de poutres et de onze consoles (1).

Les sujets des premières sont assez confus. Il n'y a aucune suite dans le choix des scènes, et la plupart des identifications sont douteuses. On est d'accord pour y reconnaître des œuvres d'Herman van Blankene et de Jan van Lokeren, datant de l'année 1375-76 (2).

Ce sont deux spécialistes du travail du bois. Ils exécutèrent la même année le jaquemart de la maison échevinale, qui est sans doute le plus ancien connu. Herman avait exécuté peu avant un lion, que Lambert de Dinant recouvrit de métal (3). En 1389 Jean van Lokeren tailla un mannequin de bois pour le jaquemart de la cathédrale (4). Travaux d'assez médiocre importance au point de vue artistique. Le travail des huchiers d'ailleurs occupé beaucoup de talents modestes. On y néglige facilement l'effort créateur, pour tomber dans le style narratif. Si le XV^e et le XVI^e siècles n'ont pas réalisé les promesses du XIV^e siècle finissant, c'est en grande partie à cause de la vogue de la technique du bois.

Nous avons ici un exemple de plus de ce travail hâtif et superficiel mais non sans charme. Le Christ apaisant la tempête est incontestablement une bonne sculpture, et la meilleure de la série. L'artiste n'a pas voulu forcer son talent, et s'en est tenu à un style très sobre. Par contre, il échoue là où il aurait fallu donner une note pathétique : le sacrifice

(1) H. CONINCKX. *Les sculpteurs de la salle du Vierschaar à l'ancienne maison échevinale de Malines. Bulletin du Cercle Archéol. de Malines.* tome X, p. 35, 1900.

(2) V. HERMANS a publié sous le titre : « *L'ancienne maison échevinale ou vieux palais* », les textes relatifs à ce monument, Bulletin Cercle Arch. Malines. Tome XII, 1902. A la page 23 nous lisons : 1375-76. It Hermanne van Blankene et de Janne van Lokeren van de baesschen ane de balken nde ane de platte style te houwene ende snidere, van eenen holtene man te makene die de ure clocke slaen soude. 82 verso.

(3) V. HERMANS, *op. cit.*, p. 26.

(4) Dr. VAN DOORSLAER. *L'ancienne industrie du cuivre à Malines.* Tome V. *La batterie de cuivre*, 1924, p. 3 et p. 27.

d'Abraham, la décapitation de saint Paul, le martyr de saint Rombaut. La composition est maladroite dans le miracle de saint Nicolas, comme dans le Daniel livré aux lions et l'histoire de Samson. Par contre, quand le sentiment populaire peut s'exprimer, l'exécution s'améliore beaucoup. Le « lai d'Aristote » est assez bien traité. La tête du philosophe est bonne. La courtisane ne manque pas d'élégance. On a parlé de réalisme populaire à propos du retable d'Hakendover. Il règne ici en maître dans le paysan qui porte son grain et dans deux scènes burlesques que l'on ne peut identifier. Le ciseau est faible. Mais le but est atteint, qui est de plaire aux simples.

Mais à côté des deux artisans médiocres nous trouvons une forte personnalité dans l'auteur des consoles.

Celles-ci forment une double série : deux sujets bibliques « L'ivresse de Noë » et le « Sacrifice d'Abraham », et les neufs preux : Hector, Alexandre, César, David, Josué, Judas Machabée, Artus, Charlemagne et Godefroy de Bouillon (5).

L'auteur est facile à trouver. Dans les comptes de la ville de 1377-78, nous lisons que Jean van Mansdale dit Keldermans, avait envoyé de son atelier de Bruxelles des consoles déjà en place sous les poutres de la maison échevinale, tandis que l'on prévoyait le paiement du reste de la commande encore à exécuter (6). Le travail dut se poursuivre normalement puisque l'année suivante Mys fut payé pour encaster des consoles dans les murs (7). Cependant ce n'est qu'au cours des années 1383-1384 et 1384-85 que Jean van Mansdale figure à nouveau dans les comptes.

(5) Les armes des neuf preux nées de la fantaisie des héraldistes varient fatalement de région à région. Grâce à l'obligeance de Mr Frédéric Lyna, qui nous a communiqué son catalogue des manuscrits héraldiques de la bibliothèque royale encore en préparation, nous avons trouvé dans le Manuscrit 5748-50 la description suivante des armes des neuf preux : Hector de Troye : de sable à 2 lions d'or affrontés. Alexandre : de gueules au lion d'or. Jules César : d'or à l'aigle des ailes à deux têtes et membrée de gueules. Josué : d'azur à une traie (?) d'or (détruit à Malines). Judas Machabée : gu. à la face d'or à l'orie de merlettes de... (remplacé à Malines par un lion passant, allusion au lion d'Israël). David : description manquante. (A Malines : à la harpe, au chef surchargé d'une fasce vivrée). Artus : de gueules à trois couronnes. Charlemagne : parti de l'Empire et de France. (A Malines mi-parti). Godefroid de Bouillon parti de Jérusalem et de gueules à la fasce d'argent. (A Malines écartelé au lieu de parti).

(6) Stadsrekeningen 1377-78. It Jane Kelrema gheleent op reipisen te makene die men sal beseghen beneden en boven op de scepenhuls die som ghesteke zynn ond. de plate stile en som noch niet gemaect en syn in III payen XXXIIII peters maken te gaden XXX en XI den gr. IIII myt.

It van de selve reipisen van vrachte van Brucele be bringhene en van hier op te doen XII den gr. j myt.

It vā de voors reipisen die volmaect ware te stekene ond, de platte stile en te metsene in den mur. XIII den gr. III Myt.

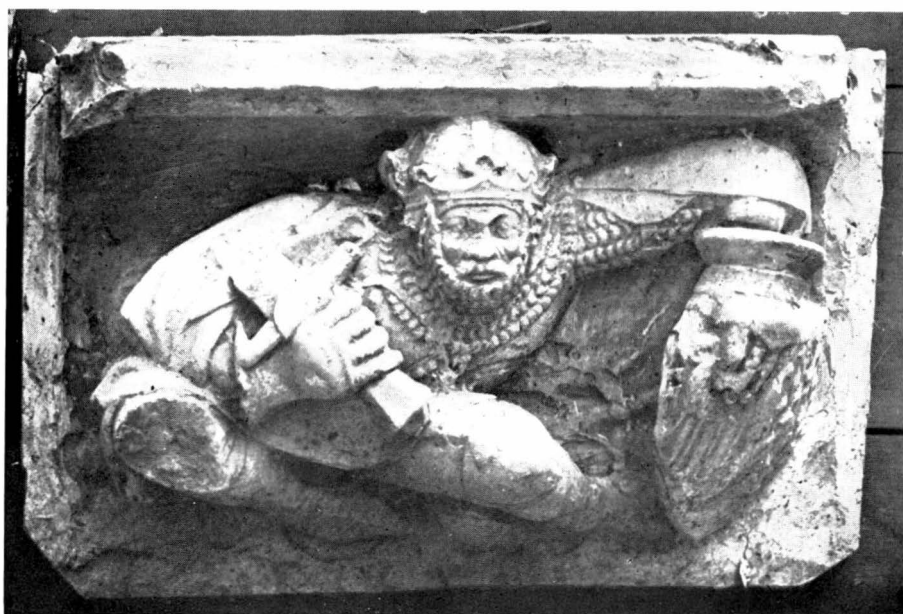
F. Steurs « de Famille Keldermans » De Vlaamsch School 1884, p. 74.

(7) 1378-79. Item. Meester Mys van den reipisen en te stekene onder de platte stile op den scepenhuls II S.. V. d. gr. V. Hermans, *op. cit.* p. 29.

Sculptures de l'ancienne maison échevinale de Malines.



Abraham.



Charlemagne.

Par bonheur la dernière mention est d'une précision inaccoutumée « It Meester Jan Kelderman van XI reuysen ghelecht op der scepenhuis onder de balken XI s. VIII dg° II ing. fol. 195 » (8).

Le nombre tout-à-fait anormal de onze consoles placées sous des poutres prouve, sans possibilité d'erreur, qu'il s'agit des corbeaux de la salle du Vierschaar. Ces sculptures sont en effet placées sous les étais des poutres, qui à cause de l'irrégularité de la salle, sont au nombre de onze au lieu de douze.

Le style de l'ivresse de Noë et du sacrifice d'Abraham est facile à situer : nous avons dans les personnages barbues des précurseurs des prophètes de l'hôtel de ville de Bruxelles (9) et des patriarches de Claus Sluter à Dijon.

Malgré des conventions archaïques dans l'ivresse de Noë, on relève dans le sacrifice d'Abraham, un sens profond de la composition qui se confirme dans les consoles à sujets historiques. L'artiste devait avoir une connaissance parfaite de l'anatomie. C'est ainsi qu'il parvient à donner à chacun de ses modèles une attitude différente, tout en se conformant à la réalité. Il plie le corps humain aux nécessités de la décoration. Il fallait d'ailleurs un réel talent pour vaincre les difficultés de la composition. Les échevins avaient sans doute demandé à l'artiste de placer, selon l'usage du temps, des armoiries sous les poutres. Keldermans, en véritable réaliste et novateur, n'aura pas voulu se contenter d'un travail purement héraldique. Il a représenté les héros que les écus devaient figurer. Mais la forme des consoles se prêtait fort mal à son programme. Elle l'obligeait à représenter ses personnages presque couchés. Sous un autre ciseau ils auraient pris des allures de vaincus. Il n'en est rien. L'impression dominante est précisément une impression de force et de vigueur (10).

Autre difficulté de la composition en largeur : Keldermans n'a pas pu donner beaucoup de volume à ses figures. A Louvain, à Dijon, à Bruxelles, à Hal, les artistes ont gagné du relief, en faisant saillir fortement du mur, les consoles et en accentuant leur rôle de support. Keldermans a taillé des pierres de faible épaisseur, sans que l'expression en pâtisse.

Les visages assez adoucis, quand il s'agit de personnages bibliques, sont pleins de force pour les contemporains. On ne peut pas dire que l'artiste se soit choisi des modèles parmi ses contemporains. Mais il est déjà assez avancé dans la tendance nouvelle pour varier l'expression selon les carac-

(8) V. HERMANS, *op. cit.*, p. 31 et 32.

(9) D. ROGGEN et R. VERLEYEN. *Gentsche Bijdragen*, 1934, p. 123. — Cte DE BORCH-GRAVE D'ALTENA. *Bulletin de la Soc. Arch. Bruxelles*, 1934, n° 4.

(10) STAN LEURS. *Mechelen*, p. 16.

tères. Le vaillant Hector est taillé sur le patron des hobereaux batailleurs. César a beaucoup moins de dignité que Charlemagne qui nous apparaît comme guerrier victorieux et comme législateur suprême. Godefroy de Bouillon est bien le chevalier, qui après avoir été l'âme de la croisade, refuse la couronne de Jérusalem.

Les échevins malinois durent se trouver satisfaits des travaux de Jean Keldermans puisque c'est à lui qu'ils firent appel pour élever à François van Haelen, un monument digne des services que ce capitaine avait rendus à la ville. Commencée en 1392, cette œuvre ne fut achevée qu'en 1415; c'est-à-dire l'année qui précéda la mort de l'artiste. Il ne nous en reste que quelques fragments, dans les collections des musées d'art et d'histoire à Bruxelles (11). A. Kleinclausz les a trouvés suggestifs au suprême degré. A vrai dire ce ne sont que de faibles vestiges de la décoration d'une œuvre dont nous ne saurions assez déplorer la perte. Une gravure de Le Roy nous donne un aperçu de ce qu'étaient les deux statues de gisants. Si nous avions pu les conserver nous aurions l'exemple de grande effigies funéraires, contemporaines des travaux de Champmol et dues à un artiste orienté lui aussi vers le réalisme.

Si nous les possédions encore, un des grands problèmes de l'histoire de l'art serait presque élucidé. Claes Sluter a séjourné dans nos provinces. Son art est celui des ateliers bruxellois ou brabançons. Le génie en plus, cela s'entend. Est-il venu ici en élève s'assimiler un style qu'il a porté à sa perfection? Ou bien a-t-il marqué son empreinte notre art? Les sculptures de la maison échevinale indiquent la solution. Puisqu'il n'y a aucune raison de croire que Keldermans ait changé de style au cours des travaux, nous avons un document incontestable — et peut-être le plus précis — de l'état de la sculpture brabançonne à l'arrivée de Sluter à Bruxelles.

Jean Keldermans ne peut en aucune façon avoir subi l'influence de Sluter. Il avait peut-être déjà des élèves quand le maître hollandais arriva à Bruxelles. Les feuillets les plus anciens du registre de la corporation des tailleurs de pierre ne portent aucune date (13). Mais plus de cent cinquante noms séparent l'inscription de Jean van Mansdale dit Keldermans de celle de Claes Sluter. En établissant d'après les listes plus récentes une moyenne de dix nouveaux maîtres agréés chaque année, nous en arrivons à la conclusion que Jean Keldermans devait avoir près de quinze

(11) JOSEPH DESTREE. *Etude sur la sculpture brabançonne du Moyen âge. Annales Soc. Archéol. Bruxelles*, 1894.

(12) A. KLEINCLAUSZ. *Claes Sluter*. Paris, ssd. p. 145.

(13) J. DUVERGER. *De Brusselsche steenblikeleren der XIV^e en XV^e eeuw*. Gent, 1933.

ans de maîtrise à l'arrivée de Sluter. Il n'est pas impossible d'influencer un aîné. Mais il faudrait pour cela que Claus Sluter ait créé ici de grandes œuvres. Or on n'en a conservé aucun souvenir. De plus il a fallu plusieurs années à Sluter pour conquérir la première place à Dijon. Il n'avait donc pas été précédé d'une réputation incomparable (14). En outre Keldermans était un personnage d'importance et par là peu influençable. Il recevait des commandes officielles. Il travaillait dans son atelier de Bruxelles pour des villes voisines. Enfin, à partir de 1388, il figure souvent dans la liste des jurés de son métier. Comme il s'agit de la plus ancienne nomenclature de jurés, il n'est pas impossible qu'il ait été déjà en fonction avant cette date.

Les semelles de poutres de la salle échevinale, auxquelles nous revenons montrent qu'il n'y avait pas une tendance unique dans l'art brabançon de la fin du XIV^e siècle. Soit que le mouvement réaliste ait été limité aux ateliers de Bruxelles, soit plus vraisemblablement qu'il ait été la caractéristique de quelques artistes de talent très supérieur comme Jean Keldermans. Des œuvres pareilles, si elles étaient seules, justifieraient pleinement le jugement de M. Koechlin sur la valeur des sculpteurs de notre pays : « C'est » dit-il « à un réalisme bourgeois et terre à terre qu'ils se » tinrent, singulièrement éloigné de cette puissance presque lyrique dans » son neutralisme qu'inventa le génie de leurs compatriotes transplantés à » Dijon » (15). Comme l'a très bien fait remarquer dans une conférence récente (16), M^r le professeur M. Laurent, Koechlin n'a pas essayé de diminuer le mérite des œuvres qu'il a vues chez nous. Mais le hasard a voulu qu'il se soit heurté partout à des manifestations du réalisme populaire. Peut-on lui reprocher d'avoir ignoré des œuvres que nous avons laissées si longtemps dans l'oubli?

JEAN SQUILBECK.

(14) SLUTER par M. DEVIGNE. (*Biographie nationale*, tome XXII. col. 732-762).

(15) R. KOECHLIN. *La sculpture belge et les influences françaises aux XIII^e et XIV^e s.* *Gazette des Beaux Arts*, Paris, 1903.

(16) Conférence de clôture du XXX^e congrès de la fédération archéologique et historique de Bruxelles.



DIJON, BRUXELLES ET TOURNAI

(LE MOUVEMENT PRE-SLUTERIEEN).

Le problème relatif aux origines de l'Ecole de Dijon s'est vu complètement renouvelé du jour, encore assez proche, où M. J. Duverger a démontré, textes en mains, que Claus Sluter avait fait partie de la corporation des « steenbickeleren » de Bruxelles et que la majorité de ses collaborateurs à Dijon étaient inscrits en même temps que lui, soit vers 1379-1380, sur les listes corporatives bruxelloises (1).

Les deux premières questions que l'on se posa en présence de cette révélation furent les suivantes : Sluter a-t-il, du chef de son passage dans la capitale du Brabant, c'est-à-dire avant même l'apparition de l'œuvre de Dijon, exercé une influence sur la sculpture brabançonne, ou bien, au contraire, est-ce le genre adopté par les sculpteurs bruxellois qui détermina son style, abstraction faite évidemment de la tournure personnelle que le maître insuffla à ce style?

A ces questions M. D. Roggen s'efforça de répondre par l'examen de quelques œuvres typiques réalisées dans la partie centrale des anciens Pays-Bas méridionaux (2).

Il étudia ainsi les retables exécutés à Termonde, de 1391 à 1399, par le sculpteur Jacques de Baerze et conclut à l'absence complète de formules évoluées dignes d'être rapprochées de l'art slutérien.

Il s'intéressa en deuxième lieu au retable d'Hakendover, qu'après avoir daté fort judicieusement des années 1430-1435, il déclara, avec autant de raison, absolument retardataire.

Remarquons toutefois que l'argument du silence apparemment fourni par les cas de Termonde et d'Hakendover ne doit être manié qu'avec une extrême prudence, Jacques de Baerze, d'une part, ayant été obligé par son client de copier sans y rien changer des retables préexistants (3) et ayant pu, de ce chef, faire œuvre archaïsante; le maître d'Hakendover,

(1) *De Brusselsche Steenbickeleren*, Gand, 1933. Voir aussi, du même auteur : *Brussel als kunst-centrum*, Anvers, 1935, chap. II.

(2) *De twee retabels van de Baerze te Dijon; Het retabel van Hakendover; De portaal-sculpturen van het Brusselsche Stadhuis; De Apostelen en de Aanbidding der Drie Koningen in de St. Maartenskerk te Halle*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, Gand, 1934, pp. 91 ss. Afin de ne pas alourdir notre appareil critique, on se référera pour toute la bibliographie antérieure dont nous ne ferions pas spécialement usage, aux indications fournies dans les ouvrages précités de MM. Duverger et Roggen.

(3) « C'est assavoir, l'une d'icelles tables pareille d'ouvrage et d'ymaiges à celle qui est en l'église de mondit seigneur audit Termonde, hors de cuer, derrière le grant autel, et l'autre, pareille et semblable à celle qui est en l'abbaye de la Billock près de Gand... ». Cf. ROGGEN, p. 92.

d'autre part, ayant négligé sciemment de se plier aux tendances nouvelles qui apparaissaient indiscutablement autour de lui.

Ces tendances, en effet, s'affirment alors depuis quelques dizaines d'années en deux endroits très fréquentés : à Bruxelles, sous le porche de l'Hôtel-de-Ville, dans la partie de l'ornementation sculpturale, représentant notamment des Prophètes, qui peut être datée d'entre 1385 et 1400, et à Hal, dans le chœur du célèbre sanctuaire de pèlerinage, où une série d'Apôtres remonte aux environs de 1410.

M. Roggen a excellemment mis en relief la valeur de cette documentation archéologique, surtout celle des consoles de Bruxelles, mais, en toute objectivité, il n'a pu dissimuler la carence de son enquête en posant à nouveau lui-même les deux questions auxquelles il s'était assigné comme but de répondre : Sluter explique-t-il les formules progressistes observées dans la sculpture brabançonne, ou la sculpture brabançonne contemporaine renferme-t-elle la raison première de l'œuvre de Sluter (4)?

Cette alternative, une étude toute récente de M. J. Squilbeek semble permettre de la résoudre. Elle fait état des consoles sculptées de l'ancienne maison échevinale de Malines pour affirmer qu'avec leur auteur, Jean Van Mansdale, dit Keldermans, travaillant à Bruxelles, les principes qu'allait développer Sluter étaient déjà connus en Brabant au moins dès 1377 (5).

Mais l'étaient-ils seulement en Brabant? C'est, croyons-nous, encore trop réduire le problème — passant pourtant déjà d'un intérêt individuel à un intérêt régional — que de le confiner dans des limites géographiques qui ne s'imposent pas d'une façon exclusive. Si, en conformité stricte avec les courants contemporains, généraux à l'égal des mouvements de la Renaissance toute proche, on s'adresse à la documentation multiple des régions circonvoisines, on peut être amené, en effet, à faire des constatations qui étendent l'exemple brabançon tout en le confirmant.

C'est ce que nous avons fait et nous n'avons pas dû aller loin pour trouver des preuves suffisantes de l'emploi, avant Sluter, ou tout au moins

(4) « On pourrait donc se demander, écrit M. Roggen, si Sluter n'aurait pas exécuté lui-même les sculptures de Bruxelles pendant son séjour dans cette ville. C'est cependant peu probable car il travaillait déjà à Dijon en 1385. Dès lors il convient plutôt d'attribuer les dites œuvres à un artiste bruxellois. Reste alors à savoir si cet artiste aurait été initié à l'art de Sluter dans l'atelier du maître à Bruxelles, ou bien, hypothèse inverse, si ce ne serait pas Sluter qui aurait trouvé dans l'école bruxelloise les germes d'une nouvelle conception artistique, dont il deviendra, à Dijon, le génial réalisateur » (pp. 171-172). De même, à propos de Hal: « faut-il voir dans le sculpteur un élève ou un imitateur de Sluter? Ou bien Sluter lui-même a-t-il subi son influence? Ou bien ont-ils fréquenté le même atelier bruxellois? Pour l'instant ces questions restent sans réponse » (p. 172).

(5) JEAN SQUILBEEK. *Les sculptures de l'ancienne maison échevinale de Malines* (Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1935, p. 329 ss.).

indépendamment de lui, et ailleurs qu'en Brabant, d'un style que l'on appelait naguère encore « slutérien », en attribuant trop vite au génial Haarlemois un influence qui n'y avait que faire. Entre d'autres endroits, cet emploi se révèle dans les ateliers séculaires de Tournai, dont les formules artistiques modernisantes, par un curieux renversement des situations, sont précisément exportées à Dijon avant l'intervention de Sluter, qu'elle conditionnent en partie, tandis qu'elles apparaissent à Bruxelles même assez tôt pour qu'on puisse les considérer comme inspiratrices partielles de la tardive école brabançonne (6).

La publication d'œuvres peu connues, inlassablement poursuivie par le comte J. de Borchgrave d'Altena, permet de saisir sur le vif, dans l'Est de Belgique, aux XIV^e et XV^e siècles, la transformation progressive de la silhouette « cylindrique », élancée, vêtue à plat de corps, en une silhouette trapue, de plus en plus amplement drapée. Cette transformation est si peu arbitraire qu'elle résulte pour une bonne part de l'emploi de plus en plus répandu de draps lourds, épaississant la ligne physique et s'écroulant en larges plis. En même temps que l'aspect général prend une tournure plus humaine — la conséquence, paradoxale seulement en apparence, sera une victoire du nu réaliste — la physionomie se fait personnelle à tel point qu'elle entraîne parfois l'ensemble de la pose dans la recherche de l'individualité.

Ces caractères nouveaux, le pays mosan les laisse voir dans deux exemples caractéristiques.

A vrai dire, l'un de ce exemples pose la question exactement sous le même angle qu'une sculpture, malheureusement non datée (7), conservée au Musée des Hospices de Bruxelles, à laquelle il est étroitement apparenté, comme il l'est, par ailleurs, aux sculptures de l'Hôtel-de-Ville du même endroit. Mais s'il ne permet pas de déceler infailliblement le sens de l'influence, il prouve au moins la nécessité d'élargir géographiquement le débat. Il s'agit d'une tête conservée au Musée Curtius, à Liège, et qui évoque assez fortement l'image du prophète Daniel, réalisée au « Puits de Moïse », pour qu'on ait songé à en attribuer la paternité à Sluter même, qui parcourut rapidement le pays de Liège en 1395 (8).

(6) L'école brabançonne est incontestablement tardive par rapport aux écoles mosane et scaldienne.

(7) On ne peut attribuer aucun terme chronologique certain à cette sculpture à l'inverse de ce qui se passe pour les sculptures de l'Hôtel-de-Ville. Cf. J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Des caractères de la sculpture brabançonne vers 1500*. (*Ann. Soc. roy. Archéol. Bruxelles*, 1934) p. 19 et fig. 18 du t. à p.

(8) V. AE. LIBREICH, *Reconstitution du Calvaire*, dans H. DAVID ET AE. LIBREICH, *Le Calvaire du Champmol et l'art de Sluter* (*Bulletin monumental*, Paris, 1933, p. 36 du t. à p.).

Cette hypothèse nous paraît exagérée, déjà du point de vue artistique. Il n'en subsiste pas moins que l'on a affaire à une œuvre éclosée en parallélisme intégral avec les œuvres bruxelloises, mais en dehors du Brabant.

Le second exemple est plus clair. Il consiste en une statue de Vierge que certains détails permettent de dater du dernier quart du XIV^e siècle, ce qui ne l'empêche nullement de trahir les signes d'une évolution dont l'art slutérien sera l'aboutissement. C'est la Vierge de Geer-lez-Hannut (9). Son auteur n'a certainement jamais entendu parler de Sluter, et pourtant, en plus d'un mouvement très accentué de draperies, il réalise un Enfant Jésus dont la pose renversée fait irrésistiblement songer au mouvement anormal du remuant Bambin de Champmol.

A l'extrémité ouest de la Belgique, les antiques ateliers lapidaires de Tournai, qui n'ont pas chômé durant tout le Moyen âge et dont les débouchés ont été exceptionnellement étendus (10), se signalent de différentes façons à l'attention des historiens recherchant les traces d'une évolution de l'art.

Sans nous arrêter aux pleurants qui apparaissent en bas-relief sur le sarcophage de Jacques Castaigne (+ 1327) dans l'église Saint-Quentin de cette ville, car cette mode est partagée avec toute la partie de l'Europe soumise à l'influence française (11), signalons, comme digne d'être noté à plusieurs points de vue, le fait qu'une douzaine d'années plus tard, en 1339, une descendante de la famille princière de Brabant, Demoiselle Béatrice de Louvain — continuant une tradition observée par le duc Henri I^{er} (+ 1235), la duchesse Mathilde (+ 1211) et sa fille Marie, le duc Jean I^{er} (+ 1294) et sa femme Marguerite, qui s'étaient adressés à Tournai pour faire exécuter leurs monuments funéraires (12) — commande à son

(9) Publiée avec notice par le C^e J. de BORGHGRAVE d'ALTENA dans *Leodium*, 25^e année, nos 6-7, juin-juillet 1932, fig. 8 et pp. 80-81.

(10) V. PAUL ROLLAND, *La sculpture funéraire tournaisienne et les origines de l'Ecole de Dijon* (*La Revue d'Art*, Anvers, XLVI, 1929, pp. 11 ss.).

(11) Il est toutefois intéressant de citer ici un texte tournaisien non utilisé, qui fait allusion aux pleurants des funérailles; on le trouve dans le testament d'Isabelle de la Capielle (1411) : « Elle avoit voulu et ordonné qu'il y eüst au jour de son obsèque deux enbroncqués qui feroient le duel, c'est assavoir que Jacquemars Goudaller seroit vestis de noir; item que Jehan Rastiel seroit aussi vestis de noir et feroit le duel (*Ann. Soc. Hist. Tournai*, II, 1897, p. 158).

(12) Le tombeau d'Henri I^{er} et celui de la duchesse Mathilde et de sa fille Marie, conservés en l'église S. Pierre à Louvain, sont en pierre de Tournai. On vient de retrouver à Tournai même, derrière la cathédrale, un dais en tout semblable à ceux qui couronnent le second tombeau. Le tombeau de Jean I^{er} et de la duchesse Marguerite, autrefois en la chapelle des Frères-Mineurs à Bruxelles, était exécuté en pierre d'Antoing-lez-Tournai d'après ce qui ressort des contrats cités ci-après (note 13), où son matériau au moins est pris comme modèle: « Et deseure leurs kiés (chefs) ij tabernacles boins et souffisans, aussi boins ou melleurs que chil qui sont deseure monseigneur le duc et le ducoise...

tour au sculpteur Guillaume du Gardin, bourgeois de Tournai, un mausolée d'apparat destiné à perpétuer la mémoire de son grand-père Henri, fils du duc Henri I^{er}, de son père Jean et de son frère Henri (13). Ce mausolée devait être livré en l'église des Frères Mineurs, à Bruxelles. Pareille destination, ajoutée à d'autres commandes contemporaines émanant de hauts personnages du chef-lieu du duché (14), prouve que les capacités artistiques des sculpteurs bruxellois ne s'imposaient pas encore à l'attention. D'autre part, la mention de pleurants en albâtre est un signe certain de l'emploi de la ronde-bosse rompant avec le bas-relief conventionnel, figé dans la pierre même du sarcophage. Enfin, les détails fournis par les contrats relatifs à cette œuvre permettent de la considérer comme s'inspirant du plus pur « vérisme ». Ces « ymagenes de boin fin alebastre de pourtraitures de chevaliers u de dames menans duel u d'autres contenance » constituaient un véritable cortège funèbre, par places même un défilé macabre des morts de la famille, quelques-uns des personnages, à côté d'autres en manteau de deuil, étant représentés vêtus de la bure des ordres monastiques dans laquelle ils trépassèrent (15).

A une date imprécise, mais certainement encore au cours du XIV^e siècle, un maître tournaisien produit le chef-d'œuvre qu'est la « Vierge aux raisins » du portail occidental de la cathédrale de Tournai. Cette statue admirable, bien que liée par de nombreux côtés à la délicatesse et à la préciosité du pur gothique français, témoigne pourtant d'une recherche de nouveauté dans la disposition de la draperie (fig.). Ce phénomène, identique à celui qui s'observe dans sa proche parente, la Vierge de Hal, joint aux lignes générales de la pose, met ces deux statues en relations

Et toutes ces choses deseure dittes seront de bonne pierre d'Antoing, saine et nette, sans fraude, bien taillée, bien polie, si que dit est, et seront de aussi bonne pierre que sont les pierres de monsigneur le duc... ».

(13) On ne possède pas moins de trois contrats détaillés relatifs à cette commande. L'un date du 7 février 1339 (Archives du Nord à Lille; publ. par PINCHART, *Quelques artistes et quelques artisans tournaisiens* [Bull. Acad. roy. Belg. 1882, pp. 566-571] et par DEHAISNES, *Histoire de l'Art dans les Flandres, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, Documents, I, pp. 330-333); le deuxième date du 5 septembre 1341 (Archives de l'Etat à Mons); le troisième date du 25 décembre 1341 (Archives de la ville de Tournai; publ. avec les variantes du texte de Mons par A. HOCQUET, *Le rayonnement de l'Art tournaisien aux XIII^e et XIV^e s.* [Ann. Soc. Hist. Tournai, XVII, 1921, pr. VI]).

(14) Voir la tombe, en pierre de Tournai, de Jean de Walcourt, dans l'église d'Anderlecht; publ. par J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Des caractères de la sculpture brabançonne vers 1500* (Ann. Soc. roy. Archéol. Bruxelles, XXXVIII, 1934, fig. 13). Voir aussi un contrat du 18 mars 1349 commandant au sculpteur tournaisien Colars le Cas un somptueux monument funéraire pour Jean de Leefdael, châtelain de Bruxelles, et sa femme. Publ. par A. HOCQUET, *loc. cit.*, pr. VI.

(15) « ...demisiel Felicitas de Luxembourc, mère au dit Henri, vestue del abit des suers preceresses ensi que il est à Lille; item Medame, suer Margerite, se suer et fu de celui ordene; item medemisiel Beatrix de Louvaing, suer audit Henri, en cote et en wardecos, et la mantel clos, fourret de vair, sans caperons, enkevrekiez en barbette de fil crespé ».

directes avec celle de Champmol, qu'elles annoncent ainsi archéologiquement.

Historiquement, une autre Vierge, exécutée dans les ateliers tournaisiens, précède de beaucoup plus près la Vierge de la Chartreuse, au moins en ce sens qu'elle le fait à Dijon même. Il en est question dans un compte du receveur général de Philippe le Hardi, qui nous apprend qu'entre le 1 juin 1382 et le 7 mars 1383, le duc envoya son peintre particulier, Jean de Beaumez, à Tournai, pour en ramener à Dijon, dans un coffre porté par un chariot à six chevaux « un grant ymaige de Nostre-Dame » (16).

Nous n'avons malheureusement aucun renseignement certain sur les caractères artistiques de cette œuvre, dans laquelle certains auteurs ont vu à tort un tableau peint sur lourd panneau de bois (17), tandis que d'autres l'identifiaient trop vite avec la célèbre Vierge du portail de la Chartreuse (18). Il nous paraît assez probable, vu l'intervention de Beaumez, qu'il faut y voir une des deux statues polychromées par ce peintre en 1389-1390 (19). En particulier, la statue qui formait groupe avec un saint Antoine et un saint Jean-Baptiste, commencés par Marville et achevés par Sluter pour « l'oratoire basse » du duc, doit retenir notre attention vu qu'on n'en connaît point l'auteur. En aurions-nous une réplique dans la Vierge d'un groupe analogue, encore existant, érigé entre 1445 et 1448 par le sculpteur officiel, Jean de la Huerta, dans la chapelle ducale de l'église de Rouvres? (20) C'est possible, Jean de la Huerta n'ayant été, comme on le sait, qu'un imitateur. Dans ce cas nous nous trouverions en présence d'une œuvre de style franchement nouveau. A tout le moins doit-on penser que la statue de 1382-1383 ne devait pas déparer les grands

(16) « A Jehan de Beaumez, paintre et varlet de chambre de monseigneur, tant pour les depens que luy, ses varlets et ses chevaux, Hennequin de Bruxelles, chevaucheur, III charretiers et un charriot à VI chevaux ont fait en venant de Tournay à Dijon, mener et conduire un grant ymaige de Nostre-Dame, que mondit seigneur envoie sur ledit char audit lieu, come pour un grant coffre pour mettre ledit ymaiges, par mandement du VII mars CCC. IIII.xx et II (n. s) VI.xx IX frans VIII gr. VIII d. ». Compte d'Amlot Arnaut, receveur général du duc de Bourgogne, 1 juin 1382-31 mai 1383. Archives départementales de la Côte d'Or, B. 1460 f° 32. (DEHAISNES, doc. II, p. 594-595). On notera que Philippe le Hardi vint à Tournai le lundi 2^e décembre 1382. E. PETIT, *Itinéraire de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur*, Paris, 1888, p. 153. (Collect. de docum. inéd. sur l'Hist. de France). Peut-être y commanda-t-il alors l'œuvre en question.

(17) Cf. la discussion très bien menée à ce sujet par M^e AE. LIEBREICH ET M. H. DAVID dans *Le Portail de l'église de Champmol* (*Bulletin Monumental*, 1935, pp. 342-343).

(18) E. a. C. MONGET, I, p. 117 (le sculpteur en serait Claus de Halne) et TROESCHER, *Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des XIV^e Jahrhunderts*, 1932, p. 52 (le sculpteur serait Sluter lui-même, de passage à Tournai). La statue du portail est incontestablement en pierre d'Asnières (près de Dijon). Cf. AE. LIEBREICH ET H. DAVID, *loc. cit.*, p. 343.

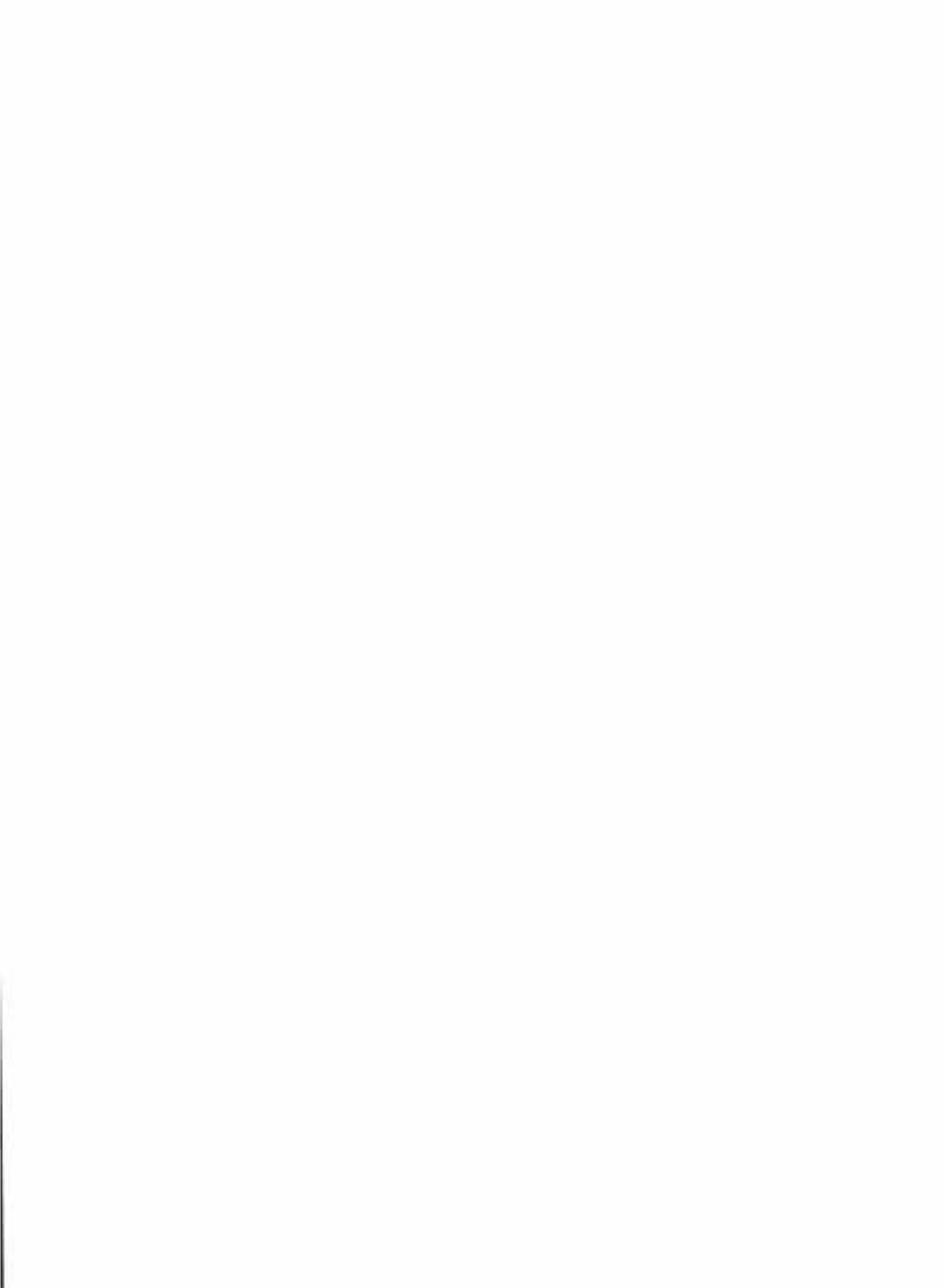
(19) C. MONGET. *La Chartreuse de Dijon*, I, p. 117 et 215.

(20) Pour ce groupe cf. P. DEGRE, *Quelques notes sur l'église de Rouvres*, dans *Mém. Antiq. Côte d'Or*, XII, 1889-95, pp. 152-153 (reprod.) et H. DAVID, *De Sluter à Sambin*, I, 1933, pp. 10-12.



La Vierge aux Raisins (XIV^e s.).
Cathédrale de Tournai.

(La tête de la Vierge et celle de l'Enfant ont été refaites en 1609.)



ensembles créés alors par le duc de Bourgogne et que son style s'identifiait à celui de la statuaire sur pierre que Philippe le Hardi fit fleurir à Dijon.

La commande d'une Vierge à Tournai ne doit pas étonner ceux qui connaissent la préférence marquée par la famille comtale de Flandre et notamment par Marguerite de Male, épouse et collaboratrice active de Philippe le Hardi dans le domaine artistique, pour les artistes tournaisiens. A cette époque même elle recourt par deux fois à leurs services pour la gravure de sceaux magnifiques. En 1382-1383 c'est à l'orfèvre Ghislain Carpentier que s'adresse Louis de Male pour l'exécution d'une pièce superbe de ce genre (21). En 1404 c'est Jean Blandurel qui livre un nouveau sceau à la comtesse Marguerite, devenue veuve (22). De leur côté, les princes français de la Maison de Valois firent aussi appel aux hommes du même milieu. L'ivoirier Jean Aubert devint notamment fournisseur du roi Charles VI (1388) et de la reine Isabeau de Bavière (1395) (23). Ainsi donc, en se tournant vers l'art tournaisien, Philippe le Hardi ne faisait que se conformer à une double tradition familiale. Toutefois, on aurait tort de se le représenter comme se laissant emporter par un courant qui diminuerait son intervention personnelle et par là les tendances des artistes qu'il attira.

Au contraire, succédant à la commande de 1382-83, vient, en 1385-86, un engagement de personne effectué par le duc lui-même, qui se trouve à Tournai à l'occasion de la « Paix de Tournai », laquelle nécessita sa présence en cette ville durant presque tout un mois (du 7 décembre 1385 au moins jusqu'au 1 janvier 1386) (24).

Une quittance du 17 mai 1386, complétée par un mandement du 3 août de la même année et signalée avec lui dans les comptes ducaux, permet de savoir, en effet, qu'un « ouvrier d'images de pierre d'alebastre » (25) du nom de Nicolas de Hane ou Claux de Haine, travaillant dans les ateliers de Tournai où, comme de nombreux Flamands, il venait techniquement se former — et apprendre le français (26) — au foyer de l'art scal-

(21) Cf. DEHAISNE, I, p. 467 et Docum., I, p. 5959 (empreinte conservée aux Archives du Nord à Lille).

(22) Cf. *Bullet. Soc. Histor. Tournai*, XXV, 1894, p. 7.

(23) Cf. de la GRANGE ET OLOQUET, *Etudes sur l'Art à Tournai (Mém. Soc. Histor. Tournai*, XX, 1867, pp. 84-85). On notera que Jean de Marville était aussi ivoirier.

(24) V. E. PETIT, *op. cit.*, pp. 183-184. Il n'y a pas d'autre mention du passage du duc à Tournai en 1385 et en 1386. L'« itinéraire » signale sa présence à Bruges le 16 janvier 1386 (p. 184) : pareille indication concorde avec l'engagement de Claux de Haine qui parle d'un passage à Gand après le départ de Tournai (*infra*).

(25) D'après le mandement daté de Conflans le 3 août 1386. PROST, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne*, II, 1908, p. 464.

(26) Dans la formation des artistes flamands à Tournai il ne faut pas perdre de vue cette contingence qui ressort de certains contrats.

dien, reçut mission, de manière toute spéciale, de suivre le duc de Tournai à Gand et de Gand à Dijon « pour faire pour mondit seigneur certains ymaiges de pierre » (27).

Or le rôle qu'a joué Claux de Haine à Dijon, où il arriva vers le 17 mai 1386, sans atteindre celui que Sluter remplira plus tard, est de tout premier plan (28). S'il ne nous est pas permis d'établir a priori de corrélation directe entre son arrivée et la livraison de la Vierge tournaisienne de 1382-83, on peut toutefois affirmer que cette arrivée eut pour résultat de donner une sorte de coup de fouet à l'activité languissante de Jean de Marville. Avec de chef de l'équipe et un salaire supérieur à celui que recevait alors Sluter, Claux de Haine, durant ses cent quatre vingt-six jours de travail à Dijon (à partir du 28 août), semble avoir achevé les plans du tombeau de Philippe le Hardi, ou tout au moins mené très loin la décoration architecturale de ce tombeau (29). Or, plan et architecture conditionnent là absolument l'œuvre réaliste de Sluter. On sait en effet que celle-ci tire son originalité fondamentale du fait que les pleurants ne sont plus isolés et vus de face, comme autrefois, mais bien groupés et tournés à la façon des personnages d'une procession se déroulant sous les arcades d'un cloître. Si, par l'intervention de Marville, ce mépris de la tradition ne peut être considéré comme provenant de source uniquement tournaisienne, il se réclame au moins d'une origine partagée entre

(27) Voici deux extraits des comptes qui s'y rapportent:

« A Nicolas de Hane, tailleur d'ymalges, pour don à luy faiz par Monseigneur ceste folz de grace especial, en recompensacion des missions et despens qu'il fit à suivre mondit seigneur de Tournay à Gand pour aler à Dijon pour faire pour mondit seigneur certains ymaiges de pierre, par mandment d'icelluy Monseigneur donné le IIII^e août Mil CCC. IIII^e.xx et VI et quittance donnée le XVII^e mai MCCC IIII^e.xx et VI ... XX frans. ». Compte du receveur général de Bourgogne, 1^r juin 1386-22 janvier 1387. Archives Département. Côte d'Or, B. 1465 fo 105 v^o.

« A Claux de Haine, ouvrier et tailleur d'ymalges, lequel mondit seigneur a ordonné pour ouvrier de son mestier pour ses galges qui sont de VI gros par jour, c'est assavoir pour IX^e.xx et VI jours qu'il a vacqué et ouvré en la sepulture et besoingne de mondit seigneur par l'ordonnance de Jehan de Marville, dès le XXVIII^e jour d'aoust MCCC IIII^e.xx et VI et jusques au XVIII^e jour de may suivant, ... paré à lui par sa quittance et certification dudit Marville donnée le XVIII^e jour de may MCCC IIII^e.xx et VII ... IIII^e.xx XII frans et demy ». Compte du receveur du ballage du Dijonnais. Toussaint 1386-Toussaint 1387. Archives Département. Côte d'Or. B. 4429.

Publ. par HENRI DROUOT. *L'atelier de Dijon et l'exécution du tombeau de Philippe le Hardi* (*Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, II, 1932, p. 28). On mettra en rapports la date de la quittance pour faire de voyages (17 mai 1386) et l'arrivée du duc (et de l'artiste qui l'accompagne depuis Tournai) à Dijon (vers le 20 mai; E. PETIT, *op. cit.*, p. 185).

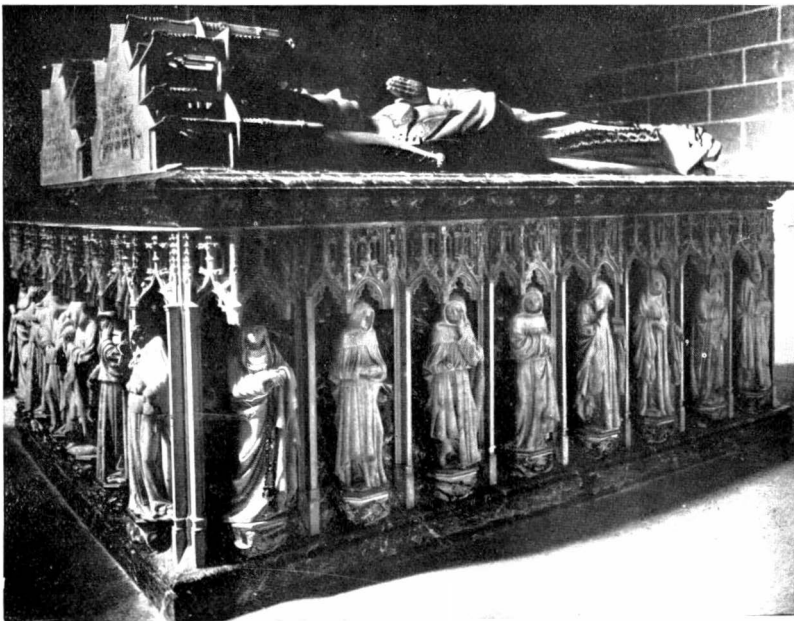
(28) « Claus de Haine est payé 3 fr. par semaine. C'est le salaire des maîtres. Claus Sluter, à cette date, si âgé qu'il soit, n'a que 2 francs ». H. DROUOT, *loc. cit.*, p. 14, note 2.

(29) V. à cet égard H. DROUOT, *loc. cit.*, p. 14, H. DAVID, *Claus Sluter, tombier ducal* (*Bulletin Monumental*, 1934, p. 10 du t. à p.) et D. ROGGEN, *Hennequin de Marville en zijn atelier te Dijon* (*Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, I, 1934, pp. 183-185 et 190).



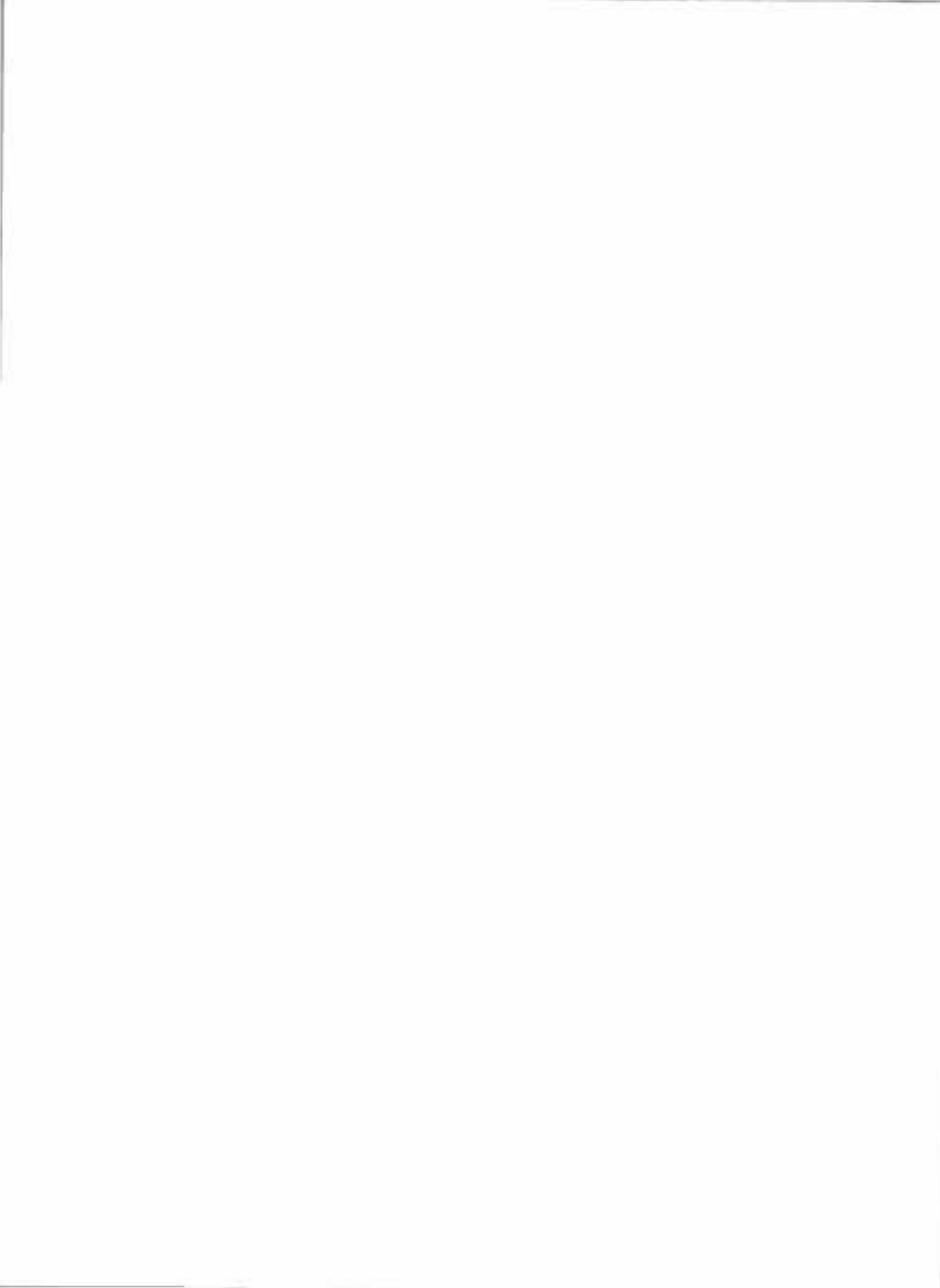
Tombeau de Philippe le Hardi (1411).

(Musée de Dijon).



Tombeau de Charles III le Noble et de la reine Léonor (1416).

Cathédrale de Pampelune).



la Flandre, d'où Marville semble être venu avec la première équipe, et Tournai. C'est donc qu'avant Sluter, ou indépendamment de lui, et ailleurs qu'en Brabant, les principes novateurs avaient déjà fait leur chemin.

On en trouvera une nouvelle preuve, certaine cette fois pour Tournai, dans le cas de Janin Lomme (30). En effet, au moment même où se réalisent les œuvres merveilleuses de la Chartreuse de Champmol, un Tournaisien qui signait « Janin Lomme, tailleur d'images » et que les scribes appellent « Johan le Home, de Tornay, taillador de imagines » (31), exécute en Navarre toute une série de tombeaux, encore conservés, que l'on dirait influencés par Sluter, si l'on ne devait reconnaître historiquement que Sluter n'y est pour rien.

Il s'agit du sarcophage du roi de Navarre Charles III le Noble et de sa femme, érigé en 1416 dans la cathédrale de Pampelune; de celui du frère naturel du roi, Lionel de Navarre (+ 1413), élevé dans le cloître de la même cathédrale; de celui de sa fille Johanna (+ 1425), dressé dans la cathédrale de Tudela; de celui du chancelier de Navarre, Mosén Francès de Villa Espesa (+ 1427) et de sa femme (+ 1418), construit dans le même édifice (32).

En plus des portraits admirables des défunts, le tombeau du roi et de la reine (fig.) présente des pleurants d'albâtre, en ronde bosse, affectant toutes sortes de maintiens réalistes. « Evêque bénissant, moine lisant, gentilhomme laissant voir sous le manteau monacal les fourrures de son pourpoint, sont des images de la vie contemporaine, prises sur le vif. En dépit de l'uniformité des costumes, le sculpteur accuse la diversité des titres et des conditions... Ce grand sarcophage entouré de pleurants ressemble de la façon la plus frappante, par la composition et, à première vue tout au moins, par le style large et gras des figurines, à des tombeaux fameux : ceux des ducs de Bourgogne, qui ont été transférés de la Chartreuse de Champmol au Musée de Dijon ». Voilà ce qu'écrit Emile Bertaux (33), qui a découvert et révélé cette production inattendue. Et il ajoute encore : « les statuettes du tombeau de Lionel de Navarre... ont la virilité superbe des pleurants et des Prophètes de Dijon... (34). La Vierge cache sa tête dans l'ombre de son large voile, comme sous un capuchon de « pleurant »; saint Jean Baptiste est athlétique et hirsute; saint Jean

(30) Pour tout ce qui suit voir E. BERTAUX, *Le Mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre* (*Gazette des Beaux-Arts*, août 1908, pp. 89 et ss.).

(31) *Loc. cit.*, p. 100, cf. aussi p. 92.

(32) En plus de ces tombeaux encore conservés on doit attribuer, d'après les textes, à Janin Lomme le sarcophage disparu du roi Charles II le Mauvais, père du roi Charles II le Noble (p. 92).

(33) *Loc. cit.*, p. 98.

(34) *Loc. cit.*, p. 111.

l'Évangéliste lui-même, enveloppé dans une épaisse draperie qui laisse deviner un corps musculeux, porte une tête large et carrée sur un cou de taureau » (35). La Vierge de ce groupe, en particulier, croise les mains à la façon, qualifiée d'originale, de la Vierge du Calvaire de Champmol, dont des répliques nous ont conservé la posture (36). Quant à la Trinité qui figure au pinacle de la tombe du chancelier, elle apparaît sous la forme d'un monstre à trois corps confondus sous un manteau très ample dont sortent trois têtes majestueusement barbues. De cette Trinité, « le Dieu le Père, qui bénit du haut du pinacle, fait penser de loin à l'immortel Moïse » (37). Et pourtant l'hypothèse de l'influence slutérienne est ici absolument irrecevable (38), vu que Janin Lomme travaillait déjà en Navarre au moment où le tombeau de Philippe le Hardi fut mis en place à Champmol (1411) et qu'il n'a pas non plus « ouvert » à cette sépulture avant qu'on la rendît visible, les comptes, très détaillés, ne mentionnant jamais son nom.

Il faut en conclure avec Bertaux que « l'art dont il est le représentant... il l'a appris dans sa ville natale » (39) où, de fait, le genre de ses tombeaux élevés, la matière de ses statuettes en ronde bosse et le réalisme de ses figures étaient choses déjà courantes.

Ainsi, soit avant Sluter, soit indépendamment de lui, l'art des anciens Pays-Bas se révélait à Tournai sous des formes quasi-slutériennes. Bruxelles, précisément influencé en partie par la sculpture funéraire tournaisienne, et le Brabant tout entier subissaient donc alors une loi générale. Sluter n'a que mis son empreinte — mais quelle empreinte! — dans cette pâte déjà malaxée qu'on lui offrait.

PAUL ROLLAND.

(35) *Loc. cit.*, p. 107.

(36) H. DAVID ET AE. LIEBREICH. *Le Calvaire du Champmol et l'art de Sluter*, *Bulletin monumental*, 1933, p. 49, n. 1 du t. à p.

(37) E. BERTAUX, *loc. cit.*, p. 111.

(38) Elle est faite, à propos de la Vierge, par M^{lle} AE. LIEBREICH, *loc. cit.* Pour M. LOUIS REAU, le tombeau de Charles le Noble « est la première imitation en Espagne du tombeau du duc de Bourgogne Philippe le Hardi » (*Histoire universelle des arts*, II. L'art primitif. L'art médiéval. Paris, 1934, pp. 219 et 317).

(39) *Loc. cit.*, p. 111.

LES ORIGINES FRANÇAISES DE LA MANUFACTURE DE PORCELAINE DE TOURNAI

L'histoire des manufactures de porcelaine du XVIII^e siècle débute presque invariablement par de pénibles tentatives de céramistes inexpérimentés. Ce n'est qu'à la suite de longs tâtonnements que Böttger arriva dans le premier quart du siècle à produire des porcelaines blanches irréprochables. Lorsque des transfuges de Meissen tentèrent de s'établir ailleurs, les mécomptes des princes qui les débauchèrent furent, en général, fort cruels. De même les directeurs et protecteurs des manufactures de porcelaines tendres en France durent souvent faire preuve de beaucoup de patience. Les Chicaneau à St. Cloud, notamment, déclarent qu'ils n'ont trouvé leur secret qu'au prix d'un travail de plusieurs années et de peines excessives (1).

A Tournai, par contre, nous assistons d'emblée à des débuts magnifiques : Vers la fin de 1750, François Joseph Peterinck, natif de Lille, marchand à Ath, arrive à Tournai et rachète les bâtiments et les privilèges que venait d'obtenir pour la fabrication de la faïence un nommé Carpentier. Aussitôt, chose inouïe à Tournai et dans tous les Pays-Bas, l'étranger se met à fabriquer de la porcelaine. Dès le 23 février 1751, nous raconte M. Soil de Moriamé (2), Peterinck achevait un chef-d'œuvre de haute qualité. C'était un magnifique lustre de porcelaine qui fit l'émerveillement des Consaux. L'œuvre était destinée au Gouverneur Charles de Lorraine et lui fut présentée le 3 mars. Le plus grand journal de l'époque, relatant l'entrevue, donne une longue description de la pièce (3). Il en résulte que celle-ci devait être un objet d'art tout à fait extraordinaire, dont il n'existe peut-être pas d'autres exemples dans la production de Tournai.

Ainsi, dès les premiers mois de la mise en activité de la fabrique, franchissant le stade de l'apprentissage, les porcelaines de Tournai ont atteint, en quelque sorte, leur degré de perfection; à partir de 1751 la maîtrise est acquise au point de vue technique et artistique. Au cours des années suivantes, Peterinck, tout en bénéficiant de la pratique et de l'expérience,

(1) DE CHAVAGNAC ET DE GROLLIER: *Histoire des manufactures françaises de porcelaine*, p. 14.

(2) *Les porcelaines de Tournai* (2^e édition, p. 14).

(3) Voir *Gazette de Bruxelles*, 5 mars 1751. Le texte, qui m'a été signalé aimablement par M. Robyns de Schneidauer, sera reproduit dans la nouvelle édition de l'ouvrage de M. Soil de Moriamé, actuellement sous presse.

pourra se contenter d'adapter le mieux possible ses formes et décors au goût du jour; il produira ainsi des porcelaines qui peuvent rivaliser avec les meilleures pâtes tendres étrangères.

Comment expliquer pareille croissance presque spontanée de l'art de la porcelaine de Tournai?

Bien que la « derle » ou argile extraite du village voisin de Bruyelles jouît d'une réputation mondiale pour la fabrication de la faïence, bien que plusieurs faïenceries eussent été exploitées avec succès à Tournai depuis plus d'un siècle, rien, ni au point de vue géologique ni au point de vue économique, ne paraissait désigner la ville de Tournai comme emplacement favorable pour l'érection d'une fabrique de porcelaine. D'autre part, rien dans les origines françaises de François Peterinck, ni dans ses connaissances scientifiques ni dans ses aptitudes professionnelles ne semblait le disposer à devenir fabricant de porcelaine à Tournai. Il n'est donc pas douteux que Peterinck entra un jour en possession d'un secret de composition de pâte de porcelaine détenu par quelque technicien ou « arcaniste ». En homme d'affaires audacieux et avisé il sut profiter d'un moment favorable, en 1751, quand les installations de Carpentier à Tournai devinrent disponibles, pour entreprendre l'exploitation de son secret; il avait pris d'ailleurs, dès le début, la précaution de se couvrir contre les risques inhérents à la fabrication de la porcelaine, en fabriquant concurremment de la faïence stannifère dont le succès commercial était assuré. Quel est l'homme dont Peterinck apprit le secret de la composition de la pâte? On ne semble guère s'en être jamais inquiété. Peterinck gardait naturellement très jalousement son secret, même vis-à-vis des associés; il ne se souciait donc pas de donner des détails quant à son origine. M. Soil de Moriamé, respectant ce silence, n'a entrepris à ce sujet aucune recherche.

On pouvait lire cependant au chapitre III de son ouvrage traitant des peintres, sculpteurs et ouvriers, les lignes suivantes, relatives à un nommé Dubois, rangé au hasard de l'ordre alphabétique au milieu d'autres ouvriers et artistes ayant travaillé à la manufacture :

« Dubois Robert, directeur de la Manufacture.

» Il recevait de Peterinck 1008 livres (par an) et le logement et, en » échange, il devait lui donner tous les secrets pour la peinture et la com- » position de la porcelaine (convention du 19-4-1753 devant le notaire » Guelton) » (4).

(4) *Op. cit.*, p. 72. Dans la première édition de l'ouvrage de M. Soil, le nom de Dubois n'est même pas cité.

On chercherait vainement dans l'ouvrage de M. Soil une autre indication de ce personnage, qui, en raison de ses fonctions et de ses appointements, avait dû exercer des fonctions d'une certaine importance.

Il nous parut donc intéressant de rechercher l'acte du 19 avril 1753 cité par M. Soil pour tâcher d'y retrouver certains détails quant au rôle joué par Dubois dans les premières années de la manufacture. Nous le publions intégralement ci-dessous en annexe (5).

Ce document important nous apprend que le nommé Robert Dubois est un Français natif de Bezancourt. Il est certainement un technicien apprécié puisque, en échange des secrets qu'il doit livrer, il reçoit des avantages pécuniaires considérables dont les détails sont minutieusement prévus. Ses secrets s'étendent à la composition des pâtes pour le travail de la porcelaine et à celle des couleurs; il s'occupe personnellement de mouler et de tourner les porcelaines et surveille lui-même les cuissons des marchandises. Des précautions sont prises d'ailleurs pour assurer à Peterinck et à son épouse l'exclusivité de ces secrets et pour garantir l'exécution de la convention.

Au premier abord, ne devons-nous pas être un peu déconcertés par la date tardive de cet acte fondamental signé par Peterinck et Dubois deux ans après la mise en activité de la manufacture? Notre Dubois est-il un nouveau venu? Or, vers la fin de notre acte de 1753, nous trouvons une clause stipulant formellement l'annulation d'un contrat de société fait entre les parties le 23 décembre 1750 passé devant le notaire Lelong. Il était donc très instructif de se référer à cet acte plus ancien qui va nous donner quelques précieux renseignements complémentaires (6).

Le 23 décembre 1750 comparurent devant M^e Lelong, notaire royal à Tournai, les personnages suivants : d'une part François-Joseph Peterinck marchand-manufacturier en cette ville, d'autre part « Robert et Gilles Dubois frères, natifs de Bezancourt (diocèse de Paris), demeurant présentement en cette ville ». Dans le but de perfectionner la manufacture de faïence entreprise en cette ville par Peterinck, nos personnages ont décidé de travailler en commun. Peterinck avancera les fonds, les frères Dubois feront apport de « leurs arts et sciences » à la manufacture de « faïence, porcelaine, faïence japonée, grès d'Angleterre et brun de Rouen ». On se met d'accord au sujet des augmentations de capital, bénéfiques, indemnités,

(5) Nous remercions vivement M. le notaire Ch. Roger de Tournai qui a bien voulu nous communiquer la copie de cette convention conservée dans les minutes du notaire Guelton.

(6) Grâce à l'amabilité de M. Roger, nous pouvons reproduire ci-après en annexe ce document jusqu'ici resté inconnu, d'un intérêt capital pour l'origine de la porcelaine de Tournai.

rémunérations. Les frères Dubois s'engagent à livrer secrets et sciences à Peterinck en ce qui concerne la composition des couleurs et des terres, tant pour la fabrication de la porcelaine que de la faïence. Ils seront logés dans la manufacture et leurs épouses s'occuperont de la vente des marchandises. Enfin, ils s'engagent à garder pour Tournai l'exclusivité de leurs secrets.

Voici donc un contrat en bonne et due forme qui nous apporte au sujet des débuts de la carrière de céramiste de Peterinck des précisions extrêmement intéressantes : Il en résulte en effet que, en 1750, au moment où il venait de racheter la faïencerie de Carpentier, Peterinck n'avait aucune expérience du métier de céramiste. Il est un homme d'affaires qui veut risquer un capital de trente mille livres dans une industrie céramique; une excellente occasion se présente grâce à la présence des frères Dubois à Tournai. Peterinck réussit à s'assurer le concours de ces deux techniciens français qui prétendent posséder tous les secrets de la céramique de l'époque, porcelaine aussi bien que faïence de diverses espèces. Les bâtiments prêts, les capitaux frais, aussitôt on se mit à l'ouvrage. Dès le début, Peterinck n'eut certainement qu'à se louer du travail des frères Dubois. En effet, le beau lustre de porcelaine présenté avec tant de succès à Charles de Lorraine dès le 3 mars 1751, était, comme nous l'apprend le *Journal de Bruxelles*, l'œuvre du « Sr du Bois et Frère ». Nul doute n'est donc possible. Robert et Gilles Dubois sont des céramistes aussi habiles qu'expérimentés, et ce sont eux qui sont à l'origine du magnifique et rapide essor qu'allait prendre immédiatement sous la direction de Peterinck, la manufacture impériale et royale de porcelaine de Tournai.

Qui étaient donc ces personnages importants, originaires de la France?

Vainement, après 1753, chercherait-on leur nom dans les archives de la manufacture de Tournai. Déjà, lors du deuxième contrat de 1753, Gilles Dubois ne comparait plus, et malgré ses fonctions importantes de directeur de la manufacture, après cette date, il n'est plus jamais question de Robert Dubois à Tournai. Tous deux semblent avoir disparu aussi silencieusement qu'ils étaient arrivés dans nos Pays-Bas. Sans doute en exécution des contrats de 1750 et 1753, Peterinck avait-il réussi à se faire livrer leurs secrets; leur départ fut donc à peine remarqué. Peterinck, muni d'un excellent octroi, désormais seul maître des secrets de la fabrication de pâte tendre, n'avait plus besoin des services de techniciens français.

Les frères Dubois en réalité étaient loin d'être les premiers venus. Passés presque inaperçus chez nous, ils jouirent en France d'une réputation considérable. Aussi bien ils occupent une place importante dans l'histoire

de la porcelaine française. Voici comment on peut retracer leur carrière mouvementée d'après les renseignements publiés par les historiens de la porcelaine française et confirmés ou complétés à présent par nos documents d'origine tournaisienne : (7)

Robert et Gilles Dubois, fils de Robert et de Marguerite-Denise Verrier, naquirent à Bezancourt le premier en 1709, le second en 1713. Leurs talents de céramiste se révélèrent très tôt; ils débutèrent tout jeunes comme apprentis et reçurent sans doute leur première initiation pour la technique de la porcelaine chez Chicaneau à St. Cloud. En 1734, ils entrèrent au service de Ciquaire Cirou, qui s'efforçait, sous la haute protection du Duc de Bourbon, d'ériger à Chantilly une manufacture de porcelaine. L'aîné, Robert, y devait travailler comme tourneur. Le cadet, Gilles, y entra comme premier garçon et se consacrait aux travaux de peinture. Mais les Dubois, malgré leur talent ne séjournèrent pas longtemps à Chantilly. Dès 1738, ils se sont enfuis et se sont installés à Vincennes, où, avec des moyens de fortune, ils entreprirent pour leur compte la fabrication de la porcelaine semblable à celle de Chantilly. Ils attirèrent ainsi l'attention de M. Orvy de Fulvi qui les installa dans les bâtiments de l'intendance à Vincennes, finança leur entreprise et leur fit obtenir une subvention royale de 10.000 livres. Les deux frères n'étaient cependant pas au bout de leurs aventures. Dès 1741, ruinés par leurs beuveries excessives et leurs essais infructueux, ils furent congédiés et quittèrent Vincennes.

On peut suivre les traces de Gilles à Paris, Valenciennes, St. Amand. Puis en 1746, il se serait établi à Tournai où son frère était directeur. Nous savons maintenant en toute certitude qu'il se trouvait encore en cette ville en 1750-51. Après quoi, toujours vagabond, il revint en France pour travailler à Vincennes, Sceaux, Paris où il fut arrêté en 1752 pour infraction au monopole dont jouissait la manufacture de Vincennes (8). Quant à Robert, on ne connaît rien de son odyssee après son départ de Vincennes. Il résulterait des déclarations de son frère qu'il se trouvait

(7) Voir surtout : DE CHAVAGNAC ET DE GROLLIER : *Histoire des manufactures françaises de porcelaine* (Paris, 1906), p. 61, 70, 122, 133, 241, 365. — G. MACON : *Les arts dans la maison de Condé*, Paris, 1903, p. 61. — G. LECHEVALLIER CHEVIGNARD : *La manufacture de porcelaine de Sèvres. I. Histoire de la manufacture*, p. 6 et 65. — THIEME-BECKER : *Allgemeines Künstlerlexikon*, IX, p. 606 et 615. — G. BAPST : Préface du *catalogue des anciennes porcelaines tendres de Chantilly*, collection Frédéric Halinbourg, Paris, Drouot, 22-23 mai 1913, p. VIII-XI-XIII. — Plusieurs dates et renseignements publiés par ces auteurs sont malheureusement erronés ou incomplets.

(8) Cfr DE CHAVAGNAC ET DE GROLLIER, *op. cit.*, p. 133. Dans les procès contre les concurrents de Vincennes, il est question aussi d'un décorateur nommé *Caillat*, accusé d'avoir vendu à Bellegambe, tourneur à Paris, les couleurs de Vincennes pour les faire passer à Tournai.

déjà à Tournai en 1746, en qualité de directeur d'une manufacture. Il est vrai qu'en déclarant avoir rejoint son frère à Tournai en 1746 Gilles Dubois ne prétendait peut-être pas à une rigoureuse exactitude (9). Quoi qu'il en soit, en 1750, Robert a retrouvé Gilles à Tournai; tous deux sont accompagnés de leur épouse (10), ils ont loué leurs services à Peterinck qui venait précisément de monter une nouvelle manufacture de faïence et qui jugea l'occasion favorable pour y adjoindre la fabrication de la porcelaine jouissant partout de la grande vogue. En 1753, Robert demeure seul à Tournai en qualité de directeur de la manufacture. Malgré l'importance de ses fonctions, on ne reparle plus de lui. On doit donc présumer qu'il disparut bientôt pour aller chercher fortune ailleurs.

On peut supposer d'autre part que les deux frères ne s'étaient guère assagis depuis leurs aventures en France; leur triste réputation de débauchés et d'ivrognes, si elle était fondée, les aura empêchés de tenir leurs engagements contractés vis-à-vis de Peterinck.

En dépit de leur carrière mouvementée, leur science et leur talent artistique ne peuvent cependant être mis en doute. Après leurs nombreuses expériences, ils devaient avoir acquis une maîtrise sans égale dans la technique si difficile et si mystérieuse de la porcelaine tendre. Robert comme tourneur, Gilles comme peintre devaient admirablement se compléter. Aussi bien, le lustre, qu'ils fabriquèrent dès les premiers mois, devait-il être un parfait chef-d'œuvre. Ainsi s'explique que dès le début les porcelaines de Tournai furent d'une maîtrise parfaite au point de vue technique et artistique.

Nous voilà donc définitivement édifiés sur l'origine du secret de la porcelaine de Tournai. Il fut apporté directement de France par les mêmes hommes qui, formés dans les ateliers de Chicanneau à St. Cloud, fabriquèrent les premières porcelaines dans les manufactures de Chantilly et de Vincennes. Leur passage fut certainement éphémère, mais nous savons que grâce à l'habileté et à l'énergie de Peterinck, leurs enseignements furent d'une fécondité durable et magnifique.

L'œuvre de Robert et Gilles Dubois est aujourd'hui oubliée et perdue. Ni à Chantilly, ni à Vincennes, ni à Tournai on ne peut retrouver avec certitude des œuvres tournées ou décorées de leurs mains (11). Peut-être l'étude comparée des produits les plus anciens de ces trois manufactures

(9) Il ne semble pas qu'en 1746 il existât à Tournai une faïencerie où Robert et Gilles Dubois eussent pu trouver un emploi.

(10) Robert Dubois avait épousé à Chantilly, le 14 mai 1736, Thérèse Poulet, fille d'un maître-maçon (cfr DE CHAVAGNAC ET DE GROLLIER, *op. cit.*, p. 122 note 2.

(11) Cfr cependant l'attribution du catalogue de la vente d'Hainbourg n° 67 p. XIII et pl. 34.

pourrait-elle, en révélant des ressemblances et des points communs, apporter un jour quelque lumière nouvelle sur l'œuvre de ces deux remarquables figures de l'histoire de la porcelaine tendre.

Par les frères Dubois, natifs de Bezancourt, Tournai procède donc directement de l'influence française. D'autres artistes de la première période comme Claude Borne et Nicolas Gauron vinrent également de France. Ce fut l'un des grands mérites de la puissante personnalité de Peterinck de s'être affranchi de toute influence exclusive et d'avoir pu conférer aux porcelaines de Tournai, grâce à son éclectisme et à son goût très sûr, une beauté et un charme original.

HENRI NICAISE.

Aspirant F. N. R. S.

ANNEXES.

I. — *Convention du 23 Xbre 1750.*

PARDEVANT le notaire Royal de la résidence de TOURNAY, soussigné présents, les témoins ci-après nommés, comparurent en leurs personnes le sieur François-Joseph PETERINCK, marchand manufacturier en cette ville,

D'UNE PART;

Et Robert et Gilles DUBOIS frères, natifs de Bezencourt, Diocèse de Paris, demeurans présentement en cette ville,

D'AUTRE PART.

Lesquels comparans désirans de perfectionner la manufacture de faïence que le premier comparant a entrepris en cette ville, ils ont pris la résolution de l'adjoindre et de travailler de main commune pour l'avantage et l'utilité de la susdite manufacture sous les clauses et conditions suivantes,

savoir :

Que le Sieur Peterinck, premier comparant, avancera pour les ouvrages à faire et autres de la dite société jusqu'à la somme de trente mille Livres argent courant en cette ville.

Les seconds comparans seront obligés en vû de ce que dessus de travailler journalièrement suivant leurs arts et sciences à la manufacture de faïence, pourcelaines, faïence Chapponné, grais d'Angleterre, et Brun de Rouen pendant tout le temps que la dite manufacture existera sans qu'ils soient obligés d'avancer aucuns deniers.

Que tous les frais pour y celle manufacture se feront en commun et au cas de courtesse des dits trente mille livres le surplus des argents qu'il faudrait lever ou emprunter, la dite société en devra supporter les yntérêts.

Que le profit à résulter de la vente de la dite manufacture se partagera par moitié savoir : la moitié au même Sieur Peterinck, premier comparant, et l'autre moitié aux seconds.

Que les seconds comparans seront tenus de travailler à la continuation et perfection de l'usage et avancement de la dite manufacture sans pouvoir exiger aucuns sallairs qu'ils feront pour les ouvrages, mais seulement le seul profit que l'on aura fait sur la vente d'ycelle après la reddition du compte qui se fera tous les ans.

Que le premier comparant s'engage de paier tous les ans, aussy longtemps que la dite manufacture aura lieu et sera pensionnée et de fournir aux seconds à chacun d'eux la

somme de six cens Livres une fois chaque année, payable à la fin de l'année ou par chacun mois.

Et au cas que l'un ou l'autre des seconds comparans viendrait à mourir, il sera fourni du produit de la même manufacture à la veuve la même pension de six cens Livres pendant leur vie, sans que les enfans en puissent jouir, au moïen de quoy la dite Ve ne plus que les enfans ne pourront prétendre aucun profit que l'on aura ou pourra faire dans la dite manufacture si non que leur pension qui durera aussy longtems que la manufacture existera.

S'étant les dits seconds comparans engagé de donner une entière satisfaction et connoissance de leurs secrets et sciences au premier comparant, comme composition des couleurs et composition des terres tant pour la faïance pourcelaine, grais d'Engleterre, Brun de Rouen que faïance chaponné et qu'ils ne cachreront rien audit premier comparant.

Et arrivant qu'il se rencontreroit cy après quelques difficultés concernant la trop grande dépense que l'un ou l'autre voudroit faire dans la manufacture, tous ces difficultés se devront décider par le premier comparant qui aura droit de décider le tout et à laquelle décision ils devront s'en tenir.

Bien entendu que les seconds ne pourront diminuer ny augmenter la même manufacture sans en donner avis au premier comparant.

S'engage, de plus, le même premier comparant d'avancer aux seconds par mois au dessus de leur pension pendant l'espace de deux ans, chacun vingt livres qu'il tirera sur le profit que les dits seconds comparans auroient pu faire pendant le cours de l'année sur la même société à eux revenant à leur part.

Que les seconds comparans auront le louage de la maison et chauffage aux dépens de la société qui sera la maison ou se fait la dite manufacture.

S'engageant, de plus, les dits seconds comparans de ne déclarer leurs secrets à d'autres manufacturiers ou autres, même d'établir manufacture pour eux même à quel effet ils obligent leurs personnes et biens pour tous les dommages et yntérêts que pareille chose pourroit causer au premier, pour assurance et garantissement, il sera retenu le dixième denier sur le profit qu'ils feront à la dite manufacture pour tenir lieu de caution et qui retournera après leur mort au profit de leurs héritiers.

Ils seront de plus tenus d'affirmer lorsqu'ils en seront requis qu'ils ne montreront leur secret à aucune personne que seulement au premier comparant.

Le même premier comparant aura la liberté d'avoir un pachuys d'houille dans la maison où l'on travaille à la dite manufacture sans être obligé au loier, mais tous les frais de batiments qui aura fait pour son charbon seront à ses frais et dépens mais point à ceux de la société.

Que tous les autres frais qui regarderont l'intérêt de la société devront être supportés par y celle.

Il y aura aux dépens de la dite société un controlleur qui payera et recevra et tiendra un journal exacte pour toutes les dépenses que l'on a exposé et que l'on exposera pour l'usage de la dite manufacture afin que toutes les débourses ne se fassent que par un seul qui sera étably aux frais de la même société.

Que les femmes des seconds comparans vendront les marchandises qui seront en magasin sans pouvoir rien prétendre sauf le bénéfice de leurs époux dans le produit des effets de la dite manufacture qu'ils auront fait pendant le cours de la dite année à charge de par elles rendre compte exact au controlleur des ventes qu'elles auront fait.

A l'entretien de tout quoy les comparans ont obligé leurs personnes et biens presens et futurs et pour au besoin reconnoitre exécutoire le présent acte même par condemna-

tion pardevant tous sieurs juges qu'il appartiendra les parties comparantes ont dénommé constitué et établi pour leurs procureurs les personnes de ...

auxquels ou à l'un d'eux ils ont donné et donnent tout pouvoir pertinent, promettant d'avoir les besoins de leur dit procureurs pour agréables fermes et stables à toujours sous les obligations et renonciations telles que de droit, ainsy fait est passé audit Tournay, le vingt-trois de décembre mil sept cens cinquante, es présence de Charles François Xavier Delis et de Jean-François fourmanoir, tesmoins à ce appelés.

Signé/ F. J. Peterinck; Robert Dubois; Gilles Dubois; La + marque; Jean François fourmanoir; C — f — X Delis; Lelong not.

II. — *Convention du 19 avril 1753.*

PARDEVANT le notaire Royal de la résidence de Tournay soussigné, en présence des témoins cy après nommez, comparurent le Sr François-Joseph PETERINCK, demeurant en cette ville, en ce cas entrepreneur de la manufacture de porcelaines y établi, d'une part;

Et le Sr Robert DUBOIS, en qualité de directeur de la dite manufacture, natif de Bezencourt, Diocèse de Paris, demeurant présentement en cette même ville, lesquels comparans désirans de poursuivre la dite manufacture au premier degré de perfection comme ils se proposent de parvenir, sont convenus des clauses devises et conditions suivantes, savoir :

De la part du Sr Peterinck a été convenu et promis de fournir annuellement audit directeur Dubois, pour tous appointemens, gages et salaires, pendant tout le tems que la dite manufacture subsistera et se manoevrera la somme de mil huit livres argent courant en cette ville, à prendre et avoir cour le premier de ce mois, payable de mois à autre, et par conséquent quatre-vingt-quatre livres à l'expiration de chaque terme, dont le premier eschera au premier du mois prochain. Aussi a-t-il convenu et promis de luy fournir son logement qui consistera en deux ou trois places, soit hautes ou basses, dans une maison voisine à la dite manufacture, comme aussi de luy donner douze rasières de charbon de forges pour son chauffage et de luy faire valoir l'exemption d'impôts de deux sacs de bierre pendant le cours de chaque année pour ainsi continuer tant et si longtems que ledit Sr. premier comparant jouira et profitera de la dite exemption et franchise et non autrement. De plus, a été conditionné qu'au cas que ledit Dubois viendrait à précéder, son épouse, que ledit Sieur entrepreneur luy donnera une pension de cinq cens livres tant que la dite manufacture subsistera sans être cependant tenu à donner aucune garantie assurance ou hipothèque de ce chef et qu'il pourra la redimer et éteindre lorsqu'il le jugera à propos parmy la somme de trois milles cinq cens livres une fois.

Et le cas arrivant que sa dite épouse viendrait à convoler en secondes noces, il a été conditionné et stipulé qu'elle ne jouira que d'un/tiers de la dite pension, pour les deux autres restant, aller et appartenir à son exclusion aux enfans de son premier mariage, laquelle pension sera néantmoins éteinte et n'aura plus de cours au décès de leur mère.

De la part dudit Robert Dubois a été pareillement convenu et promis en considération et reconnoissance des profits, gages, appointemens et émolumens stipulés et conditionnés cy devant en sa faveur, de donner une pleine et entière connoissance et satisfaction audit Sr. Peterinck et au cas de mort à son épouse de tous les secrets et science qu'il s'est acquis, soit de composition de couleurs de pattes pour travailler la dite porcelaine ou autres qu'il sera tenu de leur communiquer toutes et quantes fois qu'il en sera requis, affin qu'ils ne puissent rien ignorer de tous ces chefs.

De plus, a été convenu que ledit Dubois ne pourra faire aucun essais ou expérience soit pour innover, augmenter ou diminuer ladite porcelaine sans s'être procuré au préalable le consentement et approbation du Sr. entrepreneur.

Qu'en outre, il ne pourra convenir avec les ouvriers qui seront employés et destinés aux ouvrages de la dite manufacture, pour leurs salaires et gaignages sans au préalable en avoir averti et convenu avec ledit Sr. Peterinck.

Qu'au surplus, il devra travailler sans interruption et par conséquent mouler et tourner les pièces de porcelaines qui luy seront désignées et se prêter tant de jour que de nuit, lorsque le cas se présentera et qu'il en sera requis aux fonctions et exercices que peut exiger la dite manufacture, soit pour la cuisson des marchandises, soit pour le retirement d'ycelles des fourneaux respectifs qu'elles seront placées, sans pouvoir exiger ni prétendre aucuns salaires de ce chef.

De plus, ledit Dubois s'engage et promet de ne point déclarer ses secrets et sciences à autres personnes qu'à celles dudit Sieur Peterinck et de son épouse, comme aussi de ne point établir ni donner les mains pour l'établissement d'une autre manufacture dans ce pays, soit pour luy même ou pour tout autre, en conséquence dequoy il oblige ses personne et biens pour tous les dommages et intérêts que tels établissements ou connoissance pourroient causer audit Sr. Peterinck qui au besoin pour se procurer certaine assurance de ce chef, et tenir lieu de désintéressement, pourra retenir annuellement le dixièmes deniers des salaires et apointment dudit Dubois, lequel dixième denier il sera tenu de paier à ce dernier tous les dix ans jusqu'à son décès et pour lors ledit Sr. Peterinck devra paier aux héritiers du même Dubois ce qui restera lors deû dudit dixième aussi bien que de la dite pension.

En outre, sera tenu ledit Dubois d'affirmer par serment lorsqu'il en sera requis, qu'il n'a point montré ni révélé et qu'il ne montrera ni révélera point les secrets et science à autres personnes qu'à celles dudit Sr. Peterinck et son épouse.

Et au cas qu'il s'aviserait de ne point fidèlement et exactement remplir ses engagements et promesses du chef de la dite manufacture, il a été statué et résolu que le produit dudit dixième denier qui sera retenu comme est dit cy dessus sur ses apointment et profit, tournera et appartiendra, dès lors, au profit dudit Sr. Peterinck ou ses héritiers à l'exclusion de tous autres, et qu'au surplus, la pension promise à son épouse et ses enfans, viendra également à cesser et sans recours.

Au moien du présent acte les parties contractantes ont cassé et annulé le contract de société fait entre eux, le vingt-trois décembre mil sept cens cinquante passé pardevant Me. Lelong, notaire et témoins en cette ville.

A l'entretient des divers, promesse, clauses, conditions et stipulations ci-dessus, les comparans ont respectivement obligé leurs personnes et biens, presens et futurs, renonceans à toutes choses contraires, et pour au besoin reconnoître le présent acte même par condamnation pardevant tous juges qu'il appartiendra, les dits comparans ont dénommez constituez et établey pour leurs procureurs les personnes de... auxquels ou à l'un d'eux, ils ont donné et donnent pouvoir et mandement spécial en pareil cas, requis et nécessaires, promettans d'avoir leurs besoignes pour agréables, fermes et stables a toujours, sous les mêmes obligations et renonciations que dessus, ainsi fait et passé audit Tournay, le dix-neuf d'avril mil sept cens cinquante-trois, es présence d'Hubert-Joseph Lepez, commissionnaire de charbon et de Jean Baptiste Lafache, vitrier, demeurans en cette ville, témoins à ce appelez, approuvant l'interligne des mots tant que la dite manufacture subsistera à la deuxième page d'adjonction des mots et tourner à la cinquième.

Signé F. J. Peterinck; Robert Dubois; Hubert-Joseph Lepez; La + marque de Jean-Baptiste Lafache; J. B. J. Guelton, Notaire.

CHRONIQUE

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE

Séance des membres titulaires du dimanche 2 juin 1935.

La séance s'ouvre à 14 h. 30 à Anvers, à l'Institut de Médecine tropicale, sous la présidence de M. Albert Visart de Bocarmé, président.

Présent : MM. Rolland, secrétaire; de Beer, trésorier; Delen, Hasse, Michel, R. P. Peeters S. J., Abbé Philippen.

Excusés : MM. Bautier, vice-président; R. P. de Moreau S. J., P. Bergmans, Chevalier Lagasse de Locht, Mgr. Lamy O. P., Victor Tahon, Vicomte Terlinden, Vannérus, Van den Borren, van de Walle.

Le procès-verbal de la séance du 7 avril 1934 est lu et approuvé.

Lecture est faite de lettres de remerciements du Chevalier M. de Schaetzen, promu membre titulaire, de M^{lle} G. De Boom et de MM. H. Nicaise, A. Bertrand et A. Baar, nommés membres correspondants régnicoles.

Le baron A. Houtart, gouverneur de la Province de Brabant, est proclamé Membre d'honneur.

Des candidatures sont présentées pour deux sièges de membre titulaire et trois sièges de membre correspondant régnicole.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
A. VISART DE BOCARMÉ.

Séance générale du dimanche 2 juin 1935.

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

Présents : MM. Rolland, secrétaire; de Beer, trésorier; Delen, Hasse, Michel, R. P. Peeters S. J., abbé L. Philippen membres titulaires; MM. Baar, abbé C. de Clercq, Schobbens, membres correspondants régnicoles.

Excusés : MM. Bautier, vice-président; R. P. de Moreau, S. J., P. Bergmans, Chevalier Lagasse de Locht, Mgr. Lamy, O. P., V. Tahon, Vte Terlinden, Vannérus, Van den Borren, van de Walle, membres titulaires; Breuer, Closson, De Puydt, Chan. Erens, O. P., Hoc. Lacoste, Laes, Lavalleye, Losseau, Nicaise, Velge.

Le président ouvre la séance en déplorant les décès du Comte d'Arschot-Schoonhoven, membre correspondant depuis 1914 et membre titulaire depuis 1923; de M. Louis Kintschots, membre correspondant depuis 1901 et membre titulaire depuis 1906; de M. F. de Mély, membre correspondant étranger depuis 1908.

Le procès-verbal de la séance du 7 avril 1934 est lu et approuvé.

Lecture est également faite d'une lettre de la Comtesse d'Arschot-Schoonhoven remerciant l'Académie pour les condoléances qui lui ont été adressées.

La parole est donnée à M. l'Abbé Philippen qui, prenant occasion de la réédification d'un monument à Appelmans, attire l'attention sur la figure d'un *architecte du nom d'Amélius* à qui Grammaye attribue les plans de la tour de Notre-Dame d'Anvers, en lui donnant le prénom de Jean. Cet Amélius, en qui certains auteurs ont cru voir Jean Appelmans — ce qui est historiquement impossible vu que Jean Appelmans vécut bien avant la construction de la partie inférieure de la tour, laquelle, à la rigueur, pourrait

peut-être devoir quelque chose à son fils Pierre — a réellement existé sous le nom d'Alard du Hamel, et coopéré à l'érection de la partie supérieure de cette tour. On retrouve son action à Louvain, à Diest, et surtout à Bois-le-Duc. Architecte de grand talent, il fut en même temps graveur et a reproduit des œuvres de Jérôme Bosch. Cette communication est suivie d'un échange de vues entre MM. Michel, le R. P. Peeters S. J. et Rolland.

M. G. Hasse entretient ensuite l'assemblée des *Vikings en Belgique*. Délaissant volontairement le côté historique de la question, il s'en tient aux découvertes archéologiques et décrit notamment avec la plus grande précision quatre séries de documents de cette espèce qui sont venus à sa connaissance, soit : des armes de guerre, des outils de travail des objets de parure et des ustensiles de la vie domestique. M. Hasse répond à quelques questions posées par MM. Visart de Bocarmé et Rolland.

La séance est levée à 17 heures.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
A. VISART DE BOCARMÉ.

Séance publique du dimanche 6 octobre 1935.

La séance s'ouvre à 11 heures à Anvers, à l'Institut de Médecine Tropicale, sous la présidence de M. Albert Visart de Bocarmé, président.

Sont présents : MM. Bautier vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Ganshof, Hasse, le R. P. Peeters S. J., Van Doorslaer, Van Schevensteen, Vte Terlinden, membres titulaires; MM. le Baron Delbeke, Schobbens, membres correspondants régnicoles. De nombreux invités remplissent la salle.

Le président ouvre la séance en rendant hommage à la mémoire de S. M. la Reine Astrid.

Le secrétaire fait lecture de deux lettres de condoléances reçues à l'occasion du décès de la Reine. Elles émanent de la Société archéologique et historique du Limousin, à Limoges, et du Lieutenant-Colonel Andrieu, à Dijon.

Il donne connaissance de lettres d'excuses envoyées par MM. le Baron Holvoet, Gouverneur de la Province d'Anvers, Camille Huysmans, Bourgmestre d'Anvers, R. P. de Moreau S. J., le Chevalier Lagasse de Locht, Ed. Michel, L. Philippen, Tahon, Van den Borren, van de Walle, Van Puyvelde, Baron Verhaegen, membres titulaires; M^{lle} S. Bergmans, MM. C. de Clercq, De Puydt, Chan. Erens, O. P., Hoc, Laes, Lyna, Losseau, M^{lle} Ninane, M. Velge, membres correspondants régnicoles.

La parole est donnée au Vte Ch. Terlinden, qui entretient l'assemblée de *Théodore Van Loon, peintre des gloires mariales de Moutain*. Après avoir posé les points d'interrogations qui subsistent dans la biographie de l'artiste, l'orateur analyse les caractères de son talent par l'étude d'un grand nombre de ses œuvres. Il conclut que l'art de Van Loon est tout à fait indépendant de celui de Rubens et que s'il y a des points de ressemblance entre leurs deux œuvres, c'est qu'elles dérivent de sources communes flamandes et italianisantes. Van Loon a malheureusement été éclipsé par le trop grand éclat de son contemporain anversois.

Le Dr. Van Doorslaer parle ensuite des *retables sculptés anversois*. Après avoir amené son sujet en rappelant l'origine et le développement des retables, il détaille les caractères et la genèse de fabrication de ceux qui ont été exécutés à Anvers. Il fournit également une liste d'artistes qui y ont travaillé. Afin d'illustrer sa communication l'orateur fait défiler de nombreuses projections représentant des retables anversois conservés en Belgique et à l'étranger.

La séance est levée à 13 heures.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
A. VISART DE BOCARMÉ.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES.

M. I. ROSTOVTSEFF (et autres). *The excavations at Dura-Europos*. Preliminary report of the fifth season of work. October 1931-March 1932. New-Haven Yale, University Press, 1934, in 4°, XVIII, 312 pp., 51 pl. en noir et en couleurs.

Encore que notre tâche se borne à rendre compte des mémoires contenus dans le 5^me rapport des fouilles maintenant si connues de Doura-Europos, nous croyons bien faire, pour être compris plus facilement, de rappeler brièvement l'histoire de la ville et celles des principales découvertes qu'on y a faites.

Doura, située sur le cours moyen de l'Euphrate, n'entre à proprement parler dans l'histoire qu'au moment où les Séleucides en font le siège d'une colonie macédonienne (280 av. J. C.). C'est alors qu'elle fut appelée Europos. Une garnison l'occupe, elle est ceinte de puissants remparts, munis de créneaux et de tours, qui imposent le respect aux Iraniens, aux nomades et à l'abri desquels travaille, commerce, une population mixte de Grecs et d'indigènes.

Le vœu des Séleucides était d'helléniser ces confins de leur empire, mais ils n'y parvinrent que dans une faible mesure. D'ailleurs, tandis que leur puissance allait diminuant, celle des Parthes, maîtres de la Perse avec la dynastie des Arsacides, ne faisait que croître. Ces voisins redoutables s'emparèrent de Doura-Europos vers 130 av. J. C. La possession ne leur en fut disputée par Rome qu'à partir de Trajan. Ils ne la perdirent définitivement qu'en l'année 165, quand Lucius Verus conquiert toute la Syrie.

Ainsi donc, deux siècles et plus de domination parthe, mais une domination plutôt nominale. Il se fit en effet qu'entre l'empire des Arsacides et les possessions syriennes de Rome, conquises dès le temps de Pompée, un véritable État se constitua qui devait régner sur le désert et entraîner Doura dans son orbite : la république marchande de Palmyre. A quoi bon le pouvoir sur des sables ? Mais à travers les sables de Syrie passaient les routes commerciales qui tendaient de la Méditerranée aussi bien que de la Mésopotamie septentrionale vers le golfe Persique et les Indes. Palmyre et Doura — celle-ci dans une mesure plus restreinte — marquèrent sur ces routes les étapes nécessaires, elles furent les entrepôts, les comptoirs, où les caravanes apportaient tous les produits de l'Orient. De là, une extraordinaire activité, une grande richesse, et en outre, grâce à une politique habile, la liberté et la paix.

Il suit de là que pendant ces deux siècles, la civilisation à Doura comme à Palmyre, fut gréco-orientale.

Disons-nous qu'avec Lucius Verus et la conquête romaine elle ait changé beaucoup ? Non, car les Romains, tout en favorisant l'influence grecque, se gardèrent bien de combattre des traditions qui étaient proprement indéracinables. Il leur suffit de mettre leurs tribuns à la tête des milices indigènes, d'organiser et de surveiller de haut les magistratures, de diriger la politique : leur influence sur l'art et les mœurs n'en fut que plus profonde.

Les mauvais jours commencèrent pour la Palmyrène quand la dynastie parthe fut remplacée en Perse par la dynastie conquérante des Sassanides (228 ap. J. C.). Successivement Alexandre Sévère, Gordien III eurent à lutter contre ses assauts. Valérien vaincu tomba entre les mains des Perses. A ce moment où l'on pouvait tout craindre. Odeinat II, prince de Palmyre, sut repousser le roi Sapor jusque-là victorieux. Encore que Doura eût été prise en 256 et restât définitivement perdue, vouée à la

ruine et à l'abandon, la fortune de Rome parut sauvée. Mais Odeinat n'entendait triompher qu'à son bénéfice. Il s'était fait proclamer *imperator*. Il se montra juste assez fidèle pour obtenir le titre d'Auguste. Finalement c'est contre lui que Rome dut engager une guerre nouvelle. L'issue en resta quelque temps incertaine. Quand il eut disparu, assassiné, sa femme Zénobie continua la lutte. On sait qu'elle fut vaincue par Aurélien (272) et, prisonnière, orna son triomphe. Ainsi Rome avait reconquis la Palmyrène. Mais allait-elle occuper un pays dont la prospérité était perdue, courir sans nécessité les risques d'un dangereux voisinage avec l'Iran? Rome se retira peu à peu vers la Syrie méditerranéenne et, sur Palmyre aussi bien que sur Doura, le désert eut le dernier mot.

Telle fut l'histoire de la ville que les fouilles actuelles ont rendue célèbre. Ses ruines, que la sable ensevelissait à demi, restèrent anonymes jusqu'en mars 1920. C'est alors qu'un capitaine anglais, campant avec ses hommes sur le plateau de Sâlihîyeh, à proximité d'une vieille enceinte fortifiée, remarqua sur des pans de murs un peu dénudés des peintures en merveilleux état de conservation. Il télégraphia, les archéologues furent alertés. Dès le mois de mai, Breasted reconnaissait le site, creusait le sol, copiait les œuvres en relevant soigneusement les couleurs. De là sortit une première publication (*Syria*, t. III (1922), p. 78). Mais le passage de Breasted et de ces collaborateurs à Doura avait été très rapide. Des fouilles méthodiques étaient nécessaires. Elles furent commencées en 1922 par notre illustre compatriote, Franz Cumont, appelé à remplir cette mission par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Continué par lui en 1923, elles fournirent la matière d'un ouvrage fondamental, enrichi de relevés, de reproductions nombreuses en noir et en couleurs, auquel il faut se référer toujours quand on entreprend l'étude de Doura et de ses monuments (1).

A partir de 1931, les travaux de déblaiement et de recherches furent accomplis sous le double patronage de l'université de Yale et de l'Académie des Inscriptions. Depuis 1928, les « comptes rendus » de cette dernière institution tiennent le public savant au courant des nouvelles découvertes; des photographies, accompagnées de commentaires explicatifs, sont communiquées à de grands journaux, comme l'*Illustrated London News*, l'*Illustration* (2); enfin, à mesure qu'avance l'étude approfondie des monuments découverts, paraissent d'année en année les *Preliminary Reports*, recueils d'études où nombre de spécialistes érudits, parmi lesquels nous citerons pour les Etats-Unis d'Amérique Rostovtseff, Hopkins, Baur, pour la France le C^{te} Mesnil du Buisson, mettent le meilleur de leur savoir, de leurs observations.

Il serait long d'énumérer toutes les constructions, toutes les décorations, toutes les œuvres d'art que la pioche des fouilleurs a mises au jour. Qu'ils nous suffise de dire qu'elles intéressent dans une mesure égale l'archéologie grecque et romaine, l'archéologie orientale et même l'archéologie du moyen âge. Outre les fortifications, des édifices religieux ou civils, publics ou privés, des sculptures, des fresques, des objets d'usage domestique, des armes, on a retrouvé en grand nombre des inscriptions, des graffites.. En résumé, ce qui apparaît au jour, c'est l'image et ce sont les souvenirs de la civilisation complexe, à la fois hellénique et orientale qui florissait à l'une des époques les plus captivantes de l'histoire, puisqu'on y assiste à la rencontre de la pensée antique et de la pensée chrétienne, et dans l'endroit du monde le plus passionnant à observer, puisque

(1) F. CUMONT. *Doura-Europos*. 2 vol. Paris, 1926.

(2) Voir surtout : *Illustrated London News*, 13 août 1932, 29 juillet 1933; *Illustration*, 29 juillet 1933.

l'art, les mœurs, les traditions diverses de la Grèce, de Rome, de la Syrie, de la Perse, semblent s'y être donné rendez-vous.

Dans le grand ouvrage de Cumont, rien n'est oublié, mais on peut bien dire que son intérêt suprême réside dans la publication et l'étude des grandes peintures gréco-orientales du 1^{er} siècle de notre ère (le Sacrifice de Conon, vers 75) et des peintures de la domination romaine (le Sacrifice du tribun, III^e siècle), toutes exécutées dans le temple des dieux palmyréniens. Les premières, par le caractère saisissant des types, les particularités des costumes, les procédés de composition témoignent d'une tradition fortement établie de l'art oriental. Et pourtant l'esprit hellénique n'en est pas absent. Ce qui frappa les historiens de l'art par-dessus tout, c'était leur ressemblance ou, si l'on veut, l'air de parenté qu'elles avaient avec les mosaïques byzantines du VI^e siècle. Quelle parenté inattendue! Cumont la mit bien en lumière et l'on n'est pas loin d'en fournir aujourd'hui une explication satisfaisante. Les peintures du III^e siècle montraient les artistes de Doura, fidèles aux habitudes de leurs prédécesseurs, alors même qu'ils subissaient une forte influence romaine.

Dès ce moment, on pouvait prévoir que les fouilles jetteraient une vive lumière sur l'art des Parthes, particulièrement sur la conception qu'ils se faisaient de la sculpture, déterminée en partie par les exemples romains, mais originale pourtant et mise au service de leurs divinités. Il en était de même pour l'architecture. Enfin, des peintures et dessins purement sassanides étaient à étudier. Nous reviendrons brièvement, un peu plus loin, sur cet aspect des fouilles.

Comme il est naturel, les premiers « Reports » furent surtout consacrés aux fortifications de Doura, à l'identification et à l'examen archéologique de ses temples avec tout ce qu'ils contenaient, de ses autels et constructions, à la publication des inscriptions et des objets divers retrouvés au début des fouilles. Il ne faut pas oublier, en effet, que la matière des volumes est déterminée au premier chef par la suite chronologique des découvertes. Le quatrième (campagne de 1930-1931) contient une première étude (M. Pillet) sur une construction, de laquelle on peut bien dire que son déblaiement constitua le second événement sensationnel des fouilles exécutées à Doura : une maison privée contenant la chapelle où se réunissaient les chrétiens, une chapelle toute décorée, lorsqu'elle était intacte, de peintures épisodiques empruntées à la vie du Christ. Dans le cinquième, dont nous rendons compte, cet édifice est étudiée à fond par Hopkins, les peintures par le professeur Baur.

La maison, belle et spacieuse, était celle d'un riche citoyen. De la cour intérieure, très grande et pavée avec soin, on pénétrait à gauche dans une suite de chambres dont la principale était ce que les Orientaux appellent aujourd'hui le *diwan*; au fond de la même cour, à droite (Nord-Ouest) était l'entrée de la chapelle qui communiquait d'autre part avec la dernière des chambres précitées, celle du fond. Grande pièce rectangulaire, la chapelle ne diffère en rien pour l'architecture des autres pièces de la maison. Ce qui la distingue, ce sont ses fresques, ses inscriptions chrétiennes et, au fond, un édicule dont la couverture cintrée repose en avant sur deux colonnes dégagées et s'appuie en arrière à la paroi de fond. Sous cet édicule, à même le sol, une excavation régulière longue de 1,61 m. sur 0,95 m. Était-ce une fosse, une sépulture, sur laquelle s'élevait la *mensa* et alors nous aurions affaire à une chapelle commémorative, un *martyrium*? Ou bien était-ce une piscine rituelle et alors c'est le nom de baptistère qui conviendrait à la salle? Hopkins, fort de comparaisons multiples avec les tombeaux d'Occident, avec les cuves baptismales retrouvées en divers sites orientaux, se prononce pour la seconde explication. Nous penchons cependant, avec Baur, pour la première. En tout cas, il faut bien admettre

que la chapelle ne constituait pas à elle seule toute la partie de la maison offerte à l'exercice du culte chrétien. Selon des précédents que signale Hopkins, une communauté, devenue certainement nombreuse au III^e siècle, devait se réunir souvent dans la cour intérieure et y entendre la prédication. L'état des lieux semble le démontrer.

La chapelle — gardons-lui ce nom — n'était séparée que par la largeur d'une rue des remparts de Doura. Quand les Perses, en 256, firent le siège de la ville, des éperons de maçonnerie et d'énormes remblais furent élevés pour consolider l'enceinte. Ainsi fut enseveli l'édifice, avec bien d'autres dans les mêmes circonstances. Voilà donc une date certaine. Mais quand fut construite la maison? A quel moment fut aménagée la chapelle? Était-elle prévue par le constructeur, ou bien la doit-on à des transformations subséquentes? En fait la maison semble avoir appartenu, d'après une inscription retrouvée, à un certain Dosithée. Une autre inscription découverte celle-ci dans une chambre privée, à la suite du *dîwan*, indique la date de 232. Or, à cet endroit, il reste des traces de modifications importantes faites à l'intérieur du bâtiment. N'est-ce pas alors que la chapelle fut mise dans son dernier état? On peut le croire, mais cela n'exclut pas la possibilité, la maison ayant été certainement construite plus tôt, d'assemblées et de cérémonies chrétiennes dès le II^e siècle.

L'usage de se rassembler pour célébrer le culte dans des maisons privées remontait au lendemain même de la mort de Jésus. Il se perpétua longtemps (voir Hopkins, p. 246) et c'est avec le plus vif intérêt qu'on notera l'observation suivante due à Butler, l'explorateur bien connu des églises de Syrie: « La tâche de déterminer le type et le caractère des sanctuaires chrétiens (places of worship usited by the Christians) antérieurs à Constantin est aussi difficile en Syrie qu'en aucun autre lieu du monde ». La plus ancienne église chrétienne qu'on y connaisse est celle d'Umm idz-Dimal, consacrée en 344.

La découverte de l'oratoire ne se rapporte donc que d'une façon indirecte, négative, à l'histoire de l'architecture chrétienne. Il n'en est pas de même pour la peinture monumentale. Tout compte ici, tout est de première importance: le fait en soi, la date, le lieu et le moindre des caractères de style, soit dans le dessin et la couleur, soit dans la composition.

Les travaux défensifs signalés plus haut ont amené la destruction à peu près complète de la paroi orientale. A l'ouest, sur la partie du mur qui domine l'édicule, figurent Adam et Eve, puis le Bon Pasteur. Lorsqu'on passe au mur nord, qui fait face aux deux entrées, on distingue à la partie supérieure la Guérison du Paralytique et Jésus marchant sur les eaux, plus bas, dans une longue frise séparée du bandeau précédent par des filets parallèles en couleur, la scène des Trois Maries s'avançant vers le tombeau. Sur la muraille sud il y avait également des bandeaux: on y voit encore, mais en bien mauvais état, David et Goliath, la Samaritaine et (au-dessus) des éléments de paysage, peut-être le Paradis terrestre.

Le Professeur Baur décrit par le menu tous ces épisodes; il recense tous les sujets identiques, en quelque lieu qu'ils se trouvent, dans l'art chrétien primitif; il compare ces derniers aux premiers, inopinément découverts, et voici quelques-unes des observations que lui suggèrent un relevé si complet et une méthode de travail si louable: nous les cueillons de page en page et sujet par sujet.

Adam et Eve sont représentés à Rome comme à Doura, debout, confus, en une disposition symétrique dont l'arbre forme le centre; mais on ne les trouve pas dans les Catacombes avant le milieu du III^e siècle: c'est donc la Syrie qui en a créé le modèle. Il y a quatre-vingt quatre représentations du Bon Pasteur dans les Catacombes romaines, soit qu'il porte la brebis sur ses épaules, selon Luc et Mathieu, soit qu'on en fasse un pâtre ordinaire. Or, à une exception près, la composition y est régie par un souci de

symétrie; en Orient au contraire et Doura le prouve une fois de plus, c'est l'asymétrie, autant dire la réalité, qui fait loi. La Guérison du Paralytique est constituée par deux petites scènes juxtaposées : le Christ debout devant le lit de l'infirmes et ce dernier descendant la colline, emportant son lit sur les épaules. (Aucune ligne de démarcation, les figures ont environ 0,30 m. de hauteur). Or le premier moment du miracle, c'est-à-dire le geste et les paroles de guérison, n'est-ce pas un fait curieux qu'il faille attendre jusqu'au VI^e siècle, jusqu'aux mosaïques de Ravenne, pour le rencontrer de nouveau? Ce Christ de Doura est d'ailleurs la représentation la plus ancienne que l'on connaisse du Sauveur. Quant à la seconde partie du récit évangélique, il est à noter que la façon de porter le lit, les pieds pointant, vers le haut et la couche proprement dite reposant sur le dos du Paralytique, est proprement orientale. A Rome les pieds du lit sont pendants, mais bien souvent on s'y inspira aussi du modèle syrien. Ce qui frappe tout d'abord dans le miracle du lac de Génézareth, c'est le contraste entre les eaux, rendues par des lignes noires ondulées sur un fond brun clair, et les couleurs vives : le vert, le rose, le jaune aux tuniques les Apôtres, le rouge de la barque. L'action est animée, les gestes expressifs; l'artiste traduit la scène sans se préoccuper de l'harmonie symétrique et de la pureté des formes, naturelles aux compositions occidentales : son style est narratif, dramatique et cela lui suffit. D'ailleurs, le Miracle du Lac n'apparaît à Rome qu'au VIII^e siècle et l'on notera que nous avons ici la plus ancienne représentation de S. Pierre.

Tout est digne d'attention dans la frise des Trois Maries : la qualité du travail, exécuté par un peintre excellent, les caractères de la composition, dus à un sens tout particulier des convenances décoratives : c'est au point que les femmes vues de face et marchant à la file entre le champ carré où se dresse le sarcophage, en avant, et le champ carré qui les suit avec un arbre en pyramide, les femmes, disons-nous, évoquent les cortèges byzantins. Pour ce qui est de l'iconographie, elle est des plus curieuses. Pas d'ange, pas de soldats auprès du sarcophage. Les trois Maries, fait unique, portent des torches, par quoi l'on signifie que le jour se lève à peine, et des vases pleins de myrrhe. Le sarcophage, avec son couvercle à double versant est du type d'Orient. On ne saurait mieux indiquer dans quelle atmosphère d'indépendance travaillait le peintre. Aussi bien, la Visite au Tombeau n'existe pas aux Catacombes; elle n'apparaît en Occident que dans les ivoires du IV^e siècle, tandis qu'en Orient elle abonde. Nous signalerons encore la Samaritaine puisant de l'eau dans un énorme pithos dont l'orifice s'arrondit un peu au dessus du sol. Le Christ n'est pas présent. Cette figure de Doura se retrouve dans tout l'Orient et n'a pas laissé d'influencer l'iconographie romaine. Voici une conclusion générale : « L'art chrétien d'Orient, dit Baur, est une plante qui a plusieurs racines : les racines mésopotamienne, iranienne, syrienne — et il faut ajouter syro-mésopotamienne, syro-palestinienne — la racine gréco-orientale. D'influence venue de l'Occident, autant que je puisse me rendre compte, il n'y a pas la plus minime trace ».

Ceux qui étudieront de plus près le Fifth Report des fouilles de Doura verront par l'étude que Clark Hopkins a faite des sculptures parthes retrouvées dans les maisons privées (p. 62-64), comment ce phénomène de croissance s'est accompli dans un cas particulier et des plus intéressants.

Mais il faut nous borner. Pendant les campagnes de 1932-1933 et de 1933-1934 fut retrouvée la Synagogue de Doura, construite en 244-45, et qui était toute revêtue à l'intérieur de scènes empruntées à l'Ancien Testament (1). Après les scènes chrétiennes

(1) *Illustrated London News*, 1933, p. 138; *Illustration*, 1933; *American Journ. of archaeol.*, 1933; *Revue Biblique*, 1934, p. 1. Gabriel Millet, *Compte rendus de l'Acad. des Inscript.*, 1933, p. 237.

que nous avons signalées ci-dessus, l'histoire des Hébreux en images! On devine à quel point les problèmes déjà posés ont été élargis et précisés. Ils viennent d'être énumérés de la façon la plus claire par Rostovtseff dans la *Römische Quartalschrift* (1934, p. 214). Ce sont les origines réelles de l'art chrétien et l'histoire de la peinture monumentale qui sont remises à l'étude, c'est la ressemblance surprenante entre le style de Doura et le style byzantin qu'il faut de nouveau examiner.

Nous espérons pouvoir revenir sur tout cela en analysant le sixième rapport des fouilles.

MARCEL LAURENT.

CH^{no} J. WARICHEZ. *La cathédrale de Tournai*, seconde partie : architecture gothique, sculptures et mobilier gothiques et de la Renaissance. Bruxelles, Nouvelle Société d'Éditions, 1935, 1 vol. grand in-4^o, 24 et 72 pp., LXXII pl. Fr. 250.—.

PROF. DR. IR. STAN LEURS. *De kathedraal van Doornik*. Tweede deel : gothique bouwkunst, beeldhouwkunst en mobilier, en Renaissance. (Ars Belgica IV), Anvers, « De Sikkel », 1935, 1 vol. grand in-4^o, 54 pp., LXXII pl. Frs 250.—.

Cette recension sera en même temps un éloge funèbre; l'auteur, frappé d'un coup subit et ridicule du sort, ne saura pas ce que l'érudition pense de son livre. A vrai dire, il semble l'avoir pressenti. Ne déclarait-il pas, lors de la sortie de presse du volume, qu'il avait posé le jalon final de sa carrière et qu'il réclamait ses droits à l'éternel repos? Le destin attentif n'a que trop tôt ratifié ces imprudentes paroles.

S'il était écrit toutefois que l'intelligence d'élite, l'esprit courtois et optimiste, l'âme serviable et dévouée qu'était le Chanoine P. J. Warichez, devait nous quitter à un âge relativement peu avancé, on ne pouvait souhaiter meilleure heure à pareille séparation.

C'est en effet dans toute la quiétude d'un œuvre complètement exécuté, à laquelle se joignait la juste satisfaction d'un adieu littéraire qui prit les formes d'un triomphe, que le savant archiviste de la cathédrale et de l'évêché de Tournai a définitivement déposé la plume.

On se souvient de son récent ouvrage synthétique sur *La cathédrale de Tournai et son chapitre* (1934) et de son premier tome relatif à la même cathédrale, publié dans la collection « Ars Belgica » (1934). La critique fut unanime à lui décerner les plus brillants éloges. Peu de jours avant son décès, l'auteur eut la suprême joie de voir paraître le deuxième et dernier tome consacré, par lui, dans la même collection, au même édifice. Par là se clôt magnifiquement un cycle qui remonte à 1902, lorsque le jeune ecclésiastique publiait sa dissertation doctorale sur *Les origines de l'Église de Tournai*. Parti de l'histoire pure et de la critique des textes, le chanoine Warichez, dont la rare intelligence s'assimilait les disciplines les plus diverses avec une aisance déconcertante, termine sa carrière par un album d'archéologie et d'histoire de l'art. Il est vrai qu'il y verse ce que trente ans de fonctions lui ont permis de noter dans les archives confiées à sa garde, et ce qu'il écrit renouvelle bien souvent les questions (jubé, chaire de vérité etc.).

Pour tout dire, nous avons souvent et longuement discuté avec lui de la répartition de la matière entre ces deux tomes. Déjà, à propos du premier tome, nous avons déploré ici même (1) que, sous le sous-titre général d'« Art roman », on ait publié et commenté les plus belles et les plus riches sculptures gothiques. Le deuxième tome comprend les divisions suivantes : A. *Introduction historique* : I. L'architecture; II. Le mobilier : 1. Généralités; 2. Vierge gothique en ivoire; 3. Tableaux votifs funéraires;

(1) Cette *Revue* n^o 1 de 1935, p. 68.

4. Tapisseries; 5. Vitraux du transept; 6. Châsse des Damoiseaux; 7. Jubé; 8. Tableaux peints; 9. Boiseries; 10. Chaire de Vérité; B. *Commentaires descriptifs* accompagnant 72 planches (116 figures) en héliogravure et se rapportant aux sujets précités. Notre regret se renouvelle de voir la partie gothique amputée de ses meilleurs éléments plastiques et il s'avive même du fait, que, par une sorte de compensation illusoire, l'introduction revient sur la partie romane. De plus, on parle d'une chaire de vérité, appartenant à une époque (Louis XV) non annoncée par le titre. L'auteur se rendait parfaitement compte de ces anomalies, mais il avait dû s'y résigner, paraît-il, devant des considérations d'ordre technique. Ne lui en veuillons donc pas de n'avoir pas adopté une répartition à notre sens plus logique, à savoir : T. I. Architecture (romane et gothique); T. II. Sculpture et mobilier (de toutes époques). A tout le moins une bonne table aurait-elle dû refléter la physionomie exacte du volume.

Cette réserve étant faite, admirons intrinsèquement la préface qui, scientifique à souhait, ne verse cependant dans aucun pédantisme. A-t-on jamais enseigné le lecteur non spécialisé de façon plus simple que par des phrases comme celle-ci, relative aux arcs-boutants : « Ils sont chargés de clochetons que le profane prend pour de purs ornements mais qui concourent en réalité à neutraliser la poussée » (p. 11)? Félicitons-nous de posséder, grâce à la Nouvelle Société d'Éditions, des photographies d'ensemble et de détail de pièces archéologiques de l'importance la plus considérable telles que le jubé de Corneille Floris, les vitraux d'Arnould de Nimègue et les tapisseries d'Arras, au sujet desquelles l'anecdote inédite se mêle à l'analyse rigoureuse (1) et qui demeureront comme une image-type de ce que fut, dans sa conversation enjouée et instructive, le bon et savant chanoine Warichez...

L'édition flamande du volume réservé au même sujet mérite des éloges à un autre titre. Ici, la portée générale des documents archéologiques reproduits est soulignée davantage tandis que le côté plus local disparaît. Une très belle introduction technique attribuée, par exemple, au chœur de Tournai la place qui lui revient dans l'histoire de l'art occidental, en général, et dans celle de l'art flamand, en particulier. Le jubé Renaissance est étudié dans ses rapports avec ses congénères des anciens Pays-Bas. Les autres objets disparaissent de l'Introduction, qui supprime également tout « fait divers » non indispensable à l'étude stylistique des œuvres. Les commentaires eux-mêmes sont réduits à la plus simple expression descriptive. A certains égards même, malgré l'ampleur scientifique de l'introduction, il en résulte un léger sentiment de sécheresse; c'est la rançon de l'érudition pure. Ajoutons que, cette fois, une bonne table vient en aide au lecteur.

Mais, malgré toute cette perfection que nous nous faisons un plaisir de reconnaître, quelque chose de plus délicat nous chiffonne. On se sera aperçu que, contrairement à ce qui s'est passé lors de la publication du Tome I relatif au même édifice, l'édition flamande du Tome II n'est plus mise, fût-ce en partage, sous la signature de M. Warichez. Le nom de M. Leurs figure seul. Sans doute, la participation de ce dernier à cette édition est capitale : il a rédigé l'introduction, il a donné un autre « tour » au texte, il a revu et même considérablement... diminué les notices. Mais, pour rédiger ces dernières, il s'est servi, malgré tout et parfois mot à mot — sauf dans certaines erreurs de trans-

(1) Il y a toutefois quelques rectifications à faire dans la lecture de certaines inscriptions. Par exemple celle du monument funéraire repris sous le n° 25, où l'on publie la phrase incompréhensible : « *O tu qui chi pourlis de viers* » au lieu de « *O tu, qui chi pourlis ces viers* »; de plus, cette apostrophe doit être placée au début de la pièce rimée et non au milieu. De même, au n° 29 (n° 29 du texte car une malencontreuse mise en page en fait le n° 31 des illustrations), il faut lire non pas : « *Chi gist Dainelle Marie Folette, espeuse de Jehan Guais* » mais bien : « *Chi gist D(e)miselle Marie Folette, espeuse de Jehan G(er)vais* », etc.

cription des textes (2) — de l'édition française qu'il aura eue entre les mains, soit sous forme de manuscrit, soit sous forme de première épreuve. Le travail du chanoine Warichez sur *La cathédrale de Tournai et son chapitre* a bien pu parfois jouer le rôle de source, mais le fait ne s'est certainement pas toujours produit; on en trouvera facilement des preuves convaincantes. Il nous semble que, dans ces conditions, le nom de M. Warichez aurait dû figurer, sinon peut-être en tête de l'ouvrage, tout au moins dans la bibliographie, où aucune mention n'est faite de l'édition française du Tome II, laquelle a cependant rendu les services les plus essentiels. Pareille omission constitue un geste pour le moins peu élégant. Elle a, par surcroît, contre elle l'apparence de coïncider avec la disparition de M. Warichez. Malgré la sympathie que nous éprouvons pour l'activité et les théories de M. Leurs, malgré l'admiration que nous ne cessons de professer pour les éditions de la firme «De Sikkel», nous ne pouvons nous résoudre à trahir la pieuse mémoire d'un ami en ne protestant pas à sa place.

PAUL ROLLAND.

La Cathédrale de Chartres. Photographies inédites de Vigneau; RUBENS. *La Galerie de Médicis*. Photographies inédites de Sougez, commentées par André Beucler. Paris, Editions «Tel», 1934 et 1935. 2 portef. grand in-f°. 45 fr. Fr. pièce.

Le cathédrale de Chartres, déjà si vivement intéressante par son plan, où l'on retrouve les huit clochers latéraux primitifs de Tournai, l'est encore davantage par la décoration sculpturale de ses portails. Celle-ci, plus que celui-là, a été étudiée et célébrée. Et cependant, la documentation graphique, voire même photographique, sur laquelle devaient se baser jusqu'ici archéologues et historiens de l'art, était défectueuse ou tout au moins incomplète. La Maison Tel, entraînée par le brillant succès justement remporté par un recueil précédent, consacré à la cathédrale de Paris et dont nous avons rendu compte dans cette revue (1933, p. 254), s'est décidée à publier sur l'église chartraine, en grand format et par le procédé de l'héliogravure, 43 merveilleuses photographies inédites de Vigneau.

Des emprunts faits à J. K. Huysmans (*La Cathédrale*) et A. Rodin (*Les cathédrales de France*) — que les éditeurs semblent tenir en particulière estime — servent d'introduction aux planches. Celles-ci, où tout figure en grand détail : piédroits, trumeaux, tympans, etc., sont d'une technique insurpassable en ce qui concerne aussi bien la prise de vue que la mise en page. A quand le tour de Reims?

La même maison d'éditions photographiques réserve aussi à la Galerie Médicis un portefeuille analogue de trente-six vues. Celles-ci sont prises, d'une façon tout aussi choisie et tout aussi artistique, par Sougez, et commentées, cette fois d'une manière plus adéquate, au moyen d'une excellente introduction historique et esthétique et de notes analytiques appropriées, par André Beucler. Rubens nous intéresse évidemment plus que Chartres. Aussi est-ce avec une attention accrue et un plaisir multiplié que nous contemplons, presque avec le résultat scientifique que donnerait la vision des originaux si l'on pouvait, chez Rubens, faire abstraction des couleurs, mais en tout cas avec la facilité plus grande que fournit le travail de cabinet, la prestigieuse série de 21 peintures qui, par un mirage de l'art flamand, magnifie au Louvre l'épouse assez pitoyable d'Henri IV.

Comme nous l'avons déjà dit, il s'agit, dans ces publications, de véritables éditions de vues comparables à ce que sont, dans d'autres domaines de l'histoire, les éditions de

(2) Exemple : n° 32, p. 24 : « *Dum brevis est tora, cum Christo flebilis ora — quæ retinert ora, celestis nescit ora* » à la place de « *Dum brevis est hora, cum Christo flebilis ora — quæ retinent ora, celestis nescit ora* » etc.

textes. Il n'y faut naturellement chercher ni théories, ni synthèses, mais une objectivité absolue dans la sélection, qui offre ses services à tout le monde et dont tout le monde certainement tirera un réel profit.

PAUL ROLLAND.

Dr. JAN DE JONG. *Architectuur bij de Nederlandsche Schilders vóór de Hervorming*. Amsterdam «De Spiegel» et Malines «Het Kompas» 1934, I vol. in 8° carré, 248 pp., un frontisp. et 215 fig.

Un mot du titre. L'architecture dont il est question est bien réellement le premier des Beaux-Arts : l'art de construire, observé dans les représentations peintes de ses manifestations. Qu'il n'y ait donc nulle confusion entre le sens large du mot, adopté ici, et le sens plus restreint, tel qu'on l'emploie parfois dans le langage technique de l'histoire de la peinture pour désigner spécialement des encadrements maçonnés.

Le choix de la Réforme comme terme chronologique extrême du mémoire s'explique tout naturellement par le fait que l'on se trouve alors à la première bifurcation importante du chemin précédemment suivi en commun par les artistes du Nord comme par les artistes du Sud des anciens Pays-Bas. La différence de mentalité issue de la scission qui en résulte est trop connue pour qu'on y insiste.

La détermination du sujet et sa limitation dans le temps sont donc absolument logiques; elles s'imposaient par elles-mêmes.

En présence d'une matière aussi organiquement homogène, M. de Jong a pu se livrer à de nombreux exercices de dissection et de recoupements qui épuisent véritablement certains côtés du problème tandis qu'ils en placent d'autres sous des angles absolument négligés jusqu'ici.

Une distinction bien nette dans son esprit — encore que la pratique picturale en ait mêlé au plus haut point les deux éléments — est celle qu'il établit immédiatement entre l'architecture réelle et l'architecture irréelle, issue de l'imagination (pp. 1-19).

Partant de cette discrimination préliminaire, il passe en revue les différents aspects sous lesquels se révèle l'architecture réelle dans les peintures antérieures au milieu du XVI^e siècle : panoramas urbains, rues et places, églises (extérieur et intérieur), châteaux, monuments isolés autres que ceux des deux genres précédents (pp. 20-87).

Au cours de cette revue, il fait valoir les arguments d'identification — ou de non-identification — des sujets représentés avec des constructions dont on a connaissance soit par l'état actuel des lieux, soit par une documentation ancienne. Sont ainsi étudiés des monuments d'Amiens, Anvers, Audenarde, Bruges, Bruxelles, Cologne, Delft, Dijon, Dordrecht, Gand, Haarlem, Kalkar, La Haye, Liège, Lierre, Mehun sur Yèvre, Middelbourg en Flandre, Paris, Rome, Rumbekke, Tongerlo, Utrecht, etc. (nous groupons dans l'ordre alphabétique les noms figurant, malheureusement sans ordre bien déterminé, sur plusieurs listes).

Certaines de ces identifications suscitent véritablement l'enthousiasme. On éprouve une véritable jouissance intellectuelle à mettre en relation telle vue ancienne avec une photographie prise actuellement sous le même angle. D'autres cas seront à propos discutés. Paraphrasant les paroles de la Présentation au Temple, tant de fois reproduite dans l'ouvrage, on peut prédire que le travail de M. de Jong sera l'objet de nombreuses contradictions. Partout cependant l'auteur nous paraît avoir procédé avec une critique de la meilleure trempe, servie par une connaissance approfondie des lieux, une documentation comparative scrupuleusement choisie et une bibliographie tenue à jour. L'ensemble de ces

identifications constituera certainement un répertoire indispensable aux archéologues de tous genre.

Où l'œuvre prend une allure assurément plus subjective c'est dans les chapitres suivants.

Déjà celui qui envisage la liaison du réel et de l'irréel (pp. 88-126) constitue une transition à ce point de vue. Au fait, par suite des transformations subies par la plupart des monuments et même de la disparition de beaucoup d'entre eux, il est assez malaisé de trancher définitivement en la matière. L'auteur limite ici la difficulté à l'Orient. Après avoir traité au préalable de l'élément exotique et du désir de représenter malgré tout le réel, il montre comment les artistes ont été conduits à figurer Jérusalem en général, le Temple, le Saint-Sépulcre et la Porte d'Or en particulier, ainsi qu'à représenter l'étable de Bethléem et le palais de David.

Un quatrième chapitre, réservé à l'intérieur des bâtiments (pp. 127-154), tout en reprenant certaines données déjà fournies à propos des églises, s'occupe du milieu complet dont les tableaux peuvent nous donner une idée plus ou moins véridique. L'examen rapide du mobilier est, à cet égard, moins déplacé qu'on ne le croirait au premier abord dans un ouvrage consacré à l'architecture.

Retravaillant à un autre point de vue la somme des éléments acquis et y ajoutant encore du nouveau, M. de Jong passe ensuite à l'étude des rapports entre le style et l'époque (pp. 155-191). A propos du style roman, représenté maintes fois notamment par les Van Eyck, il relève l'hypothèse, palpitante d'intérêt, d'une « proto-Renaissance », brisant chez nous avec le style gothique dès la première moitié du XV^e siècle. Cette hypothèse d'un retour précoce à l'antique, par l'intermédiaire partiel du plein-cintre roman, trouvera dans les représentations de monuments rassemblées dans l'ouvrage des arguments de première valeur.

Enfin, l'auteur, entrant de plus en plus dans l'examen stylistique, étudie le « sentiment de la forme » (pp. 191-229) en insistant sur les preuves de « verticalisme » et d'« horizontalisme »; en analysant la répartition bipartite ou tripartite des sujets dans un panneau isolé (forme de diptyque ou de triptyque) ou en constatant l'unité de trois panneaux contigus (véritable triptyque); en signalant — peut-être un peu trop rapidement — l'encadrement peint; en touchant — peut-être un peu trop longuement — à la représentation de la figure humaine et en concluant de toutes ces prémices à l'unité de style.

Trois tables alphabétiques terminent le volume sous forme d'index bibliographique, de liste des illustrations par noms des peintres et noms des monuments et des lieux, de table onomastique générale (pp. 230-243).

A l'inverse de tant d'ouvrages au titre fallacieux, celui de M. de Jong tient, en général, plus qu'il ne promet. A côté d'une matière iconographique du plus puissant intérêt, on y trouve de l'histoire de l'art proprement dite, de l'esthétique et de la philosophie de l'art. Si tous les dons que l'auteur distribue ainsi généreusement ne sont pas du goût de tout le monde, au moins tout le monde s'accordera-t-il à louer le scrupule de ses intensions et à le remercier de ses largesses.

PAUL ROLLAND.

MAX J. FRIEDLAENDER, *Die Altniederländische Malerei*. Bd. XII: *Jan van Scorel, Pieter Coeck van elst*. Leyde, A. W. Sythoff's Uitgevers-Maatschappij, N. V., 1935. 20.70 RM.

La publication de l'ouvrage considérable de Max J. Friedländer se poursuit régulièrement. Les amis de l'auteur aimeront à constater que l'ardeur au travail de ce maître de la critique historique et artistique ne faiblit pas, et les historiens d'art apprendront avec plaisir que l'édition reprise par la maison solide A. W. Sythoff de Leyde, pourra se continuer sans entrave.

Voici le volume XII. Il est intitulé « Jan van Scorel et Pieter Coeck van Aelst ». Il comprend beaucoup plus : il donne un complément au volume II en parlant encore du Maître de la Légende de la Madeleine, il traite du Maître des Demi Figures de Femmes, de Belle-gambe, de Dirk Vellert, de Marinus van Reymerswaele, de Jan van Hemessen, de Jacob van Amsterdam, de Jan Vermeyen.

Se trouvant en face du XVI^e siècle, ce siècle où tout d'un coup des divergences fondamentales se produisent dans l'art des anciens Pays-Bas, l'auteur éprouve le besoin de regarder en arrière et en avant, de revoir les valeurs, et, surtout, de procéder à une sélection. Devant le grand nombre de tableaux conservés, il n'est plus possible de les publier et de les étudier tous. Dans la production industrialisée des peintres du XVI^e siècle, il faudra faire un choix. Pour l'illustration, le choix de l'auteur va de préférence à des œuvres moins connues. Cela est de nature à rendre l'emploi de cet ouvrage de référence moins pratique. Mais cela aide sérieusement les vrais travailleurs scientifiques. Nous aimons trouver ici des œuvres de jeunesse des artistes, et des tableaux que l'auteur a rencontrés dans le commerce, plutôt que les principales œuvres connues.

On connaît la méthode sûre de Friedländer, ce maître de la critique de style. Elle est des plus scientifiques, grâce à l'esprit de discernement objectif et de logique précise de l'auteur. Nous pourrions cependant souhaiter dans un ouvrage, qui sert de base d'étude et de recherche, un ordre plus systématique dans l'exposé de la biographie, de l'activité et du style de chaque artiste. Trop souvent le plan des monographies varie. d'après le sujet à traiter, et quiconque fait des recherches est obligé de relire toute la monographie.

La lecture de ces monographies, si elle n'est pas toujours facile, est cependant bien agréable. Cet auteur a un style très personnel. Il dit ce qu'il doit dire, et rien de trop. Pas de longues descriptions, aussi encombrantes qu'inutiles. Pas de phraséologie. Mais tout l'essentiel en des raisonnements serrés et des expressions à l'emporte-pièce. Un exemple. Pour caractériser la physionomie des visages du Maître des Demi Figures de Femmes, l'auteur n'a qu'un mot, mais il en dit long : « son idéal de beauté est féminin, maternel ».

La maîtrise de Friedländer comme critique d'art se manifeste ici d'une façon frappante dans la manière dont il traite à la fois avec souplesse et avec assurance, la question si longtemps confuse du Monogrammiste de Brunswick. Le tableau si problématique du Musée de Brunswick, où figure le monogramme énigmatique, ainsi que d'autres de même style, ont été donnés tantôt à Jan van Hemessen, tantôt à Jan van Amstel. Friedländer opine pour l'identité de cet artiste avec Jan van Hemessen. L'analyse du monogramme lui fournit les lettres I S M V. Il y lit Jan Sanders (de) Meyere. Un Jan de Meyere devint maître à la corporation des peintres à Anvers, en 1523, quatre années après que Jean Sanders y fut inscrit comme apprenti. Comme Sanders peut avoir été un surnom donné au jeune homme d'après le prénom de son père, portant peut-être le prénom d'Alexandre — qui devient dans le langage courant : Sander — il est possible que de Meyere ait été son nom patronymique, pense Friedländer. Celui-ci me permettra d'ajouter que je crois pouvoir lire dans le M aussi un H, et le V H se lirait dès lors Van Hemessen. Mais l'analyse de Friedländer pousse plus loin. Il accepte la différence de style que l'on observe au premier abord : van Hemessen affectionne les grandes figures, fortement modelées, tandis que dans l'œuvre du Monogrammiste de Brunswick on trouve des figures petites et allongées, traitées d'une manière enlevée en un travail impressionniste, en une tonalité plus claire. Si des figurations dans le genre du Monogrammiste de Brunswick se trouvent souvent dans le fond des œuvres de van Hemessen, il ne faut pas en conclure à une collaboration de deux peintres différents, comme on le fait généralement; il s'agit en l'occur-

rence, ainsi que le démontre fort bien Friedländer, d'une autre manière de concevoir : le même peintre traite d'une manière différente les figures selon qu'il les conçoit à distance ou qu'il les conçoit de près.

Ne cherchons pas noise à l'auteur de ce que les catalogues critiques des artistes ne soient peut-être pas toujours complets. Ce qu'il nous donne est la somme, déjà énorme, d'études de toute une vie. Pourquoi dirions-nous, par exemple, que le *Saint Jérôme* de van Hemessen à Leningrad, cité par Friedländer, est signé et daté de 1543, que le *Christ portant la Croix* à Estergom (G. van) est signé et daté de 1553 et que la *Suzanne au bain*, signée par le même maître et datée de 1540 (en vente chez Drouot à Paris le 8 juillet 1925) n'est pas mentionnée? Que nous avons lu sur le *Saint Jérôme*, de Marinus van Reymerswaele, à l'Académie San Fernando de Madrid, la date 1535 et non 1538, donnée par l'auteur? Ces catalogues sont si bien fournis et si bien raisonnés que nous aurions mauvaise grâce d'insister et de ne pas nous réjouir de les posséder. Nous devons nous réjouir tout spécialement de ce que ce maître, qui en sait long, et qui domine son sujet, nous présente des monographies aussi solides et aussi sûres sur des artistes qu'on connaît si mal encore. Ce sont des modèles tout autant d'érudition que de critique. L'ouvrage de Friedländer est « classique » dans toute la force du terme.

LEO VAN PUVVELDE.

G. VAN DOORSLAER. *La corporation et les ouvrages des orfèvres malinois*. Anvers. Ed. De Sikkel, 1935. 313 pages, L planches.

L'histoire des industries d'art de nos anciens Pays-Bas est du plus haut intérêt. En effet, elle touche non seulement de près au magnifique domaine de notre grand art, mais elle contribue aussi au progrès de l'histoire culturelle, économique et sociale de notre peuple pendant les siècles passés.

Sauf pour quelques branches privilégiées, cette partie de l'histoire de l'art n'est cependant encore qu'un vaste domaine à peine exploré par des « spécialistes ». Ceux-ci consacrent leurs efforts à l'étude approfondie de telle ou telle de nos industries d'art en se limitant rigoureusement à une région ou une période déterminée.

C'est l'origine de quelques monographies qui sont comme des pierres d'attente pour la reconstitution d'une histoire générale des arts industriels.

Disons tout de suite que l'ouvrage de M. Van Doorslaer est à cet égard l'une des meilleures monographies qui aient été publiées dans notre pays. Nul mieux que ce très érudit archéologue malinois n'était évidemment qualifié pour écrire l'histoire de l'orfèvrerie de Malines. Ses nombreux travaux antérieurs sur les anciennes industries d'art malinoises ont établi partout sa réputation. Cette fois il s'est astreint à étudier d'une manière aussi approfondie que possible l'histoire et les œuvres de la corporation des orfèvres de Malines en se limitant d'ailleurs exclusivement à cette ville. Il nous présente aujourd'hui en un superbe volume le fruit de plus de vingt ans de patientes recherches.

Comme historien, M. Van Doorslaer a dépouillé à fond non seulement les archives de la ville et du royaume, mais encore celles d'un grand nombre d'églises. Il est parvenu ainsi à retracer l'histoire presque complète des orfèvres malinois depuis la fin du XIV^e siècle; après l'indication des sources, voici le chapitre sur l'évolution, l'administration, la liste des dignitaires et des membres de la corporation. Particulièrement intéressants sont les renseignements fournis par les documents se rapportant aux anciennes loteries des gildes malinoises. Plus conjecturales sont sans-doute les identifications proposées à l'occasion de la publication des inventaires des collections de Marguerite d'Autriche.

La liste alphabétique des membres, groupés par époque, comprend trois-cent-trente

noms; quelques-uns sont ceux de maîtres éminents, tels les van Steynemoelen; l'auteur publie sur chacun d'eux une foule de renseignements inédits. Peut-être eût-il été préférable de séparer les grands noms, aujourd'hui perdus au hasard de l'ordre alphabétique, de la masse des orfèvres d'importance secondaire?

Comme archéologue, spécialiste de l'orfèvrerie, M. Van Doorslaer a étudié, non moins consciencieusement, les œuvres des orfèvres malinois. Initié aux détails de la technique en ce qui concerne les métaux et leur aloi, les poids et les balances, il s'est surtout attaché à l'étude des poinçons; au prix de longues et ingénieuses recherches, il est parvenu à déterminer exactement ceux-ci, année par année depuis 1489 jusqu'à la domination française (à l'exception d'une série de vingt-quatre années au XVI^e siècle) (1).

En un court paragraphe, l'auteur traite de la question des modèles; il souligne avec raison le rôle important joué par certains sculpteurs dans la fourniture de ceux-ci? N'aurait-il pas pu rappeler à ce propos l'influence très probable des recueils de gravures, surtout italiens et allemands, qui circulaient certainement dans les Pays-Bas dès le XV^e siècle; certains étaient spécialement gravés pour les orfèvres et il est à présumer que la plupart de nos artisans et ouvriers d'art s'inspirèrent de ces gravures (2).

Pour cataloguer les œuvres, M. Van Doorslaer a bénéficié, en ce qui concerne les orfèvreries religieuses, de la collaboration éclairée du chanoine Crooy. Il a retrouvé au total plus de trois-cents ouvrages groupés très clairement, grâce à l'identification des poinçons, par ordre chronologique. Les nombreuses planches qui accompagnent ce travail permettent de se rendre compte de la splendeur de ces anciennes orfèvreries malinoises. On admirera surtout les œuvres rarissimes du XV^e siècle, telle la magnifique buire du Victoria and Albert Museum dont la monture porte le poinçon de Siger van Steynemoelen. On regrettera avec l'auteur la disparition de tant de chefs-d'œuvre au cours des siècles, parmi lesquels la précieuse châsse de Saint Rombaut et d'autres, innombrables, fondus surtout au XVI^e siècle et à l'époque de la révolution française.

Certains lecteurs auraient souhaité que M. Van Doorslaer ajoutât à ses descriptions quelques observations générales afin d'essayer de déterminer les caractéristiques des œuvres d'orfèvrerie malinoises au point de vue technique et artistique; ne peut-on découvrir, pour chaque époque, des caractères communs pour la forme et l'ornementation qui confèrent aux œuvres une individualité propre, différente de celles des autres villes? Peut-être eût-il été possible de situer ainsi l'orfèvrerie malinoise dans l'histoire générale de l'orfèvrerie des anciens Pays-Bas.

Mais ceci eût dépassé les cadres forcément limités d'une monographie et eût sans doute constitué une tentative de synthèse prématurée. Aussi bien l'illustration, abondante et excellente, supplée-t-elle au défaut de commentaire. Souhaitons que de nombreux ouvrages voient le jour qui, pour d'autres villes, retracent d'une manière aussi magistrale, le passé de nos corporations d'orfèvres. C'est ainsi que doit se construire progressivement et scientifiquement l'histoire glorieuse de nos anciennes industries d'art.

HENRI NICAISE.

ERNEST CLOSSON. *La facture des instruments de musique en Belgique*. (1 vol. in 8^o de 169 pages; Bruxelles, Chambre syndicale des facteurs d'instruments de musique, 1935).

M. Closson nous offre, dans cette simple « esquisse d'un vaste sujet », un tableau à la fois synthétique et analytique d'une industrie nationale qui a connu des moments de

(1) Par suite d'une erreur de rédaction, le texte de la page 186 relatif aux états des armées communales est malheureusement devenu incompréhensible.

(2) Cf. P. JESSEN : *Der Ornamentstich*, Berlin, 1920.

splendeur peu commune, grâce à la présence, dans notre pays, de toute une série d'inventeurs géniaux et d'artisans hors de pair.

A un introduction pleine d'idées générales et de remarques particulières du plus vif intérêt, succèdent cinq chapitres respectivement consacrés aux orgues, aux instruments à cordes et à clavier, à la lutherie, aux instruments à souffle, aux cloches et carillons. La chronologie s'arrête à 1850 environ, l'auteur estimant, à juste titre, que, dans un ouvrage où il importe avant tout d'être objectif, il y a quelque danger à s'aventurer sur un terrain encore trop proche de nous et manquant par conséquent de recul.

Dans chacun de ces chapitres, la matière est clairement et systématiquement ordonnée, en sorte que l'on s'y retrouve toujours sans peine (la table des noms cités, placée à la fin du volume contribue, de son côté, à faciliter les recherches). D'autre part, tout est organisé, dans le détail, avec cette méthode qui fait que le principal n'est jamais sacrifié à l'accessoire, si bien qu'en dépit d'inévitables énumérations, l'exposé de M. Closson n'est pas un instant languissant ou fastidieux.

Les instruments à cordes avec clavier, les instruments à souffle et les carillons; tels sont les domaines dans lesquels la facture instrumentale s'est principalement illustrée, à partir du XVI^e siècle, avec des constructeurs émérites comme les Taskin, les Tuerlinckx, les Sax, les Waghevens, les Van den Gheyn.

Un important index bibliographique termine l'ouvrage. On y retrouve avec satisfaction les noms de musicologues belges de valeur, tels que V. Mahillon, M. Van Doorslaer, M. Van Aerde et M. Vannes, sur les travaux desquels l'auteur s'est plus particulièrement appuyé pour donner à certaines parties de son travail le poids qui les caractérise.

A titre additif, on pourrait signaler que, d'après l'*Organographia* de Praetorius (1618), l'art des organiers des Pays-Bas a peut-être eu plus de retentissement en Allemagne, au XVI^e et au XVII^e siècle, que ne paraît le laisser croire M. Closson, p. 24. D'après M. Pirro, (Congrès d'orgue de Strasbourg, 1932; Compte-rendu, 1935, p. 180), l'un des Hocquet (Florent), que l'auteur qualifie d'organiers flamands (p. 23), serait originaire de Liège.

Des documents iconographiques fort bien choisis (portraits, instruments) viennent enrichir fort opportunément la monographie de M. Closson. A noter que la lithographie de Baugniet qui représente Adolphe Sax est inexactement datée dans son intitulé : c'est, en effet, 1844 et non 1894 qu'il faut lire.

CH. VAN DEN BORREN.

II. REVUES ET NOTICES.

1. PREHISTOIRE ET ARCHEOLOGIE GALLO-ROMAINE.

— La revue *Ibérica*, du 1^{er} avril 1933, contient un article du R. P. JOSÉ MARIA IBÉRO : *El arte solutrense marneffiano*.

Les Jésuites Espagnols, fixés au château de Marneffe, en Belgique, se sont intéressés à la géologie et à la préhistoire de la région. Ils ont fait des recherches au Bois de la terre aux plombs, à Fallais. Ils y ont recueilli de l'outillage lithique préhistorique; celui-ci proviendrait d'une grotte détruite il y a une cinquantaine d'années, pour l'aménagement d'une propriété contigue au bois. D'après le propriétaire, M. Mousset, l'excavation disparue possédait 3 niveaux pierreux, séparés par des couches de terre.

Il est impossible de juger la valeur archéologique des silex et des quartzites recueillis, d'après les mauvaises photos qui accompagnent l'article du Père Ibéro. L'auteur classe les pièces récoltées au Moustérien, au Solutrén et au Zoonhoven. Bien que quelques

cavernes belges, entre autres celle de Spy, aient donné certains types présolutréens, l'industrie solutréenne typique fait défaut en Belgique. Et le fait d'attribuer des pièces lithiques (« pointes typiques » et « feuilles ») au solutréen ne peut malheureusement, que rendre suspecte les autres détermination du Père Ibéro.

Des modules de silex, qui ne sont que des « jeux de la nature » ont été récoltés et interprétés, par leurs découvreurs, comme des tentatives d'art solutréen — d'où le titre de l'article — pour figurer des femmes, une tête de chèvre, une tête de cheval, un oiseau et une trompe d'éléphant!

— Mr. JACQUES BREUER, donne son avis sur *le camp de la legio X à Nimègue et celui de la legio II à Batavodurum*, dans *l'Antiquité classique*, T. III, 1934, 2, p. 385.

Les recherches du Dr. Holwerda ont permis de connaître l'emplacement exact du camp de la legio X, à Nimègue. On avait cru que le camp n'était défendu que par un simple fossé et que toute l'enceinte était faite d'une levée de terre palissadée, à l'exception du secteur septentrional, où l'on avait construit un mur en maçonnerie, l'escarpement de la pente rendant inutile le creusement d'un fossé. Cette enceinte serait bien composite pour une légion qui était renommée pour la fabrication des briques et des tuiles et qui approvisionnait, en matériaux, les diverses troupes romaines de la région.

Des observations récentes du Père Vermeulen et d'autres plus anciennes, mais d'abord mal interprétées, du Père Leydekkers, ont permis de retrouver les traces d'un double fossé, sur le front occidental et sur une partie du front méridional du camp.

Le caractère composite de l'enceinte, les traces d'occupation antérieure, relevées par le Dr. Holwerda, une tombe batave trouvée dans l'intérieur du camp ont conduit Mr. Breuer à l'hypothèse qu'il y a eu là deux camps successifs. Cela permettrait d'expliquer pourquoi, sur une partie du secteur méridional, on n'a trouvé qu'un fossé, les deux enceintes n'y auraient pas le même tracé, elles se couperaient, et comment le front septentrional, fait d'un mur épais d'environ un mètre, reste inchangé.

Mais l'intérêt du problème ne se limite pas uniquement au fait de l'existence d'un ou de deux camps de légionnaires. Il s'agit ici de l'identification avec Nimègue du *Battavodurum* de la révolte de Civilis.

R. L. DOIZE.

2. ARCHITECTURE.

— L'étage du châtelet d'entrée du château des comtes à Gand a été construit pour servir de chapelle au château : cette thèse nouvelle est préconisée et défendue par M. BR. LEOPOLD (*De Kapel van het 's Gravensteen te Gent*. Kunst, 1934, pp. 288-292). L'auteur se base en ordre principal sur l'étude du monument lui-même. Il constate que l'étage du châtelet d'entrée est la seule salle du château qui ait à la fois l'orientation convenable, le plan cruciforme et une décoration soignée. De plus on y trouve une légère abside surélevée comme pour y placer un autel et éclairée par une jolie fenêtre de forme triflée. L'emplacement de cette chapelle sur l'enceinte même du château n'est pas exceptionnel : on en trouve des exemples analogues notamment à Gelnhausen, Trifels et Münzenberg. S'il est vrai que cet étage du châtelet d'entrée a servi de prison pendant un certain temps — des textes du XIV^e siècle en font foi — ceci n'infirmé nullement la thèse de M. Br. Leopold. La destination primitive de l'étage peut avoir été changée par la suite. L'auteur réfute l'opinion ancienne qui veut que la chapelle se soit trouvée dans une dépendance du donjon à l'étage supérieur de la gracieuse loggia qui s'ouvre largement sur la grande salle des fêtes de ce donjon. Il fait observer que cette loggia, d'ailleurs entièrement reconstruite lors de la restauration, n'est pas orientée et qu'elle n'a ni la disposition

ni la décoration qui conviennent à une chapelle. L'auteur examine enfin les textes qui d'une façon assez vague peuvent aider à déterminer la topographie des lieux. Ces textes ne sont pas en contradiction avec la thèse qu'il défend.

— Plus d'un point de l'histoire de l'ancienne église Saint-Jean, aujourd'hui cathédrale Saint-Bavon à Gand, est encore obscur. M. TRÉFOIS a fait de fructueuses recherches au sujet d'une tour primitive sise autrefois à la croisée du transept de cette église. Cette tour, démolie seulement au cours du XVI^e siècle n'avait pas jusqu'ici retenu l'attention des archéologues quoique plusieurs textes d'archive la citent explicitement à l'occasion de sa démolition. D'après ces textes la tour comptait trois étages dont deux étaient voûtés et une flèche. M. Tréfois croit avoir retrouvé cette tour sur d'anciennes vues panoramiques de la ville de Gand. Faisant alors l'examen de la plus ancienne partie de l'église, la crypte sous le chœur, M. Tréfois y trouve des indices à l'appui de sa thèse à savoir que du côté occidental de cette crypte, c'est-à-dire à la croisée du transept, s'élevait primitivement une tour. (*De Romaansche toren en de krocht van de voormalige St. Janskerk te Gent. Kunst*, 1934, pp. 225-235).

— L'ABBÉ THIBAUT DE MAIZIÈRES fait l'étude et la description de l'ancienne église Saint-Jean-au-Marais à Bruxelles, démolie en 1846, d'après les documents graphiques, plans et vues anciennes, qu'il a retrouvés en nombre important. Plusieurs étaient restés inédits jusqu'à présent, entre autres une série de dessins exécutés à la veille de la destruction de l'hôpital et de l'église et conservés aux Archives de la ville de Bruxelles. L'auteur a pu de cette façon préciser les détails d'architecture qui apparentaient cette église à d'autres édifices brabançons et dater le plus exactement possible ces éléments. Le plan de l'ancienne église Saint-Jean-au-Marais était celui des églises brabançonnaises à tour centrale et entrée occidentale. La nef avec bas-côtés était romane : l'auteur place sa construction à la fin du XII^e siècle. Cette nef avait des piliers à section carrée et une corniche à modillons portés sur bandes murales. La tour de la croisée amorcée au cours de la construction de la nef n'avait été exécutée qu'au XIII^e siècle. Le chœur au chevet polygonal doit avoir été élevé entre 1250 et 1275 par comparaison avec les églises de Winxele, Laeken et Notre-Dame-de-la-Chapelle. (*Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1935, juillet, pp. 113-123).

— Dans le *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie* de juillet-décembre, 1934, signalons l'importance du rapport de la province de Liège à l'assemblée générale et tout spécialement les trente-huit notices motivant les propositions de classement de monuments importants (pp. 367-404). On est en droit de se réjouir du classement par la Commission des Monuments d'églises d'une haute valeur archéologique et artistique telles que Saint-Jacques, Saint-Denis et Saint-Barthélémy de Liège, pour ne citer que celles-là : on ne pourra se défendre d'un certain étonnement du fait qu'elles ne l'étaient pas encore. Le même Bulletin contient un rapport de M. DE SMET DUHAYON sur la conservation des moulins à vent. L'auteur signale la disparition progressive de ceux-ci et propose des moyens destinés à enrayer cette disparition. Il donne une liste chronologique des moulins encore existants en Flandre Orientale : les plus anciens datent du XII^e siècle, ce sont ceux de Synghem (1154) et de Somergem.

— Remercions le gouvernement hollandais d'avoir donné à la Belgique une collection de 500 plans manuscrits de fortifications des villes belges datant de la fin du XVII^e siècle à 1830. Plusieurs de ces plans concernent la ville de Namur et présentent, paraît-il, un grand intérêt pour l'étude des monuments anciens de cette ville (*Namurcum*, 1935, n° 1, p. 16).

— L'étude des églises du pays mosan sera facilitée par un récent relevé bibliographique

des travaux se rapportant à l'histoire du diocèse de Liège en général et des communes qui le composent. Cette utile bibliographie est l'œuvre de M. LEON HALKIN (*Introduction à l'histoire paroissiale de l'ancien diocèse de Liège. Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois*, t. LIX, 1935, pp. 137-230). On y trouve la référence de près de neuf cents travaux épars dans des publications locales.

— Les archives de l'ancienne abbaye du Val Saint Lambert ont été conservées. M. L. DE JAER en a extrait une série de contrats qui permettent de suivre les travaux de construction de l'église à partir du XIV^e siècle et les multiples réparations et reconstructions qu'elle eut à subir par la suite.. (*L'église primitive de l'abbaye du Val Saint Lambert et ses vicissitudes. Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois*, t. LVIII, 1934, pp. 41-80).

— En quelques pages concises c'est toute la vie et l'œuvre de Jean Faulte, architecte de Charles de Lorraine, que Mademoiselle SIMONE ANSIAUX a retracées au moyen de nombreux documents qu'elle a exhumés des archives. (*Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1935, août, pp. 135-140).

— Quelle est la raison d'être des arcades qui forment une série de retraits à la base des murs des anciens remparts de la ville de Binche du côté extérieur? Telle est la question que pose, sans la résoudre, M. PAUL CLOVIS MEURISSE dans les *Annales du Congrès de Liège 1932* (fasc. IV des Comptes Rendus parus s. d. en 1935, pp. 149-153).

— Dans le même fascicule de ces *Annales* (pp. 177-190) Mademoiselle ODA VAN DE CASTYNE étudie *L'oculus triangulaire curviligne*. Il est bien regrettable que l'auteur n'ait pas eu connaissance de l'étude substantielle publiée déjà dès 1931 sur le même sujet par l'abbé THIBAUT DE MAIZIÈRES (*Les fenêtres en forme de triangle curviligne dans l'art gothique belge. Bulletin de la Société Royale d'archéologie de Bruxelles*, 1931 janv.-févr. pp. 5-10) et dont nous avons rendu compte ici même (t. I, fasc. 2, 1931, p. 184). L'étude de M^{lle} Van de Castyne constitue un apport intéressant à celle de l'abbé Thibaut de Maizières. On y trouve une nomenclature des édifices où se rencontrent des baies de ce type spécial mais on regrettera l'absence de précision et de datation exacte de ces baies.

LUCIE NINANE.

3. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

— Dans le *Bulletin de l'Institut historique belge à Rome* (tome XV-1935), Mlle M. FRANSOLET étudie « *Trois œuvres monumentales de François Duquesnoy* ». Il s'agit d'abord d'un concert d'anges ornant l'autel de la chapelle Filomarini à l'église des SS. Apôtres à Naples. Ce bas-relief du maître flamand, très peu étudié jusqu'à présent, est décrit avec science et enthousiasme par l'auteur qui en retrace minutieusement l'histoire, liée à celle de l'autel Filomarini. Le plan de celui-ci fut tracé par Francesco Borromini, et les artistes italiens les plus éminents de l'époque collaborèrent à son érection et à sa décoration. L'œuvre du Fiammingo (1631-1641) est digne de celle de ses collègues italiens et provoqua l'universelle admiration des contemporains.

Dans l'église de S. Maria dell'Anima, l'auteur a redécouvert deux autres œuvres de l'artiste: ce sont deux épitaphes achevées respectivement en 1629 et en 1640; les *putti* qui les ornent sont parmi les plus beaux de l'artiste. Mlle Fransolet se plaît à décrire et à louer les mérites de ces œuvres charmantes, contemporaines des grandes statues de Saint André et de Sainte Suzanne, précédemment étudiées par elle. Chacun lui sera reconnaissant de s'être vouée avec ardeur à la glorification de l'œuvre du grand Flamand trop souvent oublié dans cette Italie si riche en œuvres d'art de toutes espèces.

— A la fin du XVIII^e siècle, l'œuvre de François Duquesnoy exerça encore une

influence considérable sur certains sculpteurs de nos Pays-Bas. Nous trouvons de précieux renseignements à ce sujet dans un article récent de Mlle M. DEVIGNE publié dans la revue *Kunst* (1935; 6-7 : *Achttiend-eeuwsche Vlaamsche beeldhouwwerken*). L'auteur présente d'abord deux bustes du château de Schoenbrunn, représentant respectivement Marie Caroline, reine des Deux-Siciles, œuvre de Charles Van Poucke, et Marie-Antoinette, reine de France, œuvre de Joseph Fernand; on peut les ranger parmi les meilleures sculptures de notre pays pour cette époque, à côté des œuvres de Godecharle et Le Roy.

De Godecharle l'auteur étudie ensuite une série d'œuvres signées, inédites ou peu connues : un buste de François Rasse, une nymphe à la coquille, deux pendules provenant de la collection d'un archiduc autrichien. Il est probable que ces dernières pièces datées de 1791 ont fait partie d'un ensemble plus considérable sculpté par Godecharle pour le palais des archiducs Albert et Marie-Christine, dont les initiales se lisent sur le socle. Toutes ces œuvres sont conçues dans le style français de l'époque. Comme imitateur de François Duquesnoy, P. Le Roy exécuta plusieurs terres-cuites. Mlle Devigne présente notamment un *Amour bandant son arc*, qu'elle considère comme une copie d'une sculpture de marbre, aujourd'hui perdue, du grand Fiammingo. Deux petites figures d'angelots du Victoria and Albert Museum de Laurent Delvaux attestent la même influence.

— A l'intention de ceux qui s'occupent de l'ancien art de nos régions mosanes, il convient de signaler une longue étude historique publiée dans les *Verzamelde Opstellen* du cercle historique et archéologique de Hasselt (XI, 1935, 1^o afl.), par le R. P. VAN LIESHOUT sur une châsse conservée à l'église de Kerniel (Limbourg). L'œuvre qui date de la fin du XIII^e siècle est ornée de peintures sur bois dont le style rappelle encore celui des anciens miniaturistes mosans. (*Rond het reliekschrijn van Sint Odila*).

— M. E. POSSENTI, dans le *Bulletin de l'Institut historique belge à Rome*, déjà cité, décrit une magnifique tapisserie bruxelloise du début du XVI^e siècle, conservée à Caserta en Italie. Il s'agit d'une *Déposition de Croix* accompagnée d'autres petites scènes illustrant le dogme de la Rédemption, suivant des données iconographiques traditionnelles de l'époque. Rien ne permet cependant d'identifier l'auteur du carton avec celui de la belle Descente de Croix des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à laquelle se réfère l'auteur. (*Un arazzo fiammingo della Reggia di Caserta*).

— Dans *Apollo* (novembre), nous trouvons une note de M. A. F. KENTRICK sur une tapisserie bruxelloise du début du XVI^e siècle actuellement dans le commerce à Londres. La pièce, de qualité superbe, représente *Sainte Véronique* et le voile orné de la face du Christ. L'auteur suppose que le tapissier s'est inspiré directement d'une peinture contemporaine attribuée à Matsijs. De ce chef-d'œuvre il rapproche une tapisserie de la collection G. Eumorphopoulos représentant le même sujet, traité dans un style différent.

— Dans le *Bulletin du Metropolitan Museum of Arts* de New-York (août 1935), M. PRESTON REMINGTON publie un article sur deux tapisseries de la manufacture des Gobelins. Nous trouvons ici deux épisodes des chasses maximiliennes (avril et septembre) tissées à la fin du XVII^e siècle d'après les tapisseries bruxelloises originales.

— Le *Bulletin des Musées de France* (mars 1935), à propos d'un legs fait par M. Wauters au Musée des Arts Décoratifs à Paris, signale une très belle gaine de régulateur ou horloge liégeoise du XVIII^e siècle, ainsi qu'un grand bahut brabançon de 1620.

— L'Histoire locale de nos anciennes orfèvreries intéresse actuellement plusieurs chercheurs. Voici en ce qui concerne Anvers quelques résultats d'une étude historique publiée par M. D. SCHLUGLEIT dans les *Bijdragen tot Geschiedenis* (juillet-septembre 1935), sous le titre : *Antwerpsche goudsmeden en zilverdrijvers in de samenleving*. Les orfèvres anversoises supplantèrent les Flamands au début du XVI^e siècle; ils exercèrent une très

grande activité qui s'étendait même à la confection des monnaies et sceaux officiels. Pourtant on possède très peu de renseignements sur le séjour de ces artisans à Anvers. L'auteur a publié au sujet de ces artistes de nombreux détails reconstitués notamment à l'aide de sentences intervenues à la suite de leurs querelles. Tels sont William Soutman, Willem De Vos, Ambrosius De Groote, Gielis Stas, Van Houtvelde, Smidt. D'autres fort nombreux, tel Alexander van Bruxal, se lancèrent dans des spéculations immobilières qui le plus souvent les ruinèrent.

Au sujet de Jan Van Nijmegen, que Pinchart considérait comme l'un des plus habiles orfèvres de son siècle, l'auteur a retrouvé plusieurs documents le concernant; il s'agit de jugements rendus par le Magistrat d'Anvers sur plainte de quelques clients hollandais victimes de sa négligence et de ses malversations et qui, au milieu d'un interminable procès, le firent jeter en prison jusqu'à sa mort en 1531 ou 1532.

— A Malines, orfèvres et fondeurs de métaux n'eurent pas moins de célébrité M. G. VAN DOORSLAER, infatigable historien des industries d'art malinoises, consacre un article de la revue *Oud Holland* (1935, V) à l'étude de *Dix pièces d'artillerie fondues à Malines aux XVI^e et XVII^e siècles et existantes encore*. Cette industrie de guerre fut florissante à Malines dès le XIV^e siècle, mais c'est au XVI^e siècle qu'elle semble avoir atteint son apogée. Quelques rares exemplaires de cette époque ont été retrouvés en divers endroits par l'auteur; ils proviennent des ateliers de Hans Popperuiter, le plus célèbre des marchands de canon du temps, de Simon Gielis, de Remi de Halut, etc. Deux de ces pièces d'artillerie malinoises se trouvent actuellement dans un fort de Jodhpur aux Indes anglaises. La plus récente datée de 1699 appartient au Musée de Berlin. Certaines de ces pièces, pourvues d'une riche décoration sont de véritables œuvres d'art.

— A propos de l'histoire des orfèvreries liégeoises, signalons une notice de M. G. BRASSINE sur *Georges Louis Henrotay*, orfèvre ayant travaillé à Liège à la fin du XVIII^e siècle (*Léodium*, mai-juillet 1935).

H. NICAISE.

4. PEINTURE.

— Le Dr. M. J. FIEDLAENDER expose avec précision et grande largeur de vue le problème Hubert et Jean Van Eyck d'après les deux ouvrages de M. Renders, *Hubert und Jan Van Eyck, Oud Holland*, 1935, 5, pp. 211-215. On le sait, le savant critique n'accorda jamais aucune œuvre à Hubert Van Eyck, mais il accepta l'authenticité du quatrain. Dans cet article récent, il souligne le peu d'importance des quatre vers lorsqu'on considère l'unité de main du polyptyque gantois. A ce propos, le Dr. Friedländer rejette les hypothèses de M. Beenken au sujet de la collaboration des frères dans l'Agneau Mystique. Finement et avec une pointe de sarcasme qui le caractérise si bien, l'éminent historien d'art allemand termine son étude en suggérant une supposition de plus: s'il est des tenants de Hubert Van Eyck, on pourrait lui attribuer la prédelle du polyptyque que Van Vaernewyck et Van Manden décrivent comme une œuvre ruinée à leur époque déjà!

— Le *Bulletin of the Bochstitz Gallery* de La Haye, année 1935, publie la reproduction de diverses œuvres flamandes: une Lucrèce de Joos Van Clève (bois, 49 × 41 cm., ancienne collection St. von Auspitz de Vienne), une Nativité de Maître Michiel (bois, 38 × 30 cm.), une Nature morte de Fyt (toile, 53 × 50 cm., ancienne collection St. von Auspitz de Vienne), une seconde Nature morte de Fyt (toile, 132 × 148 cm., anciennes collections Kann de Paris, von Herzog de Budapest et von Auspitz de Vienne).

— La collaboration de Mgr. M. VAES est précieuse dans le récent *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, tome XV, 1935. Nous y relevons deux notes. Dans les *Peintres*

flamands à la Cour de Savoie (pp. 243-247), il fait connaître les publications posthumes du comte A. Bandi di Vesme relatives aux artistes ayant vécu à la Cour de Savoie de 1555 à 1650 (parmi les flamands, il y a Jean Kraeck de Haarlem, dit Giovanni Caracca, Balthazar Matheysens d'Anvers et Jan Miel). Dans sa seconde note, l'auteur signale la bibliographie italienne grâce à laquelle on peut préciser les renseignements relatifs aux *Peintres flamands en Ligurie* (pp. 247-248).

— Depuis l'étude de R. A. Peltzer parue en 1924 sur le peintre Louis Toeput, l'attention est attirée sur cet artiste. Nous avons rendu compte dans cette chronique des diverses études qui lui sont relatives. M^{me} S. SULZBERGER, après avoir mis au point la somme des connaissances à son sujet, apporte une contribution importante en étudiant *Le peintre Louis Toeput (Ludovico Pozzoserrato) et la décoration du Mont-de-Piété à Trévise*, dans le *Bulletin de l'Institut historique belge à Rome*, XV, 1935, pp. 149-167. L'auteur, après avoir retracé la biographie du peintre et apporté en particulier des arguments en faveur de son origine malinoise, esquisse le milieu artistique néerlandovo-venitien de la deuxième moitié du XVI^e siècle dans lequel ce petit maître vécut. Enfin, elle révèle et analyse finement une œuvre inédite de Toeput : la décoration d'une salle du Mont-de-Piété de Trévise qui illustre, en six panneaux, les idées d'entraide et de charité. Les rapprochements avec les œuvres de chevalet du maître permettent de caractériser son style.

J. LAVALLAGE.

5. VARIA.

A l'occasion de l'Exposition de Bruxelles, la revue « L'Art Belge » a publié un numéro spécial de luxe, (avril 1935) de 48 pp., consacré à *Cinq siècles d'art bruxellois au Palais de l'Art ancien*. Après une introduction de M. P. LAMBOTTE, intitulée *Conversation sur le Péristyle*, où il est expliqué entre autres choses pourquoi Philippe de Champagne et Adam-François Van der Meulen se sont vus représentés à la Rétrospective du Heysel, M. CHARLES BERNARD parle le *Roger de la Pasture, dit Van der Weyden, l'initiateur de la peinture bruxelloise*, qu'il distingue délibérément d'un Rogelet de le Pasture, élève de Robert Campin; M^{me} MARGUERITE DEVIGNE, faisant état des récentes découvertes de M. Duverger, passe *De Claus Sluter à Constantin Meunier, sculpteur bruxellois*, M. RICHARD DUPIERREUX reconnaît en *Pierre Bruegel, notre Optimisme*; M. PAUL FIERENS dresse la *Dynastie des Bruegel*; M. ALBERT MARINUS étudie le *Folklore dans l'Art*, et M. JEAN MILO estime brièvement le *Patrimoine des Corporations bruxelloises* (faïence, tapisserie, orfèvrerie, dentelle, musique, armurerie). Numéro de haute vulgarisation, admirablement illustré (entre autre d'une magnifique reproduction d'un des « Prophètes » de l'Hôtel-de-ville).

P. R.

ERRATA.

A la p. 225, une erreur dans la reproduction des dessins, provenant de l'emploi de transparents, place la fig. 24 à la droite de la fig. 25, c'est l'inverse qui se présente dans la réalité.

A la p. 228, 2^e ligne de l'avant-dernier alinéa, au lieu des mots :

« des deux derniers pleurants dont nous venons de parler... »

lire

« des deux pleurants dont nous allons parler... »

TABLE DES MATIERES DU TOME V.

CINQUIEME ANNEE. — 1935.

ARTICLES.

	Pages
ANDRIEU (LT. COLONEL). — La personnalité des pleurants du tombeau de Philippe le Hardi	221-230
BOMBE (WALTER). — Arrigo fiammingo	231-244
BORCHGRAVE D'ALTENA (J. DE). — Les émaux de la croix de Kemexhe	305-310
BREUER (JACQUES). — A propos d'anniversaires : le Baron de Crassier de Liège	25-31
CASTYNE (ODA VAN DE). — Autour de « l'Instruction pastorale » du Louvre	319-328
COSEMANS (A.). — Correspondentie van Cornelis Floris betreffende het Merode-praalgraf te Geel	251-262
CRICK-KUNTZIGER (M.). — Contribution à l'histoire de la tapisserie anversoise : les Marques et les Tentures des Wauters	35-45
DAVID (HENRI). — Le tombeau de Philippe Pot	119-134
DELFÉRIÈRE (LÉON). — Monuments funéraires du XV ^e siècle conservés à Soignies	141-168
DOIZE (R. L.). — Lampes omaliennes	193-198
GEVAERT (SUZANNE). — Le modèle de la bible de Floeffe	17-25
GEVAERT (S.). — L'origine de la Bible d'Averbode	213-220
HASSE (G.). — Les Vikings en Belgique	199-212
HOOGWERFF (J.). — Vijf nog onbekende werken van Anthonie Van Dijck	245-250
LAVALLEYE (JACQUES). — Un portrait inédit de Joos Van Cleve	31-35
LEFÈVRE O. P. (PL.). — Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode	45-59
LEMAIRE (CHANOINE R.). — La doyenne des églises du Brabant : Berthem	289-304
NICAISE (HENRI). — Porcelaines de Tournai et de Chelsea-Derby	5-17
NICAISE (HENRI). — Les origines françaises de la manufacture de porcelaine de Tournai	345-354
PUYVELDE (L. VAN). — Les Primitifs flamands à l'Exposition de Bruxelles	311-318

REIS SANTOS (LUIZ). — Un portrait d'Isabelle de Portugal, Duchesse de Bourgogne, daté de 1470	135-138
ROGGEN (DOMIEN). — De « Fons Vitae » van Klaas Sluter te Dijon	107-118
ROLLAND (PAUL). — Dijon, Bruxelles et Tournai (le mouvement pré-slutérien)	335-344
SQUILBECK (JEAN). — Les sculptures de l'ancienne maison échevinale de Malines	329-334
TERVARENT (GUY DE). — Le saint Adolphe du Musée de Berlin .	139-140
VISART DE BOCARMÉ (A.). — Les différents monétaires belges . .	97-106

CHRONIQUE.

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE :

Liste des membres	59-62
Procès-verbaux des séances (PAUL ROLLAND)	64, 169, 263, 355
Rapport sur l'exercice 1934 (Id.)	62-64
CONGRÈS	263
EXPOSITIONS	263

BIBLIOGRAPHIE.

Ouvrages :

BALTRUSAITIS (JURGIS). — Art Sumérien. Art roman (PAUL ROLLAND)	268
BÖE (JOHS). — Boplassen i Skipshelleren, på Straume in Nordholland (JACQUES BREUER)	66
BREUER (JACQUES). — Les orfèvres du pays de Liège (J. LAVALLEYE)	179
CASTYNE (ODA VAN DE). — L'architecture privée en Belgique dans les centres urbains aux XVI ^e et XVII ^e siècles (LUCIE NINANE)	274
CHAGNY (ANDRÉ). — Une grande abbaye lyonnaise. La basilique de Saint-Martin d'Ainay et ses annexes (B ^{on} VERHAEGEN) . .	269
CLOSSON (ERNEST). — La facture des instruments de musique en Belgique (CH. VAN DEN BORREN)	369
COLLEYE (HUBERT) en DR. IR. STAN LEURS. — Barokkerken te Antwerpen (FERD. PEETERS S. J.)	71
DESCHAMPS (PAUL). — Les châteaux des croisés en Terre Sainte. Le crac des chevaliers (LOUIS RÉAU)	67

DOIZE (R. L.). — L'architecture civile d'inspiration française à la fin du XVII ^e et au XVIII ^e siècle dans la Principauté de Liège (SIMONE ANSIAUX)	276
DOORSLAER (G. VAN). — La corporation et les ouvrages des orfèvres malinois (HENRI NICAISE)	368
EINSTEIN (ALFRED). — Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an dem erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz (CH. VAN DEN BORREN)	180
FALKE (OTTO VON) et ERICH MEYER. — Bronzegeräte des Mittelalters (SUZANNE GEVAERT)	271
FRIEDLAENDER (MAX. J.). — Die Altniederländische Malerei, Bd. XII : Jan van Scorel, Pieter Coeck van elst (LEO VAN PUYVELDE)	366
GORIS (J. A.) et LEURS (STAN). — Lier (ÉTIENNE VAN CAUWENBERGH)	279
GOBEL (HEINRICH). — Wandteppiche (M. CRICK-KUNTZIGER) . .	75
GROODT (FRANS DE). — Cantercroy, Burcht en heerlijkheid bij Antwerpen (LUCIE NINANE)	281
HONEY (W. B.). — Dresden China (H. NICAISE)	178
JONG (DR. JAN DE). — Architectuur bij de Nederlandsche Schilders vóór de Hervorming (PAUL ROLLAND)	365
MARLIER (GEORGES). — Anthonis Mor van Dashorst (LEO VAN PUYVELDE)	73
MELI (FILIPPO). — Giacomo Serpotta (MARIETTE FRANSOLET) . .	177
NAGY (L.). — Az Aquicumí Orgona (JACQUES BREUER)	66
PHOLIEN (FLORENT). — L'horlogerie et ses artistes au Pays de Liège (ALINE BARA)	77
RACKHAM (BERNARD). — Catalogue of the Glaisher collection of Pottery and Porcelain in the Fitzwilliam Museum Cambridge (MARCEL LAURENT)	277
REAU (LOUIS). — L'Art primitif. L'Art médiéval (PAUL ROLLAND)	267
ROSTOVTSSEFF (M. I.) (et autres). — The excavations at Dura-Europos (MARCEL LAURENT)	357
SAINTENOY (PAUL). — Les arts et les artistes à la Cour de Bruxelles (SIMONE ANSIAUX)	174
VIREY (JEAN). — Les églises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon. — Cluny et sa région (PAUL ROLLAND)	171
WARICHEZ (KAN. J.) en PROF. DR. IR. STAN LEURS. — De Kathedraal van Doornik (PAUL ROLLAND)	68

WARICHEZ (CHAN. J.). — La cathédrale de Tournai, première partie : architecture romane (PAUL ROLLAND)	68
WARICHEZ (CHAN. J.). — La cathédrale de Tournai, seconde partie : architecture, gothique (PAUL ROLLAND)	362
<i>Führer durch die Kunst- und Kulturgeschichtlichen Museen Berlins</i> (J. LAVALLEYE)	179
<i>Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis</i> (PAUL ROLLAND)	172
<i>La cathédrale de Chartres</i> (PAUL ROLLAND)	364
<i>La Galerie de Médicis</i> (PAUL ROLLAND)	364
<i>Revue et Notices :</i>	
Préhistoire (R.-L. DOIZE)	78, 181, 370
Architecture (LUCIE NINANE)	181, 282, 371
Sculpture et arts industriels (H. NICAISE)	78, 183, 282, 373
Peinture (JACQUES LAVALLEYE)	83, 187, 285, 375
Varia (P. R.)	376
Errata	376

NOTICES NECROLOGIQUES.

<i>Le chevalier Soil de Moriamé, Notice Bio-Bibliographique</i> (PAUL ROLLAND)	87
<i>Jean-Baptiste Sibenaler</i> (JACQUES BREUER)	191

TABLE DES PLANCHES.

<i>Armes des Vikings en Belgique</i>	204
<i>Autel portatif de Stavelot</i> . Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire	214
<i>Bible de Floresse</i> : F° 57 r° Liège Université	18
<i>Bible de Floresse</i> : F° 168 r° et F° 179 v°. Londres, Brit. Mus.	18, 20
<i>Bible de Floresse</i> : F° 199 et F° 3 v°. Londres, Brit. Mus.	214
<i>Croix</i> attribuée à Godefroid de Huy. Londres, British Mus.	306
<i>Croix émaillée</i> de Kemexhe (Art Mosan, vers 1150-1170)	306
<i>Croix mosane</i> 1150-1170. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire	306
<i>Emaux mosans</i> vers 1150-1170	306
<i>Lampes omaliennes</i> . Tongres, Musée	195
<i>Manuscrit d'Averbode</i> . Liège, Université, F° 17 v° et r°	18
F° 87 r° et F° 86 v°	20
<i>Médailles</i> (les différents monétaires belges) 6 planches reproduisant 67 médailles	104
<i>Monuments funéraire</i> du XV ^e siècle. Soignies, Collégiale	139
<i>Objets des Vikings en Belgique</i>	206, 208
<i>Porcelaine</i> de Tournai : Assiette décorée. Collect. Privée	265
<i>Porcelaine</i> de Tournai	6, 8, 10, 12
<i>Porcelaine</i> de Chelsea-Derby	6, 8, 10, 12
<i>Tapiserie</i> de Michel Wauters. Milan, Musée Sforza	38
<i>Tapiserie</i> de Michel Wauters. Bruxelles, Collect. du duc d'Ursel	40
<i>Tapiserie</i> de Michel Wauters. Plaisance, Musée Alberoni	40
<i>Tombeau</i> de Philippe Pot. Paris, Musée du Louvre	120
<i>Tombeau</i> de Philippe le Hardi. Dijon, Musée	342
<i>Tombeau</i> de Charles III le Noble et de la reine Leonor. Pampelune, Cathédrale	342

TABLE ONOMASTIQUE :

BOUYS (THIERRY) (Ecole de). — Crucifixion. Berlin, Deutsches Museum	139
CLEVE (JOOS VAN). — Portrait d'homme. Cassel, Musée	32
CLEVE (JOOS VAN). — Portrait d'homme. Audenarde, Hôtel de Ville	32
DYCK (A. VAN). — Portrait de François de Seigneux Coll. Part.	246

DYCK (A. VAN). — Portrait d'homme. Coll. Part. (Cf. aussi <i>Errata</i>)	246
DYCK (A. VAN). — Sainte Rosalie en extase. Palerme, Musée .	246
DYCK (A. VAN). — Vierge et Enfant. Coll. Part.	246
DYCK (A. VAN). — Dedale et Icare. Coll. Part.	246
DYCK (A. VAN). — Ascension du Christ. Coll. Part.	246
FIAMMINGO (ARRIGO). — Adoration des Mages. Pérouse, Musée	234
FIAMMINGO (ARRIGO). — Vitrail. Pérouse, Cathédrale	234
SACCHI (ANDREA). — Dedale et Icare. Gêne, Palazzo Rosso . . .	246
TITIEN. Ascension du Christ (détail). Urbino	246
VECELLIO (FRANCESCO). — Ascension du Christ. Venise, Egl. S. Sebastien	246
WAUTERS (MICHEL). — Tapisserie. Plaisance, Musée Alberoni .	40
WAUTERS (MICHEL). — Tapisserie. Milan, Mus. Sforza	38
WAUTERS (MICHEL). — Tapisserie. Bruxelles, Collect. du duc d'Ursel	40

TABLE TOPOGRAPHIQUE :

<i>Amsterdam, Rijksmuseum.</i> Ecole Flamande : L'idolâtrie du roi Salomon	320
<i>Audenarde, Hôtel de Ville.</i> Joos van Cleve : Portrait d'homme	32
<i>Berlin, Kaiser Friedrich Museum.</i> Portrait d'Isabelle de Portu- gal : plaquette en plomb	137
<i>Berlin, Deutsches Museum.</i> Ecole de Thierry Bouts : Crucifixion	139
<i>Berthem :</i> Eglise. Intérieur et extérieur	290
<i>Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.</i> Pocelaine de Tournai	6, 10, 12
<i>Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.</i> Autel portatif de Stavelot	214
<i>Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.</i> Croix mosane 1150-1170	306
<i>Bruxelles, Collect du duc d'Ursel</i> Michel Wauters : tapisserie .	40
<i>Cassel, Musée.</i> Joos van Cleve : Portrait d'homme	32
<i>Dublin, Musée.</i> Ecole flamande. Miracles de saint Nicolas de Bari	320
<i>Dijon, Musée.</i> Tombeau de Philippe le Hardi	342
<i>Gênes, Palazzo Rosso.</i> Andrea Sacchi : Dedale et Icare	246
<i>Liège, Université.</i> Manuscrit d'Averbode. F° 17 v° et r° et F° 87 r°	18, 20
<i>Liège, Université.</i> Bible de Floreffe F° 57 r° et F° 179 v°	18, 20
<i>Londres, Brit. Mus.</i> Bible de Floreffe F° 168 r°	18
<i>Londres, Brit. Mus.</i> Bible de Floreffe F° 199 et F° 3 v°	214

<i>Londres, Brit. Mus.</i> Croix attribuée à Godefroid de Huy	306
<i>Londres, Brit. Mus.</i> Emaux mosans vers 1150-1170	306
<i>Londres, Vict. and Alb. Mus.</i> Porcelaine de Chelsea-Derby	6, 8
<i>Malines, Ancienne Maison Echevinale.</i> Sculptures	330
<i>Milan, Mus. Sforza.</i> Michel Wauters : tapisserie	38
<i>Nantes, Musée Dobrée.</i> Emaux mosans vers 1150-1175	306
<i>Palerme, Musée.</i> A. Van Dyck : sainte Rosalie en extase	246
<i>Pampelune, Cathédrale.</i> Tombeau de Charles III le Noble et de la reine Leonor	342
<i>Paris, Louvre.</i> Ecole flamande : L'instruction pastorale	320
<i>Paris, Louvre.</i> Tombeau de Philippe Pot	120
<i>Paris, Louvre.</i> Emaux mosans vers 1150-1170	306
<i>Paris, Coll. Wilde.</i> Emaux mosans vers 1150-1175	306
<i>Pérouse, Cathédrale.</i> Arrigo Fiammingo : vitrail	234
<i>Pérouse, Musée.</i> Arrigo Fiammingo : Adoration des Mages	234
<i>Plaisance, Musée Alberoni.</i> Michel Wauters : tapisserie	40
<i>Soignies, Collégiale.</i> Monuments funéraires	152
<i>Tournai, Cathédrale.</i> Vierge aux raisins	340
<i>Tongres, Musée.</i> Lampes omaliennes	195
<i>Venise, Egl. S. Sebastien.</i> François Vecellio : Ascension du Christ	246

L. N.



