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

publiée par l'
ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours de la
FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL
TRIMESTRIEL

VI * 1936

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
met de medewerking van de
UNIVERSITAIRE STICHTING

"Reproduit, à 150 exemplaires, avec l'autorisation de
L'ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE"

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein

1977

Printed in The Netherlands

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

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

publiée par l'
ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours de la
FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL
TRIMESTRIEL

VI * 1936

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
met de medewerking van de
UNIVERSITAIRE STICHTING

BRUXELLES ET PARIS

KRAUS REPRINT
Nendeln/Liechtenstein
1977

"Reproduit, à 150 exemplaires, avec l'autorisation de
L'ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE"

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein

1977

Printed in The Netherlands

LE VOUTEMENT DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS DE GAND (1)

Comme beaucoup d'églises de la région scaldienne, l'église Saint-Nicolas de Gand subit divers remaniements au cours de sa construction. Il n'existe pas de documents écrits qui permettent d'en fixer la chronologie avant le XV^me^ siècle et c'est par les caractères de son architecture qu'il faut la dater. L'édifice a été gravement altéré pendant les XVII^me^ et XVIII^me^ siècles. Du moins n'a-t-il pas pâti du pire des vandalismes, celui des restaurations indiscrètes dont ont été victimes tant de nos monuments anciens, et si l'étude de bien de ses parties est devenue difficile, elle repose sur des documents authentiques.

On distingue quatre campagnes dans la construction de Saint-Nicolas.

Il ne paraît pas douteux que celle-ci fut commencée par la nef, au début du XIII^me^ siècle; cette première campagne comprend la nef et les murs occidentaux du transept.

Une deuxième campagne, commencée vers la fin du premier tiers du XIII^me^ siècle, comprend l'achèvement du transept et la construction des quatre premières travées du chœur et de ses collatéraux.

Après 1250 on entreprend un remaniement général de l'édifice. C'est de cette période que datent les voûtes actuelles de la nef, ses supports et ses grandes arcades, la construction des chapelles latérales, du déambulatoire et des deux étages supérieurs de la tour.

Du premier tiers du XV^me^ siècle datent la construction des parties hautes de l'abside, les remplages des fenêtres du déambulatoire et le couronnement de la tour centrale en pierre blanche.

Les problèmes les plus intéressants que soulève l'étude archéologique de l'église Saint-Nicolas sont ceux de la couverture des diverses parties de l'édifice. Tel sera le sujet de ce travail.

LA NEF.

Pour dater la nef nous possédons, à défaut de textes, deux points de comparaison : le transept de la cathédrale de Tournay, dont le voûtement

(1) La seule étude archéologique qui ait été faite sur l'église Saint-Nicolas de Gand est celle que M. le CHANOINE MAERE, professeur à l'Université de Louvain, a fait paraître en 1913 dans le *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*. Nous avons largement recouru à ce remarquable travail.

fut commencé peu après 1198 (2), et l'église de Notre-Dame-de-Pamele d'Audenarde, commencée en 1234, comme nous l'apprend une inscription contemporaine encastrée dans le mur extérieur du chevet. Comme, par divers traits, la nef se rapproche plutôt du style de Tournay et que le chœur, d'un caractère très différent, s'apparente à l'église d'Audenarde, on peut placer la construction de la nef aux environs de l'année 1200.

La voûte d'ogives actuelle n'est pas la couverture primitive. De celle-ci il n'existe plus aucun élément. Pour retrouver ce qu'elle a pu être, il faut se représenter la nef dans son aspect initial. L'élévation était la même qu'à la cathédrale de Tournay : elle comportait quatres étages. Les grandes arcades reposaient sur des colonnes de 4 mètres de haut, dont il existe deux exemplaires, aujourd'hui cachés, contre le mur occidental de l'église et deux autres, actuellement mûrés, engagés dans les piles du carré du transept. Puis venaient des tribunes s'ouvrant sur la nef par des baies géminées en tiers point occupant tout l'espace d'une travée; un triforium pareil à celui du transept de Tournay s'ouvrait au-dessus des tribunes; l'étage supérieur était occupée par des triplets dont la lancette centrale s'élevait un peu plus haut que les autres et qu'encadraient des formerets en plein cintre; derrière ces fenêtres régnait, toujours comme à la cathédrale de Tournay, une coursière s'ouvrant sur l'extérieur par des baies en plein cintre, toutes de hauteur pareille.

L'élévation à quatre étages dans les grandes églises est un des traits caractéristiques du style gothique français pendant la seconde moitié du XII^me^ siècle : on la retrouve, notamment, aux cathédrales de Noyon, Laon, Paris (avant l'abaissement des fenêtres hautes de la nef), aux chœurs de Saint-Remi de Reims, de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne et de Montiérendier, aux églises de Chars et de Mouzon; on la rencontrait dans les églises, aujourd'hui démolies, de Cambrai (cathédrale) et de Notre-Dame-la-Grande de Valenciennes. Cette disposition, qui réunissait un trait caractéristique du style roman — la tribune — à un trait propre au style gothique — le triforium —, s'explique par le manque de confiance des premiers constructeurs gothiques dans le voûtement sur croisée d'ogives. Ne se rendant pas encore un compte exact de son mécanisme, qui consiste à concentrer les poussées aux angles de chaque travée, ne connaissant pas l'arc-boutant destiné à étayer ces poussées, ils continuaient à épauler la nef de leurs églises par le moyen traditionnel des tribunes. Cependant il ne semble pas que ce soit à la France, où les tribunes gothiques sont toujours voûtées, que Saint-Nicolas emprunta

(2) PAUL ROLLAND : *Chronologie de la cathédrale de Tournai*, p. 7 Extrait de la *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art.* T. IV.

Eglise Saint-Nicolas Gand. — *Nef. Elévation nord.*

l'élévation à quatre étages, mais bien à la cathédrale de Tournay. C'est ici, en effet que, vers 1125, l'élévation à quatre étages fit sa première apparition. De Tournay elle se transporta dans le chœur de Noyon, qui la reproduisit textuellement. Tout naturellement, Saint-Nicolas, qui emprunta à Tournay sa pierre et tant de traits de son architecture, s'inspira dans son élévation intérieure de l'ordonnance de la grande cathédrale scaldienne : c'est la seule application gothique du système des quatre étages que possède la Belgique; comme on va le voir, elle correspond à une structure intérieure toute différente de celle des édifices français cités plus haut.

Comment était couverte la nef primitive?

A mon avis, elle n'a jamais dû être voûtée. Remarquons d'abord qu'elle n'était pas munie d'arcs-boutants. Des bandes murales de mince relief, encore visibles sous les combles actuels des bas-côtés, raîdissaient seules les murs gouttereaux et ne pouvaient offrir qu'un épaulement bien imparfait; quant aux tribunes, il semble qu'elles non plus n'étaient pas voûtées : je m'en occuperai plus loin. D'autre part, l'extrême légèreté des trois étages supérieurs de l'édifice, dont les murs sont presque complètement évidés, a pu paraître au constructeur une raison suffisante pour renoncer à voûter la nef. Rappelons ici que toutes les églises scaldiennes des premières années du XIII^{me} siècle ont la nef limitée par des colonnes sans supports engagés et étaient couvertes de plafonds ou de berceaux de bois, ou bien de charpentes apparentes : c'est le cas pour les églises paroissiales de Tournay, pour les églises gantoises, voûtées après coup, de Saint-Bavon (chœur), Saint-Jacques, Sainte-Elisabeth, pour les églises de Deynze, Damme, Saint-Michel de Courtrai, Aardenburg, etc. Toutes ces églises, gothiques par l'emploi systématique de l'arc brisé, la mouluration et la décoration, sont encore romanes par leur structure et démontrent l'attachement que les constructeurs de la région scaldienne conservaient pour les anciens modes de bâtir (1). Il est vrai, le voûtement du transept de la cathédrale de Tournay fut commencée en 1199, mais cette opération se poursuivit au travers de pénibles tâtonnements, dont les traces sont visibles dans l'édifice, et le voûtement d'un monument aussi insigne, et qui eût dû faire époque dans l'art de construire, demeura lettre morte pour les maîtres d'œuvre tournaisiens de l'ère gothique.

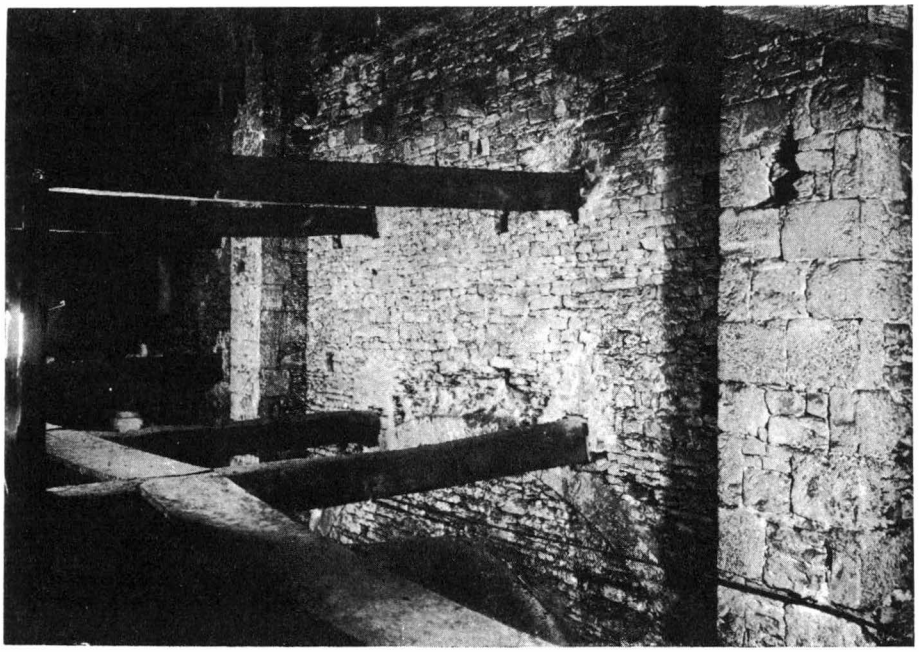
Mais l'argument décisif en faveur du non-voûtement de la nef primitive

(1) Seul, parmi ces édifices, le chœur de la cathédrale Saint-Bavon de Gand, commencé en 1228, fut destiné à être voûté, mais l'architecte, craignant pour la solidité de cette construction très hardie et non épaulée par des arcs-boutants, se décida, finalement, à la couvrir d'un berceau de bois, et il fallut attendre jusqu'en 1628 pour que cette couverture fût remplacée par la voûte de briques actuelle.

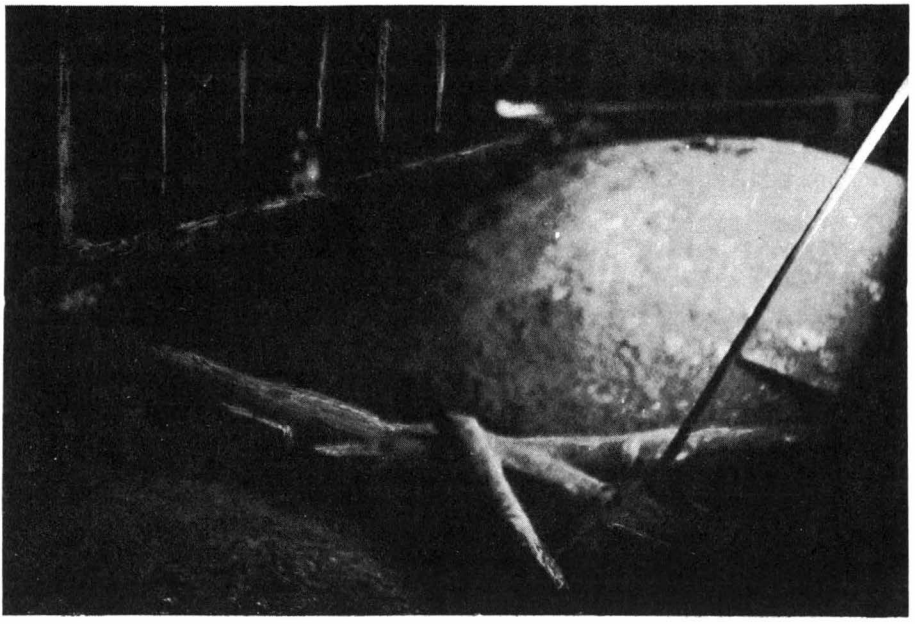
nous est fourni par les combles de celle-ci. On y constate, notamment, trois choses. Les murs gouttereaux de la nef ont conservé leur hauteur primitive; construits en petit appareil, ils se terminent par une surface lisse, très régulière. D'autre part, l'ancienne charpente en chêne existe presque en entier : elle se compose de chevrons formant ferme reliés entre eux par des sous-entraits et, de place en place, par des entraits correspondant aux bandes murales; entraits et sablières sont tous anciens. Enfin les voûtes ne sont pas, comme il est normal, logées sous les entraits, mais elles débordent de plus d'un mètre le parement inférieur de ceux-ci, et, au lieu de présenter un intrados cruciforme, à quatre lignes de faîte, elles ont la forme extérieure de coupoles. Considérons maintenant les baies hautes de la nef et nous verrons qu'il n'y avait pas, entre les formerets de ces baies et les entraits, l'espace suffisant pour loger une voûte. Conclusion : il est impossible que le constructeur des murs et de la charpente ait pû établir une voûte en dessous de celle-ci. La nef primitive de Saint-Nicolas dut donc être couverte de bois, soit par un berceau laissant visibles les entraits, soit par un plafond. Si l'on se décida, vers le milieu du XIII^{me} siècle, à lancer sur la nef les voûtes d'ogive qu'on y voit aujourd'hui, ce fut parce que jusque là l'édifice n'était pas voûté. Mais l'on désira conserver la charpente et les murs primitifs, et c'est ce qui explique l'émergement des voûtes au dessus des entraits. Ces voûtes, très bombées, construites en tuf d'Alsace, plus léger que la pierre de Tournay, et appareillées, dans leur partie supérieure, par lits concentriques, tout comme des coupoles, poussaient moins que des voûtes plates, c'est-à-dire ayant leurs clefs dans le même plan que celles des doubleaux et des formerets. Ce fut peut-être une seconde raison pour leur donner la préférence.

Une autre preuve que ces voûtes sont bien un « repentir », c'est la forme très particulière donnée aux deux voûtains extrêmes, tant à l'est qu'à l'ouest. Le dernier voûtain de l'est est relevé jusqu'à former un arc à 40 degrés, ce qui s'explique par la nécessité de s'adapter à l'arc d'entrée du transept, élevé après la construction de la nef; ce voûtain est construit en pierre. Quant au voûtain du côté de l'ouest, il est dans une position qui se rapproche de la verticale et est construit en briques flammées et de provenance ancienne (1). Ici il s'agissait d'adapter la voûte à l'immense fenêtre qui fut percée à la façade principale au cours des travaux de remaniement de l'édifice. C'est sans doute à cause de son inclinaison anormale que ce voûtain fut construit en briques; le constructeur prit, d'ailleurs,

(1) Observation que m'a communiquée M^{lle} Lucie Ninane.



Comble du bas-côté nord et mur de la nef.



Comble de la nef.

Eglise Saint Nicolas à Gand.

la précaution de munir la nouvelle baie de la façade d'une voussure intérieure très puissante, qui sert de point d'appui au voûtain.

Le remaniement commencé vers 1250 comporta une transformation radicale de la nef. Aux colonnes trapues furent substituées, comme on le fera plus tard à Notre-Dame de Bruges, de hautes piles losangées, cantonnées de douze colonnettes, dont trois, groupées en faisceau, correspondent aux retombées des voûtes; ces faisceaux des colonettes traversent l'étage des tribunes d'une manière qui n'a rien de symétrique, tantôt empiétant sur les colonnettes latérales des tribunes, tantôt les respectant : preuve nouvelle que la voûte existante n'est pas contemporaine de la nef primitive. Aux nouvelles piles correspondirent des grandes arcades en tiers point, dont le sommet monte jusqu'au triforium et qui entraînèrent la suppression des tribunes. Les bas-côtés furent voûtés à leur tour et comme, cette fois, on n'avait plus à tenir compte d'une charpente ancienne, ce furent des voûtes d'ogives à lignes de faite horizontales qu'on y établit. Enfin on ajouta aux bas-côtés des chapelles peu profondes, qui furent couvertes de voûtes en berceau brisé, comme on en voit aux chœurs des cathédrales de Tournay et de Gand et comme il y en avait à l'église gantoise, aujourd'hui démolie, des Dominicains. Ces chapelles prirent jour sur l'extérieur par les larges baies surmontées de gables qu'on voit encore aujourd'hui.

LES TRIBUNES.

Comment étaient couvertes les tribunes?

Elles reposaient, on l'a vu, sur de courtes colonnes. Les colonnes, tout comme l'étage qui les surmontait, ayant disparu, on en est réduit à des hypothèses.

A première vue, on serait enclin à supposer que les tribunes étaient voûtées, puisque le principe constructif des premières églises gothiques françaises repose sur l'épaulement de la nef par les voûtes des tribunes; mais, s'il n'y avait pas de voûtes à la nef primitive, il n'y avait pas de raison d'en munir les tribunes, encore qu'on puisse citer des églises romanes à tribunes voûtées et à nefs couvertes de bois (Saint-Etienne de Caen, Jumièges).

M. le Chanoine Maere penche pour l'hypothèse du voûtement. Il se fonde principalement sur deux indices : « Sous les toitures des bas-côtés, écrit-il, on remarque des arcs de décharge en plein cintre correspondant aux travées et engagés dans le mur de la nef. Sur l'extrados de ces arcs un creux irrégulier paraît provenir d'arrachements. Ce creux, que rem-

plissait peut-être la queue des voussoirs d'arcs formerets, est bouché dans le mur sud par une maçonnerie en briques de grandes dimensions et très anciennes. A ce premier indice s'en ajoute un autre : sous toiture, dans le mur extérieur du bas-côté nord, au droit des bandes murales de la nef, on remarque des amorces d'arcades ou de doubleaux... Les voûtes devaient buter contre la nef à mi-hauteur du triforium. A cet endroit le mur n'est pas assez résistant pour porter des voûtes romanes; ce sont donc des voûtes à nervures que l'architecte avait prévues » (1).

Je ne crois pas, pour ma part, que les tribunes de Saint-Nicolas aient jamais reçu de voûtes. D'abord, on ne voit pas trace de doubleaux, ni de départs d'ogives, ni d'arrachements d'aucune sorte aux bandes murales de la nef, qui auraient du servire de points d'appui aux voûtes. Ces bandes sont vierges de toute addition ou modification. Quant aux murs gouttereaux où sont engagés les arcs de décharge, je n'y ai pas constaté la trace de formerets. Le parement de ces murs est passablement délabré: sur l'intrados de certains des arcs de décharge, il y a des creux irréguliers; au-dessus d'autres arcs le mur est vierge; nulle part on ne voit d'arrachements correspondant aux reins d'une voûte. L'argument tiré des amorces de doubleaux sur le mur du bas-côté nord ne me convainct pas davantage. Il y a sur ce mur, de place en place, de petits massifs de matériaux absolument informes, mais rien ne permet d'y reconnaître des départs de doubleaux et certains de ces massifs ne sont même pas placés exactement dans l'axe des bandes murales. Les éléments encore visibles de la construction primitive m'amènent donc à cette conclusion que les tribunes, pas plus que la nef, n'étaient voûtées.

Sur ce point, comme sur bien d'autres, le constructeur de Saint-Nicolas a donc dû s'inspirer de la cathédrale de Tournay, où les tribunes, tout comme la nef, étaient couvertes primitivement de plafonds lambrissés (2).

LE TRANSEPT ET LE CHEVET.

Le transept, à l'exception de ses murs occidentaux, les quatre premières travées du chœur et leurs collatéraux appartiennent à la deuxième campagne de construction. L'élévation de l'édifice nous met en présence d'un parti nouveau, marquant nettement l'évolution du style. Il n'y a plus de tribunes. Les colonnes, deux fois plus élevées que celles de la nef

(1) Chanoine Maere, *op. cit.*, p. 84.

(2) La nef de la cathédrale de Tournay fut voûtée en 1754, les tribunes en 1640 (v. les actes capitulaires de la cathédrale de Tournay des 16 mars et 13 avril 1640 et 10 avril 1754 : sources qui m'ont été signalées par M. Paul Rolland).

primitive, portent des grandes arcades au-dessus desquelles vient le triforium. Les baies hautes — des triplets sous arcs de décharge extérieurs en plein cintre, rappelant ceux de Notre-Dame-de-Pamele et qu'on peut donc dater des environs de 1234 — sont sensiblement plus élancées que celles de la nef. Les voûtes d'ogives, prévues dès le début de la construction, sont absolument plates et montent plus haut que celles de la nef; elles ont leurs retombées sur des colonnettes engagées dans les colonnes et qui reposaient sur des culots servant de dais à des statues, comme on en voit à Ypres et à Notre-Dame-de-Pamele (1). Des deux côtés du chœur, les voûtes sont épaulées par des arcs-boutants en quart de cercle; ce sont les plus anciens arcs-boutants de la région scaldienne.

Cette partie de l'édifice subit également la trace des remaniements entrepris vers 1250 et que nous avons constatés dans la nef. Les collatéraux du chœur furent pourvus de chapelles latérales voûtées en berceau et percées de larges fenêtres. Ils furent en outre allongés.

Monsieur le Chanoine Maere a démontré que primitivement le chœur ne comportait que quatre travées droites et ses collatéraux trois, et que ceux-ci se terminaient par des absidioles. Les collatéraux furent prolongés par un déambulatoire, ce qui donna au chevet une longueur supérieure à celle de la nef. Sur le déambulatoire s'ouvrirent cinq chapelles rayonnantes, dont une — la chapelle d'axe — plus profonde que les autres, se termine par une voûte à cinq pans, tandis que les autres ont des voûtes communes avec celles des travées correspondantes du déambulatoire. Cette disposition, dont il semble que le prototype soit offert par le chevet de l'abbatiale de Saint-Denis, se retrouve à la cathédrale de Tournay, à Notre-Dame de Bruges, aux églises d'Utrecht et de Lille. Enfin, ce fut après 1250 qu'on ajouta à la tour-lanterne, construite vers 1230, ses deux étages ajourés. L'étage inférieur, dont les fenêtres sont aujourd'hui aveuglées, est couvert d'une magnifique voûte d'ogives à huit branches, s'élevant à 42 m. 80 sous clef. Sur les nervures toriques de cette voûte, comme sur celles du déambulatoire, se profile le filet, si fréquent à partir du dernier quart du XIII^{me} siècle.

Chose étrange, alors qu'on construisait le déambulatoire, on ne travaillait pas à l'abside et l'on continuait à se servir de l'ancien chœur de quatre travées. Ce fut seulement en 1430 qu'on commença la mise en état de l'abside. En cette année, nous dit un texte ancien, «on démolit un

(1) Les colonnes de la nef primitive ne portent pas trace de colonnettes engagées : présomption nouvelle en faveur de la thèse du non-voûtement de la nef pendant la première campagne de construction.

pignon au dessus d'un doubleau surmontant le maître-autel ». Le travail dut être achevé après 1432 (1).

Les caractéristiques de cette dernière partie de l'édifice indiquent clairement le XV^me^ siècle. Les colonnes de l'abside, jadis munies vers l'intérieur de colonnettes engagées, pour les retombées des voûtes, sont en pierre de Tournay; elles datent de la construction du déambulatoire; mais toutes les parties hautes sont en grès lédien, pierre qu'on n'a commencé à employer en Flandre que vers le milieu du XIV^me^ siècle (témoin le petit portail ajouté au bas-côté sud de Saint-Nicolas). Il n'y a pas de triforium. Les baies supérieures ne sont plus des triplets, mais de larges et hautes fenêtres destinées à être munies de remplages, à l'appui desquelles règne une coursière intérieure, qui passe derrière les retombées des voûtes. Les voûtes ont la forme de celles des quatre premières travées du chœur; l'épais platras dont elles sont recouvertes empêche de se rendre compte de leur mouluration. A en juger par leur extrados, les voûtains sont en briques.

Ces voûtes sont étayées par des arcs-boutants en grès lédien. Après la construction du déambulatoire, on avait établi entre les chapelles rayonnantes et contre la travée droite supplémentaire du chœur des contreforts destinés à étayer les voûtes; ces contreforts sont en pierre de Tournay, comme le déambulatoire. Quand on lança les voûtes de l'abside, il fallut prévoir un nouvel épaulement et l'on se servit des contreforts existants comme de points d'appui pour les arcs-boutants : c'est ce qui explique que les arcs-boutants et les culées sont en pierre blanche, tandis que les contreforts sont en pierre bleue.

La dernière voûte construite à Saint-Nicolas date de 1658 : c'est celle du carré du transept, qui dissimule l'ouverture de la tour-lanterne. Il faut souhaiter qu'elle soit la première à disparaître quand on se décidera à entreprendre les délicats travaux de restauration qu'imposent à la fois la qualité exceptionnelle de l'édifice et son état de délabrement (2).

B^on^ VERHAEGEN.

(1) CHANOINE MAERE, *op. cit.*, p. 79, et VAN WERVEKE : *De lijdensgeschiedenis van Sint-Nikolaaskerke,* dans le *Bulletin de la Société d'archéologie et d'histoire,* Gand, 1912.

(2) Il est permis d'espérer que ces travaux ne tarderont plus à être commencés. L'article qui précède était écrit quand s'est constituée à Gand l'Association des « Amis de l'église Nicolas », dont l'objet est la remise en état de l'édifice.

LA DECORATION SCULPTURALE DES CHAPELLES DU CHŒUR DE L'EGLISE ST MARTIN A HAL

I. LA RENCONTRE DES TROIS MORTS ET DES TROIS VIFS.

On connaît la richesse décorative de l'église Saint-Martin à Hal. Ses statues de Madones et d'Apôtres sont célèbres. Mais elles ne sont pas les seules qui méritent l'attention des historiens de l'art et des esprits curieux des choses du passé. Leur éclat semble avoir éclipsé les petites sculptures qu'on rencontre à profusion aux écoinçons, aux frises et aux consoles et qui, si elles sont des œuvres mineures, n'en offrent pas moins pour la plupart un réel intérêt tantôt par leur valeur esthétique, tantôt par la lumière qu'elles projettent sur l'évolution de l'art dans nos provinces à la fin du moyen âge. Parmi elles, il convient de mettre à part les figures d'écoinçons ornant les dix chapelles qui rayonnent autour du chœur. Ces reliefs n'ont été que sommairement étudiés, voire souvent à peine signalés jusqu'à ce jour (1), ils fournissent ainsi un terrain peu exploré et une matière propice à des recherches fructueuses. L'oubli où on les a laissés n'est pas dû seulement à la splendeur de leurs prestigieuses voisines, les figures de Vierges et d'Apôtres, il tient également aux obstacles matériels qui s'opposent à leur examen direct et à la prise de

(1) Seul Hamann, dans sa monographie sur « Les sculptures de l'église du Pèlerinage à Hal », a étudié de près quelques-uns des sujets représentés dans ces écoinçons, pour les rattacher à ses classifications générales. La voie restait ainsi ouverte pour un travail méthodique embrassant l'ensemble de ces sculptures et abordant tous les problèmes qu'elles soulèvent à propos de leur identification, de leur mérite propre ou de leur valeur historique. — Voir RICHARD HAMANN, *Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal*, dans PAUL CLEMEN, *Belgische Kunstdenkmäler*, München, Bruckmann 1923, vol. I, pp. 203 à 246.

Hamann lui-même émet le vœu de voir faire une étude détaillée de ces écoinçons : « A côté de ceux de la chapelle comtale de Courtrai et de N. D. du Sablon à Bruxelles, ils représentent, dit-il, une riche collection d'art plastique mineur Ce serait un travail qui vaudrait la peine que de les publier en entier, ceux de Hal surtout, parce que, outre une foule de motifs intéressants, on y trouve une suite variée de conceptions et de réalisations artistiques » (HAMANN, *op. cit.*, p. 220). Nous avons tenté de réaliser ce vœu. Ce n'est pas à nous de dire si nous y avons réussi pour la partie critique du travail, du moins y sommes-nous parvenue pour la partie matérielle en réunissant un ensemble très complet et presque entièrement inédit de reproductions photographiques que nous comptons publier prochainement dans une étude générale sur l'église de Hal qui paraîtra dans la collection « Ars belgica ».

Avant Hamann, JOS. DESTRÉE (*Etude sur la sculpture brabançonne au Moyen âge* dans les *Ann. de la Soc. d'archéologie de Bruxelles*, 1894, p. 86) avait bien déjà parlé de ces écoinçons, mais il se bornait à les signaler, sans en donner de reproduction, et à faire une courte analyse d'une seule série de ces reliefs, celle de la légende des Trois Morts et des Trois Vifs, sur laquelle nous nous étendrons nous-même aujourd'hui.

clichés convenables. Réduits à des dimensions restreintes et placés haut (1), ils restent, même par les jours lumineux, enveloppés d'ombre, et l'on ne distingue que difficilement le contour des figures et leurs détails intérieurs. Ils sont en outre taillés dans une pierre tendre où le temps a souvent amorti les traits, rongé les surfaces, émoussé les arêtes, amputé des accessoires qui eussent aidé à les interpréter ou à les identifier. Nous avons réussi, au prix de patients efforts, à photographier toute la galerie, soit plus de quatre-vingts pièces, et à obtenir des clichés bien nets qui nous ont permis de les étudier à loisir et de les faire connaître aux lecteurs de la Revue.

Une œuvre magistrale se détache sur cet ensemble, elle réunit des qualités exceptionnelles qui lui assurent la précellence sur toutes les autres, et c'est d'elle que nous nous occuperons d'abord. Il s'agit de la série des figures de la sixième chapelle qui illustrent la légende, si répandue jadis, des Trois morts et des Trois vifs.

On sait que ce sujet fut traité par une foule d'artistes au Moyen âge. Mais les écoinçons de Hal peuvent être mis en parallèle avec les meilleures interprétations qu'aient données de ce thème les peintres ou les sculpteurs de l'époque. Ils forment un ensemble de première valeur et on est fondé de les qualifier, dans leur genre du moins, de chef-d'œuvre. Tel est d'ailleurs le sentiment des critiques qui en ont parlé avant nous (2). Ils valent que nous les examinions de près et leur consacrions la première partie de notre travail, réservant pour une seconde partie l'ensemble des autres écoinçons, qui sont en général moins remarquables et susceptibles d'être présentés par groupes. Nous étudierons successivement la légende elle-même, ses sources religieuses et littéraires; nous passerons ensuite en revue les représentations antérieures à celle de Hal; nous terminerons enfin par une analyse détaillée de celle-ci.

Il existe une abondante littérature sur la légende des Trois morts et des Trois vifs ainsi que sur la Danse macabre qui s'y rattache étroitement. Le premier travail complet sur la matière est celui que Karl Künstle a pu-

(1) Ces écoinçons sont situés à environ 3 mètres de haut. Ils ont une base de 30 cm. et une hauteur de 40 cm. Etant donné le champ perdu dans les angles, la surface utile, pour la figure du moins, peut être représentée idéalement par une circonférence de 20 cm. de diamètre.

(2) HAMANN, *op. cit.*, p. 234, y voit « une œuvre d'un mouvement fougueux, d'un art descriptif plein d'expression, d'un talent dramatique admirable ». — DESTRÉE, *op. cit.*, p. 87, estime que « rarement tailleur d'images s'est montré mieux inspiré et plus habile en retraçant le triomphe de la Mort. Quoique morcelée en six écoinçons, la scène a été interprétée et graduée avec une ingéniosité admirable ». — Enfin LAURENT (*L'architecture et la sculpture en Belgique*, p. 32) dit qu'« à Hal, le maître qui sculpta la légende des Trois morts et les Trois vifs se laisse aller à son génie et s'exprime avec une dramatique violence ».

blié en 1908 (1). Il a servi de base à ceux qui ont, depuis, abordé le même sujet, notamment à Em. Mâle (2) et à R. Van Marle (3). A l'exemple de ces derniers, nous nous inspirerons de Künstle pour la partie philologique de notre étude, où nous rechercherons l'origine et suivrons le développement progressif de la légende. Pour la partie relative aux représentations plastiques, nous compléterons les données de Künstle par celles qu'y a ajoutées Van Marle, lequel, dans son grand ouvrage paru en 1932, a repris et mis au point le travail de son prédécesseur.

L'idée première de la légende, c'est celle de la leçon qui nous vient des tombeaux : ceux-ci nous rappellent de façon sensible la vanité des biens terrestres et la fatalité de la mort.

Cette idée a revêtu ensuite une forme concrète dans les inscriptions funéraires. On la trouve exprimée en termes lapidaires sur des sépulcres païens de l'Afrique romaine :

« Non fueras, nunc es; iterum nunc desines esse ».

Elle a été reprise plus tard, sous une forme plus chrétienne, dans l'épitaphe de saint Pierre Damien mort en 1072 :

« Quod nunc es, fuimus; es, quod sumus, ipse futurus ».

On verra plus loin qu'on a ici les termes mêmes de l'avertissement que les morts donnent aux vifs dans la légende (4).

Enfin l'idée a donné naissance à un mythe vivant, qui la présente sous la forme dramatique d'une rencontre de trois vifs avec trois morts, lesquels surgissent de leurs bières pour apostropher brusquement ceux qui s'avancent.

L'idée a donc évolué comme suit : *latente* d'abord dans le langage muet

(1) KARL KUNSTLE, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz*, Fribourg en Brisgau 1908.
Avant Künstle, le sujet avait déjà été traité par :
MASSMANN, *Literatur der Totentanze*, Leipzig, 1840.
GEORGES KASTNER, *La Danse des morts*, Paris 1852.
LANGLOIS, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des morts*, Paris 1852.
V. DUFOUR, *La Danse macabre*, Paris 1874.
La légende des Trois morts et des Trois vifs ayant le même caractère symbolique que la Danse macabre est étudiée dans chacun de ces ouvrages.

(2) EM. MALE, *L'art religieux à la fin du Moyen âge*, Paris, 2me édit. 1922, chap. 11, La Mort.

(3) RAIMOND VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane*, La Haye 1932, vol. II, pp. 361 et suivantes.

(4) Künstle donne d'autres inscriptions encore, qui sont toutes des variantes de la même sentence, *op. cit.*, pp. 28 à 32.

des tombeaux, *exprimée* ensuite dans les inscriptions funéraires, elle est enfin *représentée en action* dans le mythe.

En somme, nous avons affaire ici à un banal lieu commun, qui avait déjà traité dans les littératures antiques. Egyptiens, Grecs et Romains connaissaient l'adage qui la résume. Mais il fallait l'arrivée du christianisme pour propager et exploiter ce thème. En dressant continuellement devant eux le spectre de la Mort, l'Eglise devait rappeler à ses fidèles la nécessité d'une vie vertueuse conforme à ses enseignements.

Après l'évolution de l'idée, voyons quelle a été celle de la légende proprement dite. Künstle fait remonter celle-ci à un poète arabe du sixième siècle (1). Elle aurait passé en Occident au onzième siècle, par le canal des Maures d'Espagne avec qui les pays de l'Europe centrale, et particulièrement la France, entretenaient d'étroites relations littéraires. On la rencontre pour la première fois, en deçà des Pyrénées, chez l'anglais Walter de Mapes (1135-1200) (2). Elle est ensuite traitée en France dès le treizième siècle.

A partir de 1280 et pendant tout le cours du quatorzième siècle, donc avant l'époque qui nous occupe, on ne compte pas moins de six poèmes français qui nous ont été conservés dans des manuscrits et qui donnent des versions successives, d'ailleurs peu différentes l'une de l'autre, du même sujet. A. de Montaiglon a publié (3) cinq de ces six compositions, la première en date étant de Baudouin de Condé, la seconde de Nicolas de Marginal, et les trois autres d'auteurs restés anonymes ou dont le nom s'est perdu.

L'œuvre de Baudouin de Condé étant le prototype de tous les dits relatifs à la légende qui étaient connus dans nos régions au Moyen âge, nous en donnerons un résumé suuccinct d'après le texte de Scheler (4), plus exact que celui de Montaiglon.

Trois jeunes nobles « de grant aroi » rencontrent leurs doubles que

(1) KUNSTLE, p. 29 : « Le poète arabe ADI qui, avec le roi d'Hira, passe à cheval devant des tombeaux, fait parler les morts au roi en ces termes : « Nous fûmes ce que vous êtes à présent, mais le temps viendra — et vous y arriverez rapidement — où vous serez ce que nous sommes ».

(2) WALTER DE MAPES, théologien scolastique et homme d'état anglais, dans sa *Lamentatio pro morte,* fait se répandre en plaintes amères des hommes de différentes classes, déplorant qu'ils soient soumis irrémissiblement à la toute-puissance de la Mort. Il termine en racontant une vision survenue à un saint, et dans laquelle trois jeunes seigneurs, se rendant à la chasse, se trouvent tout à coup en présence de trois morts qui leur rappellent la nature périssable des biens de la terre.

(3) A. DE MONTAIGLON, *L'alphabet de la mort de Hans Holbein, entouré de bordures du seizième siècle et suivi d'anciens poèmes français sur le sujet des Trois morts et des Trois vifs,* Paris 1856.

(4) A. SCHELER, *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils,* Bruxelles, Devaux, 1866-1867.

Dieu leur montre dans un miroir « de ver mengié, lait et deffiguré des cors ». Le premier des trois vifs, pris de peur, propose à ses compagnons de rebrousser chemin. Le second opine que, si Dieu leur envoie ce miroir, c'est pour qu'ils s'y mirent et méditent sur l'enseignement que comporte cette vision. Le troisième décrit les squelettes tels qu'il les voit et conclut en disant :

« Vès les là, sès et rois con fus,
N'a sur aus remès char à prendre.
Ci peut-on à bien faire aprandre » (1).

Le premier des morts s'adresse alors à eux, et il est intéressant de reproduire ses paroles, car elles sont l'écho fidèle des inscriptions sentencieuses que nous avons signalées plus haut :

« Segneurs, regardés nous as vis
Et puis as cors, nous qui à sommes
Aviens l'avoir, voiiés quel sommes.
Tel serés-vous, et tel, comme ore
Estes, fusmes » (2).

On retrouve, dans ces trois derniers vers, l'adage qu'on lisait déjà sur les tombeaux romains. Le premier mort termine ainsi :

« Diex nous a à vous apparus
Pour ce que vous metons à voie
De bien, et Diex vous i envoie » (3).

Le deuxième squelette dit aux vifs que la mort frappe, sans égard aux conditions sociales : prélats de l'église et grands de la terre lui paient tribut comme vilains et truands :

---

(1) « Vois les là, secs et roides comme (des) bâtons,
Il n'est plus resté sur eux chair à prendre.
Ici l'on peut à bien faire apprendre ».

(2) « Seigneurs, regardez nous aux visages
Et puis aux corps, nous qui à sommes (en quantité)
Avions l'avoir (les biens), voyez ce que (nous) sommes.
Tels serez-vous, et tels qu'à présent
(Vous) êtes, (nous) fûmes ».

(3) « Dieu nous a à vous montrés en apparition,
Pour que (nous) vous mettions à voie
De bien ,et Dieu vous y envoie ».

« Ha, mors male, mors griès, mors sure,
Mors felonesse de morsure,
Comme est outrageus tes desrois,
Quant ensi mors la char des roys,
Des princes, des dus et des contes » (1).

Le troisième enfin leur rappelle que la mort nous guette à tout âge et que leur jeunesse en fleur ne les met pas à l'abri de ses coups :

« Et trop vont plus de gent à fin
Joune que vieil, voire .c. tans,
Car contre .l. home de .c. ans
Ki muert, en muerent .m. de mains,
Car en vie n'est nus demains » (2).

Les quatre autres dits publiés par A. de Montaiglon ne sont que des variations sur le même thème. Ils sont à peu près contemporains du premier ou peu postérieurs à lui. La tradition était dès lors fixée, car tous mettent en scène trois vifs qui rencontrent trois morts et qui dialoguent avec eux. Tous ont, également, la même inspiration morale : les morts y confessent leurs fautes et engagent les vifs à ne pas les imiter, ou bien ils s'élèvent contre la corruption du monde et le vain orgueil des grands : il ne restera de ceux-ci que leurs squelettes, comme ceux que les vifs ont devant eux et où ils peuvent se voir préfigurés. L'idée génératrice de la légende y revient comme un leitmotiv, par exemple au dernier poème :

« Tel vous serés comme nous sommes.

Et aussi la même exhortation aux bonnes œuvres :

« Faictes des biens plus que povés,
Autre chose n'emporterés » (3).

---

(1) « Ah, mort méchante, mort redoutable, mort sûre,
Mort cruelle par (ta) morsure,
Comme sont excessives tes rigueurs,
Quand tu mors ainsi la chair des rois,
Des princes, des ducs et des comtes » !

(2) « Et, hélas, vont plus de gens à (leur) fin
Jeunes que vieux, même cent fois autant,
Car, pour un homme de cent ans
Qui meurt, il en meurt mille de moins,
Car dans la vie il n'est nul lendemain ».

(3) « Faites de bonnes œuvres le plus que vous pouvez,
Autre chose n'emporterez ».

Signalons enfin que, chez Baudouin de Condé, ce sont les vifs qui sont individualisés : l'un est comte, l'autre duc, le troisième fils de roi. Chez Nicolas de Marginal au contraire,

Telles sont les rédactions de la légende antérieures à nos écoinçons. Elles étaient connues et même populaires dans nos contrées, et il n'est pas impossible que les artistes de Hal se soient inspirés directement à ces sources. Les deux premiers de ces poèmes émanaient en effet d'auteurs qui étaient pour eux des écrivains régionaux ou peu s'en faut (1). Mais il est plus vraisemblable qu'ils ont tout simplement consulté la tradition orale, que ces poèmes avaient contribué à propager en France et dans nos provinces. D'ailleurs la légende était devenue dès lors un des thèmes les plus traités par les écrivains profanes ou religieux, elle était récitée par les trouvères et commentée par les prédicateurs, elle avait été représentée déjà par les enlumineurs et par les peintres, elle allait être taillée, pour la première fois à Hal, dans la pierre.

Cette rapide et large diffusion a été favorisée par l'état des esprits, par ce qu'on nommerait aujourd'hui la psychose de l'époque. L'idée de la mort a rempli tout le Moyen âge, et cette hantise s'explique par des causes sociales autant que religieuses. C'est l'Eglise qui a d'abord imprimé l'idée dans les esprits avec les pieux écrits de ses Pères, les austères méditations de ses ascètes et les sombres prédications de ses moines. Mais la plume et la parole n'étaient pas seules à entretenir la pensée constante de la mort. Celle-ci était partout présente et menaçante en des temps où le brigandage, les guerres, les massacres, les épidémies, les famines, la misère décimaient sans répit les populations. Enfin la littérature populaire avait fait de la mort un de ses thèmes favoris. Dès 1197, le poète Hélinant avait composé en langue vulgaire ses « Vers de la Mort », qui connurent une grande célébrité et « dont l'influence fut profonde et durable pendant tout le Moyen âge » (2).

---

et chez le troisième auteur, ce sont les morts : ceux-ci ont été respectivement, de leur vivant, évêque, comte, roi puissant, pape, cardinal, notaire papal. Quant aux deux derniers poèmes, ils présentent les personnages sous une forme impersonnelle et leurs discours sous l'aspect d'une prédication religieuse. Mais il s'agit toujours, bien entendu, de gens de haut rang, à qui la leçon s'applique mieux qu'au commun des hommes.

(1) Baudouin de Condé passa quatorze ans, en qualité de ménestrel, à la cour de Marguerite de Flandre, qui règna de 1244 à 1280. Quant à Nicolas de Marginal, il était de Soissons.

(2) Fr. Wulf et Em. Walberg, *Les Vers de la Mort de Hélinant, moine de Froidmont*, Paris, Didot, 1895, introduction. Ces deux auteurs nous apprennent que les vers d'Hélinant se lisaient publiquement et que leur vogue est attestée par les nombreuses copies qui nous en restent. Le poète y charge la Mort d'aller saluer de sa part, pour les remplir d'épouvante, ses amis d'abord, puis les princes et les prélats.

Citons ici l'appréciation donnée sur ce poème par Jos. Bedier et Paul Hazard dans leur *Histoire de la littérature française illustrée*, I, p. 60. « Petit poème de 300 vers qui devint célèbre. Adjuration véhémente, presque brutale, à ceux que retiennent les délices du monde, de penser à faire leur salut. Le sujet n'est qu'un lieu commun, mais qui est vigoureusement traité ».

Selon Van Marle, c'est ce poème qui a donné naissance à la Danse macabre

Un siècle plus tard, en 1270, Robert le Clerc publiait à Arras un poème en 372 strophes intitulé également « Les Vers de la Mort » (Li ver de le Mort). Enfin, plus récemment (avant 1320), Thibaut de Marly avait donné « Le dis de le mort » (1). De son côté, le théâtre religieux mettait continuellement sous les yeux des spectateurs des scènes où la Mort s'attaquait à toutes les classes de la société, et surtout aux plus élevées. Elle y exerçait parfois une action rédemptrice, mais y jouait presque toujours un rôle de châtiment ou de nivellement. Et ainsi s'explique l'accueil que ces dits et ces drames trouvaient chez les masses populaires. Cette légende où les Morts et les Vifs sont toujours des princes de l'Eglise ou des puissants de la terre, cette Danse macabre où se confondent tous les âges et toutes les conditions, prêchaient une grande leçon d'égalité. Elles impliquaient une pensée consolante pour ceux sur qui pesait l'oppression féodale, et les foules misérables y trouvaient la promesse d'une revanche posthume contre la morgue et l'injustice dont elles souffraient ici-bas.

Cette pensée de la mort, l'Eglise l'avait donc d'abord entretenue par ses écrits et par ses prêches. Pour mieux frapper les imaginations, elle la matérialisa ensuite par l'image. Elle avait accueilli les mythes, sinon aidé à les créer elle-même. Elle les proposa comme thème à ses artistes décorateurs. Elle les fit représenter dans les miniatures de ses livres d'Heures, dans les fresques de ses cimetières et dans les sculptures de ses églises. De là ces Jugements derniers, ces Tableaux de l'enfer, ces Danses macabres, ces Rencontres des Trois morts et des Trois vifs qu'on voit taillés aux tympans de ses cathédrales et jusqu'aux modestes écoinçons de ses chapelles.

C'est en Italie que la légende a connu ses premières et ses plus nombreuses représentations (2). Elle y apparaît dès le début et puis au cours du treizième siècle :

1. à l'église de Sta Margarita près de Melfi,
2. à la cathédarle d'Atri dans les Abruzzes,
3. à l'abbaye de Sta Maria de Vezzolano,
4. à la chapelle du cimetière de Poggio Mirtete en Sabine.

On voit, dans chacun de ces quatre endroits, des peintures murales de la Rencontre. Nous renvoyons, pour leur description et pour les reproductions, à l'ouvrage de Van Marle (3).

(1) Ce « dis » figure dans le ms Brux. 9411 — 26 (Fabliaux), fol. 21. Il a été publié par CHAPELET sous le titre de *Vers sur la mort*, par Th. de Marly, Paris (sans date) grand in-8°.

(2) Il faut d'ailleurs noter qu'un texte de la légende était connu en Italie dès le douzième siècle. Cfr P. VIGO, *Le Danse macabre in Italia*, Bergame 1901, p. 82 (cité par Van Marle).

(3) RAIMOND VAN MARLE, (*op. cit.*), Vol. II, pp. 385 et suivantes.

Au quatorzième siècle, les spécimens de la Rencontre se multiplient dans la Péninsule. Nous nous bornerons à les énumérer :

1. Une miniature, de l'école milanaise, illustrant le Bréviaire de Blanche de Savoie, et qui se trouve actuellement à la Bibliothèque nationale de Munich (1350).
2. Une autre miniature de la Bibliothèque nationale de Florence (1350).
3. Une peinture murale de l'église San Flaviano à Montefascione (1302).
4. Une peinture murale du Sacro Speco de Subiaco (vers 1350).
5. Un volet de triptyque, dû probablement à Jacopo da Casentino, et qui se trouve aujourd'hui à la Galerie de l'Université de Goettingue (vers 1350).
6. Une seconde fresque de l'abbaye de Vezzolano (vers 1350).
7. Enfin la fameuse fresque du Campo santo de Pise connue sous le nom de Triomphe de la Mort, mais qui est proprement la légende dont le thème a été amplifié par des épisodes accessoires (1).

Telles sont, pour l'Italie, les représentations antérieures à celle de Hal, les seules dont nous ayons à nous occuper ici. L'objet de cette étude est en effet de montrer ce que le sculpteur brabançon peut devoir à ses devanciers — et qui est peu —, et ce qu'il doit à son propre génie — et qui est beaucoup comme nous le constaterons plus loin.

Voyons le chemin parcouru depuis les premiers essais jusqu'aux sculptures de Hal, nous mettrons ainsi mieux en lumière l'originalité de celles-ci.

Tout d'abord, contrairement à ce que nous trouvons à Hal, les morts sont, dans toutes les œuvres précitées, couchés dans leurs cercueils. Cette façon de les présenter est plus conforme au sens esthétique délicat des Italiens du Trecento. Ceux-ci, par une sorte de pudeur, répugnaient à étaler des images inspiratrices d'horreur et d'effroi. Ils ont atténué l'impression macabre en allongeant les cadavres dans trois bières, où ils gisent immobiles à même le sol, et où leur silhouette se dessine en lignes imprécises ou s'estompe confusément. Il fallait le réalisme hardi et presque brutal des imagiers du Nord, joint à la tendance naturaliste de l'époque (2), pour détailler crûment les formes nettes et saillantes des

(1) Voir KUNSTLE, *op. cit.*, pp. 53, 54.
Van Marle attribue la fresque de Pise à Traini. Cette attribution est adoptée par R. HUYGHE dans *l'Art des origines à nos jours*, publié par LAROUSSE, mais elle est contestée par HOURTICQ dans son *Encyclopédie des Beaux-Arts*.

(2) Voir, au sujet de ces tendances, EM. MALE, *op. cit.*, p. 347 : « Mais voici qu'à la fin du quatorzième siècle, la Mort (revêtue jusque là de spiritualisme), apparaît soudain dans toute son horreur ». Les premières sculptures macabres furent, on le sait, le squelette momifié de Laon, datant de 1393, et le cadavre desséché du tombeau du cardinal Lagrange à Dijon, datant de 1402. « Rien dans l'art antérieur, dit Mâle, ne faisait pressentir ces effrayantes visions ».

spectres que nous voyons à Hal, et pour camper ceux-ci debout, grimaçants et gesticulants.

Un second point à relever, c'est la tenue et l'attitude des vifs. Ici encore, le raffinement italien contraste avec la rudesse brabançonne. Dans le volet de Goettingue comme dans la fresque de Pise, les vifs sont des gentilshommes richement vêtus, chaussés à la poulaine, montés sur de sveltes palefrois. Ils sont suivis, au Campo santo, d'un fastueux cortège de dames et de damerets, de veneurs et de pages portant des faucons à leurs poings gantés. Ils s'arrêtent devant les cercueils, écoutant gravement les paroles des morts ou de l'ermite, mais leur attitude reste noble, trahissant à peine un émoi devant l'étrange vision. Les chevaux, retenus par la bride, reculent, effarouchés, l'un d'eux tend le cou, flairant l'odeur écœurante, mais leurs mouvements sont mesurés, jamais désordonnés. A Hal au contraire, les rois montent de solides destriers qui s'arcboutent, se cabrent ou s'enfuient dans des mouvements brusques, impétueux. Les cavaliers se raidissent sur leurs bêtes, s'agrippent à leur harnais, et les plis de leurs manteaux se soulèvent et flottent derrière eux, comme au vent de la tempête. Nul souci de coquetterie ici, nulle préoccupation de la mesure, nulle recherche de grâce ou d'élégance, mais une force rude et une fougue déchaînée.

Après les illustrations italiennes de la Rencontre, nous nous bornerons à dire quelques mots de celles de la France (1).

Si la légende s'était, comme nous l'avons vu, propagée en France dès le treizième siècle et si elle y était devenue rapidement célèbre, elle n'y fut cependant interprétée qu'assez tard par les artistes. Avant 1400, c'est-à-dire antérieurement à la représentation de Hal, on n'y connaît que quatre exemples dignes d'attention :

1. Une fresque, d'ailleurs fort mal en point, de l'église Sainte-Ségolène à Metz.

2. Une autre de l'église de Kermaria en Bretagne.

Ces deux peintures sont de date incertaine, mais elles ne sont vraisemblablement pas postérieures aux premières années du quatorzième siècle.

3. Une miniature datant de 1285 et illustrant un recueil de poésies exécuté pour Marie de Brabant, seconde épouse de Philippe le Hardi, fils de saint Louis. Ce manuscrit appartient aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris. C'est lui qui a fourni à Montaiglon le texte du poème

(1) En dehors de l'Italie, on trouve des spécimens de la Rencontre en Angleterre, en Allemagne et même en Suisse. Mais ces trois derniers pays ont été sans influence sur nos artistes, ils n'ont pas précédé, mais suivi, et souvent à distance, le mouvement artistique venu du Sud.

de Baudouin de Condé. Il contient une enluminure qui est le plus ancien spécimen de la Rencontre en France. Henri Martin a donné une très belle reproduction de ce dessin (1). On y voit, à gauche, trois jeunes femmes (2), dont la première tient un faucon dans une main et, de l'autre, arrête ou rassure sa compagne qui la suit. Leurs cheveux sont noués avec un bandeau, un manteau doublé de vair leur tombe des épaules, elles sont chaussées à la poulaine. Les morts se tiennent à droite, les deux premiers enveloppés dans un linceul, le troisième dressant son squelette nu. L'ensemble manque un peu de vie et de variété, tous les personnages se tenant alignés dans la même posture et sur un même plan, mais la composition a de la grâce et de l'élégance, et le dessin est d'une rare perfection.

4. Une autre miniature intéressante, datant du milieu du quatorzième siècle, se trouve dans le Livre d'Heures de Bonne de Luxembourg, épouse du roi Jean.

Nous ne parlerons pas de celle qui fut exécutée pour le Livre d'Heures du duc de Berry en 1400 et qui n'est donc pas antérieure aux écoinçons de Hal.

Aucune de ces œuvres françaises n'a spécialement inspiré, croyons-nous, l'artiste de Hal. Si celui-ci avait dans ses cahiers des reproductions de la Rencontre, ce devaient plutôt être des modèles venus d'Italie, pays avec lequel nos contrées entretenaient dès lors des relations artistiques. Il n'y a pas de doute que la fresque de Pise, entre autres, fût connue à ce moment dans nos régions. Nous verrons plus loin, chez l'artiste de Hal, deux détails accessoires qui semblent *directement* empruntés à la fresque de Pise : l'arbre sous lequel se tient l'ermite, et un démon armé d'un croc. Mais le sculpteur de Hal a su s'abstraire de la conception de ses précédesseurs. Tout en puisant chez eux certains détails accessoires (3) et en respectant les données générales de la légende écrite, il a fait une œuvre personnelle, entièrement et puissamment originale.

Pour montrer les réminiscences d'œuvres antérieures qu'on trouve à Hal, nous réunirons ici quelquees observations que suggèrent les Rencontres peintes en Italie et en France.

Tantôt les *vifs* sont debout, comme à Subiaco, dans la miniature milanaise de Munich, dans le manuscrit français de l'Arsenal (4) et dans le

(1) Henri Martin, *op. cit.*, fig. XVII.

(2) C'est à tort que Em. Mâle voit dans les Vifs trois jeunes gens : la reproduction donnée par Henri Martin montre, sans méprise possible, que ce sont trois femmes.

(3) Par exemple les cadavres, qui sont présentés dans trois états successifs de décomposition, puis l'arbre rappelant l'ermite.

(4) Voir des reproductions chez Van Marle, *op. cit.*, respectivement aux pages 385, 390 et 391 du vol. II.

manuscrit de Bonne de Luxembourg; tantôt ils sont descendus de leur monture qu'un page tient par la bride derrière eux, c'est le cas à Atri et à Montefascione (1); tantôt enfin ils sont à cheval, comme dans le volet de Goettingue et dans la fresque du Campo santo, ainsi que dans le Livre d'Heures de Bonne de Luxembourg (2). Cette dernière représentation est évidemment la plus décorative et la plus vivante, par conséquent la plus conforme au tempérament de l'artiste de Hal et celle qu'il devait choisir.

En ce qui concerne les *cadavres,* les premières représentations les montrent couchés, inertes, dans des bières dont le couvercle est enlevé. Cette circonstance obligeait l'artiste à créer un personnage — dont ne fait pas mention la légende écrite — qui exprimât la leçon émanant de ces cercueils. Et c'est un ermite qui sert de truchement entre les morts et les vifs pour montrer à ceux-ci, dans un sermon qu'il leur adresse, combien leur jeunesse est fragile, et combien périssables leurs grandeurs. On voit par exemple cet ermite dans la miniature milanaise, à Subiaco, à Montefascione et à Pise (3). Il est placé sous un arbre, et il faut voir une survivance de ce détail dans les deux arbres qui remplissent, à Hal, les deux demi-écoinçoins flanquant la première figure de la série (4).

Les cadavres sont généralement présentés dans des phases successives et graduées de décomposition. Cette particularité est nettement visible de Goettingue, à Subiaco, dans la miniature milanaise et à Pise. La même différence se constate à Hal, où le premier mort est charnu, le second à moitié décharné, et le troisième entièrement squelettique.

Il nous reste à décrire les écoinçons de Hal. Nous rangerons les figures, pour les morts comme pour les vifs, en partant du centre.

Comme nous venons de le dire ,les morts se succèdent dans des états plus ou moins avancés de décomposition. Mais l'artiste de Hal a su tirer parti du morcellement de la scène et de l'isolement des figures pour rendre cette variété plus frappante.

---

(1) Id., II, pp. 386 et 389.

(2) Voir des reproductions chez Van Marle, *op. cit.*, vol. II, p. 387 et vol. I, p. 235.

(3) Remarquer que ces deux arbres ne sont pas, comme ailleurs les feuillages, des éléments d'ornementation. Ils ne sont pas stylisés, et ils sont placés à l'endroit où on les trouve dans les représentations primitives : du côté et en avant des morts, au point où se trouvait l'ermite.

(4) Cet ermite n'appartient donc pas à la légende primitive. C'est Vasari qui, le premier, l'a baptisé du nom de Macaire, par confusion avec le mot Macabré qui figurait dans la dénomination de la Danse macabre, appelée originairement « Danse de Macabré ». On l'a ensuite identifié avec l'ascète égyptien Macaire, qui vécut au quatrième siècle, et l'on a dit que la légende était empruntée à la vie de St. Macaire. Künstle a rectifié cette erreur (cfr *op. cit.*, p. 61), laquelle n'en a pas moins persisté après lui, puisqu'on la rencontre encore chez Henri Martin et même chez Van Marle.

C'est le cas, par exemple, pour le *premier mort,* qui sort de sa bière, alors que ses deux compagnons n'ont pas de cercueil. Cette bière est à moitié dressée contre le boudin gauche. Son couvercle a été écarté, on l'aperçoit derrière le mort. Celui-ci se soulève péniblement en se soutenant des deux mains sur les bords de l'arcature. Le linceul ne l'enveloppe pas étroitement comme un suaire, il est drapé sur son corps qui reste en partie découvert. Ce mort a encore toutes ses chairs, il est à peine défiguré.

Le *deuxième mort* est d'une rare intensité d'expression. Il semble le produit d'un rêve hallucinant. Sous ses chairs déliquescentes, les traits du visage se sont fondus, le nez s'est effacé laissant un masque plat, une face camuse, grimaçante. Les lèvres se sont rongées, et la bouche est devenue informe, béante. Les orbites ont fait place à deux grandes cavités noires. Comme dans l'écoinçon précédent, le linceul ne couvre qu'une partie du spectre : un pan est relevé par dessus le bras gauche, l'autre est retenu, en bas, par la main droite. L'étoffe s'enroule et se drape en plis élégants, comme pour mieux accuser, par contraste, la hideur du cadavre qu'elle vêt à moitié. Figure d'un âpre réalisme, et qui fait songer à certaines pages de Villon.

Le *troisième mort* est placé au milieu d'une arcade gothique. Cette arcade remplace ici les anges ou les feuillages qu'on voit partout ailleurs. Elle semble indiquer que l'artiste a eu conscience de faire œuvre de maître : il a entouré la figure d'un cadre qui la fait ressortir.

La bouche est large ouverte, comme si le spectre parlait, et en effet il parle, ainsi que nous le verrons tantôt. La jambe gauche est disparue. Autour de la jambe droite un serpent s'enroule, dont la tête vient mordre la région pubienne. En outre deux crapauds, malheureusement peu apparents sur la photographie, mais d'un relief intact et parfaitement distincts dans la pierre, lui rongent l'un le bas-ventre, l'autre la place du cœur, — ou, vraisemblablement, du sein gauche. Car ces animaux immondes sont toujours appliqués à ces deux endroits, dans l'iconographie médiévale, pour représenter le châtiment de la luxure (1). Et c'est toujours à un corps de femme qu'ils s'attaquent. On voit par exemple les deux mêmes batraciens, aux deux mêmes points du corps, sur un squelette féminin à moitié décharné au portail de l'abbaye de Charlieu en Haute-Loire (2). La fameuse sculpture de Moissac (3), connue sous le nom de « Femme aux reptiles », a deux serpents aux seins et un crapaud au pubis. On

(1) Voir Em. Male, *L'art religieux en France au XII^e siècle,* pp. 374-375 « Le serpent est toujours associé à la luxure ». Et Vincent Flipo, *op. cit.*, p. 342 « La luxure est représentée par une femme dont les seins sont rongés par un serpent ».

(2) E. Male, *L'Art religieux du XII^e siècle,* Paris 1921, fig. 217 : La femme aux serpents.

(3) E. Male, *L'Art religieux du XII^e siècle,* Paris 1921, fig. 17.

retrouve le même motif au grand portail de Bourges, parmi les damnés du Jugement dernier (1) : de la chaudière infernale émerge une femme, nue à mi-corps, dont le sein gauche est mordu par un crapaud, et c'est la Femme impure; à côté, une tête tonsurée dont le même animal dévore la langue, et c'est le Moine médisant. Enfin à Vézelay (2) en Bourgogne, on voit sur un chapiteau de l'église de la Madeleine une femme crispée dont un serpent ronge les entrailles : c'est un des plus anciens et des plus beaux spécimens de l'idée représentée ici. Nous pourrions multiplier nos exemples, car ce thème est l'un des plus fréquemment traités dans la sculpture religieuse du Moyen âge. Seulement, nous n'avons pas trouvé de cas où il s'appliquât à un corps masculin. On doit donc admettre, ou bien que l'auteur a mélangé des squelettes de sexe différent, les deux premiers morts étant manifestement des hommes, ou bien qu'il a transposé sur un corps masculin des attributs allégoriques appliqués ailleurs à des femmes. En outre, et quoi qu'il en soit de l'individualité des morts, l'artiste a combiné ici deux thèmes, celui des Morts et des Vifs et celui de la Luxure, qui sont toujours traités à part, et cette dualité de motifs traditionnellement distincts n'est pas sans créer quelque confusion ni sans nuire, nous semble-t-il, à la simplicité de l'idée. En tout cas, de tous les spécimens de la Rencontre antérieurs à celui de Hal, aucun ne présente cette particularité (3).

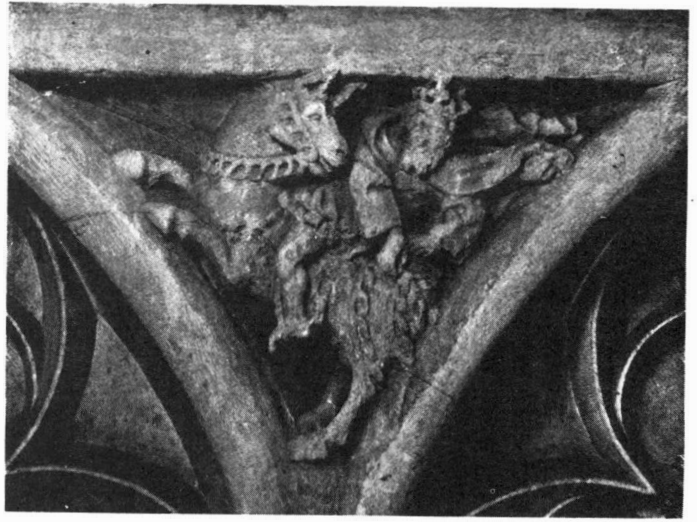
Cette réserve faite, il faut reconnaître que ce squelette planté droit, raide et immobile, est singulièrement expressif, avec sa main plate aux longs doigts posée énergiquement sur sa poitrine. Que signifie ce geste? Il ponctue une apostrophe du mort aux vifs. Il traduit exactement l'hémistiche de Baudouin de Condé que nous avons cité plus haut :

« ..... voiiés quel sommes ».

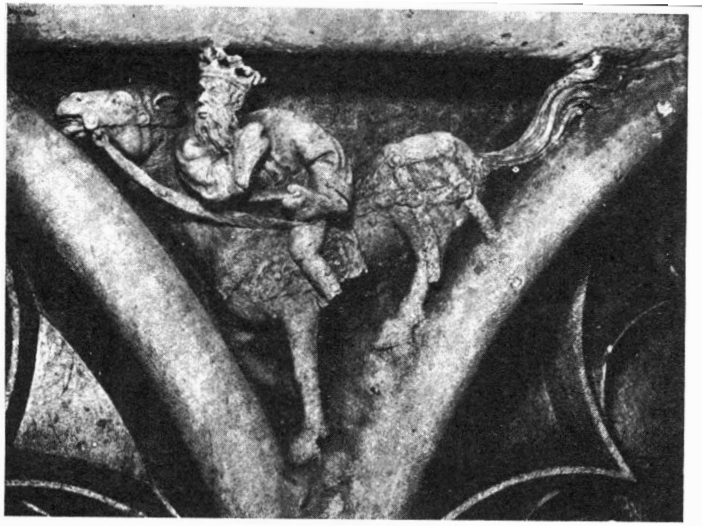
Si nous passons maintenant aux Vifs, nous retrouvons chez eux la même variété et le même pathétique que chez les Morts.

Chez le *premier des rois,* le cheval se cabre, dresse les oreilles et détourne la tête, comme frappé de stupeur. Le roi lui-même se raidit et s'appuie

(1) E. Male, *L'Art religieux du XII^e siècle en France,* Paris 1921, p. 424, fig. 124.
(2) E. Male, *L'Art religieux du XII^e siècle,* fig. 216 : la luxure et le désespoir.
(3) Ces détails de la sculpture de Hal n'ont été jusqu'ici, que nous sachions, signalés nulle part. Serpents et crapauds sont pourtant réels. Les serpents, spécialement, sont très apparents dans la pierre, avec des contours nets et un relief non entamé par l'usure. Mais il faut, comme nous l'avons fait, les examiner de près et en projetant sur eux une bonne lumière.
Le crapaud se retrouve au Sablon, comme nous le verrons plus loin : il y est placé, non à la région mammaire ou pubienne, mais au ventre, où il ronge les entrailles du mort, symbolisant ainsi, non plus la luxure, mais l'œuvre destructive du tombeau.



Premier roi.



Deuxième roi.

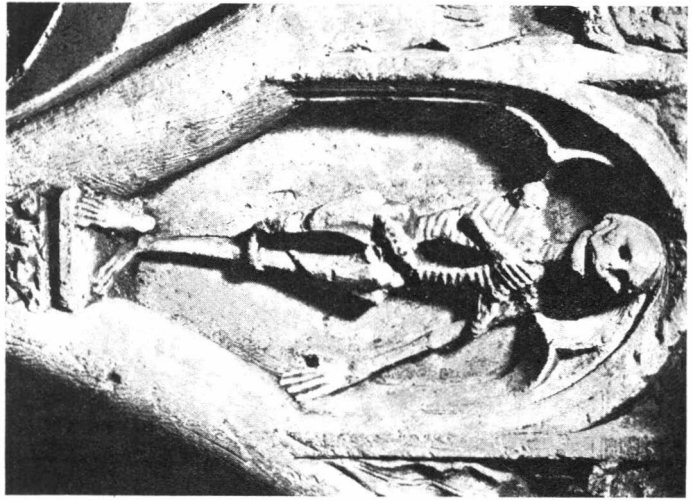
Troisième roi.

Démon ailé.

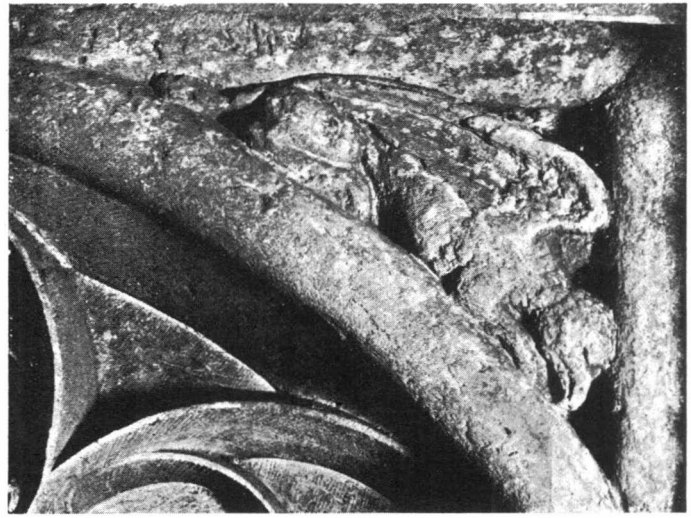
Eglise S. Martin à Hal. — Ecoinçons sculptés.

Premier mort.

Deuxième mort.



Troisième mort.



Animal fabuleux.

sur la croupe de sa monture, il s'accroche au harnais pour ne pas tomber. Tout en essayant de se maintenir, il jette un regard terrifié vers les spectres surgis devant lui. Son manteau même, soulevé en longs plis au-dessus de ses épaules et comme claquant au vent, participe au mouvement de ce groupe tourmenté.

Ce qui reste du *second roi* (car le pied droit a disparu) est dans un état de conservation parfait. Les moindres détails du harnais aux lanières tressées, la housse brodée suspendue à l'arçon, les fleurons de la couronne, les traits du visage, les mèches flottantes de la barbe et jusqu'aux dents du cheval y sont distinctement dessinés. La bête semble glisser en bas d'une côte semée d'éboulis, elle se retient contre l'arcature et relève la tête en rabattant les oreilles et en hennissant d'effroi. Le roi cherche à abriter son corps derrière l'encolure du cheval, comme derrière un bouclier, tout en avançant la tête pour considérer avec épouvante la sinistre apparition. Son visage est très expressif, avec l'arcade sourcilière relevée, les yeux à fleur de tête, la barbe ondoyante ramenée sous le bras. Homme et bête forment un groupe dramatique, intensément vivant.

Le *dernier roi* escalade une côte en éperonnant son cheval, comme pour fuir. Le corps de la bête est ramassé sur lui-même, dans l'effort qu'il fait pour gravir l'escarpement. Le roi se tasse sur sa monture et rejette le corps en arrière, son visage se crispe et ses yeux hagards fixent les spectres.

Le demi-écoinçon de droite du panneau central se rattache, comme les deux arbres du panneau de gauche, au thème général de la légende. Il représente un *démon à tête de femme,* à corps d'animal couvert d'une toison crépue. L'ange de la Mort est muni de deux grandes ailes membraneuses de chauve-souris. Il tient dans sa patte droite un croc à deux dents pour agripper les âmes. Ses cheveux et ses oreilles remontent d'un même mouvement, comme des flammes qui serpentent — les flammes de l'enfer. Ce motif accessoire est, comme celui des arbres, un emprunt bien caractérisé à la fresque de Pise. On voit en effet, dans la partie supérieure droite de celle-ci, des anges disputant les âmes aux démons. L'un de ces derniers a non seulement, comme celui de Hal, des ailes d'oiseau de nuit, mais il est armé d'un croc à deux dents exactement semblable à celui qu'on voit ici. De son côté la robuste vieille, qui personnifie la Mort et est armée de sa faux, y a, comme ici, les cheveux au vent (1).

(1) Ces détails sont bien visibles sur la très nette reproduction de la fresque figurant dans : LAROUSSE, « *L'Art des origines à nos jours* », 1, 234. Ces deux réminiscences, celle de l'arbre et celle du démon, confirment l'opinion émise plus haut au sujet de la prépondérance de l'influence italienne dans la représentation de la légende qu'on voit à Hal.

D'autre part nous avons rencontré, dans le ms. Brux. 15001 « Rijmbijbel van Maerlant », au fol. 301, un petit diable vert qui tient un crochet à deux dents identique à celui de Hal. Enfin,dans le ms. Brux. 9411-9426 cité plus haut, du début du 14e siècle, se trouve un fabliau intitulé « Uns example de le mort » avec en marge un petit dessin représentant un cadavre étendu par terre, que vient chercher un démon ailé armé du même croc à deux dents.

On peut croire que le demi-écoinçon qui se trouve à gauche du panneau central et fait pendant au démon est aussi une figure allégorique et qu'ainsi toute la figuration, y compris les motifs accessoires, aurait trait à la Mort dans cette chapelle où il ne semblait y avoir place que pour le Macabre.

En effet on lit dans les « Mélanges d'archéologie » du chanoine Reusens (1) : « Le griffon, *quadrupède ailé, à tête d'aigle* (c'est ce que nous avons ici) *symbolisant le démon,* se rencontre souvent dans les monuments romans des 11e et 12e siècles ». L'artiste aurait ainsi encadré ses personnages de la légende de deux figures représentatives de l'enfer.

Telle est cette série d'écoinçons que nous avons cru pouvoir qualifier, en commençant, de chef-d'œuvre. Nous espérons que notre faible analyse ralliera le lecteur à notre jugement. Nous n'oublions pas que nous n'avons ici que les œuvrettes qu'il convient de ne pas surestimer en les assimilant aux productions de la grande statuaire. Mais, dans leur plan modeste, elles témoignent, chez leur auteur, d'une conception solide servie par une technique sûre d'elle-même. Nous y avons encore signalé d'autres qualités que nous résumerons avant de finir, c'est à savoir l'art de la composition, la variété, la vérité, le mouvement, la force dramatique. La confrontation de l'œuvre de Hal avec les interprétations antérieures de la légende révèle, chez notre artiste, une forte personnalité capable de rénover vigoureusement un sujet souvent traité avant lui et de l'adapter ingénieusement à un cadre étroit qui, loin de lui créer des entraves, semble lui avoir fourni plutôt des ressources d'originalité en lui permettant de séparer, et de différencier ainsi plus fortement, ses personnages. Enfin, dernier mérite et non le moindre, l'imagier de Hal est le premier en date qui ait traduit dans la pierre la légende, celle-ci n'ayant été représentée jusqu'alors que par les peintres et les miniaturistes. Son œuvre précède d'un quart de siècle la fameuse Rencontre des Trois morts et des Trois vifs que le duc de Berry fit tailler au portail des Innocents à Paris, et qui est généralement citée comme la première représentation sculpturale de la légende.

(1) Louvain, Peeters, 1886, t. I, p. 564.

*
* *

On ne peut terminer cette étude sans que s'impose un rapprochement entre les reliefs que nous venons d'examiner et une œuvre similaire, voisine de celle de Hal et peu postérieure à elle, qu'on voit dans le chœur de l'église du Sablon à Bruxelles. Comme à Hal, la légende y est fragmentée en six motifs occupant chacun un écoinçon (1). Ici, les vifs se trouvent à gauche. Ils sont tous les trois vêtus d'un long pourpoint étroitement ajusté au buste, pincé à la taille, fermé par une imposante rangée de boutons. Le premier et le troisième ont sur les épaules une petite cape élégante, qui est festonnée chez le dernier. Ils ont une large ceinture orfévrée qui leur descend jusqu'au bas des reins. Chez le second, cette ceinture est remplacée par une double cordelière. Le premier tient un faucon au poing, le deuxième joint les mains, le troisième porte un sceptre et montre de l'index les morts qu sont en face. Tous ont une couronne ouvragée sur la tête, l'épée au côté, des hauts de chausses collants qui moulent leurs jambes fines. Ces jambes s'allongent en pointe jusqu'aux souliers à la poulaine, de façon à meubler complètement l'angle inférieur, et cette disposition, jointe à la courbure des corps, leur donne en même temps un cachet de souplesse. Hamann rapproche avec raison ces figures des trois jeunes gens, pareillement en costume de roi, qui ornent une des clefs de voûte de la nef sud de Hal, et qui ont, comme ici, les vêtements serrés au corps, la taille inclinée mollement, les jambes longues et croisées. Il y a, en effet, entre ces deux groupes de figures, des ressemblances frappantes (2).

Les morts sont tous les trois décharnés, le premier moins que les autres, mais sans que les différences soient nettement accusées comme à Hal. Le premier ouvre la bouche : il a l'air de parler aux rois. Détail curieux : on voit reparaître ici le crapaud signalé déjà à Hal. La bête sort des entrailles du mort, elle est peinte en rouge et se détache ainsi distinctement sur le fond gris-sombre du squelette. Le second mort à près de lui sa bière, mais celle-ci est réduite à un symbole, à un attribut en quelque sorte, étant trop petite pour le corps. Rien de comparable avec la scène de Hal, où le personnage a encore un pied dans son cercueil dont il a rejeté le couvercle en arrière. Chez le troisième mort, on revoit l'arbre de l'ermite, faussement appelé arbre de saint Macaire, qui avait aussi survécu

(1) On trouvera des reproductions de ces écoinçons dans PAUL CLEMEN, *op. cit.*, t. I, fig. 239.

(2) HAMANN, *op. cit.*, pp. 231 et 233. L'auteur donne, en regard l'une de l'autre, une reproduction de Hal et une du Sablon, et cette confrontation fait toucher du doigt les analogies entre les deux groupes de figures.

à Hal, mais cet arbre, comme la bière, est stylisé en symbole avec ses deux bizarres bouquets de feuillages en forme de choux pommés. Ce squelette a le sceptre en main, conformément à la légende qui présente toujours les morts comme d'anciens grands de la terre. Il est drapé dans un linceul percé de trous conventionnels drôlement découpés en manière de pastilles.

Entre l'œuvre du Sablon de celle de Hal, on constate des différences foncières. Celle du Sablon a perdu le caractère de spontanéité, de puissance réaliste qu'on admire à Hal. Là, elle est animée d'une vie dramatique intense; ici, elle est presque ramenée à une parade de cour, à une scène aimable. Les trois princes du Sablon ont des poses étudiées, sans une lacune dans leur toilette, sans un pli incorrect dans leurs atours, sans une contraction dans leurs traits. Nous sommes loin de l'épouvante qui se traduit, à Hal, dans les visages crispés des rois, dans les mouvements tumultueux des chevaux et dans le flottement agité des draperies.

La scène n'est pas non plus si variée et si ingénieusement graduée qu'à Hal. Les trois vifs y sont présentés dans le même costume de cour, avec des visages benêts, sans expression appropriée. Le dernier même y esquisse comme un sourire de surprise enfantine, presque béate, en désignant l'apparition pourtant sinistre. Quant aux squelettes, ils sont tous à peu près identiques l'un à l'autre, très décoratifs sans doute, mais nullement parlants et très peu « vivants » pour autant qu'on puisse s'exprimer ainsi à propos de morts.

Il découle de là que la légende du Sablon est manifestement inférieure à celle de Hal, dont les éclatants mérites ressortent mieux encore quand on la confronte avec celle-ci, comme nous venons de le faire. Est-ce à dire qu'elle soit sans valeur? — Certes non. A défaut de vie, elle a des qualités d'élégance et de scrupuleuse technique qu'on ne peut lui dénier. On voit rarement plus merveilleux travail de la pierre, et d'ailleurs plus parfaitement conservé (1). Les six personnages, les morts surtout, y sont taillés aussi délicatement que s'ils étaient ciselés dans le bronze : fleurons des couronnes, festons des capes, orfèvrerie des ceintures, boutons échelonnés le long des épaules et des poignets, ondulations des cheveux et de la barbe, torsion de la cordelière, côtes ajourées et os grêles des squelettes, tête menue et pattes fines du crapaud, pointe effilée des souliers, les moindres détails y sont accusés avec un fini admirable malgré leurs dimensions minuscules et leur minceur fragile. Mais ce sont là des qualités de parfait artisan plus que d'artiste véritable.

ANDRÉE LOUIS.

Bruxelles, le 15 septembre 1935.

(1) Cette conservation a été favorisée par les couches de peinture.

LE STYLE DE NICOLAS GERHAERT DE LEYDE

La découverte récente de la tête originale de la fameuse « Bärbele » dans une collection privée du Palatinat et l'entrée de cet extraordinaire morceau de sculpture dans le Musée Liebig de Francfort-sur-le-Mein ravive l'intérêt des archéologues pour le maître Nicolas Gerhaert de Leyde, intérêt qu'ils ont d'ailleurs souvent manifesté.

Le cas de cet artiste et la façon dont les érudits l'ont traité, est fort analogue au cas de Sluter. Nous ne connaissons de leurs œuvres que celles qui appartiennent à la dernière époque de leur vie, œuvres mûres et d'une technique parfaite (1). Elles se trouvent toutes éloignées du pays d'origine de leurs auteurs, c'est-à-dire de la Hollande. Mais tandis que certains doutes sur l'origine hollandaise de Sluter sont entièrement dissipés aujourd'hui, la discussion au sujet de celle de Gerhaert n'est pas encore close. Son adaptation au goût des pays rhénans, où ses principales œuvres sont conservées, a induit quelques historiens allemands à chercher son origine dans ces régions. Mais dans les signatures et les documents qui nous sont parvenus, il n'est appelé que deux fois « de Leyen », ce qui pourrait désigner un petit bourg sur la Moselle et cinq fois « de Leyden » ou « de Leyd » (2). Il est donc très probable que Leyde en Hollande est sa ville natale. Le style qu'il a importé en Allemagne s'est formé sur celui des van Eyck; Gerhaert lui assure un immense succès partout où il passe.

Résumons les rares faits connus de sa vie (3) : en 1462, il achève et signe le tombeau de l'archevêque Sierck dans la cathédrale de Trèves. En 1463, il jouit temporairement et, en 1464, à titre définitif, des droits de bourgeoisie à Strasbourg. La même année, la décoration de la chancellerie de cette ville lui est payée, et il parfait le monument funéraire du chanoine Busang dans l'église métropolitaine. En 1466, il se rend à Constance pour sculpter des stalles et un autel à destination de la cathédrale. Les documents attestent qu'en fin de compte ce n'est pas lui qui a exécuté les stalles; l'autel est perdu. En 1467, Gerhaert sculpte et signe le célèbre Crucifix de Bade. Cette même année, l'empereur Frédéric III qui l'avait déjà incité à venir à Vienne en 1463, demande au conseil de Strasbourg

(1) La statue de saint Adrien que Otto Wertheimer, *Nicolaus Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1929, pl. 1, voudrait attribuer au maître comme œuvre de jeunesse, ne me semble pas rentrer dans le style de Gerhaert. Cette pièce figurait jadis dans la collection Vermeersch à Bruxelles.

(2) Otto Schmitt, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste*, t. XXV, Leipzig, 1931. p. 453.

(3) Cf. pour toutes les indications biographiques Wertheimer, ibid. p. 9 ss.

de lui envoyer le sculpteur immédiatement. Au mois d'août 1467, Gerhaert quitte Strasbourg, où il laisse son fils et sa fille, mariée plus tard à Georges Schongauer, frère du peintre. En 1469, Gerhaert reçoit un payement à Passau où il a peut-être commencé le tombeau impérial, terminé à Vienne longtemps après sa mort. En 1472, le maître est mentionné comme possesseur d'un clos de vigne à Wiener-Neustadt. En 1487, un document concernant son fils, parle de « feu maître Nicolas »; mais il était probablement déjà mort en 1473.

L'artiste que l'empereur veut attirer à sa cour en 1463 et qu'il réclame d'urgence quatre ans plus tard « pour faire certaines tombes », devait avoir acquis une grande notoriété à cette époque. Mais est-ce le conseil de Strasbourg, est-ce l'artiste lui-même qui fait la première fois la sourde oreille à l'appel de l'empereur? Nicolas trouve donc assez de commandes à Strasbourg, où il semble s'être fixé venant de Trèves. C'est probablement l'archevêque Sierck qui l'a recommandé à Frédéric III.

D'où vient-il? Où a-t-il fait son apprentissage? Où a-t-il travaillé étant compagnon? Avant qu'on ait trouvé de nouveaux documents qu'il faut chercher vraisemblablement aux Pays-Bas, il n'y a que l'analyse des œuvres mêmes qui puisse nous renseigner. Les sculptures de Strasbourg sont les plus fertiles à cet égard. Voege (1) a attiré l'attention sur quelques monuments funéraires conservés à Utrecht. Ils montrent les bustes ou demi-figures de la Vierge, du défunt et de son patron. C'est une composition inusitée dans les pays rhénans. Nicolas l'introduit à Strasbourg dans le monument du chanoine Busang. Il supprime le patron et donne plus d'importance au donateur. C'est, en principe, la même représentation que sur les diptyques des peintres néerlandais. Gerhaert enrichit cette composition d'un élément nouveau : l'Enfant tenu par sa mère, est assis sur le cadre du relief sculpté en forme de fenêtre; il se penche vers le donateur et touche ses mains. Ainsi une composition d'ordinaire assez abstraite est transformée en une scène vivante. Dans le charmant groupe de sainte Anne et de la Vierge au Musée de Berlin (2), l'Enfant debout sur les genoux de sa mère, est également le trait de liaison de la composition. Le motif de l'Enfant qui se penche non vers sa mère, mais vers une troisième personne se trouve aussi dans l'entourage des van Eyck (3),

(1) WILHELM VOEGE, *Nicolaus von Leyen's Strassburger Epitaph und die holländische Steinplastik*, Oberrheinische Kunst IV, 1930, p. 35 et suiv. et WERTHEIMER, *ibid.* p. 14, p. 42 et pl. 14.

(2) WERTHEIMER, ibid. pl. 4 et 5.

(3) M. J. FRIEDLAENDER, *Die van Eyck, die altniederländische Malerei I*, Leyde, 1934, pl. LXXI, la Vierge avec deux saints, coll. Nemes, Munich.

mais c'est Gerhaert qui en a fait un élément important de la mise en œuvre.

Autre source pour les compositions de Gerhaert : la décoration de la maison de Jacques Cœur à Bourges (1). Les figures en buste de la chancellerie à Strasbourg étaient conçues comme si elles regardaient par la fenêtre. Or, cette composition se trouve à la façade et dans une cheminée de la maison de Jacques Cœur à Bourges. Une autre cheminée de cet hôtel est construite en forme de petite forteresse défendue par des guerriers qui tirent de l'arc ou jettent des pierres. Cette même représentation, due à ses élèves, décorait la maison de Gerhaert à Strasbourg. Il faut d'ailleurs tenir compte du fait qu'en cette dernière ville une sculpture d'un caractère extraordinairement réaliste et vivant existait dès le commencement du XV^me^ siècle, ainsi qu'en témoignent les statuettes assises à l'octogone de la tour de la cathédrale (2). Il existait donc pour ce genre de sculpture à Strasbourg une certaine tradition qui a peut-être influencé le choix des sujets chez Gerhaert et ses mécènes.

Outre la sculpture de Bourges, Gerhaert a bien connu l'art slutérien. On rencontre au tombeau de Frédéric III un moine pleurant et deux personnages assis tenant des livres (3) qui attestent indubitablement l'influence de Champmol. Ces sculptures ne sont exécutées que par les successeurs de Gerhaert, mais c'est lui qui a conçu l'ensemble du tombeau impérial. Ce qui est plus probant encore, c'est l'affinité entre le Crucifix de Bade et celui de Sluter au Calvaire de Champmol. La couronne de branches fibreuses, les épines pénétrant dans la chair, les boucles détachées, certains traits du visage comme les pommettes saillantes, la barbe régulièrement dessinée, se révèlent assez semblables. Plus encore qu'à Champmol, Gerhaert donne à son Christ le caractère d'un dieu délivré de toute souffrance; ses yeux sont ouverts. Ce Crucifix a eu un immense succès en Haute-Allemagne; Guy Stoss, les maîtres souables, tous copient ce modèle.

Nous savons que l'art allemand s'est avant tout inspiré de la peinture de Rogier de la Pasture. Schongauer, les précurseurs franconiens de Dürer, les maîtres de la Basse-Allemagne, transposent à l'envi dans une

(1) Je ne partage pas l'opinion de M. WERTHEIMER, ibid. p. 18 et suiv. aux termes de laquelle Gerhaert aurait été inspiré aussi par le tombeau et la statue agenouillée du duc de Berry dans la cathédrale de Bourges. Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur les rapports entre la décoration de la maison de Jacques Cœur et celle de l'Hôtel de Ville à Bruxelles.

(2) A ce cycle fut ajouté à l'époque de Gerhaert et sous l'influence de son style le soi-disant « Damoiseau de Prague » conservé actuellement au Musée de l'Œuvre de Notre-Dame, cf. WERTHEIMER, *ibid.* p. 51 et pl. 26 et 27.

(3) WERTHEIMER, *ibid. pl.* 41. Cf. F. WIMMER et E. KLEBEL, *Das Grabmal Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, Vienne 1924, fig. 94 et 97.

atmosphère bourgeoise le style abstrait et aristocratique de Rogier. Il est assez curieux que ce maître dessinateur qui conçoit ses figures avec la précision d'un sculpteur français du XIII^me^ siècle, ait connu un tel succès chez les peintres et, par leur intermédiaire seulement, chez les sculpteurs allemands (1), tandis qu'une des voies principales de l'influence des van Eyck, ces peintres par excellence, est l'art de Nicolaus Gerhaert, le sculpteur. Comment ce phénomène s'explique-t-il?

Le déclin de l'extraordinaire discipline spirituelle qui se manifestait dans l'architecture gothique dès la fin du XIII^me^ siècle, dut nécessairement entraîner celui de la sculpture monumentale. L'emprise de l'architecture une fois relâchée, les sculpteurs ne cherchent plus leur idéal dans l'homogénéité décorative; ils s'adonnent à des expériences d'un tout autre genre : comme Dieu au Paradis, ils prennent l'argile pour façonner l'homme. — L'Adam de ce nouvel Eden est le Charles V des Quinze-Vingts au Louvre. — L'image de l'homme avec tout ce qui l'entoure, vêtements, armes, animaux et plantes, et enfin l'air et l'espace, tel est l'objet des recherches artistiques dès la fin du XIV^me^ siècle. Il va sans dire que les anciennes techniques ne suffisent plus à exprimer toutes les nouvelles idées et qu'il faut des procédés plus souples que ceux de la sculpture monumentale et plus substantiels que ceux de l'enluminure et de la trop subtile peinture à la détrempe. Les van Eyck trouvent cette technique pour assouvir leur besoin de représenter l'univers.

Avant eux, c'est Claus Sluter qui, avec les procédés traditionnels de la pierre, tente de s'emparer du monde ou plus précisément de l'homme. Luttant avec la matière comme Jacob avec l'ange, il finit par la dominer. Toutefois sa virtuosité est encore celle du « maçon et tailleur de pierre ». Il fut le seul à rattacher les plus fins détails observés dans le visage humain ainsi qu'une draperie surabondante et fantaisiste à l'ancien art monumental. Toute imitation dans la pierre devait nécessairement aboutir à un appauvrissement. Mais la peinture des van Eyck disposait d'autres moyens pour développer les conquêtes slutériennes et pour leur ajouter celles de l'espace, de l'air et de la perspective.

Dans les figures de Dieu le Père, de la Vierge et de saint Jean de l'Agneau Mystique, véritables « sculptures peintes », ils n'épuisent point encore les possibilités picturales que Sluter leur a transmises avec le Moïse de Champmol. Mais dans les anges-chanteurs de Gand nous voyons

(1) Une influence directe de Rogier, non de certains détails mais de sa conception sur la sculpture allemande, peut être constatée dans les bustes de prophètes et de sibylles aux stalles de la cathédrale d'Ulm. On y retrouve le même contour précis et la même économie du volume. L'utilisation de bustes dans la décoration des stalles est probablement due ici, comme dans toute la Haute-Allemagne, à l'influence de Nicolaus Gerhaert.

revivre les anges du puits de Moïse, figurines où Sluter a prodigué un trésor d'expression et de finesse. Nous y voyons revivre également les chantres animés du tombeau de Philippe le Hardi et dans l'Annonciation le type des femmes slutériennes. Les deux saints Jean, s'ils nous étaient parvenus en pierre, l'attribution à l'école de Sluter s'effectuerait pour ainsi dire d'office. Saint Jean l'Evangéliste reproduit un modèle répandu en Bourgogne dans la première moitié du XV^me^ siècle et dont le prototype était peut-être une statue sculptée par Sluter pour la Sainte-Chapelle de Dijon.

Les donateurs de Gand, grands comme les saints, sont traités avec la même vigueur plastique et avec la même compréhension psychologique que ceux de Champmol. Il n'y a pas d'intermédiaires entre ces deux couples; ceux des van Eyck sont les successeurs directs de Philippe le Hardi et de Marguerite de Flandre au portail de la Chartreuse. On pourrait citer d'autres affinités entre les maîtres de Gand et Sluter, l'amour des bijoux, de la décoration surchargée, leur besoin de tout dire et de ne rien simplifier. Mais venons plutôt aux différences. Disons que le tempérament des van Eyck est tout autre que celui de Sluter; sa fougue, sa passion, son besoin d'épuiser la douleur jusqu'au fond, leur sont étrangers. Ils cherchent l'expression dans le calme et la sobriété. Les portraits d'hommes de Jean van Eyck sont des visages où s'expriment la sagesse et l'expérience, les dons intellectuels plus ou moins vifs, mais jamais un sentiment momentané. Les saints ne disputent pas et ne s'emportent pas; leurs gestes sont mesurés. Une atmosphère de douceur et de joie maternelle règne autour des Vierges.

La lumière est un des éléments les plus significatifs de sa composition. Un savant calcul rehausse telles parties pour diminuer l'éclat de telles autres. Les étoffes, la chair, tout a acquis une transparence, quelque chose d'enveloppé inconnus jusqu'alors. Les vallonnements de la draperie, très profonds et remplis d'ombres mystérieuses dans la statuaire de Sluter s'accentuent encore, et les plis saillants accumulent des clartés resplendissantes. Etudiant la sculpture, nous n'avons pas à nous occuper ici de la représentation de l'espace chez les van Eyck.

Gerhaert s'empare de tout ce que le peintre peut léguer au sculpteur. Il se révèle comme un maître de la lumière. Il aurait pu être peintre aussi bien que statuaire; Guy Stoss qui lui doit beaucoup, était l'un et l'autre. C'est là la grande différence entre le XV^me^ siècle et le moyen âge proprement dit : l'art du XV^me^ siècle peut exprimer n'importe quel sujet avec n'importe quelle technique, tandis que le moyen âge respecte la concordance entre le sujet et la matière. C'est Michel-Ange seul qui revient à la

pierre exclusivement (même lorsqu'il prend le pinceau), et c'est le XVII^me^ siècle néerlandais qui trouve la synthèse parfaite entre le sujet et la technique de la peinture.

Outre la pierre, Gerhaert a travaillé le bois, comme l'attestent les documents concernant les stalles et l'autel de la cathédrale de Constance. Dans la seconde moitié du XV^me^ siècle, la statuaire allemande est surtout une sculpture sur bois. Elle vit dans la meilleure entente avec la peinture; elle est enrichie d'or et de couleurs et elle se présente sous la forme d'autels munis de volets peints, comme celui de Hagenower et de Grünewald à Colmar. Cette union étroite des techniques suscite entre elles des compromis et le style de ces ensembles, où l'architecture aussi joue parfois son rôle, est d'une homogénéité remarquable. Il n'y a donc plus d'esthétique particulière à la sculpture et à la peinture. La sculpture acquiert de plus en plus un caractère pictural, non seulement dans la technique du bois, mais aussi dans celle, de moins en moins en usage, de la pierre.

Les bois sculptés de Gerhaert sont perdus, mais sa statuaire en pierre, travaillée avec une habileté sans pareille, accuse toutes les particularités de la sculpture sur bois. Au moyen âge, le sculpteur traite le bloc comme tel. Sluter lui-même qui transmet à ses statues un contour si heurté, si déchiqueté, qui creuse si profondément la pierre, nous laisse pleinement sentir son poids et sa densité; ses statues ont un noyau impénétrable. Gerhaert creuse la pierre jusqu'à n'en laisser que de minces lames. L'espace envahit le corps; les vides jouent un rôle plus important que jamais.

Pour caractériser ce phénomène nous prenons d'abord comme exemple une statue sculptée en bois par un successeur de Gerhaert, la charmante Vierge de Dangolsheim au Musée de Berlin (1). Le corps svelte est entouré d'un vaste manteau qui n'adhère presque nulle part : l'étoffe est écartée par le mouvement des bras; des ombres noires jouent dans les creux profonds. Par devant, la Vierge ramasse un grand pan du manteau. Cette draperie aux plis divergents et anguleux est dans sa partie supérieure détachée du bloc. Celui-ci est donc entièrement évidé entre le corps et le manteau. L'Enfant, au lieu de se serrer contre le corps maternel, se retourne d'un mouvement compliqué et soulève le grand voile de la Vierge pour y cacher sa tête comme sous une tonnelle. La chevelure de la Vierge ne forme pas une unité plus ou moins finement détaillée, mais les longues boucles, tordues en tire-bouchon, sont sculptées à jour et détachées les

(1) WERTHEIMER, *ibid.* pl. 58 et 59; PINDER, *Die deutsche Plastik II,* Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam, s.d., pl. XVI. La statue fut jadis attribuée à Simon Lainberger de Nuremberg.

unes des autres. Quelle énorme masse de bois dut être nécessaire pour obtenir une statue si légère et si élancée. Fouiller à un tel degré la matière pour représenter des corps, des draperies en mouvement et des effets variés de lumière, c'est pousser la technique sculpturale à ses extrêmes limites. On parle beaucoup de l'influence que le maître-graveur E. S. peut avoir exercée sur Gerhaert et son école (1), mais E. S. étant le contemporain de Gerhaert, il reste à savoir si ses dessins plus frustes et plus raides que les sculptures n'ont pas pris celles-ci pour modèles.

Analysons une statue de la main de Gerhaert, l'archevêque Sierck (2), la première œuvre authentique du maître que nous connaissions actuellement. Une statue gisante garde toujours en quelque sorte le caractère d'un relief. Mais dans ces limites, quelle variété de pleins et de vides, de creux obscurs et de parties saillantes qui accumulent la lumière! Quelle hardiesse dans la représentation des différentes couches de vêtements à peine plus épaisses que des étoffes véritables! La pierre ne semble pas avoir opposé plus de résistance au ciseau de Gerhaert qu'une matière liquide au pinceau d'un peintre. La pierre comme telle n'a plus guère d'importance; tout est tissu, métal, peau et chair enveloppés d'un clair-obscur raffiné. Les méthodes par lesquelles Gerhaert obtient ces effets sont celles que Sluter avait déjà pratiquées. La façon d'accrocher l'étole seulement aux plis saillants de la chasuble rappelle les phylactères du puits de Moïse. Les doubles manches, l'amas de détails autour des mains gantées évoquent les procédés décoratifs de Sluter que nous voyons revivre avec plus d'éclat encore dans la statue tombale de Fédéric III (3). De telles sculptures sont plus slutériennes que bon nombre de statues bourguignonnes. Cependant Gerhaert ne développe que le côté pictural, laissant à l'écart toute valeur monumentale. Il renie le système de la draperie évasée et majestueuse de Sluter. Il est, jusqu'à plus ample information, le premier sculpteur qui propage en Allemagne les draperies aux plis anguleux et cassés dont Sluter se servait encore peu. Cette manière de traiter la draperie devient exclusive chez les van Eyck et leurs successeurs et détermine le caractère de « gothique tardif » de toute production artistique aux Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à l'irruption de l'italianisme.

Les draperies de Gerhaert sont plus modestes non seulement que celles de Sluter, mais aussi que celles des peintres néerlandais. Elles ne vivent pas de leur vie propre, comme par exemple celles de Guy Stoss ou de

(1) Edith Hessig, *Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik.* Berlin 1935.
(2) Wertheimer, *ibid.* pl. 6 et 7.
(3) Wertheimer, *ibid.* pl. 23-25.

Riemenschneider chez qui l'influence des dessins abstraits de Rogier est très sensible. On serait tenté de croire que Gerhaert donne plus d'ampleur au corps humain aux dépens de la draperie, mais il n'en est rien. Comme nous l'avons dit, il a une notion très fine de la matière, des étoffes, des bijoux. Le corps et surtout les membres du Crucifix de Bade attestent des connaissances déjà approfondies de l'anatomie, mais ce qui intéresse le plus l'artiste, c'est le visage et son expression. C'est là qu'il se révèle le vrai disciple et le continuateur des van Eyck. Si le portrait du chanoine Busang à Strasbourg est comparable, sous tous les rapports, à ceux de van der Paele et d'Albergati de Jean van Eyck, comme le remarque très justement M. Wertheimer (1), Gerhaert dépasse le peintre dans certaines particularités de ses autres portraits. Le chanoine Busang est représenté dans une attitude d'adoration calme et sans émotion visible. Ce sont les détails de la surface, la peau flasque des joues et des mains d'un vieil homme que Gerhaert a voulu rendre avec la même minutie scientifique que Jean van Eyck. Comme ce dernier il exclut le mouvement et l'expression fugitive; il intéresse surtout par la perfection de sa technique. Mais il ne s'arrête pas là; il se met à la recherche de l'extraordinaire et même de l'anormal. Il ne recule pas devant des anomalies physiques (2) qui nous choquent mais qui, à juger d'après quelques variantes à Strasbourg (3), doivent avoir eu un grand succès à l'époque. Au cours de son activité, la plénitude, la souplesse et le calme, héritage des van Eyck, font place à des formes plus dures et quelque peu outrées. Ce développement correspond à celui du style gothique dans son ensemble. La ligne heurtée, brisée et entrecoupée, les sinus et les cavités gagnent toujours en importance; la Vierge de Dangolsheim marque l'apogée de ce style.

Ce n'est ni par l'effet d'un hasard ni par la voie d'une copie directe que le soi-disant buste de saint Jean qui est aussi considéré comme le portrait de Gerhaert (4) ressemble au dernier apôtre à droite sur le tableau de la mort de la Vierge de Hugues van der Goes à Bruges. La tête osseuse avec son contour saccadé, le grand nez bossué et les doigts noueux, tout cela est fort semblable chez Gerhaert et chez van der Goes et déjà bien loin des van Eyck. Il en est de même du fameux buste masculin de la chancellerie à Strasbourg (5). Le personnage est représenté dans un vif

(1) WERTHEIMER, p. 14.
(2) Tête de malade, Strasbourg, maison de l'Œuvre de Notre-Dame, WERTHEIMER, *ibid.* pl. 16.
(3) Quatre bustes, Strasbourg, Hôpital Saint-Marc, WERTHEIMER, *ibid.* pl. 64-65.
(4) WERTHEIMER, *ibid.* pl. 17-19; cf. CLEMENS SOMMER, *Die sogenannte Johannesbüste in Zabern*, Zeitschrift für bildende Kunst, t. 63, 1930-1931, p. 143.
(5) WERTHEIMER, *ibid.* pl. 10-11; cf. H. CAILLAUX, *A propos d'un buste retrouvé de Nicolaus Gerhaert von Leyden*, L'Art et les Artistes, t. 28, 1934, p. 181 ss.

NICOLAS GERHAERT. — *Tête de femme.*
(Städl. Kunstinstitut, Francfort.)

mouvement tournant; le contour de sa tête, couverte d'un large turban, ne glisse pas, mais saute, pour ainsi dire, d'un point à l'autre. Le profil semble être évidé à grands coups de marteau. Et à côté de cette rudesse, quelle subtilité dans le traitement de la surface! Ces fins détails, ces rides et ces poils procèdent de la meilleure tradition eyckienne et slutérienne; ce vieux faune ricanant dérive en ligne directe des prophètes de Champmol.

Et sa jeune et aimable compagne? On ne peut se rendre compte de son extrême beauté que depuis la redécouverte de la tête originale (1). Sous l'ombre d'une coiffe largement drapée qui laisse entrevoir de grosses nattes, nous apercevons l'ovale exquis du jeune visage. La peau est lisse et satinée, le nez allongé et charnu, aux narines dilatées. Le menton saillant accuse l'énergie. Ce n'est point un idéal classique que Gerhaert a représenté. La bouche en cœur entre deux charmantes fossettes, les grands yeux aux paupières sinueuses et sans regard fixe, tout est coquetterie et tentation. Ce visage a quelque chose d'enveloppé et de doux en même temps que d'impénétrable. On se demande comment Gerhaert a réussi à transmettre à la pierre cette tendresse et cette expression légèrement voilée. Et encore ne fait-il rien pour dissimuler la vigueur de son ciseau; les lignes nettes des sourcils en donnent la preuve.

Le modèle était-il vraiment Barbe d'Ottenheim, paysanne badoise et maîtresse du comte Jacques de Hanau-Lichtenberg, comme le veut une tradition du XVI^me^ siècle? (2) La légende du vieux comte-sorcier et de la jeune femme cruelle et exigeante s'adapte très bien aux caractères des deux personnages. Mais que viendraient faire Jacques de Lichtenberg et Barbe d'Ottenheim à l'entrée de la chancellerie de Strasbourg? Parmi les ancêtres du comte, certains avaient été évêques de Strasbourg, mais ce n'est pas là une raison suffisante pour représenter leur descendant libertin et son amie, brûlée comme sorcière, à un endroit aussi officiel. Je doute que l'ensemble des deux personnages regardant par la fenêtre, composition qui provient peut-être de Bourges et qu'on trouve répétée au château de Marbourg, ait eu originairement trait à la légende citée. Couple symbolique? Prophète et sibylle?... Il faut probablement chercher l'explication dans l'histoire de la ville même, comme on l'a fait avec

(1) La chancellerie de Strasbourg fut détruite par un incendie, en 1686. Les armoiries de la ville entourées de figures féminines et masculines, sculptées par Gerhaert, périrent; les deux bustes furent sauvés. La bibliothèque où ils furent conservés, fut incendiée en 1870; l'on crut dès lors perdus ces bustes dont on avait pris des moulages peu avant. La tête de l'homme fut retrouvée en 1913, celle de la femme en 1935.

(2) SPECKLIN, *Collectanées*, 1587; cf. Bulletin de la Soc. pour la Conservation des Monuments historiques d'Alsace, 1890, pp. 458, 713, pp. 18-19 note.

succès pour les énigmatiques chapiteaux de l'hôtel de ville de Bruxelles. Au moyen âge et encore au XV^me^ siècle, aucune manifestation artistique n'avait une signification vague ou mal définie; l'œuvre la plus raffinée tenait de la « Bible des Pauvres » et était avant tout une illustration.

Gerhaert est un des maîtres les plus caractéristiques de ce XV^me^ siècle qui, tout chargé de la tradition abstraite et ornementale des siècles passés, s'achemine vers la glorification de l'individu. Moins monumental que Sluter, plus maniéré à la longue que les van Eyck, Gerhaert a appris de ces maîtres tout ce qu'ils avaient apporté de nouveau et d'inédit. D'un certain côté son art adhère plus au moyen âge que celui de ses prédécesseurs puisque, tout en disposant de bonnes connaissances anatomiques, il fait peu de cas du volume du corps humain. Par ailleurs, il va plus loin qu'eux, non pas en donnant au visage, comme Sluter, l'expression de la passion ou, comme les van Eyck, celle d'un état d'âme équilibré, mais en recherchant les caractères rares et uniques, les sentiments équivoques, les traits déformés ou la beauté exceptionnelle. Ainsi il se révèle un digne précurseur des grands peintres-psychologues néerlandais du XVII^me^ siècle. De ce fait l'hypothèse de son origine hollandaise reçoit un fort appui.

AENNE LIEBREICH.

LE PRESSOIR MYSTIQUE D'AERSCHOT DANS LA TRADITION ICONOGRAPHIQUE

Lorsqu'on parle, en iconographie chrétienne, de « Pressoir mystique », on entend par là toute représentation d'un pressoir qui n'est pas figuré pour lui-même mais en fonction d'une allégorie, dans laquelle le Christ occupe le rôle principal (1). Nous nous occuperons d'abord d'anciennes représentations du Pressoir mystique, qui sont précisément les moins connues, pour comprendre ainsi pleinement la place du Pressoir mystique d'Aerschot dans la tradition iconographique du sujet, et lui consacrer, en connaissance de cause, la deuxième partie de cette étude.

I.

La première représentation connue du Pressoir mystique se trouve — ou mieux se trouvait — dans un manuscrit de la Bibliothèque de Strasbourg, qui disparut dans l'incendie de 1870.

Il s'agit en l'occurence d'un manuscrit de l'*Hortus deliciarum,* compilation religieuse et profane due à Herrade de Landsberg, abbesse du monastère de Hohenburg, actuellement le Mont Sainte-Odile, morte en 1195. Le manuscrit lui-même était de la fin du XII[e] siècle, il s'ornait de nombreuses miniatures, parmi lesquelles au folio 241[r] celle du Pressoir mystique (fig. 1).

La miniature s'inscrit dans un double cercle. L'intervalle entre le double cercle est occupé par huit médaillons ornés de figures d'anges et deux groupes de personnages débordant quelque peu sur les parties centrales. Le pressoir occupe le centre de la miniature, la traverse du pressoir n'est point abattue, c'est Jésus-Christ lui-même qui, debout, foule les grappes se trouvant dans le pressoir. Celles-ci sont apportées par des personnages très divers; à l'avant du pressoir trois saints nimbés : saint Pierre, saint Paul, saint Etienne; à l'arrière gauche, un groupe d'hommes parmi lesquels nous reconnaissons un pape (avec la tiare en forme de cône), et un évêque; à droite, un groupe de femmes parmi lesquelles deux têtes couronnées. Le vin qui a été foulé dans le pressoir coule dans une cuve.

De très intéressantes légendes entourent la miniature et en fournissent l'interprétation : « Dieu a planté la vigne quand il a créé la nature humaine.

(1) J. CORBLET, *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du Sacrement de l'Eucharistie,* t. II, Paris 1886, p. 514; E. MALE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France,* 2[me] éd., Paris 1922, p. 115.

Il l'a entourée d'un mur, c'est-à-dire de la garde des anges... Il y a établi un pressoir. Le pressoir c'est l'Eglise, en laquelle sont assemblés les fruits de la justice et de la sainteté..., les cultivateurs de la vigne sont les prêtres et les docteurs » (1). Mais d'autres inscriptions viennent quelque peu contredire la première : la vigne c'est l'Eglise, la vigne est le peuple d'Israël, le pressoir est la croix. Cependant une autre légende répète que le pressoir est l'Eglise et que c'est le Christ qui dans sa Rédemption a foulé seul la vendange.

Il y a ici une allusion aux paroles du prophète Isaïe (2) qui, plus d'une fois déjà, avait retenu l'attention des écrivains ecclésiastiques. Dans cette même légende est expliquée la signification du groupe qui figure à gauche au bas de la miniature. Ce groupe représente le Christ tendant la main à un lépreux. Celui-ci est l'image des pécheurs et des hérétiques ramenés à l'Eglise par les mérites de la Rédemption du Christ. Le groupe de droite représente Elie et Enoch qui, à la fin des temps, reviendront prêcher la vérité (3).

Nous sommes donc en présence d'un symbolisme multiple, un peu hésitant, mais il est évident que celui qui prédomine est celui de l'Eglise, bénéficiaire de la Rédemption. Tous les mérites des justes ne valent que par l'action salvatrice du Christ. L'idée de la Rédemption est donc aux origines mêmes du thème iconographique du Pressoir mystique.

Le manuscrit 306 de la Bibliothèque de la ville de Colmar *Der Spiegel des Leidens Christi,* est du XV^{e} siècle. Il contient, en première page, un dessin à la plume, très fruste, qui est pour nous du plus haut intérêt : nous trouvons non seulement le Christ sous le pressoir mais la représentation des sept sacrements (fig. 2) (4).

Le Christ est dans une attitude qui rappelle celle de l'*Hortus deliciarum,* mais, loin d'avoir la tête nimbée, il est comme écrasé par le poids de la traverse du pressoir. Le vin s'échappe du pressoir en sept canaux et ces sept canaux aboutissent à des scènes représentant les sept sacrements. Voici quelques lignes du texte qui figure au-dessus du dessin : « Le Christ a foulé seul le pressoir, cela veut dire qu'il a souffert seul la peine de la croix... et sa souffrance et ses mérites il les a fait couler dans les VII saints sacrements par lesquels nous sommes sauvés ».

(1) Texte communiqué par M. l'abbé Walter, archiviste de la ville de Sélestat, à qui nous exprimons nos sincères remerciements.

(2) Chapitre LXIII, verset 3.

(3) Cfr. R. DE LASTEYRIE, *Miniatures inédites de l'Hortus deliciarum de Herrade de Landsberg* (Extrait de la *Gazette archéologique*), Paris 1885, p. 22.

(4) Nous croyons que la seule reproduction de ce dessin, à peine connu, se trouve dans le *Guide illustré de l'exposition historique du Livre à Colmar,* Colmar 1926, planche XXIV.

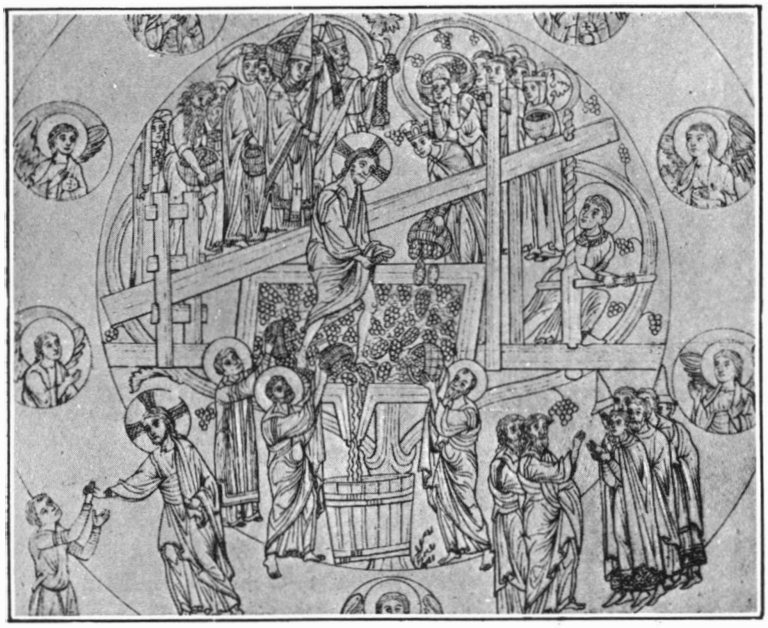


Fig. 1. — *Miniature du manuscrit, aujourd'hui perdu, de l'« Hortus deliciarum » d'Herrade de Landsberg (XII^e s.).*

Fig. 2. — *Dessin à la plume du manuscrit « Der Spiegel des Leidens Christi » (XV^e s.).*
Bibliothèque de Colmar, France.

Les représentations des sept sacrements sont très sommaires. Au rite de la Pénitence, le confesseur est assis dans une stalle avec baldaquin et le pénitent est agenouillé devant lui. Dans la scène du Mariage, le prêtre tient de chaque main la main droite d'un des conjoints. L'Eucharistie est représentée par le prêtre donnant, de l'autel, la communion, sous l'espèce du pain, à un fidèle.

Cette représentation des sept sacrements mise en rapport avec celle du Pressoir mystique constitue un enrichissement du thème fondamental, que nous retrouvons à Aerschot. Mais il nous reste d'autres étapes à parcourir, pour en voir la synthèse finale dans le modeste tableau de la petite ville brabançonne.

Et tout d'abord il nous faut pour cela nous transporter en Suède, à Saint-Pierre de Malmœ, église qui sert aujourd'hui au culte protestant mais qui remonte au XIV[e] siècle. Malmœ est un des premiers endroits qui passa au protestantisme vers les années 1520 et suivantes. Différentes fresques de l'église, et notamment celles du baptistère, exécutées au siècle précédent et reproduisant des emblèmes et scènes de la Passion, furent recouvertes de chaux et n'ont été restaurées qu'au début de ce XX[e] siècle. Parmi ces fresques du baptistère se trouve, sous la dernière travée de droite, une représentation du Pressoir mystique (fig. 3) que nous croyons totalement inconnue en dehors de la Suède (1) et que nous avons nous-même découverte au hasard d'un voyage (septembre 1934).

Elle est assez abîmée. Cependant, on distingue bien le Christ sous la traverse centrale du pressoir; l'arbre ou la vis du pressoir est perpendiculaire à cette traverse et forme avec elle une sorte de croix. A gauche des ouvriers plantent la vigne, un peu plus haut on remarque des traces de personnages qui foulent le raisin dans la cuve. Le fond de scène — au-dessus du pressoir — est formé par la récolte des raisins. A droite l'Empereur du Saint-Empire, un pape, un cardinal et un autre personnage, qui est peut-être un roi, mettent en cave des tonneaux de vin. Ce dernier point est nouveau : les personnages ne participent plus à la vendange, mais au transport du vin. Des scènes de ce genre forment le décor exclusif d'un Pressoir mystique peint en 1471 sur un retable se trouvant dans l'église Saint-Laurent de Nuremberg.

Le Pressoir mystique de Reims (fig. 5) est une toile peinte qui a été découverte en 1920 (2) sous les papiers de tenture du salon de l'hôpital

(1) Cfr. TH. WAHLIN, *Malmö St Petri Kyrha, Fortfattad historik och vägledning for besokande*, Malmœ 1919, p. 92.

(2) J. B. LANGLET, *Un Pressoir mystique* (Extrait des *Mémoires de l'Académie de Reims*), Reims 1920.

civil, et se trouve actuellement au Musée de Reims (salle 50). Il n'en reste plus que des fragments, mais on peut se rendre compte que l'œuvre totale mesurait 5 m.. de haut sur 3 m. 55 de large, c'est-à-dire, les dimensions exactes d'une autre toile retrouvée depuis longtemps au même endroit et représentant la Piscine Probatique (1).

Les toiles portent des inscriptions en caractères gothiques, le texte de la Piscine Probatique parle « du presoir que devant avés ». Elles semblent faire partie de la mise en scène du mystère de la Passion, joué à Reims, avec un renouvellement de décors, en 1531. Au fragment central de notre toile, le Christ est couché sous le pressoir d'une façon assez semblable — quoique en direction opposée — à celle que nous avons vue sur la fresque de Malmœ. Du sang jaillit des plaies, la plaie du côté semble à droite. La Sainte Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux occupe le coin supérieur de gauche. La partie droite de la zone supérieure est occupée par des personnages qui cultivent la vigne. La vigne toute verticale mérite d'être comparée à celle qui se trouve sur une tapisserie profane du XVI[e] siècle, actuellement au Musée de Cluny (fig. 4). Cette tapisserie reproduit toutes les scènes de la récolte du vin et présente à cause de cela des points de contact intéressants avec notre sujet, en plus de la similitude que nous avons soulignée.

A Reims, entre la figure de la Vierge et le pressoir, se trouve un cartouche sur lequel on lit les vers suivants :

« Du hault rochier de vray éternité
Ou résidait vérité par essence
Le fils de Dieu second en trinité
A décrété par bonté et clémence
Planter la vigne en ce pour demaine
Portant raisin par sa grâde affluence
Pour consoler toute nature humaine
La grape fut de la vigne notable
Très fort pressée au pressoir de la croix
Dont vint le vin par forme charitable
Pour le salut de tous côme je crois. »

A gauche de la Vierge, la toile est fort mutilée : on ne remarque plus que les pieds de quelqu'un qui foule les raisins dans la cuve. De même toute la partie centrale de la zone inférieure de la toile fait défaut. A droite,

(1) Ch. Loriquet, *Catalogue historique et descriptif du Musée de Reims*, Reims 1881, p. 238.

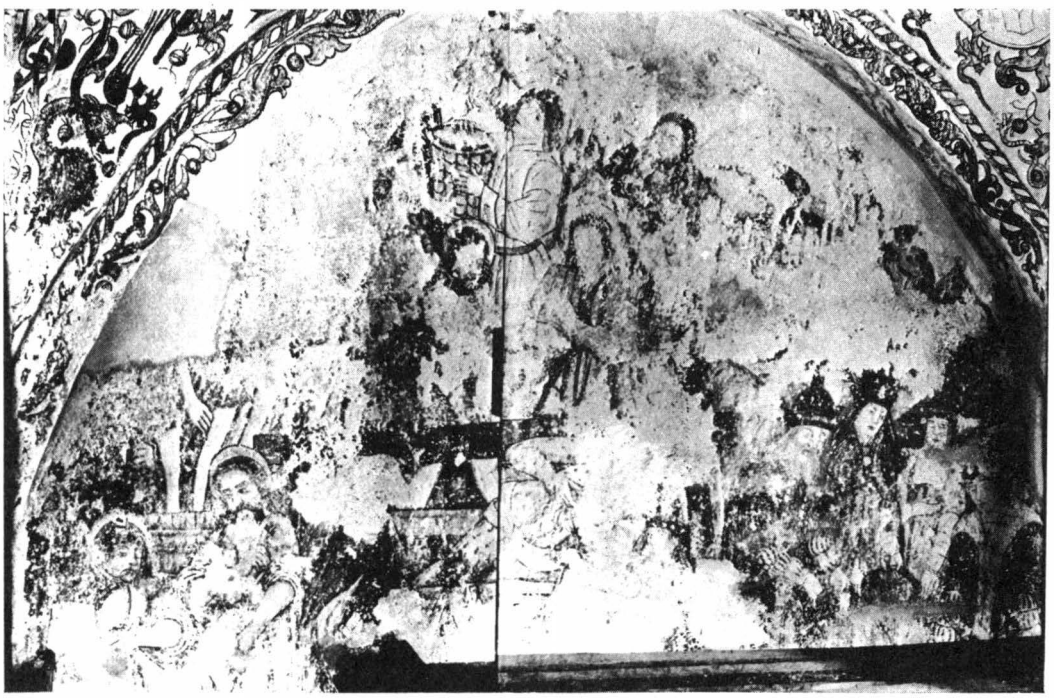


Fig. 3. — *Fresque du baptistère de l'église Saint-Pierre de Malmœ, Suède (XV^e s.).*
Photographie inédite. Trois droits réservés.

Fig. 4. — *Tapisserie du Musée de Cluny, Paris (XVI^e s.).*

Fig. 5. — *Toile peinte du Musée de Reims, France (XVI^e s.).*
Photographie inédite. Trois droits réservés.

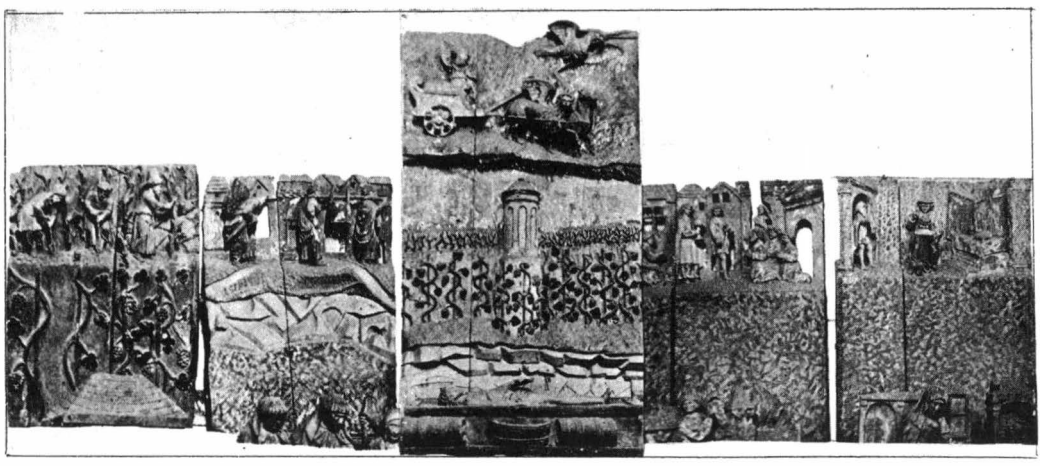


Fig. 6. — *Retable en bois sculpté de l'église de Recloses, France (XVI^e s.).*

des dignitaires ecclésiastiques mettent en cave des tonneaux de vin; à gauche, un diacre distribue la sainte Communion aux fidèles; un des fidèles prend les ablutions. Il est d'autres inscriptions françaises, mais les passages caractéristiques qui pourraient nous instruire sur le sens de l'allégorie manquent, nous ne retiendrons que les mots « les quatres (sic) évangélistes » que nous avons pu lire à la fin d'un vers.

Non seulement l'Eucharistie — un prêtre portant le ciboire fermé à des fidèles agenouillés, mais la Pénitence — le prêtre traçant le geste de l'absolution sur le pénitent à genoux, figurent sur un retable en bois sculpté (1) exposé au fond de l'église de Recloses, près de Fontainebleau (fig. 6). Ces scènes forment les deux pièces latérales de droite (0 m. 61 × 0 m. 44) du retable, tandis que celles de gauche représentent la plantation et la cueillette de la vigne d'une part, le transport des raisins vendangés d'autre part. La sculpture centrale (1 m. 05 × 0 m. 57) contient trois scènes superposées; en dessous le Christ couché tout le long dans la cuve du pressoir, la traverse du pressoir manque mais trois trous, formés par des clous, indiquent qu'elle devait avoir la forme d'une croix; au milieu une vigne, avec sa tour de guet, au dessus un char tiré par un bœuf et un lion ailés, un ange le conduit et un aigle le survole. Ce char mystique, traîné et escorté par les symboles des quatre évangélistes, se trouvait peut-être sur une des parties manquantes de la toile de Reims, ainsi que quelques mots d'une des inscriptions le laissent supposer. Le retable de Recloses est du XVI[e] siècle et trahit déjà quelques influences de la Renaissance. Bien plus perméable à ces influences est le tableau d'Aerschot, qui fournit la synthèse de tous les éléments iconographiques que nous avons analysés.

II.

Le Pressoir mystique d'Aerschot (fig. 7) se trouve en l'église primaire consacré à Notre-Dame, c'est une vaste peinture sur bois, fixée au mur latéral de la chapelle du Saint-Sacrement, à gauche du maître-autel (2). Elle mesure 5 m. de large sur 1 m. 58 de haut. La partie supérieure haute de 0 m. 87 représente proprement le Pressoir mystique, la partie inférieure haute de 0 m. 71 comprend, répartis sur toute la largeur, sept petits panneaux consacrés à chacun des sept sacrements.

(1) L. Marsaux, *Sculptures de Recloses,* dans *Revue de l'art chrétien,* t. XXXIX, 1890, p. 228.

(2) *Inventaire des objets d'art existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement de Louvain,* Bruxelles 1906, p. 8; A. Van Gramberen, *De afbeeldingen van Christus in de Wijnpers te Thienen en te Aarschot,* dans *Hagelands Gedenkschriften,* 1911, p. 77; L. Coveliers, *O. L. Vr. van Aerschot,* Aerschot 1912, p. 116; A. Van Gramberen, *Le Pressoir Mystique,* dans *Bulletin des métiers d'art,* t. XII, 1913, p. 137.

Ce tableau a été restauré en 1912, à Anvers, par Maillard. Avant cela il ne formait qu'une série de 23 planches juxtaposées latéralement, sur lesquelles ne se laissaient plus lire que les contours des sujets et le ton fondamental des couleurs. Les restaurateurs durent d'abord remplir de mastic plusieurs trous et ajouter à deux endroits dans toute la hauteur du tableau un bout de planche large de 3 cm. (entre la 10e et 11e planche primitives) et un autre de 1,3 cm. (entre la 17e et 18e planches). La restauration picturale proprement dite a été assez défectueuse.

Bien des détails qui à priori ne semblaient pas cadrer avec l'ensemble figurent précisément à des endroits où le tableau a été des plus endommagés; à d'autres, d'immenses taches de couleur uniforme ont été jetées, tel le vert qui forme le monticule de fond, au centre du panneau supérieur.

Il faut donc être prudent dans ce que l'on peut affirmer de l'exécution picturale originale. Due à une main de second ordre, elle est encore sous la tradition gothique quant à la technique et à la disposition des groupes, mais elle subit déjà certaines influences de la Renaissance dans l'exécution des détails. Ce qui en effet rattache l'artiste au passé, c'est le peu de mouvements et la passivité des personnages : si les têtes sont mobiles, le corps et les membres ne bougent pas. Les scènes manquent de perspective. La coiffure des hommes — cheveux coupés et ramenés sur le front en formant frange —, les beaux costumes des femmes rappellent la mode et le luxe de l'époque de Charles le Téméraire. Cependant des éléments d'architecture renaissance qui voisinent à côté du gothique, certains détails des costumes eux-mêmes, décolletage et plis souples des robes, trahissent le XVIe, peut-être même le milieu du XVIe siècle.

Les archives de l'église d'Aerschot ne nous donnent aucun renseignement au sujet du Pressoir mystique. Le paysage légèrement ondulé est bien celui du Hageland brabançon où nous savons que la vigne était jadis cultivée (1). Le type des personnages, au menton proéminent, se retrouve parmi les gens du pays.

Au point de vue artistique, il semble qu'on puisse apprécier le tableau d'Aerschot de la façon suivante : aucune transcendance esthétique mais une exécution consciencieuse, sobre et dont l'aspect d'ensemble ne déplaît pas.

Cette appréciation s'applique notamment au Christ sous le pressoir qui occupe le centre du registre supérieur du tableau. Cette représentation

(1) « Het schijnt dat de wijngaardbouw zich van Leuven uitstrekte, eenerzijds tot St Joost-ten-Noode, tegen Brussel, en anderzijds tot in de omstreken van Aarschot ». F. DE RIDDER, *Iets over de wijngaarden te Thienen en omstreken*, dans *Bijdragen tot de Geschiedenis bijzonderlijk van het aloude Hertogdom Brabant*, t. II, 1903, p. 109.

Fig. 7. — *Peinture sur bois de l'église Notre-Dame d'Aerschot, Belgique (XVI^e s.).*

Fig. 8. — *Gravure du Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale, Paris (XVII^e s.).*

de l'Homme-Dieu ne semble pas avoir subi trop de retouches; si elle ne connaît pas la finesse que nous sommes habitués à rencontrer chez les primitifs, elle est cependant digne, pleine d'expression, et la pose du divin supplicié diffère de celle que nous avons rencontrée jusqu'ici. Le sang qui coule du pressoir est recueilli dans une cuve et deux prêtres, revêtus d'un surplis, y puisent au moyen d'un calice. A gauche nous trouvons, agenouillé devant un escabeau, un autre prêtre, revêtu du surplis et portant l'aumusse, celui-ci n'a rien à voir avec le thème iconographique : c'est le donateur du tableau, peut-être un chanoine d'Aerschot.

Aux deux côtés du pressoir, nous voyons figurer des scènes que nous connaissons toutes par l'une ou l'autre des œuvres que nous avons étudiées plus haut. A droite c'est toute l'histoire du vignoble qui se déroule : plantation, cueillette, un vieillard qui foule la vendange dans la cuve. A gauche un tonneau de vin armé de roues est traîné par un lion et un bœuf ailés et conduit par un ange; l'aigle se tient sur le tonneau. Deux hommes s'entretiennent avec un prêtre et semblent conclure un marché avec lui tandis que deux évêques et un cardinal mettent du vin dans les tonneaux. Un pape et un cardinal conduisent un tonneau jusqu'à l'entrée d'un cellier où se tiennent l'Empereur germanique et le roi de France.

Ce cellier est situé sous un édifice qui semble une église : on y voit un prêtre entendant la confession d'un fidèle agenouillé devant lui, tandis qu'un autre prêtre donne la sainte Communion.

Toutes ces scènes (1) — plus la figure dominante du Père éternel — sont également groupées dans une gravure, dont il n'existe plus qu'un exemplaire du XVII[e] siècle, mais qui est sûrement plus ancienne (fig. 8). Cet exemplaire unique se trouve au folio 110 v d'un gros et très précieux volume de planches assez grossièrement imprimées à la fin du XVII[e] siècle, acheté au siècle dernier par le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de Paris (Ed. 5 g). C'est un recueuil de modèles imprimés dos à dos et se suivant sans le moindre ordre. La gravure du Pressoir mystique porte au bas « A Paris par Jacques Lalouette, Rue de Montorgeuil ».

Jacques Lalouette obtint son brévet de graveur du roi vers 1682. Mais l'original reproduit doit remonter au XVI[e] siècle, ce semble être une tapisserie; il porte au bas et dans l'encadrement la fleur de lys.

La gravure de Paris est intéressante à cause des légendes qui illustrent chacune des scènes (2). Au risque de nous en écarter sur un point de

(1) Celle de la mise du vin en tonneaux est dédoublée mais on ne voit pas les deux hommes concluant marché avec le prêtre.

(2) C'est le Père éternel qui a planté la vigne, les apôtres — saint Pierre en premier lieu — ont foulé et cueilli la vendange, les évangelistes « l'ont crié et charié », « Dieu

détail, par souci de symétrie et pour la joie de notre entendement, elles nous permettent de conclure que sur le tableau d'Aerschot tout ce qui se trouve à gauche du pressoir représente l'Ancien Testament — le peuple élu étant la vigne du Seigneur — et ce qui se trouve à droite symbolise le Nouveau Testament — l'Eglise étant la conservatrice et dispensatrice des mérites du Christ, qu'elle applique par les sacrements. Le Christ est le trait d'union entre l'Ancienne et la Nouvelle Loi; la grappe parfaite, qui n'est point amère et, foulée au pressoir, donne un vin abondant et de choix : le sang de la Rédemption. Cette Rédemption est à la fois doctrine et vie : les évangelistes en ont propagé les bienfaits, la hiérarchie veille sur le dépôt de la Foi et de la Grâce, les prêtres administrent les sacrements.

La synthèse fournie à la fois par la gravure de Paris et le tableau d'Aerschot, est élargie par ce dernier puisqu'il comprend en outre un registre inférieur où est représenté, en panneaux distincts, chacun des sept sacrements.

Le panneau central, large de 0 m. 90, évoque, d'une façon fort simple, l'Eucharistie; sur fond rouge un ostensoir d'or se détache, encadré de deux anges et d'une banderole portant l'inscription : *Ecce Panis angelorum, factus cibus viatorum, vere panis filiorum, non mittendus canibus.*

Les autres panneaux sont larges de 0 m. 65. C'est chaque fois un moment du rite sacramentel qui a été représenté. Chaque fois le sacrement est conféré par un évêque, portant la mitre et revêtu de la chape. L'évêque, ministre de la Pénitence, est assis sur un trône et met la main sur la tête du pécheur qui se trouve agenouillé devant lui, d'autres pénitents attendent le moment de comparaître. L'imposition de la main était un rite courant dans l'absolution sacramentelle jusqu'au moment de l'introduction des confessionnaux et se retrouve dans de nombreuses œuvres d'art des XV^e^ et XVI^e^ siècles. Aux cérémonies du Mariage, les fiancés se donnent la main tandis que l'évêque trace le signe de la bénédiction. La fiancée porte une couronne sur la tête, derrière elle se trouve une femme à diadème. Le moment choisi par l'artiste pour la cérémonie de l'Ordination sacerdotale est celui où l'évêque s'apprête à faire la dernière imposition des mains, pendant laquelle il prononce les paroles qui se trouvent inscrites sur le livre tenu par un clerc : *Accipite Spiritum sanctum, quorum remiseritis peccata, remittuntur eis et quorum retinueritis retenta sunt.* De même, les mots du livre liturgique se trouvent au sacrement de l'Extrême Onction : *Per istam sanctam unctionem et suam misericordiam indulgeat tibi Dominus.*

---

seul a pressé en grand peine le pressoir de nature humaine », les « pasteurs de droit divin » et les « Roys familiers » ont mis le vin dans les celliers, les fidèles le boivent.

Le registre inférieur d'Aerschot rejoint la pensée du manuscrit de Colmar. Mais il met l'accent sur la dévotion au Saint-Sacrement, très cher à nos pays, spécialement— en opposition à la Réforme — au XVI^e^ siècle. Il y a ici une donnée accessoire, ajoutée à un thème plus ancien. Certains artistes mêleront même des hosties au vin qui jaillit du pressoir. Cependant, comme nous croyons l'avoir démontré, l'allégorie du pressoir a été conçue en fonction de l'économie générale de la Rédemption et non de l'institution de l'Eucharistie en particulier. Il n'en est pas moins vrai que ce sacrement présente un rapprochement plus saisissant avec le thème de la vigne.

Si le tableau d'Aerschot est unique dans son genre par la synthèse si complète qu'il groupe autour du Pressoir mystique, il est évident que cette synthèse est défectueuse puisqu'elle se répète en partie, les sacrements de la Confession et de la Communion figurant déjà au registre supérieur.

L'explication de cette répétition est bien simple : le peintre a eu pour le registre supérieur un modèle sous les yeux, il l'a maladroitement complété en représentant *tous* les sacrements au registre inférieur. Quel est ce modèle? Est-ce la gravure de Paris, qui présente des ressemblances de détail très caractéristiques avec le tableau d'Aerschot? Les identités de sujet avec la fresque de Malmœ, la toile de Reims et le retable de Recloses pouraient s'expliquer par une source littéraire commune, mais celle-ci est inconnue et nous croyons inutile de conclure à son existence, puisqu'une source iconographique est attestée comme nécessaire et qu'elle peut très bien remonter au XV^e^ siècle. Dans cette hypothèse il faudrait conclure que l'original de la gravure de Paris, qui est d'ailleurs une tapisserie, ne représente aussi qu'une filiation de la source commune plus ancienne.

Février 1935. CARLO DE CLERCQ.

ACTIONS ET REACTIONS DE LA POLYPHONIE NEERLANDAISE ET DE LA POLYPHONIE ITALIENNE AUX ENVIRONS DE 1500

L'occasion de cet article m'est fournie par la publication récente d'un ouvrage extrêmement important du Dr Knud Jeppesen : *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500* (1). Le point de départ du travail de ce musicologue émérite a été la découverte, à la Bibliothèque Colombine de Séville, de deux recueils de laudes éditées par Petrucci à Venise, respectivement intitulés : *Laude Libro Primo / In. damonis / Curarum dulce lenimen* (1508) et *Laude Libro Secundo* (1507) (2).

Le volume en question contient, outre la mise en partition du *Libro secundo* tout entier (56 laudes), d'une grande partie (35 laudes) du *Libro primo* et de 7 laudes extraites de divers manuscrits et imprimés italiens de la même époque, — une étude introductive de 42 pages in folio en caractères très serrés, une analyse détaillée des sources, un *Revisionsbericht* selon toutes les règles, la reproduction intégrale des textes littéraires italiens des laudes, et un glossaire destiné à faciliter la compréhension des formes archaïques ou dialectales qu'ils comportent (3).

La laude est, en principe, un poème religieux de caractère populaire. Elle est d'origine franciscaine et respire, à ses débuts, l'atmosphère d'adoration et de pénitence propre au grand mouvement de piété issu de saint François d'Assise. Dans sa période la plus ancienne, elle était chantée à l'unisson, par des compagnies de *Laudesi,* dans la plupart des centres urbains d'Italie, principalement Florence. De cette époque — le XIIIme siècle — on a conservé, dans divers manuscrits, un répertoire important de laudes monodiques, dont la tradition s'est rapidement perdue dans la suite : car, ainsi que l'a noté M. Jeppesen, les *Laudesi,* loin d'être conservateurs, ont une tendance à adopter, en fait de musique, la mode de leur temps, avec les innovations qui en sont solidaires. C'est ainsi que, lorsque la polyphonie — art d'origine française — pénètre en Italie, à partir du XIVme siècle, ils ne tardent pas à s'approprier ses méthodes et à remplacer,

(1) Leipzig. Breitkopf und Härtel; Kopenhagen, Levin u. Munksgaard, 1935.

(2) La date du *Libro Primo,* postérieure à celle du *Libro Secundo* s'explique vraisemblablement par le fait — non expressément mentionné dans le titre du *Libro primo* — d'une réédition.

(3) Le Dr Jeppesen a été aidé, pour la partie philologique de sa tâche, par le Dr Viggo Brøndal.

le cas échéant, la simple monodie par le concert vocal à 2, 3, et, plus tard, 4 voix.

Du XIV^me^ siècle, l'on ne possède point de laudes polyphoniques originales. Mais l'on sait que les chanteurs de laudes procédaient fréquemment par voie de travestissements religieux imposés à des pièces monodiques ou polyphoniques originairement pourvues de textes profanes. Ainsi, le répertoire des *Ballate* polyphoniques du XIV^me^ siècle a donné lieu à toute une série de travestissements ou parodies de ce genre (1). Le fait est d'autant plus singulier qu'il s'agit là d'un art extrêmement raffiné, auquel on ne saurait trouver, ni littérairement, ni musicalement, aucune accointance populaire.

Ceci nous amène à revenir sur cette constatation plus d'une fois faite, qu'après l'étonnante efflorescence de la musique polyphonique italienne au XIV^me^ siècle, suivie, jusque 1425 environ, d'une post-floraison riche en subtilités de tout genre, la péninsule connaît une période de silence de plus d'un demi-siècle, durant laquelle, envahie par le flot montant des musiciens du nord, qui occupent des postes importants à la chapelle pontificale et dans les chapelles princières, elle semble avoir perdu toute confiance en elle-même et s'être retranchée dans le renoncement le plus absolu. Puis, presque subitement, elle est sortie de sa torpeur, durant les dernières années du *Quattrocento,* apportant au monde musical, avec ses chants de carnaval, ses *frottole* et ses laudes, des formes de polyphonie qui sont, en un certain sens, le contrepied de celles qui l'avaient illustrée au *Trecento* et au début du XV^me^ siècle. Peut-être y a-t-il lieu de supposer que la continuité n'a pas été entièrement brisée de 1425 à 1480 et que des phases intermédiaires se sont produites, qui, si elles étaient connues, expliqueraient le passage progressif de l'un à l'autre de ces extrêmes. Mais il est plus vraisemblable de croire que c'est, avant tout, à l'absence de génies créateurs locaux (2) qu'il faut rapporter ce long silence, grâce auquel le

(1) La chose semble avoir échappé à M. Jeppesen; mais S. Debenedetti en donne plusieurs exemples dans son ouvrage sur « Il Sollazzo » (Ed. Bocca, Turin, 1922) : ainsi la ballade anonyme *Custiei sirebbe bella in paradiso* se mue en une laude qui débute par ces mots : *Colla ment' e col cor, peccator, fiso* (Debenedetti, p. 175); les ballades de Landini, *Donna, s' i' t'ó fallito* et *Non creder, donna,* celle de Fra Bartolino, *Per un verde boschetto* et la ballade anonyme *Dedutto se'* (faussement attribué à Binchois par Debenedetti, à la suite de J. Wolf) sont respectivement utilisées comme laudes, moyennant un travestissement (op. cit., pp. 170, 176, 177). Resterait à savoir si les laudes dérivées empruntaient le tissus polyphonique dans sa totalité ou seulement l'un de ses éléments, par exemple la voix supérieure ou le ténor.

(2) Cette absence n'est-elle pas présumable par le seul fait que d'innombrables musiciens étrangers sont appelés en Italie, pendant toute cette période, pour diriger les chapelles, y chanter et les alimenter de leur répertoire personnel?

problème de la polyphonie a pu être repris, à un moment donné, sur des bases entièrement nouvelles.

Quoi qu'il en soit, un fait est certain : c'est que ces pièces italiennes de la fin du *Quattrocento* et du début du *Cinquecento* diffèrent considérablement, à de multiples égards, de la plupart de celles que composaient, au même moment, en Italie, les musiciens néerlandais établis dans ce pays, les Obrecht, les Tinctoris, les Gaspar van Werbecke, les Isaac, les Agricola, les Josquin des Prez, etc., pour ne pas parler des maîtres de la première moitié du XV^me^ siècle, comme Guillaume Dufay, Hugo et Arnold de Lantins, etc., dont la technique, italo-bourguignonne ou franco-italienne plutôt que proprement néerlandaise, était déjà considérée, à cette époque, comme archaïque et, par là-même, périmée.

Le volume de M. Jeppesen apporte, à l'appui de ce contraste, un ensemble impressionnant d'éléments de démonstration. Jusqu'ici, les polyphonistes italiens de cette période n'étaient représentés, dans les publications modernes, que par des exemples sporadiques, empruntés, pour la plupart, au répertoire de la *frottola* (1). Grâce à ces spécimens, commentés par de savants auteurs, l'on s'était fait une idée provisoire assez juste de cet art profane, de caractère plutôt léger, si on le considère dans sa moyenne, et d'une technique peu compliquée, qui écarte a priori toute idée de discipline qualifiée. L'imposante collection de laudes mises au jour par M. Jeppesen, et qui, à part celles d'Innocentius Dammonis, ont pour auteurs des compositeurs de *frottole,* cette collection, dis-je, établit clairement le fait que ces musiciens ne se sont point bornés, comme on s'est trop souvent plu à le croire, à exercer un art plus ou moins frivole de dilettantes, mais qu'ils se sont également efforcés de traiter des sujets plus sérieux, dans un style musical approprié (2). Sans doute les laudes italiennes empruntent-elles leurs formes poétiques aux formes littéraires profanes en usage aux environs de 1500 (*frottola,* proprement dite, *strambotto, capitolo, oda, so-*

(1) La publication systématique d'un grand nombre de *frottole* est envisagée depuis plusieurs années par la *Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft.* — P. S. — La *Zeitschrift für Musikwissenschaft* de novembre 1935, qui nous parvient à l'instant (décembre 1935), l'annonce comme imminente (*Jahrgang VIII* des *Publikationen älterer Musik : Ottaviano Petrucci : Frottole, Buch I. u. IV.)*

(2) Bartholomeo Tromboncino et Marchetto Cara sont les figures les plus représentatives de ce mouvement. — En ce qui regarde Jacobus Foglianus, M. Pelicelli apporte des éléments biographiques importants dans un article *(Musicisti in Parma...)* des *Note d'archivio per la storia musicale* d'avril 1931 (p. 140), dont l'existence semble avoir échappé à M. Jeppesen. L'auteur de laudes Antonet ne serait-il pas d'origine catalane? (M. Anglès cite un constructeur d'orgues de ce nom, p. 85 de sa *Musica a Catalunya fins al segle XIII,* Barcelona, Institut d'estudis catalans, 1935). — M. Jeppesen établit, par des arguments probants, l'identité entre le musicien-poète Pietro Capretto ou Hedus et P. del Zocholo da Pordenone, dont j'ai publié un *Verbum caro factum est,* extrait du Codex 213 de la Bibliothèque bodléienne, à Oxford, dans *Polyphonia Sacra* (Burnham, The Plainsong and Mediaeval Music Society, 1932).

netto, etc.). Sans doute aussi, certaines d'entre-elles, d'un type plus particulièrement populaire, ne se différencient-elles guère, musicalement, des *frottole* contemporaines (1). Toutefois, il faut bien reconnaître, — comme le note d'ailleurs M. Jeppesen —, que le plus grand nombre des laudes italiennes et latines — ces dernières surtout — se distinguent des *frottole,* en dépit de l'analogie technique, par une allure générale qui marque clairement la distance entre le religieux et le profane. L'ensemble des pièces publiées par le distingué musicologue danois laisse effectivement l'impression très nette de cette séparation et de la conscience qu'en avaient les frottolistes.

En comparant la production de ces derniers à celle des maîtres néerlandais contemporains, l'on a, en général, trop appuyé sur ce que l'on tenait pour les gaucheries d'exécution d'un art-enfant. En réalité, la musique des frottolistes et des laudistes italiens offre un caractère très neuf, très progressiste; et, si elle heurte les puristes par certaines âpretés qu'écartera, dans la suite, ce que l'on est convenu d'appeler le style palestrinien (2), elle n'en est pas moins, pour cela, l'expression à la fois très vivante et très complète d'une façon de sentir propre à un moment donné de l'histoire musicale. Aussi bien, nombre de ces âpretés, ne se retrouvent-elles pas chez les musiciens du nord, encore qu'avec moins de fréquence et sous des formes plus voilées? M. Jeppesen a fort bien défini ce qui cconstitue la nouveauté de l'art des frottolistes et des laudistes, à savoir : tendance de principe à l'homophonie; rareté relative du procédé imitatif et usage de celui-ci sous des formes élémentaires; refus de se livrer aux artifices du contrepoint; prédominance quasi absolue de la voix supérieure; usage de basses auxquelles on serait tenté d'attribuer un caractère fonctionnel harmonique, s'il pouvait être question, à cette époque, d'harmonie, au sens moderne; adaptation syllabique du texte aux notes et, par voie de conséquence, réduction des mélismes à une quantité négligeable; formules rythmiques très nettes, susceptibles d'être cataloguées sans difficulté en forme de schémas (3). Sans doute l'homophonie, héritière de l'ancien *conductus,* n'était-elle pas étrangère aux musiciens du nord; mais ils ne l'emploient généralement qu'à titre fugitif, dans une intention particulière.

(1) Par ex., les nos 24 (*Jesù benigno e pio,* de G. B. Zesso), 39 (*Ognun driza al ciel el viso,* anonyme), 53 (*Ne le tue braze, o vergene Maria,* de F. de Lurano) et 60 (*Jesu dulcis memoria,* laude latine d'I. Dammonis).

(2) Rappelons, à cette occasion, que le Dr Jeppesen est l'auteur d'un ouvrage de la plus haute importance : *Der Palestrinastil und die Dissonanz,* (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1925), dans lequel ces questions sont étudiées avec une grande abondance de documentation. Cf. aussi, sur ce point, les pp. XXXVI et ss. de l'introduction de M. Jeppesen à l'ouvrage ici analysé.

(3) Cfr. pour ces schémas, l'introduction de M. Jeppesen, pp. XXXI et ss.

Sans doute aussi l'imitation non canonique n'a-t-elle pas, chez les Néerlandais d'avant 1500, l'importance que Riemann s'est plu à lui accorder, plus particulièrement à partir d'Ockeghem. Sans doute enfin, les basses « fonctionnelles » se rencontrent-elles plus fréquemment chez ces maîtres qu'on ne le pense habituellement, plus particulièrement à dater de l'époque où, l'écriture à 4 voix devenant de plus en plus fréquente (vers 1440-1450), on imagine de placer le ténor à l'intérieur du tissus musical (1). M. Jeppesen emploie à juste titre le terme d'*Abklärung* (clarification) pour signifier, d'une façon générale, le processus de simplification qui fait aboutir la polyphonie des frottolistes et des laudistes à ce qu'elle est dans la réalité. A cette clarification s'opposent le raffinement technique des Néerlandais, qui se trahit principalement par l'entrelac complexe des voix, et ce rythme planant *(schwebend)* qui se refuse totalement, surtout à partir d'Ockeghem, à se laisser encadrer dans des schémas plus ou moins réguliers.

Comme il est peu probable que les polyphonistes italiens de 1500 se soient alimentés à une tradition locale bien établie, dont on n'aperçoit provisoirement aucune trace, il faut bien admettre que les disciplines italo-bourguignonne et néerlandaise qui leur étaient devenues familières par suite de la présence persistante de nombreux musiciens du nord dans les chapelles italiennes, n'ont pas été entièrement étrangères à leur formation technique. Toutefois, mus par un tempérament différent, épris de clarté et de régularité (2); d'autre part, ayant à pourvoir aux besoins d'une clientèle qui ne disposait point de moyens d'exécution exceptionnels, ils ont tout naturellement écarté ce que le contrepoint néerlandais offrait d'incompatible avec ces éléments de fait, et n'en ont retenu que ce qui répondait le mieux à leur dessein. Leur invention personnelle aidant — et il faut convenir que d'aucuns, comme Tromboncino, n'en manquent point — ils en sont arrivés à ce « dépouillement » qui fait, de leurs *frottole* et de leurs laudes, quelque chose de si particulier, de si contrastant, extérieurement, avec ce que la polyphonie néerlandaise offre de plus caractéristique.

La question se pose de savoir jusqu'à quel point les musiciens du nord qui ont vécu en Italie pendant le dernier quart du XV^me^ siècle ont pu être influencés en retour par l'art des frottolistes. Dans son ouvrage sur Obrecht, M. Gombosi (3) examine le problème en ce qui regarde ce maître, disciple de cette hypothétique, mais si vraisemblable « école d'Anvers »,

(1) Position qu'il occupait déjà partiellement au XIV^me^ siècle, par suite de ses croisements avec son *alter ego,* le contraténor.

(2) Le gothique architectural, complexe et riche d'imprévu, n'a jamais été à l'honneur en Italie; de même sur le terrain de la musique, architecture mouvante, mais susceptible, dans ses mouvements, de stabilisations plus ou moins régulières, selon les époques.

(3) *J. Obrecht,* par O. J. Gombosi; Leipzig, Breitkopf et Härtel; voir pp. 128-129.

où la polyphonie néerlandaise s'était développée, à la faveur du rythme planant, dans un sens spécifiquement décoratif. Obrecht prend contact pour la première fois avec l'Italie en 1474. Est-ce déjà alors, ou à l'occasion de son second séjour dans la péninsule (à partir de 1491) qu'il s'initia à l'art des frottolistes et des laudistes? Il est malaisé de le décider. Quoi qu'il en soit, l'influence de ces musiciens est perceptible, non seulement dans certaines de ses œuvres profanes où il adopte purement et simplement leur technique, mais encore dans nombre de ses pièces religieuses, où il tend à enserrer la fantaisie ornementale de l'école anversoise dans des cadres périodiques plus ou moins réguliers.

M. Jeppesen (p. LIII) reprend la question, sans pouvoir la résoudre avec précision, ce que l'on ne peut qu'approuver, étant donné la quantité d'éléments impondérables qui interviennent en l'espèce. A l'instar d'Obrecht, Isaac et Josquin ont composé des pièces profanes dans le style périodique de la *frottola.* Comme ils étaient des maîtres parmi les maîtres, éminemment capables de s'assimiler l'esprit d'une nation qui n'était pas la leur, ils n'ont pas eu de peine a créer, dans ce domaine, des œuvres qui peuvent rivaliser, à tous égards, avec celles de leurs collègues italiens. Le *II° Libro* de laudes publiées par Petrucci renferme, d'autre part, une pièce de Josquin (*O mater Dei,* n° 25) et une ou deux pièces de Gaspar Van Werbecke (*O inextimabilis,* n° 52 et *Ave panis,* n° 9) (1) qui ne diffèrent en rien de celles des musiciens péninsulaires. On peut y voir la preuve qu'au début du XVI^me^ siècle, les maîtres du nord immigrés en Italie avaient été entièrement conquis par la manière des frottolistes et des laudistes et ne reculaient pas devant la perspective d'en user eux-mêmes, à l'occasion. Toutefois cela ne les empêchait pas de continuer à pratiquer, dans la majorité des cas, leur faire traditionnel (2), et cela avec un tel succès, que l'Italie, conquise à son tour, ne tardera pas, dans la génération de Costanzo Festa († 1545), à en adopter les tendances d'ensemble et les particularités de détail.

L'intérêt n'est pas, en définitive, dans l'emploi accidentel, par les Néerlandais, de la technique des frottolistes prise dans sa totalité. Il gît, bien

(1) La paternité de Gaspar pour ce dernier morceau est douteuse, comme le note M. Jeppesen, mais nullement invraisemblable.

(2) Un cas intéressant, à cet égard, est celui de l'*Ave Maria... virgo serena* de Frater Petrus (n° 44 de la publication de M. Jeppesen), qui offre certaines accointances thématiques avec le motet de même titre de Josquin (n° 1 du vol. II des *Œuvres Complètes*), mais dont l'extrême simplicité de facture contraste, de la façon la plus typique, avec la réalisation ultra-raffinée de Josquin. M. Jeppesen signale aussi la curieuse ressemblance thématique — due vraisemblablement à une source commune — qui existe entre le début du *Stabat mater* d'I. Dammonis (n° 69) et celui du célèbre *Stabat* de Josquin, bâti sur le ténor : *Comme femme desconfortée.*

plutôt, dans le fait beaucoup plus général que le contact entre eux et les contrapuntistes italiens a eu pour effet d'orienter leur art de la composition dans un sens qui allait jusqu'à un certain point à l'encontre de cette polyphonie pure, planante et irradiante, dont Ockeghem, étranger à toute influence du sud, avait donné les modèles les plus saisissants. M. Jeppesen résume fort bien la question sous cette forme : « Qu'ont appris les ultramontains [les Néerlandais] sous le ciel d'Italie? Jusqu'ici, l'on a plutôt penché pour l'unique influence de l'art du nord sur les Italiens. Le problème n'est d'ailleurs pas sans difficulté, vu que, presque tous les grands compositeurs néerlandais des environs de 1500 ayant vécu de longues années en Italie, il n'en est pour ainsi dire pas un seul qui soit demeuré exclusivement dans sa patrie et dont l'œuvre puisse, en raison de ce fait, servir de point de comparaison pour juger des divergences entre l'écriture néerlandaise pure et l'écriture néerlandaise influencée par l'italienne (1). Les *frottole* et les *laudi* pourvues de textes italiens offrant, par contre, des exemples accomplis du style purement italien de l'époque, on voit clairement jusqu'à quel point les membres du grand triumvirat néerlandais : Obrecht, Josquin et Isaac... ont subi, dans leurs chansons polyphoniques, l'action de ce style et combien, à l'inverse, nombre de leurs autres compositions en sont éloignées. L'on aperçoit, d'autre part, dans un troisième groupe de leurs œuvres, des ressemblances moins nettes, mais en tout cas certaines, avec la manière de composer que les maîtres italiens du temps ont pratiquée à l'état pur. Et comme nous savons que les ultramontains n'ont nullement observé une réserve distante vis-à-vis de la culture musicale italienne à tendances popularisantes *(volkstümlich),* et, par ce fait même, moins raffinée que la leur, du point de vue technique, il est tout naturel d'admettre que les particularités de style que l'on rencontre chez les Néerlandais, sous un aspect moins caractérisé et avec moins de concentration que chez les Italiens, sont en réalité, d'origine italienne. Ainsi en est-il, par exemple, de l'usage des quartes parallèles dans les successions harmoniques, de la prédilection pour l'écriture verticale, du goût pour la symétrie et les formes architectoniques nettement perceptibles...» (2)

(1) Les œuvres de Pierre de la Rue, maître de tout premier ordre, qui semble bien n'avoir jamais résidé en Italie, seraient particulièrement qualifiées pour servir de point de départ à une comparaison de ce genre (Ch. V. d. B.).

(2) La prédilection des frottolistes et des laudistes italiens pour l'écriture verticale harmonique les entraîne, dans les cas relativement peu fréquents où ils usent sporadiquement du style imitatif, à concevoir leurs imitations sous une forme plane, dérivée de la décomposition des accords (Jeppesen, p. XXXIV). M. Jeppesen s'est efforcé en vain de trouver, chez les Néerlandais, des imitations qui reposent, comme celles-là, « *auf Dreiklangszerlegung* ». L'enquête sommaire à laquelle je me suis livré pour contrôler ce résultat négatif m'a amené

Il est encore un point sur lequel M. Jeppesen attire à bon droit l'attention, à propos des rapports entre la polyphonie néerlandaise et la polyphonie italienne, à l'époque des frottolistes et des laudistes : c'est celle de la *musica reservata.* La *musica reservata* a été définie par Adrien Petit Coclicus, élève de Josquin, comme tendant à « dare spirito vivo alle parole ». Dans son introduction aux *Psaumes de la Pénitence* de Roland de Lassus, Samuel Quickelberg lui donne une signification identique en déclarant, à propos de ce maître, qu'« il a su accommoder les notes aux choses et aux mots, exprimer les divers sentiments, placer en quelque sorte la réalité sous les yeux » (1). Cette conception est, en un certain sens, l'opposé de la *musica comuna,* expression empruntée par M. Jeppesen à Nicolà Vicentino, et qui semble bien vouloir désigner la musique conforme à la tradition, en d'autres termes celle qui obéit, avant tout, à des impulsions d'ordre purement musical, abstraction faite du sens expressif du texte (2).

à des résultats analogues. Si l'on trouve, dans la messe *Ecce ancilla* d'Ockeghem (*Œuvres complètes,* vol. I, Gloria, mes. 162 ss.), un passage où apparaissent des entrées imitatives de l'espèce, ce n'est évidemment là que l'effet d'un hasard momentané et non point d'un système prémédité. Chez Agricola et Pierre de la Rue, rien de semblable, mais en réalité, une écriture qui est exactement l'opposé de celle des Italiens. Quant à Obrecht et Josquin, il est infiniment probable que les imitations basées sur des accords décomposés que l'on trouve occasionnellement dans leurs œuvres se rapportent à une période de leur vie où ils avaient été amenés à suivre la trace des musiciens de la péninsule. Josquin nous en offre assez bien d'exemples, avec des modalités variées, notamment : 1°) dans le psaume *Miserere mei deus (Anthologie de Bordes,* I[r] volume de motets) où la psalmodie-refrain *Miserere mei deus* prête particulièrement à la chose; 2°) dans le *De profundis* (*Chorwerk,* Heft 33), 2[a] *pars,* mes. 28 et ss.; 3°) dans le psaume *Domine ne in furore* (*Chorwerk,* Heft 33), 2[a] *pars,* mes. 39 et ss.; 4°) dans le *Stabat mater* (Ambros-Kade), passage : *ob amore filii;* 5°) dans *Laudate pueri* (Eitner, *Publ. älterer Musikwerke,* VI, p. 65), mes. 17 ss., et dans la 2[a] *pars.* à *Et in saeculo.* — Pour ce que concerne Obrecht, on peut citer les mesures 1 et ss. (accord sans tierce) du motet *Laudemus nunc Dominum* (*Œuvres complètes,* livr. 4, motet 5). On pourrait également appeler à la rescousse une demi-douzaine de passages très typiques de la Passion attribuée naguère à Obrecht (*Œuvres complètes,* livr. 28), si le Professeur Smijers n'avait récemment restitué cette œuvre à son véritable auteur, Jo a la Venture *alias* Longaval (ces deux personnages semblent bien n'en faire qu'un seul) (cf. *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis,* XIV, 3, 1935, p. 182). Comme cette restitution a pour effet de rapprocher de nous la date de l'œuvre, en plaçant celle-ci après la mort d'Obrecht († 1505), le fait qu'elle comporte un assez grand nombre d'imitations de l'espèce décrite n'a plus la portée qu'il aurait, si cette Passion pouvait être datée du XV[me] siècle.

(1) « *...Ad res et verba accomodando, singulorum affectuum vim exprimendo, rem quasi actam ante oculos ponendo expressit...* »

(2) Roland de Lassus emploie, dans la dédicace au Sign. Stefano de son *Primo libro...* édité à Anvers en 1555 (Eitner, 1555[a]), le terme *osservata,* d'apparence plus ou moins analogue à *reservata,* pour signifier une musique de compréhension plus ou moins difficile, comme on l'aime, en général, à Anvers (*Che qui si domanda osservata),* par opposition à celle que préfère le dédicataire, amateur d'une musique aisément accessible à tous (*palese a tutti e che a tutti e' piacesse).* Le contenu du *Primo libro* semble prouver que le maître ne s'est guère soucié d'obéir au goût exclusif du Sign. Stefano, vu qu'il consiste en un ensemble disparate de chansons françaises, madrigaux, villanelles et motets, offrant toutes les nuances qui vont de la plus extrême simplicité (villanelles) au raffinement le plus hardi (motet *Alma nemes).* On doit en conclure que, dans la pensée de Lassus, le mot *osservata* fait clairement allusion à ce raffinement. Etant donné cela, on ne saurait assimiler la

Or, il est évident — et M. Jeppesen le démontre par des exemples probants — que les frottolistes et les laudistes apparaissent en germe comme des adeptes instinctifs de ce qui sera considéré, ultérieurement, comme *musica reservata.* Non seulement certains mots ou expressions les incitent à utiliser des tournures mélodiques suggérées par leur signification littéraire ou psychologique, mais encore — et ceci est peut-être plus vrai des laudes que des *frottole* — le sens général du texte les entraîne souvent à donner à l'ensemble polyphonique une couleur expressive bien définie, que favorisent, au demeurant, la simplification et les tendances verticalisantes de leur technique (1).

C'est un problème fort délicat que celui de savoir jusqu'à quel point les polyphonistes néerlandais de la seconde moitié du XV^me^ siècle ont pratiqué la *musica reservata,* telle qu'elle est définie ci-dessus. S'il ne s'agit que de son côté purement verbal, extérieur, naïvement symbolique, il n'y a pas de doute que l'on en trouve chez eux des applications rudimentaires dès avant 1450 (2). Mais la difficulté commence à l'instant où l'on fait entrer en jeu la volonté de soumettre la musique à une expression générale ou particularisée en rapport avec le contenu psychologique du texte. Cette difficulté provient, il est presque inutile de le dire, de notre incapacité de nous mettre à la place d'artistes qui obéissaient à des ressorts sentimentaux fort différents des nôtres. L'idée première qui gouverne les polyphonistes des derniers siècles du moyen âge est évidemment celle de beauté, de charme, de respect et d'admiration pour ce qui les pousse à s'extérioriser dans des œuvres musicales. Cette extériorisation n'ayant rien de subjectif, au sens romantique, ils demeurent, en fait, étrangers à toute tendance lyrique personnelle ou dramatique objective (3). Leur préoccupation essentielle consiste, en fait, à orner la parole, à l'entourer de volutes qui n'en font point ressortir le sens particulier, mais qui visent à créer autour d'elle comme un nimbe d'idéalisation abstraite. C'est là ce que l'on peut observer

---

musica comuna à celle qui est *palese a tutti,* car il n'est pas douteux que la musique traditionnelle et « académique » (comme M. Jeppesen propose de l'appeler) ne manque nullement de raffinement.

(1) Il est à noter que, vu l'obéissance du schéma musical au schéma littéraire, d'où découle la répétition symétrique de certaines fragments, des objections se posent, analogues à celles que fait surgir le lied strophique classico-romantique. Comme dans ce dernier, c'est à toute évidence la première strophe ou le premier fragment de strophe qui donne le ton à l'ensemble.

(2) Je renvoie, sur ce sujet, à mes études parues dans le *Guido Adler Festschrift,* Vienne, Universal-Edition, 1930, pp. 78 à 83 (*Le madrigalisme avant le madrigal*), dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* de 1931, pp. 13-14 (*Descendit de coelis — Et ascendit in coelum*) et dans le *Gedenkboek A. Vermeylen,* 1932, pp. 452 à 457 (*Notes sur les origines du sentiment de la nature dans la musique*).

(3) La tendance dramatique, telle qu'elle se réalise dans l'opéra, nécessite la pénétration dans la subjectivité d'autres êtres que soi.

à satiété dans les grands *organa* de Notre-Dame, au XIII^me^ siècle, dans les œuvres de Machaut et de Landino, au XIV^me^, et, au XV^me^, dans celles d'un Dufay ou d'un Ockeghem. Mais il ne résulte nullement de cela qu'un art dont le point de départ est tel, soit nécessairement impassible et qu'on ne puisse le considérer autrement que comme le travail d'artisans d'élite qui aiment leur métier et qu'un apprentissage solide a rompus à toutes ses finesses. S'il en était ainsi, la musique serait fatalement vouée à l'immobilisme qui résulte de l'observation servile de règles une fois apprises. Or, l'histoire musicale nous enseigne qu'elle se transforme, de siècle en siècle, avec une rapidité qui tient du prodige. Cela ne peut s'expliquer que par les réactions sensibles provoquées, chez les maîtres de génie, par les objets qu'ils se sont proposé d'illustrer au moyen des sons. Au moyen âge, c'est le culte divin et, sur le terrain profane, le culte idéal de la femme qui dominent la situation. Il est hors de doute qu'appelés à auréoler de beauté ces objets d'adoration, les grands musiciens n'ont point uniquement obéi à de simples préoccupations de métier. Une illumination intérieure les a incités à imprégner les éléments d'ordre technique dont ils disposaient, de toute la vie spirituelle de leur temps, et par là-même, à les doter de caractères propres, variables suivant le lieu et l'époque. Or, la fin du moyen âge marque un recul progressif de ce symbolisme mystique dont les chefs-d'œuvre de l'art plastique roman et gothique nous offrent, par ailleurs, des témoignages si variés et si parlants. La *musica reservata* est, en fait, le résultat de cet acheminement vers une conception plus terrestre, plus humaine. Elle est solidaire, à cet égard, du mouvement humaniste. Sans renier le ciel, elle tend à établir plus solidement ses assises sur la terre. L'homme commence à se regarder, à s'analyser, à scruter les replis de son âme. Ce n'est pas encore le subjectivisme romantique, — loin de là — mais la conscience vague que la musique peut occasionnellement servir à autre chose qu'à exalter la grandeur de la divinité ou les raffinements de l'idéal courtois. A l'abstraction vivante et sensible des siècles antérieurs succède une vision plus concrète du monde et des êtres qui l'animent. De plus en plus visuelle, la *musica reservata* aboutira, après 1550, à ces madrigaux italiens qui peignent l'homme dans la nature, évoluant parmi les plus charmants paysages.

L'on n'en est pas encore là au temps de Josquin et des frottolistes. Si ces derniers ont pour ainsi dire perdu toute attache avec le moyen âge, Josquin des Prez apparaît, au contraire, comme l'un de ces prodigieux «hommes de synthèse» qui résument en eux tout ce que le passé, le présent et le proche avenir offrent de plus essentiel, dans l'ordre de la beauté expressive. Le moyen âge brille encore dans son œuvre d'un éclat surpre-

nant, mais l'âge moderne s'y trahit d'une façon tout aussi vivante, sous les auspices de cette *musica reservata* au sens large, dont il se peut bien, en définitive, que la première révélation lui soit venue, ainsi qu'à Obrecht, Isaac, etc. des frottolistes et des laudistes d'Italie.

CH. VAN DEN BORREN.

AUTOUR DE L'INSTRUCTION PASTORALE DU LOUVRE

SAINT AUGUSTIN OU SAINT GERY?

Nos lecteurs voudront bien se rappeler que nous avons publié, ici même (Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, t. V, 1935, fasc. 4, pp. 319 à 328), une étude sur trois tableaux réunis en 1935 à Bruxelles, à l'Exposition d'Art Ancien, tableaux que nous avons rattaché à une même légende hagiographique, celle de Saint-Augustin. Dès octobre 1935, d'éminents archéologues belges et étrangers voulurent bien nous faire connaître qu'ils se ralliaient à nos conclusions.

Mais en janvier 1936, parut dans la Gazette des Beaux-Arts, un article où le Chevalier Guy de Tervarent proposait d'identifier le héros des tableaux susdits — et notamment le prédicateur de l'Instruction pastorale du Louvre — avec Saint Géry, évêque de Cambrai et apôtre légendaire de Bruxelles. Cette hypothèse, à première vue plausible et sympathique, séduisit certains critiques, au point que l'un de ceux qui nous avaient le plus vivement marqué leur adhésion à nos suggestions, nous écrivit en février : « ...Saint Augustin ou Saint Géry? On est ébranlé ! »

Nous résolûmes donc de réétudier la question dans un esprit aussi objectif que possible. Tout d'abord, notre conviction, à nous aussi, fut « ébranlée », mais, à la réflexion, nous apercûmes à la thèse de M. de Tervarent les objections capitales que voici.

S'il paraît désormais acquis — l'argumentation du Chevalier de Tervarent confirme là-dessus, point par point, la nôtre — que trois des tableaux exposés à Bruxelles (les nos 49, du Rijksmuseum d'Amsterdam, 50, de Dublin, 53, du Louvre) ont appartenu originairement à un même polyptyque, rien ne permet d'affirmer qu'un quatrième tableau, la « Délivrance des Prisonniers » du Musée de Cluny (n° 55 de l'Exposition d'Art Ancien), fasse partie de la même légende hagiographique. Or, c'est sur ce postulat, non vérifié et non démontrable, que repose l'identification de M. de Tervarent.

Alors que les dimensions des panneaux d'Amstedam, de Dublin et du Louvre sont sensiblement concordantes (environ 0.96×0.68), celles du tableau du Musée de Cluny sont notablement différentes (0.775×0.443 d'après le catalogue de Bruxelles, 0.70×0.47 d'après l'article de la Gazette des Beaux-Arts). Le saint évêque, héros de la légende, qui figure dans les

trois permiers tableaux en question, est totalement absent du quatrième. En outre, cette dernière œuvre est indiscutablement inférieure aux précédentes, sous le rapport de la composition et du dessin (particulièrement dans les architectures, dont la perspective est défectueuse, alors qu'elle est remarquablement juste dans le tableau du Louvre).

Sans doute, il existe entre ces deux tableaux certaines analogies de style, ce qui a permis de les cataloguer sous un même nom d'artiste, mais de là à conclure à la communauté du sujet, il y a loin. Quant aux analogies de détail que note, entre les quatre tableaux, M. de Tervarent, elles ne sont pas plus décisives : la même « rue pavée » se voit aussi dans la Légende de SainteCatherine (n° 43 de l'Exposition d'Art Ancien); les « mains aux pouces écartés » sont une formule courante chez les disciples de Rogier; quant aux « plantes fleuries » de l'avant-plan, elles se retrouvent, depuis Van Eyck, chez tous les artistes flamands (Hugo, Rogier, Cristus, Colyn de Couter, pour ne citer que quelques noms fameux). Il n'y a là vraiment rien qui atteste une étroite parenté d'origine entre deux ou plusieurs œuvres.

D'autre part, si ce que l'on sait de la légende de Saint Géry peut s'appliquer spécialement, semble-t-il, au tableau du Musée de Cluny, il n'en va pas de même pour les trois autres : lutter contre l'hérésie, secourir un lépreux, baptiser des néophytes, prêcher avec talent, sont des traits communs à la plupart des apôtres du moyen âge et ne militent pas plus en faveur de Saint Géry, qu'en faveur de Saint Augustin ou d'un autre.

M. de Tervarent l'a reconnu, puisqu'il écrit : « Cette croyance ancienne à la venue de Saint Géry à Bruxelles serait sans rapport avec notre sujet, si l'Instruction pastorale du Louvre n'avait pour fond de décor la collégiale Sainte-Gudule et l'escalier monumental de son parvis ». ...« Rien de plus naturel que ce décor, si l'on suppose que le peintre de l'Instruction pastorale a voulu représenter un épisode de la vie de Saint Géry ».

Rien de moins pertinent, nous semble-t-il, que cet argument. N'eût-il pas été beaucoup plus « naturel », plus logique, plus clair, s'il s'agissait de représenter un prédication de Saint Géry, de donner, comme fond à la scène, l'église même dédiée à ce prélat, la très antique et populaire église paroissiale de Saint-Géry (qui subsista, au cœur de Bruxelles, du XI[e] siècle à 1799)?

Aucun détail de la légende de Saint Géry n'indique qu'il eût des accoinstances avec le chapitre de la Collégiale, alors qu'il y a tout lieu de croire que les chanoines et clercs de Sainte-Gudule tenaient en particulière vénération Saint-Augustin. Le petit portrait de dignitaire, que nous avons

analysé ici-même (n° 59 de l'Exposition d'Art Ancien) semble d'ailleurs confirmer cette vénération.

Nous croyons donc pouvoir conclure que le prédicateur de l'Instruction pastorale n'est autre que Saint Augustin.

En revanche, nous admettons bien volontiers que la « Délivrance des Prisonniers », du Musée de Cluny, évoque un épisode de la vie de Saint Géry, encore que ce personnage essentiel soit absent du tableau, et qu'il ait pu exister plusieurs versions du même miracle.

ODA VAN DE CASTYNE.

CHRONIQUE

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE.

EXERCICE 1936.

BUREAU :

Président : M. Pierre Bautier.
Vice-Président : M. le Chanoine R. Maere.
Secrétaire: M. Paul Rolland.
Trésorier: M. Jos. de Beer.
Secrétaire-adjoint (Revue): M. J. Lavalleye.

CONSEIL :

Conseillers sortant en 1937 : MM. Chev. Lagasse de Locht, A. J. J. Delen, Chan. van den Gheyn, Abbé L. Philippen. Chan. Maere, P. Bautier.
Conseillers sortant en 1940 : MM. A. Visart de Bocarmé, Hulin de Loo, Baron M. Houtart, Mgr. H. Lamy O. P., L. Van Puyvelde, Paul Rolland.
Conseillers sortant en 1943: MM. L. Stroobant, Vicomte Ch. Terlinden, Paul Saintenoy, G. Hasse, G. Van Doorslaer, de Beer.

MEMBRES TITULAIRES :

MM.	
Saintenoy, Paul, architecte, Bruxelles, rue de l'Arbre Bénit, 123.	1896 (1891)
van den Gheyn, (Chan.), Président du Cercle archéologique de Gand, Gand, rue du Miroir, 10.	1896 (1893)
Stroobant, L., directeur honoraire des Colonies agricoles de Wortel et Merxplas, rue Fraikin, 35, Schaerbeek	1903 (1890)
Van Doorslaer, (Dr), Malines, rue des Tanneurs, 34.	1908 (1906)
Hulin de Loo, G., professeur émérite à l'Université, Gand, place de l'Evêché, 3.	1912 (1906)
Coninckx, H., secrétaire du Cercle archéologique, Malines, rue du Ruisseau, 11.	1914 (1906)
Jansen, O. P., (chan. J. E.), curé, Lovenjoul	1919 (1909)
Maere, (Chan. René), professeur à l'Université, Louvain, rue des Récollets, 29.	1919 (1904)
Tahon, Victor, ingénieur, Bruxelles, rue Breydel, 40a.	1921 (1894)
Visart de Bocarmé, Albert, membre suppléant du Conseil héraldique, Bruges, rue St. Jean, 18.	1920 (1919)
Hasse, Georges, professeur à l'Université coloniale, Berchem-Anvers, avenue Cardinal Mercier, 42.	1922 (1910)
Capart, Jean, conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Woluwé-Bruxelles, avenue Verte, 8.	1925 (1912)

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

ROLLAND, PAUL, conservateur-adjoint des Archives de l'Etat à Anvers, Berchem-Anvers, rue St. Hubert, 67. 1925 (1922)

LAURENT, MARCEL, professeur à l'Université de Liége, Woluwé-Bruxelles, avenue Parmentier, 40. 1926 (1914)

TERLINDEN, (Vicomte), CH., professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, rue du Prince Royal, 85. 1926 (1921)

LAMY, (Mgr. HUGHES), prélat de l'Abbaye de Tongerloo. 1926 (1914)

LAGASSE DE LOCHT, (Chev.), président de la Commission royale des Monuments et des Sites, Bruxelles, chaussée de Wavre, 167. 1926 (1925)

VAN PUYVELDE, LÉO, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, avenue Molière, 184. 1928 (1923)

BAUTIER, PIERRE, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, avenue Louise, 577. 1928 (1914)

PHILIPPEN, (abbé LOUIS), archiviste de la Commission d'Assistance publique, Anvers, rue Rouge, 14. 1928 (1914)

MICHEL, ED., Bruxelles, rue de Livourne, 49. 1928 (1925)

VAN DEN BORREN, CH., bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55. 1928 (1920)

DELEN, A. J. J., conservateur du Cabinet des Estampes au Musée Plantin-Moretus, Anvers, rue du St. Esprit. 1930 (1925)

GESSLER, JEAN, professeur à l'Université, Louvain, boulevard de Jodoigne, 84. 1930 (1921)

GANSHOF, F. L., professeur à l'Université de Gand, Bruxelles, rue Jacques Jordaens, 12. 1931 (1928)

DE MOREAU, S. J. (R. P. ED.), professeur au Collège théologique et philosophique de la Compagnie de Jésus, Louvain, rue des Récollets, 11. 1932 (1926)

VERHAEGEN, (Baron) PIERRE, professeur à l'Ecole des Hautes Etudes, Gand, Vieux quai au Bois, 60. 1932 (1914)

LEFÈVRE, O. P., (chan. PL.), archiviste aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, Montagne de la Cour, 27. 1932 (1925)

VAN DE WALLE, BAUDOUIN, professeur à l'Université de Liége, Bruxelles, avenue de la Brabançonne, 20. 1932 (1926)

HOUTART, (Baron), MAURICE, sénateur, ministre d'Etat, Bruxelles, 53, avenue de Tervueren. 1933 (1928)

DE BEER, JOS., numismate, Anvers, rue Jordaens, 74. 1933 (1931)

VANNÉRUS, JULES, conservateur honoraire des Archives de l'Etat, Bruxelles, Avenue Ernestine, 3. 1934 (1928)

DE BORCHGRAVE D'ALTENA, (Comte), Jos., attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, rue d'Arlon, 90. 1935 (1927)

PEETERS S. J., (le R. P. FERD.), Institut St. Ignace, Anvers, rue du Prince. 1935 (1928)

DE SCHAETZEN, (Chev.), MARCEL, Bruxelles, rue de la Loi, 134. 1935 (1925)

LAVALLEYE, JACQUES, attaché aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Woluwé-St-Pierre, rue François Gay, 299. 1935 (1930)

HOC, MARCEL, conservateur-adjoint à la Bibliothèque royale, Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19. 1935 (1926)

NELIS, HUBERT, archiviste général-adjoint du Royaume, Bruxelles, rue des Palais, 440. 1935 (1924)

MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES :

MM.

ZECH, (abbé MAURICE), curé de l'église N. D. du Finistère, Bruxelles, rue du Pont Neuf, 45. 1904

DE PIERPONT DE RIVIÈRE, ED., président de la Société archéologique de Namur, château de Rivière, Namur. 1908

ALVIN, FRED., conservateur à la Bibliothèque royale, Uccle-Bruxelles, rue Edith Cavell, 167. 1914

DE BRUYN, EDM., avocat, professeur à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts d'Anvers, Bruxelles, rue Félix Delhasse, 31. 1914

POUPEYE, CAM., Laeken, Avenue de la Reine, 249. 1914

RAEYMAEKERS, Dr., directeur de l'Hôpital militaire, Gand, boulevard de Martyrs, 74. 1914

HOCQUET, A., archiviste de la ville, Tournai, rue des Orfèvres. 1920

TOURNEUR, VICTOR, conservateur en chef de la Bibliothèque royale, Bruxelles, Chaussée de Boitsfort, 102. 1922

PIERRON, SANDER, secrétaire de l'Institut Supérieur des Arts décoratifs, Ixelles-Bruxelles, avenue Emile Béco, 112. 1922

LEURIDANT, FÉLICIEN, chef de secrétariat de l'Académie royale de Belgique, Watermael, avenue de Visé, 128. 1922

DUVIVIER, PAUL, avocat, Bruxelles, place de l'Industrie, 26. 1925

DE PUYDT, MARCEL, Anvers, avenue Isabelle, 27. 1925

COURTOY, F., conservateur du Musée d'Antiquités, Namur, boulevard Frère Orban, 2. 1926

VELGE, HENRI, professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, Boulevard St. Michel, 121. 1927

SABBE, MAURICE, conservateur du Musée Plantin-Moretus, Anvers, marché du Vendredi, 22. 1928

VAN CAUWENBERGH, (Chan.) ETIENNE, bibliothécaire en chef de l'Université, Louvain, place du Peuple. 1928

LOSSEAU, LÉON, avocat, Mons, rue de Nimy, 37. 1928

TULPINCK, CAM., membre de la Commission royale des Monuments et des Sites, Bruges, rue Wallonne, 1. 1928

JOLY, ALBERT, président à la Cour d'Appel, Bruxelles, rue de la Grosse Tour, 8 1928

FAIDER, PAUL, conservateur du Château de Mariemont. 1929

CLOSSON, E., professeur au Conservatoire, Bruxelles, avenue Ducpétiaux, 47. 1929

LACOSTE, PAUL, professeur à l'Institut des Sciences sociales de l'Université de Lille, Tournai, quai Dumon, 1. 1929

BREUER, JACQUES, attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Cinquantenaire, Bruxelles. 1929

CRICK-KUNTZIGER ,MARTHE, attachée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Cinquantenaire, Bruxelles. 1929

PEUTEMAN, JULES, membre de la Commission royale des Monuments et des Sites, Verviers, rue des Alliés, 32. 1930

HALKIN, LÉON, professur à l'Université, Liége, Boulevard Emile de Laveleye, 59. 1931

LAES, A., conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, place Brugman, 30. 1931

HUART, auditeur militaire, campagne de Sedent, Jambes-lez-Namur. 1931
NINANE, LUCIE, professeur à l'Ecole des Hautes-Etudes de Gand, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153. 1932
NOWÉ, H., archiviste de la Ville, Gand, rue Abraham, 13. 1932
THIBAUT DE MAISIÈRES, (abbé M.), professeur à l'Institut St. Louis, Bruxelles, Abbaye de la Cambre, 7. 1932
BERGMANS, SIMONE, professeur à l'Ecole des Hautes-Etudes, Gand, rue de la Forge, 31. 1932
DELBEKE, (Baron), FRANCIS, Anvers, rue des Peintres, 2. 1932
LEBEER, LOUIS, conservateur-adjoint du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque royale, Bruxelles, avenue de Jette, 15. 1934
LYNA, FRÉDÉRIC, conservateur-adjoint de la Section des Manuscrits à la Bibliothèque royale, Bruxelles, rue Froissart, 114. 1934
SCHOBBENS, J., greffier de la Province d'Anvers, Anvers, chaussée de Malines, 275. 1934
DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT (Chevalier GUY), chargé d'Affaires de Belgique, Bruxelles, boulevard St. Michel, 25. 1934
DE CLERCQ, Abbé CARLO, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome, Anvers, rue du Péage, 54. 1934
DE BOOM, GHISLAINE, bibliothécaire à la Bibliothèque royale, Bruxelles, avenue H. Dietrich, 35. 1935
BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique, Arlon, avenue Nothomb, 50. 1935
BAAR, A., ingénieur, Liége, rue Lebeau, 4. 1935
NICAISE, H., attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles 1935
ERENS, O. P. (Chanoine), archiviste de l'Abbaye de Tongerloo. 1935
ROUSSEAU, FÉLIX, conservateur aux Archives générales du Royaume, Bruxelles. 1935
BONENFANT, PAUL, archiviste de la Commission d'Assistance publique, Ixelles, avenue du Pesage, 12. 1935
MARINUS, ALBERT, directeur des Services historiques et folkloriques du Brabant, Bruxelles, Vieille Halle au Blé, 9. 1935
VERCAUTEREN, FERNAND, professeur à l'Université coloniale d'Anvers, Ixelles, rue Paul Lauters, 26. 1935
DE RUYDT, FRANS, membre de l'Institut historique belge de Rome, Bruxelles, rue Louis Hap, 133. 1935

RAPPORT SUR L'EXERCICE 1935.

Chers Confrères,

L'Académie royale d'Archéologie de Belgique a été durement éprouvée au cours de l'exercice écoulé. Pas moins de huit décès l'ont atteinte dans ses membres de diverses catégories, Ce furent, parmi les membres d'honneur : M. Jules Destrée, ancien Ministre des Sciences et des Arts, inscrit en tête de nos listes depuis 1928; parmi les membres titulaires : MM. le Comte d'Arschot Schoonhoven, ancien Chef de Cabinet du Roi et Ministre plénipotentiaire, élu membre correspondant de l'Académie en 1914 et membre titulaire en 1923; Louis Kintsschots, élu membre correspondant en 1901 et membre titulaire en 1906, bienfaiteur de l'Académie; Paul Bergmans, professeur et bibliothécaire émérite de l'Université de Gand, élu membre correspondant en 1897, membre titulaire en 1900,

président en 1919 et conseiller; Henri Pirenne, professeur émérite de l'Université de Gand, élu membre correspondant en 1903 et membre titulaire en 1906, également conseiller; parmi les membres correspondants régnicoles: MM. le Baron Caroly, membre correspondant depuis 1929 et bienfaiteur de l'Académie; E. Dubois, directeur émérite de l'Institut supérieur de Commerce, membre correspondant depuis 1904; parmi les membres correspondants étrangers: M. de Mély, associé à notre compagnie depuis 1908.

Nos listes se sont donc fortement éclaircies mais des élections ont pourvu à de nombreuses vacances.

Le 2 juin le Baron A. Houtart, Gouverneur de la Province de Brabant, a été proclamé membre d'honneur.

Ont été promus au rang de membres titulaires: le 7 avril: MM. le Comte J. de Borchgrave d'Altena, le R. P. F. Peeters S. J., le Chevalier de Schaetzen; le 1er décembre: MM. Lavalleye, Hoc et Nélis. Ont été élus membres correspondants régnicoles: le 7 avril: MM. A. Bertrang, conservateur du Musée archéologique d'Arlon; Armand Baar, ingénieur à Liége; Henri Nicaise, attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire; le Chanoine Erens, O. P., archiviste de l'Abbaye de Tongerloo; le 1er décembre: MM. Félix Rousseau, conservateur aux Archives générales du Royaume; Paul Bonenfant, archiviste de la Commission d'Assistance publique de Bruxelles; Albert Marinus, directeur du Service historique et folklorique du Brabant; Fernand Vercauteren, professeur à l'Université coloniale d'Anvers; Frans De Ruydt, membre de l'Institut historique belge de Rome.

De plus, ont été nommés membres correspondants étrangers: le 1er décembre: MM. Luis Keil, directeur du Musée des Arts décoratifs de Lisbonne; G. H. Hoogewerff, directeur de l'Institut historique néerlandais de Rome; Gerrevich, professeur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art à l'Université de Budapest et directeur de l'Institut historique hongrois de Rome; Marian Morelowsky, professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Wilno; Paul Jamot, conservateur au Musée du Louvre et membre de l'Institut de France.

Durant cet exercice l'Académie a eu comme président M. Albert Visart de Bocarmé, membre du Conseil héraldique; comme vice-président M. Pierre Bautier (élu le 3 février); comme trésorier M. J. de Beer et comme secrétaire le soussigné.

Le 3 février la série des conseillers sortant en 1937 a été complétée par MM. Bautier, l'Abbé Philippen et le Chanoine Maere.

Des missions officielles de délégués ont été confiées: au Bureau tout entier pour le Congrès que la Fédération archéologique et historique de Belgique a tenu à Bruxelles; à M. Georges Hasse pour le troisième centenaire du Museum d'Histoire naturelle de Paris; au Baron Verhaegen pour le Congrès que la Société française d'Archéologie a tenu à Lyon.

Des réunions de membres titulaires et des séances plénières se sont tenues au nombre de trois à Anvers et de deux à Bruxelles. Elles ont eu lieu les dimanches 3 février, 7 avril, 2 juin, 6 octobre et 1er décembre. Le 6 octobre la séance tenue à Anvers fut rendue publique, suivant la tradition.

Au cours des séances plénières les 11 communications suivantes ont été entendues:

de M. Albert Visart de Bocarmé: *Les différents monétaires belges* (3 février).

de M. l'Abbé C. de Clercq: *La tradition inocographique du pressoir mystique* (3 février).

de Mlle Lucie Ninane: *Un type exceptionnel d'église rurale en Flandre: Houthem Saint-Liévin* (7 avril).

du Comte J. de Borchgrave d'Altena: *Statues d'art slutérien* (7 avril).

de M. l'Abbé Philippen: *L'architecte Amélius* (2 juin).

de M. G. Hasse: *Les Vikings en Belgique* (2 juin).

du Vicomte Ch. Terlinden : *Théodore Van Loon, peintre des gloires Mariales de Montaigu* (6 octobre).

de M. G. Van Doorslaer : *De Antwerpsche gebeeldhouwde retabels* (6 octobre).

de M. Ed. Michel : *L'identification d'un paysage de Bruegel* (1er décembre).

du Baron Verhaegen : *Rapport sur le Congrès de la Société française d'Archéologie à Lyon* (1er décembre).

de M. le Chanoine Maere : *L'usage des maquettes en architecture* (1er décembre).

Quant aux publications, représentées par la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, en dépit d'une situation financière extrêmement mauvaise et encore aggravée par une diminution de la subvention de la Fondation Universitaire et la carence de l'Etat en matière de liquidation des subsides, elles ont tenu le coup grâce à des dons très généreux du regretté Baron Caroly, de MM. Visart de Bocarmé, Pierre Bautier et Willy Friling, ainsi que par des interventions directes de MM. Visart de Bocarmé, Hasse et de Borchgrave d'Altena dans l'illustration de notre périodique. C'est à ces seuls appuis que nous devons d'avoir pu terminer sans faillir le premier lustre de notre périodique. Malheureusement, cet effort héroïque ne peut être inlassablement renouvelé par les mêmes bienfaiteurs et nous adressons un appel pressant à tous nos autres confrères ainsi qu'à tous les mécènes que notre revue intéresse pour qu'ils nous aident à surmonter, en 1936, des difficultés qui s'annoncent au moins aussi angoissantes qu'en 1935.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Séance des membres titulaires du 1er décembre 1935.

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

Présents : MM. Bautier, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, le R. P. de Moreau S. J., le Chev. Lagasse de Locht, MM. le Chanoine Maere, Michel, le R. P. Peeters S. J., l'abbé Philippen, Saintenoy, Stroobant, Tahon, Vte Terlinden, Van den Borren, van de Walle, Baron Verhaegen.

Excusés : MM. Ganshof, Hasse, Mgr. Lamy O. P., Vannérus, Van Puyvelde.

Le P. V. de la séance du 2 juin 1935 est approuvé.

Lecture est faite de lettres de remerciements du Baron A. Houtart, Gouverneur de la Province de Brabant, nommé membre d'honneur; du Chevalier Lagasse de Locht, à qui des vœux ont été adressés à l'occasion de la célébration du 90me anniversaire de sa naissance; de M. Jean Capart, que l'Académie a félicité au cours d'une manifestation organisée en son honneur.

Le secrétaire fait part de dons importants reçus de MM. Visart de Bocarmé, Bautier, Caroly, Friling et Hasse. Les généreux donateurs ont été remerciés.

En raison de la carence gouvernementale en matière de liquidation des subsides, il est décidé de provoquer le paiement anticipé des cotisations et d'adresser un appel à la générosité de tous les membres.

On procède à l'élection de trois membres titulaires. Sont élus : MM. Lavalleye, Hoc et Nélis.

Un second scrutin nomme membres correspondants régnicoles : MM. Félix Rousseau, conservateur aux Archives générales du Royaume; Paul Bonenfant, archiviste de la Commission d'Assistance publique de Bruxelles; Albert Marinus, directeur du Service historique et folklorique du Brabant; Fernand Vercauteren, professeur à l'Université coloniale d'Anvers; Frans De Ruydt, membre de l'Institut historique belge de Rome.

Sont proclamés membres correspondants étrangers : MM. Luis Keil, directeur du Musée des Arts Décoratifs de Lisbonne; G. H. Hoogewerff, directeur de l'Institut historique néerlandais de Rome; Gerevich, professeur d'archéologie et d'histoire de l'art à l'Université de Budapest, directeur de l'Institut historique hongrois de Rome; M. Morelowsky, professeur à l'Université de Wilno; Paul Jamot, conservateur au Musée du Louvre à Paris, membre de l'Institut.

La séance est levée à 15 h.

Le Secrétaire, — *Le Président,*

PAUL ROLLAND. — A. VISART DE BOCARMÉ.

Séance générale du 1er décembre 1935.

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

Présents : MM. Bautier, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, le R. P. de Moreau S. J., le Chev. Lagasse de Locht, MM. le Chanoine Maere, Michel, le R. P. Peeters S. J., l'abbé Philippen, Saintenoy, Stroobant, Tahon, Vte Terlinden, Van den Boren, van de Walle, Baron Verhaegen, membres titulaires; Mme Crick-Kuntziger, MM. l'Abbé de Clercq, Joly, Lebeer, Losseau; Melle Ninane, MM. Sander Pierron, Poupeye, Velge, membres correspondants régnicoles.

Excusés : MM. Ganshof, Hasse, Mgr. Lamy, O. P., Lavalleye, Vannérus, Van Puyvelde, membres titulaires.

Le président ouvre la séance en faisant l'éloge funèbre de quatre membres récemment décédés. Ce sont MM. Henri Pirenne, professeur émérite à l'Université de Gand, nommé membre correspondant en 1903 et membre titulaire en 1906; Paul Bergmans, professeur émérite et bibliothécaire honoraire de la même Université, nommé membre correspondant en 1897, membre titulaire en 1900 et président en 1919; le Baron Caroly, nommé membre correspondant en 1929, bienfaiteur insigne de l'Académie; Ernest Dubois, directeur émérite de l'Institut supérieur de commerce, membre correspondant depuis 1904.

Lecture est faite des P. V. des séances du 2 juin et 6 octobre 1935, qui sont approuvés.

Le Vte Terlinden, en qualité de président de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, transmet à l'Académie, au nom de cette société, un vœu tendant à la conservation intégrale et sur place des maisons de la rue des Serments à Anvers. Il demande que l'Académie s'associe à ce vœu et transmette à son tour la résolution commune à l'Administration communale d'Anvers.

Après un échange de vues auquel prennent part MM. le Chanoine Maere, de Beer, le Chev. Lagasse de Locht et le secrétaire, l'Académie se rallie au désir exprimé par le Vte Terlinden. Toutefois, en raison de ses fonctions de président de la Commission royale des Monuments et des Sites, à laquelle la question du classement des édifices en cause est actuellement soumise, le Chev. Lagasse de Locht s'abstient au vote et prie de faire mention de cette abstention dans la lettre qui sera adressée aux édilités anversoises. Le secrétaire de l'Académie qui, tout en étant d'accord sur le fond, ne juge pas opportun l'envoi de cette lettre, s'abstient également.

La parole est donnée à M. Ed. Michel, qui fait part d'une *Découverte de M. A. Crespin, relative à Bruegel.* Cette découverte consiste dans l'identification du paysage de fond du tableau représentant « la Moisson » (Metropolitan Museum à New-York) avec les environs de Genève en Suisse. L'auteur fait remarquer que, jointe à d'autres découvertes assez récentes, cette identification permet de voir en Bruegel autre chose qu'un simple paysan ayant strictement borné ses vues artistiques et intellectuelles à l'horizon régional.

M. Sander Pierron émet certaines réserves concernant les identifications d'autres paysages bruegeliens.

Le Baron Pierre Verhaegen fait ensuite rapport sur le *Congrès tenu à Lyon par la Société française d'Archéologie.* Après avoir analysé les caractères des monuments des régions lyonnaise et bourguignonne, il décrit avec soin un certain nombres des plus curieux d'entre ces monuments se rapportant aux époques romane et gothique. Il termine par un coup d'œil sur l'œuvre flamande de Brou.

Le Chev. Lagasse de Locht demande une explication relative à la conservation des monuments de ces régions.

Le Chanoine Maere entretient l'assemblée de *L'usage des maquettes en architecture.* Après avoir rappelé sommairement une communication antérieure relative à la maquette exécutée en 1541 par Jos Metsys pour les tours de façade de l'église Saint-Pierre à Louvain, il passe en revue un grand nombre d'autres maquettes et conclut que l'usage de ce procédé de travail ne semble pas s'être introduit dans nos contrées avant le XVI^e^ siècle. Il vient d'Italie où il se rattache au mouvement de la Renaissance.

Quelques compléments d'information sont demandés ou fournis par MM. Saintenoy, Velge et l'abbé Philippen.

La séance est levée à 18 h.

Le Secrétaire, — *Le Président,*

Paul Rolland. — A. Visart de Bocarmé.

Séance des membres titulaires du 2 février 1936.

(Assemblée générale de l'A. S. B. L.)

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

Présents : MM. Bautier, vice-président; Rolland, secrétaire; de Beer, trésorier; Delen, Hoc, Lavalleye, R. P. Peeters, S. J., Van Doorslaer.

Excusés : MM. Ganshof, Hasse, Chevalier Lagasse de Locht, Chanoine Maere, Abbé Philippen, Tahon, Van den Borren, van de Walle, Vannérus, Van Puyvelde.

Le P. V. de la séance du 1^er^ décembre 1935 est lu et approuvé.

Lecture est faite d'une lettre de démission du Dr. Van Schevensteen, membre titulaire. Les instances faites par le secrétaire pour faire revenir ce confrère sur sa décision étant demeurées vaines, on décide d'en prendre acte.

Lecture est également faite de lettres de remerciement de MM. Nélis, Hoc et Lavalleye, promus membres titulaires; Marinus, Bonenfant, De Ruydt, Rousseau, Vercauteren, élus membres correspondants régnicoles; Jamot, Hoogewerff, Morelowsky et Keil, nommés membres correspondants étrangers.

Le secrétaire et le trésorier font rapport sur l'exercice 1935 ainsi que sur les prévisions budgétaires pour 1936. MM. Rolland et Philippen sont désignés pour contresigner les comptes.

On élit deux conseillers. Sont nommés : MM. le Baron Houtart et Delen.

M. le Chanoine Maere, professeur à l'Université de Louvain, est élu à l'unanimité vice-président pour 1936.

Des candidats sont présentés pour un siège de membre titulaire et deux sièges de membre correspondant régnicole.

La séance est levée à 3 h.

Le Secrétaire, — *Le Président,*

Paul Rolland. — A. Visart de Bocarmé.

Séance générale du 2 février 1936.

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

Présents : MM. Bautier, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Delen, Hoc, Lavalleye, Nélis, R. P. Peeters, S. J., Van Doorslaer, membres titulaires; MM. le Chanoine Erens O. P. et Schobbens, membres correspondants.

Excusés : MM. Ganshof, Hasse, Chevalier Lagasse de Locht, Chanoine Maere, Abbé Philippen, Tahon, Van den Borren, van de Walle, Vannérus, Van Puyvelde, membres titulaires; MM. Closson, Bonenfant, Mlle De Boom, MM. De Puydt, Hocquet, Lacoste, Laes, Leuridan, Nicaise, Mlle Ninane, MM. Velge et Vercauteren, membres correspondants.

Le président prononce l'éloge funèbre de M. Jules Destrée, ancien Ministre des Sciences et des Arts, membre d'honneur de l'Académie depuis 1928.

Le procès-verbal de la séance du 1er décembre est lu et approuvé.

A la suite de cette lecture le président fait remarquer qu'en raison de certaines circonstances il a suspendu l'exécution de la décision prise relativement aux maisons de la rue des Serments à Anvers. Toutefois, si l'Académie juge actuellement le moment plus opportun, son vœu sera transmis immédiatement à l'Administration communale. Après une intervention de MM. Schobbens et de Beer, on décide qu'il en sera fait ainsi.

Lecture est faite d'une lettre de Mme Henri Pirenne remerciant pour les condoléances qui lui ont été adressées à l'occasion du décès de son mari.

M. Visart de Bocarmé cède le fauteuil présidentiel pour l'année 1936 à M. Pierre Bautier, après avoir rappelé la carrière scientifique de ce dernier. M. Bautier remercie.

M. Paul Rolland entretient l'assemblée du *fabricant de tapisseries Pasquier Grenier*, fournisseur attitré des ducs de Bourgogne et de son intervention dans les transformations et les embellissements effectués à l'église Saint-Quentin, de Tournai, durant la deuxième moitié du XVe siècle. Il attire spécialement l'attention sur l'érection d'un déambulatoire terminé par une chapelle funéraire décorée de peintures et sur une donation de tapisseries représentant les Sept Sacrements.

L'auteur répond à une question posée par M. Lavalleye.

En l'absence de M. l'abbé de Clercq, retenu par un récent deuil de famille, M. de Beer passe en revue de très nombreuses *Images de pèlerinages étrangers sorties des officines anversoises* et dues à des graveurs dont il cite les noms.

Après un échange de vues entre MM. Delen, le R. P. Peeters et l'orateur, la séance est levée à 17 h.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
P. BAUTIER.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES.

HANS LEHNER UND WALTER BADER. *Baugeschichte Untersuchungen am Bonner Münster. Bonner Jahrbücher.* Heft 136/37, 1932, 216 pp. et LIX planches.

Des fouilles méthodiques ont été faites à Bonn sous le Munster même et dans le voisinage immédiat de celui-ci. Elles ont révélé l'importance et l'ancienneté de ce lieu où des constructions de caractère religieux se sont succédé. On y a retrouvé de nombreux monuments votifs consacrés les uns aux divinités romaines, les autres — et ils sont majorité — aux divinités celto-germaniques. On a mis au jour de nombreux vestiges architecturaux décelant l'existence d'un temple païen puis d'une église chrétienne élevée à la fin du IV^e^ siècle et transformée à l'époque carolingienne. Cet endroit fut une importante nécropole romaine puis un lieu de sépulture des chrétiens : les tombes y ont été retrouvées nombreuses. Le niveau du sol s'est élevé graduellement, ce qui n'empêche que les substructions se mêlent, se compénètrent et se juxtaposent en un véritable fouillis. Il n'a pas fallu moins d'une dizaine de plans terriers extrêmement détaillés pour donner au lecteur une idée exacte de la topographie des lieux. Ces plans représentent une très grande somme de travail et témoignent de la méthode et de la minutie avec lesquels les fouilles furent menées.

La première partie de l'ouvrage est l'œuvre de M. W. Bader : c'est le compte rendu détaillé des fouilles. La deuxième partie rédigée par M. H. Lehner traite du résultat scientifique des découvertes : elle donne les conclusions.

LUCIE NINANE.

Têtes gothiques. Préface par I. L. Schneider. — *L'Art Flamand.* Chefs-d'œuvre de la peinture (De Van Eyck à Bruegel). Préface d'Edouard Michel. Paris, Editions d'Histoire et d'Art. Plon. 1935, 2 recueils in 4° : 4 p., XL pl.; 4 p., XLVIII pl.

Comme nous l'avons fait précédemment à propos de deux publications de format plus grand mais dont les sujets se rapprochaient de ceux-ci jusqu'à une identification partielle (1), il nous plaît de ranger sous une même rubrique deux recueils de documents artistiques édités cette fois par la librairie Plon. Ces deux recueils sont pourtant conçus de façon assez différente.

Dans le premier, M. I. L. Schneider a choisi et groupé lui-même quelques-unes d'entre les têtes gothiques les plus caractéristiques du monde occidental. Sa petite préface, pleine de philosophie de l'art relative à « l'homme gothique », est excellente et son choix de photographies tout à fait remarquable. L'angle sous lequel les objets ont été vus sort de la routine et de la convention. C'est, la plupart du temps, extrêmement suggestif. Toutefois nous regrettons que le souci de faire neuf se soit étendu jusqu'à la mise en page, laquelle adopte la manière nouvelle des magazines modernes en plaçant les illustrations dans les coins supérieurs et inférieurs des pages, tout en haut et tout en bas, et en les rognant fortement suivant les tranches de la publication. Il en résulte souvent une déformation de l'aspect général des têtes représentées, telle boucle de cheveux ou telle pointe de barbe faisant défaut, lesquelles pourtant, dans l'esprit de l'artiste, devaient accentuer ou corriger l'expression. De plus, aucune table ne permet de repérer ces planches, par ailleurs non numérotées.

(1) Voir cette *Revue,* 1935, pp. 364-365.

Une part très grande y est faite à la statuaire de Chartres. Les autres pièces sont de toutes provenances. Il en est même d'origine mosane, comme les deux saints Jean, de Nivelles (Louvre), ou d'origine franco-flamande, comme la tête de Christ de l'ancien crucifix du cimetière de Saint-Vaast, à Arras (musée d'Arras) et une tête de femme ayant appartenu à une statue funéraire (Louvre). A propos de la tête de Christ, vraiment extraordinaire, ne serait-elle pas celle du Christ de la croix monumentale en bronze, du poids de 787 livres, exécutée en 1447 par le fondeur tournaisien Michel le Maire, dit de Gand, et dorée par le peintre, également tournaisien, Jacques Daret, élève de Robert Campin et condisciple de Roger de la Pasture (Van der Weyden)? Si oui, Campin en dessina peut-être le patron. comme il dessina celui d'autres œuvres fournies pour l'abbatiale de St. Vaast. Quant à la tête d'une défunte, nous ne serions guère surpris, vu la façon spéciale de tailler la pierre qui s'y révèle, qu'elle soit sortie aussi des ateliers de Tournai.

Dans le second recueil — paru sous forme de portefeuille alors que le premier est broché — M. Edouard Michel analyse, en préface, l'âme de l'art flamand des XV^e^ et XVI^e^ siècles. Sous les apparences différentes que présentent ces deux siècles, caractérisés surtout par leurs extrêmes : Van Eyck et Bruegel, il saisit un désir commun de représenter sincèrement, par la plastique et le coloris, l'homme réel — et non l'homme idéal tel que l'envisageaient les Italiens — entouré de toutes les contingences de sa vie, celles-ci le reléguassent-elles parfois au rang de simple épisode. C'est une introduction tout à la fois au recueil et à l'Exposition qui est la cause du recueil. Il en résulte que le choix des illustrations est basé sur le choix des œuvres exposées et qu'il existe évidemment d'autres pièces qui illustreraient aussi magnifiquement la thèse de l'auteur. Considérées dans leur milieu exact, préface et images sont des meilleures. Une bonne table aide le chercheur à retrouver les pièces qui l'intéressent.

PAUL ROLLAND.

GHISLAINE DE BOOM, *Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance.* Bruxelles-Paris, 1935. In-8°, 278 p., 4 pl.

L'auteur de cet ouvrage que préfaça feu Henri Pirenne, était bien préparée pour l'écrire. En effet, elle publia auparavant divers articles dans lesquels elle abordait l'étude de points spéciaux relatifs à la biographie ou à l'activité de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas.

Ce volume constitue une excellente synthèse dans laquelle Mademoiselle De Boom expose non seulement l'état d'une question au sujet de laquelle les avis abondent, mais donne en plus des aperçus nouveaux grâce à ses recherches personnelles, notamment dans le précieux fonds des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

Les quatre premiers chapitres retracent la vie extraordinaire de la princesse. Cette fille de Marie de Bourgogne et de Maximilien d'Autriche fut fiancée très tôt au dauphin de France. C'est avec don Juan d'Espagne qu'elle se maria; mais la mort brisa cette union. Elle épousa ensuite Philibert de Savoie que la mort faucha également. A 24 ans, Marguerite était veuve; elle vécut avec le souvenir de son second mari, le duc de Savoie.

Régente (1507-1515), puis gouvernante des Pays-Bas (1518-1530), elle fut en plus l'éducatrice de quatre neveux et nièces, dont Charles Quint.

L'auteur tente, avec grand succès d'ailleurs, de pénétrer dans l'intimité de la vie et de la pensée de cette femme qui prend rang à côté des tout grands politiques qui dirigèrent les destinées des Pays-Bas. Elle analyse finiment les liens unissant Marguerite à ses familiers et décrit avec bonheur la vie menée à la cour de Malines.

Enfin, M^elle^ De Boom aborde l'examen de deux problèmes capitaux pour l'histoire des

idées : les collections artistiques et la librairie de la duchesse. Ce faisant, l'auteur exquisse une histoire très au point du mouvement artistique à un moment capital de son évolution. C'est par le palais de Malines que les courants nouveaux venus d'Italie s'implantent définitivement dans notre pays. Marguerite d'Autriche protègea nombre d'artistes dont la production rompait avec l'ancienne tradition nationale. Même constatation en ce qui concerne la littérature. La gouvernante s'essaie elle-même à la poésie, et les œuvres de cette femme délicate ne manquent pas de charme. C'est dans les chapitres consacrés à la vie littéraire et intellectuelle que M^elle^ De Boom apporte le plus de contributions nouvelles.

Lorsque mourut la géniale gouvernante (29 novembre 1530) dont le sens politique, l'amour des arts et l'esprit d'indépendance sont les trois caractères principaux, elle voulut être enterrée à côté de Philibert de Savoie dans l'admirable église de Brou, élevée par des artistes flamands en souvenir de son époux. J. LAVALLEYE.

J. DENUCÉ, *De Antwerpsche « konstkamers », inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de XVI^e^ en XVII^e^ eeuwen.* Anvers, DeD Sikkel, 1932, In-8°, X-402 p., 16 pl.
IDEM, *Brieven en documenten betreffend Jan Breugel I en II.* Anvers, De Sikkel, 1934. In-8°, 172 p.

Les deux volumes analysés ici sont, en fait, les second et troisième tomes de la précieuse collection des « Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche kunst », éditée par les soins de M. J. Denucé, archiviste de la ville d'Anvers.

Le but de l'auteur est modeste : fournir des documents inédits, extraits des Archives communales d'Anvers, aux historiens d'art qui y recueillent des renseignements précieux pour la biographie des artistes, la détermination et l'histoire des œuvres d'art.

Si la tâche de M. Denucé est modeste, elle est néanmoins hautement méritoire. En effet, le savant archiviste ne peut entreprendre pareille publication que s'il possède à fond le dépôt dont il a la garde; d'autre part, cela suppose une connaissance étendue de la vie des artistes anversois si nombreux aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

Les éditions de M. Denucé prennent rang parmi les sources indispensables à consulter lorsqu'on aborde l'étude du mouvement artistique anversois et celle de l'émigration des œuvres crées par ces maîtres.

Un mot du mode de publication. Après une courte introduction, l'auteur édite les textes, mentionnant le fonds dans lequel l'original repose, mettant en relief la date et en notant, en quelques lignes de résumé, l'essentiel de l'acte. Les documents sont classés suivant l'ordre chronologique. L'auteur se défend de faire la moindre identification d'œuvre. Il termine son ouvrage par d'excellentes tables alphabétiques.

Dans le premier volume indiqué ici, M. Denucé édite une série précieuse de 129 inventaires d'objets d'art possédés par des bourgeois, des prêtres, des commerçants ou des artistes anversois. Ils s'échelonnent entre le 24 juin 1552 et le 11 avril 1699. Les limites s'imposent parce que les protocoles de notaires sont muets avant 1550 et, d'autre part, les journaux du XVIII^e^ siècle, notamment « De Gazette van Antwerpen », annoncent régulièrement et d'une manière circonstanciée, les ventes d'art.

L'auteur a dépouillé les fonds d'archives les plus divers : inventaires de maisons mortuaires, protocoles de notaires, lettres échevinales, archives de l'« Insolvente Boedelkamer ».

Ce volume offre un double intérêt : il signale précieusement un nombre considérable d'œuvres d'art (tableaux, tapisseries, gravures, sculpture, meubles, etc.); d'autre part, il projette un jour extraordinaire sur le goût artistique de l'opulente bourgeoisie anversoise.

L'auteur a été bien inspiré en agrémentant son volume de seize planches reproduisant des « cabinets de peinture », illustration vivante et évocatrice de textes parfois un peu monotones.

Le second ouvrage est l'édition d'archives familiales : il s'agit des papiers des familles dont les chefs ont nom Pierre Bruegel, Abraham Janssens, Gérard de Jode, David Teniers et Jan Boorekens. Ces familles sont alliées aux grandes firmes de marchands anversois, telles celles de Chrysostome Van Immerseel et de Goetkint.

A côté de comptes, il y a surtout de la correspondance dont le caractère est totalement différent de celle de Rubens. Il s'agit ici de papiers commerciaux.

En parcourant ces textes dont le plus ancien remonte à 1593 et le plus récent à 1658, l'historien d'art pourra glaner des notes copieuses sur tous les maîtres appartenant aux diverses dynasties de peintres cités plus haut, ainsi que sur leurs collaborateurs. Les renseignements sont abondants sur Jean II Brueghel. M. Denucé publie des extraits importants du « dagboek » que cet artiste tint de 1625 à 1651, document capital dont Mgr. Vaes tira excellent parti dans l'article consacré à Jean II Brueghel paru dans le Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, 1926.

Souhaitons que notre collègue des archives communales d'Anvers publie encore de nombreux volumes dans cette collection de Sources relatives à l'histoire de l'art flamand. Ses efforts seront récompensés par la reconnaissance que lui voueront les historiens d'art.

J. LAVALLEYE.

Dr. J. DUVERGER. *Brussel als kunstcentrum in de XIV^e^ en de XV^e^ eeuw* (Bouwstoffen tot de Nederlandsche kunstgeschiedenis III), Anvers, « De Sikkel », — Gand, Vyncke, 1935, I vol. 8°, 106 pp., 6 pl.

Il est très dangereux de débuter dans la bibliographie scientifique par un coup de maître; le lecteur ne tient souvent pas compte du caractère exceptionnel que peuvent présenter certaines découvertes et se croit autorisé à attendre de l'auteur qu'il maintienne toute ses autres productions au même niveau d'intérêt que celle par laquelle il s'est révélé. C'est le cas de M. Duverger. Après avoir fait une brillante entrée dans le monde l'érudition avec l'ouvrage *De Brusselsche steenbickeleren uit de XIV^e^ en de XV^e^ eeuw* (1933), qui rénova pour ainsi dire complètement la « question Sluter », il lance aujourd'hui dans le public une synthèse, depuis longtemps annoncée et impatiemment attendue, sur *Bruxelles, centre d'art aux XIV^e^ et XV^e^ siècles.* Hâtons-nous de dire que si l'auteur n'a plus la bonne fortune de pouvoir révolutionner une période de l'histoire de l'art par l'examen sagace et la publication critique de textes inconnus ou méconnus, il n'en apporte pas moins, avec des aperçus extrêmement neufs, une rectification importante à l'exposé du grand tournant artistique qui se manifeste dans nos contrées à la fin du XIV^e^ siècle.

Emporte-t-il notre adhésion en tout et pour tout? C'est une autre question.

Voici les divisions et subdivisions de son travail : Introduction; I. Bruxelles, centre artistique le plus important des Pays-Bas durant les XIV^e^ et XV^e^ siècles : 1° Causes du développement de l'art à Bruxelles; 2° Artistes à Bruxelles aux XIV^e^ et XV^e^ siècles; 3° Opinions des contemporains au sujet de Bruxelles, centre artistique; 4° Conclusion.

II. Claes Sluter et la sculpture bruxelloise : 1° A propos de la vie de Claes Sluter; 2° Sculpteurs flamands et brabançons à l'atelier ducal de Dijon; 3° Origine du style slutérien.

III. Peintres bruxellois des XIV^e^ et XV^e^ siècles : 1° Quelques données sur le métier des peintres et les peintres à Bruxelles; 2° Documents.

IV. Contribution à l'étude des Chambres de Réthorique bruxelloises et des réthoriciens

bruxellois du XV^e siècle : 1° Les Chambres de rhétorique et les cercles dramatiques à Bruxelles; 2° Réthoriciens bruxellois de la première moitié du XV^e siècle; 3° Conclusion; 4° Documents.

A la lecture de ce plan on s'aperçoit immédiatement que la synthèse — obligatoire — se trouve dans la première partie; les trois autres parties servent de base analytique au 2° de cette première partie. Vu le caractère de l'ouvrage, qui affecte l'allure d'une thèse, il nous eût semblé préférable de renverser l'ordre de ces divisions et d'aller du particulier au général. L'auteur aurait ainsi évité au lecteur de se poser de nombreux points d'interrogation à la lecture d'un exposé généralisateur dont il ne sait pas immédiatement qu'on tâchera de lui prouver en détail le bien-fondé un peu plus loin. De plus, pour mieux « charpenter » la thèse, il convenait, croyons-nous, de faire distribuer l'ouvrage sur les Van Eyck, annoncé comme deuxième volume des *Bouwstoffen* et dont les conclusions sont déjà invoquées ici, avant cette synthèse définitive qui porte le n° III de la même série. Certaines circonstances étrangères à la science ont sans doute empêché l'auteur de suivre les étapes qu'il s'était tracées. C'est assez regrettable au point de vue de la force actuelle de son argumentation. La conscience avec laquelle nous l'avons vu jusqu'ici à l'œuvre nous permettrait bien de lui faire confiance à ce dernier propos si nous ne nous voyions obligé de mettre une sourdine à l'enthousiasme qui paraît l'animer en face de faits, pour la plupart assez communs, relatifs aux *débuts* de l'art à Bruxelles.

Sans doute, c'est avec une parfaite loyauté qu'il reconnaît avoir cherché vainement les causes réelles de l'embrasement à Bruxelles, dès le XIV^e siècle, d'un foyer d'art qu'il considère comme exclusif de tout autre. Avec justesse, il estime que de mêmes causes — bourgeoisie, clergé, métiers, magistrat, noblesse, princes — ont donné ici les mêmes effets qu'ailleurs, c'est-à-dire qu'elles n'ont provoqué l'apparition que d'ouvrages de nature purement décorative. Les résultats de cette revue sont plutôt décourageants. Les coups de sonde sont plus efficace quand ils décèlent, pour une certaine catégorie de techniques, l'existence et l'exploitation de carrières de pierre dans les environs de Bruxelles. Mais d'autres centres n'ont-ils pas, avant Bruxelles et en même temps que lui, possédé pareil stimulant?

La même question se pose à propos de l'afflux — absolument significatif d'après l'auteur — d'artistes de tous genres dans le chef-lieu du Brabant. Encore que nous devions en écarter des personnages tels que Jan Ruusbroeck, qui échappe au mouvement local laïque et reste attaché au mouvement général monastique, il faut convenir que la liste est belle et longue de ceux qui œuvrèrent en littérature, en sculpture et en peinture. Mais, en attendant le XV^e siècle, sauf un génie transcendant comme Sluter et un habile praticien comme Maelwel, ce ne sont là, semble-t-il, que noms d'artistes, peut-être même simples noms d'artisans, auxquels il serait facile d'opposer, en nombre égal, des noms d'artistes et d'artisans d'autres communes contemporaines. Au reste, pour que l'afflux fût significatif, il faudrait que tous les artistes se donnassent rendez-vous à Bruxelles en même temps ou à peu près. Or nous sommes loin de compte vu que des dizaines d'années séparent souvent le cycle actif des plus intéressants d'entre eux. Quant à la prédilection de Sluter pour des collaborateurs bruxellois, nous l'expliquons surtout par des liens de camaraderie, fussent-ils doublés d'estime professionnelle, noués lors du passage du maître dans la ville brabançonne. Elle ne peut en tout cas être considérée comme un ostracisme artistique prononcé par Sluter contre les autres villes.

Avec le XV^e siècle la situation change. Alors les vieux centres de la Flandre géographique (Tournai) ou féodale (Gand, Bruges) déclinent et, sur le territoire qui constituera le noyau de la Belgique moderne, commence à lever une magnifique moisson. Bruxelles attire certainement Roger de le Pasture qui y fait école sous le nom de Van der Weyden

et, en même temps que lui, s'il faut en croire l'auteur, Hubert et Jean Van Eyck. D'excellents peintres, indépendants de Roger, s'y font aussi remarquer et la sculpture sur bois y prend un essor extraordinaire. C'est l'apogée indiscutable, qui classe Bruxelles au premier rang de la culture belge. *Pour cette époque* nous donnons pleinement raison à M. Duverger.

Toutefois, si cette ville « nécessite » alors la présence d'artistes de plus en plus nombreux, on ne peut faire abstraction de contingences d'ordre personnel. A propos de Roger Van der Weyden notamment, il semble se mêler à son arrivée à Bruxelles — où nous n'avons garde de nier le rôle officiel qu'il joua — certaines circonstances de nature familiale. M. Duverger lui-même a confronté avec grande pertinence le fait que la femme du Tournaisien Robert Campin — en qui certains critiques se refusent à voir le maître de Roger — s'appelait Isabelle (Elisabeth) de Stocquain (Van Stockem) et celui que la femme de Roger s'appelait Elisabeth et avait pour mère une Bruxelloise du nom de Van Stockem. Sa conclusion est que Roger a peut-être épousé une nièce — une filleule? — de la femme de Campin,qu'il aurait connue dans l'atelier de celui-ci (p. 52). C'est là une des suggestions les plus importantes du travail. Au demeurant, M. Duverger défend l'honneur artistique de Campin en faisant justement remarquer que Roger, à Bruxelles, fut chargé de besognes infimes en matière de décoration et que dénigrer Campin au su de travaux analogues c'est ignorer totalement la mentalité et les usages du XV^e^ siècle. Nous regrettons toutefois que l'auteur ne nous dise pas comment il sait que Robert Campin prit femme à Bruxelles (p. 17). Il est vrai que les Van Stockem y étaient nombreux. On cite même deux sculpteurs de ce nom en 1422 et il semblerait même que Jan Van Stockem, appelé par Sluter à Dijon en 1394 (p. 37), fût bruxellois comme les autres collaborateurs du maître. M. Duverger a cru apercevoir la liaison entre l'art de Sluter et celui de Roger dans la fréquentation, par tous deux, du même milieu bruxellois. Peut-être ici encore des relations personnelles sont-elles à la base de pareils rapprochements : l'auteur ne semble guère avoir pensé au trait d'union que peut fournir ce sculpteur Jan Van Stockem. Et puisque nous en sommes à Roger, attendons que le passage de Jean Van Eyck à Bruxelles en 1435-1436 — joint, ajoutons-nous, à sa présence à Tournai en 1426 — nous permette de croire, comme M. Duverger l'affirme, que l'élève de Robert Campin n'a pas été en relations avec l'auteur de l'*Agneau Mystique* à Bruges en 1425 ni encore moins à La Haye auparavant.

Voilà deux des problèmes les plus « cruciaux » de l'histoire de l'art septentrional aux XIV^e^ et XV^e^ siècles — celui de Sluter et celui de Roger — mis singulièrement en connexion. Qu'un troisième problème, celui des Van Eyck se rattache à la même cause bruxelloise, cela démontre irréfutablement l'importance de celle-ci. Guettons avec une impatience renouvelée la plaidoirie du bon et heureux avocat qu'est M. Duverger.

PAUL ROLLAND.

Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, II. Anvers, De Sikkel, 1935, 277 pp., 85 pl. Prix : Frs. 85.—.

L'Institut supérieur d'Art et d'Archéologie de l'Université de Gand continue d'une manière très heureuse la publication des « Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis » qu'il a commencée l'an dernier. On y renoue connaissance avec la plupart des collaborateurs précédents, ce qui veut dire avec de sérieux collaborateurs. Les sujets traités sont aussi fort analogues; ils constituent soit des « pendants », soit à peine des suites aux articles déjà lus, si bien que les deux volumes ont l'air de deux frères jumeaux. Le parallélisme est complété par l'habillement extérieur identique que la firme « De Sikkel », toujours à l'affût des belles et bonnes éditions, leur a généreusement procuré.

Ce deuxième volume débute par un article de haute philosophie esthétique, à vrai dire assez abscons pour les profanes — et il y a peu d'initiés dans ce domaine! — signé par M. Van de Velde (p. 7-12). Il a pour titre : *Une nouvelle classification des ornements.* On sait tout ce qui peut entrer de subjectivité dans les questions de classes et de catégories. L'auteur admet trois sources d'ornementation, avec des zones de pénétration et de mélange, et il conclut que « pour une histoire générale de l'ornement, tous les ornements devraient être reclassés selon qu'ils sont d'origine purement linéaire, technique ou naturalistique ou d'origine mélangée ».

Par delà un long intermède de M. Louis Speleers, qui continue le développement d'un mémoire sur *L'archéologie égyptienne et les signes déterminatifs dans les textes des pyramides* (13-78), mémoire dont nous regrettons comme précédemment de n'avoir pas à parler dans cette revue. M. Floris Van der Mueren poursuit sur un autre plan les recherches relatives à la philosophie de l'art. Reprenant son titre général de : *Musicologie et comparaison parallèle* (pp. 79-102), auquel il donne comme sous-titres : Signification du Mécénat; L'art vivant comme preuve; Survivance et contrefaçon; Le problème du son au Moyen âge; il envisage trois objections qui sont faites à sa théorie du parallélisme intégral entre les arts : l'action des mécènes — où il ne voit qu'une question de quantité —; la survie de l'architecture gothique en pleine époque baroque — où il fait intervenir un élément rationnel d'imitation —; l'infériorité de la musique médiévale par rapport à l'architecture de la même époque — ce à quoi il répond que notre interprétation est moderniste et que nous devons nous replacer dans le milieu adéquat en nous représentant les moyens dont il disposait et en nous impreignant des idées et des sentiments qui l'agitaient.

Tout cela est peut-être bien vrai, mais nous avons hâte de prendre pied sur un terrain plus solide. M. D. Roggen nous le fournit avec trois bonnes études sur Sluter : *Claus Sluter est-il d'origine allemande?* (pp. 103-113); *André Beauneveu et la « visite » de Claus Sluter à Mehun sur Yèvre* (pp. 114-126); *Les « pleurants » de Claus Sluter à Dijon* (pp. 127-173).

Le premier de ces articles tire des conclusions logiques de tout ce qui vient d'être nouvellement remué dans la documentation relative aux origines de Sluter; l'hypothèse allemande est réfutée point par point.

Le second essaye de vider une autre question : celle de la dépendance de Sluter vis-à-vis de Beauneveu dont il a « visité » des ouvrages de 1393. Tout en reconnaissant à Beauneveu un très grand rôle dans l'évolution de la sculpture, M. Roggen insiste sur le fait que « visiter », dans le langage de l'époque, veut dire souvent ou bien examiner si un artiste a exécuté son travail conformément aux clauses du contrat, ou bien encore inspecter un monument pour se rendre compte de son état de conservation. De nombreuses preuves de ces façons de voir sont fournies. D'élève, comme on le croyait parfois, Sluter en deviendrait sinon certainement juge technique, au moins expert.

Quant aux « pleurants » du tombeau de Philippe le Hardi, nous en trouvons cinquante magnifiques reproductions, qui servent à illustrer une des plus pénétrantes descriptions que l'on en ait données jusqu'ici. Nous regrettons toutefois que le titre de l'article laisse croire que Sluter aurait exécutés tous les pleurants ou tout au moins la grande majorité d'entre eux ou, encore, qu'il ne s'agit ici que des deux pièces réellement sculptées par Sluter et que M. Roggen aurait identifiées. Une simple modification dans le libellé aurait évité pareille ambiguité.

D'une activité et d'une érudition qui se dépensent en plusieurs domaines, M. Roggen dresse ensuite la *Chronologie des œuvres de Théodore Rombouts* (p. 175-190). Quatre toiles conservées à Gand et à Anvers lui servent de pivot. Il groupe autour d'elles les

autres œuvres, renforcées de pièces peu connues et débarrassées de la compagnie d'indésirables.

Suit un nouvel intermède — hors de notre domaine — constitué par une étude de M. Fr. M. Olbrechts sur *Quelques Ethnographica provenant de Mélanésie, dans la collection de l'Université de Gand* (pp. 191-224).

Enfin, le volume se termine par une très importante contribution à l'histoire de l'Art baroque, sous forme de biographie historique et artistique de *Lucas Faydherbe (1617-1697) sculpteur et architecte,* due à M. Br. Libertus M. L'auteur divise en trois périodes la vie de Faydherbe: 1640-1660; 1660-1676; 1676-1697 et caractérise chacune de ces époques par la nature de l'activité de l'artiste et celle de son art.

Paul Rolland.

Gustav Gluck, *Bruegels Gemälde,* Vienne, Anton Schroll, 1935, 2e édition augmentée. 35 R.M.

Voici, après deux années, déjà une nouvelle édition de cet ouvrage capital, publié avec luxe en un large et gros volume oblong, 30 × 35 cm.

Tous les tableaux authentiques du maître y sont reproduits; parmi ces reproductions il y en a pas moins de 35 en couleurs. Ces dernières sont parfois superbes et très exactes. La *Pie sur le Gibet,* les *Estropiés,* les *Noces,* la *Danse des Paysans,* les *Singes,* le *Combat entre le Carnaval et le Carême,* l'*Adoration des Mages,* les *Chasseurs dans la Neige,* le *Dénicheur* sont des reproductions excellentes, et particulièrement les *Aveugles,* de Naples, dont on voit ici pour la première fois une reproduction qui, par ses tons délicats de gris et de bleu, se rapproche de l'original. Quelques reproductions en couleur sont moins réussies: c'est le cas de la *Prédication de saint Jean-Baptiste,* de la famille comtale Batthyàny de Hongrie, dont l'original est bien plus clair.

Les reproductions sont précédées d'une excellente étude générale sur la vie, l'esprit et le style du maître, et suivies de notes multiples, savantes et précises sur chacune des œuvres authentiques et des œuvres attribuées. Il y a dans ce texte tout ce que l'on désire entendre dire par un maître reconnu, qui évite l'étalage de son érudition, qui a des opinions personnelles et qui les dit d'une façon nette.

M. Glück est parvenu à faire sur Bruegel l'Ancien le livre, qui, pour longtemps, servira de base aux études sur cet artiste.

Pierre Bruegel est, enfin, reconnu comme un des plus grands peintres de tous les temps. Mais le connaît-on bien? On en parle trop comme du peintre « drôle », qui ne serait flamand que pour avoir représenté la vie et l'esprit des rustres flamands dans des « paysanneries » et dans des tableaux amusants. Le temps est venu de le considérer comme flamand plutôt parce qu'il s'exprime objectivement, avec une sincérité prenante, sans phrases, mais aussi sans grossièreté, et parce qu'il est un peintre qui aime à rendre soigneusement le bel aspect des choses. Il est temps aussi qu'on comprenne toute l'étendue et toute la profondeur de l'esprit de ce penseur, qui s'efforce de nous inculquer ses conceptions philosophiques du monde et de la vie. Son esprit supérieur domine le monde et la vie.

Bruegel aime à étaler la nature en une vaste scène, et à y introduire les hommes, dont les gestes sont essentiels et les aspirations toujours soumises aux forces inéluctables de la nature puissante. Cet artiste résume, en sa personnalité géante, l'esprit du Moyen Age, qui s'éteint, et l'esprit des temps modernes, qui a amené l'introspection, le scepticisme et la liberté de penser et de sentir.

Bien peu ont pu étudier Bruegel avec autant de perspicacité que le Dr Glück, qui, pendant des dizaines d'années a vécu en présence de ses meilleurs tableaux au Musée

de Vienne. L'étude qu'il en donne ici est fondée tant sur l'analyse critique de ses œuvres que sur la connaissance de tout ce qui a été écrit sur cet artiste.

Aussi écoute-t-on ce maître avec déférence, et est-on heureux de l'entendre exprimer les raisons pour lesquelles il attribue telle œuvre à Bruegel, ou pour lesquelles il se refuse à inscrire telle autre au crédit du grand artiste. Même si, sur tous les points, on ne tombe pas pleinement d'accord avec ce guide avisé, on aime à suivre son raisonnement. C'est ainsi qu'on lit avec intérêt les motifs pour lesquels il inscrit au catalogue de Bruegel *La Chute d'Icare,* appartenant à M. Herbrand de Paris, motifs auxquels M. Glück vient de donner plus de développement encore dans une étude récente. On peut ne pas accepter ses conclusions, on applaudit à l'analyse. On y applaudit plus chaleureusement, lorsque M. Glück expose ses raisons pour lesquelles il rejette une œuvre, que l'on considère soi-même comme indigne de Bruegel. Il refuse de reconnaître la main de Bruegel dans les *Proverbes* du Musée Mayer van den Bergh, d'Anvers. A notre avis, c'est là une œuvre du XVII[e] siècle. Non seulement parce que les encadrements autour des médaillons et les inscriptions sont de cette époque, mais bien plus parce que la peinture est huileuse, la pâte trop épaisse et la facture plus lourde que celle du maître. La signature incomplète sur ce tableau paraît d'ailleurs apocryphe; la date, que nous lisons : 15..8, et qu'on ne peut compléter que 1558 ou 1568, ne peut être exacte : les œuvres de ces années ont une toute autre apparence picturale.

La différence entre cette édition et la précédente consiste en une réduction sérieuse du format — le livre en devient plus maniable, — et particulièrement en une augmentation des notes sur les différents tableaux. Ces notes ont été singulièrement enrichies par des compléments fournis, avec sa bienveillance habituelle, par M. Ludwig Burchard.

L'auteur, à l'esprit critique si ouvert, nous permettra d'ajouter quelque observations sur ce livre déjà si complet.

Le temps avance, et déjà deux nouvelles œuvres doivent être ajoutées à la liste des œuvres authentiques de Bruegel. Nous sommes persuadés que M. Glück ajoutera dans une prochaine édition la *Tentation de saint Antoine,* qu'il n'a pu connaître à temps, qui a été publiée dans *Pantheon* de février 1935, et dont M. Max J. Friedländer a accepté l'attribution à Bruegel. Il ajoutera encore les *Deux Paysans liant un Fagot,* du Prince Paul de Yougoslavie, œuvre publiée par Max J. Friedländer dans *Burlington Magazine,* de février 1935.

Par contre, il conviendra d'enlever à la liste des œuvres authentiques le *Massacre des Innocents,* de Vienne. Déjà M. Max J. Friedländer a élevé à deux reprises des doutes sur l'attribution de ce tableau à Bruegel. Avec raison, me semble-t-il. La facture de ce tableau n'est pas assez nerveuse. Ce doit être une œuvre, excellente, de Pierre Bruegel le Jeune, de même que le tableau des Musées Royaux de Bruxelles. L'œuvre authentique de Pierre Bruegel l'Ancien paraît, d'ailleurs, être celle qui est entrée récemment dans la collection du Baron Descamps à Bruxelles.

Et voici encore quelques légères divergences d'opinion.

Sous le n° 5 M. Glück ajoute, à bon escient, à l'œuvre de Bruegel, le tableau appelé L'*Estuaire,* de la collection de M. Stuyck del Bruyère, à Anvers. J'ai fait remarquer ailleurs que ce tableau porte un titre, qui n'est pas en rapport avec le sujet représenté : il montre un semeur qui jette la semence, que des oiseaux viennent becqueter derrière lui, — sujet bien propre à l'esprit de Bruegel qui aimait à faire comprendre la vanité des efforts de l'homme. Ce sujet est devenu très visible depuis que le tableau a été nettoyé récemment. Il conviendrait d'appeler celui-ci *Le Semeur.* M. Glück dit qu'à en juger d'après la photographie, une réplique de la collection Alice Manteau, à Paris, a plus de valeur esthétique que celle de Prado. Nous avons pu voir le tableau de

Paris. Il nous semble qu'il n'a aucun rapport direct avec l'atelier de Pierre Bruegel l'Ancien.

Contrairement à ce que pense M. Glück, nous croyons que les *Deux Singes,* de Berlin, ont bel et bien un sens symbolique. Je l'ai expliqué ailleurs.

Il n'est pas probable que Bruegel ait fait, comme on l'a beaucoup prétendu, de fréquentes allusions aux situations politiques de son temps. Mais on ne pourrait nier qu'il place dans son milieu et son époque les sujets qu'il représente. M. Glück rapproche la *Prédication de saint Jean* des prédications des pasteurs réformés. Il a raison. Avec cette différence qu'il s'agit plutôt des fameux « hageprekers », des prédicateurs qui s'en allaient prêcher dans les champs hors des enceintes des villes, avant que la véritable Réforme ne se fit sentir chez nous.

Quant aux fameux *Proverbes,* de Bruegel, à Berlin, qu'il nous soit encore permis de faire observer qu'il ne s'agit là nullement de la représentation d'une philosophie populaire condensée dans les proverbes, mais de la reproduction d'illustration de simples locutions flamandes. Bruegel les a traduites littéralement en un langage plastique. L'« esprit » consiste dans le choix de locutions, qui, toutes, expriment des travers de son peuple; c'est le « monde renversé » dont parlent les écrits populaires de ce temps, et dont parle encore le jésuite anversois Poirters dans son *Masque enlevé au monde,* de 1644. Ce tableau a été cité, d'ailleurs, dans des inventaires du XVII[e] siècle sous le titre de « Monde renversé » et de « Blauwe Huyck » : cette dernière appellation provient de ce qu'en bonne place, au centre, figure la représentation d'une femme jetant une faille bleue sur la tête de son mari; l'expression : mettre la faille bleue (« de blauwe huyck omhangen ») signifie : tromper son mari. Aux Musées Royaux de Bruxelles se trouve un tableau de Sébastien Vranckx représentant également, dans un décor composé, des figurations illustrant des locutions flamandes; sur un cartel Vranckx a peint le sujet : « Spreucken van Swerels Misbruyck, Die men noemt De Blauwe Huyck » (dictons des travers du monde, qu'on appelle la Faille bleue).

Si l'on veut comprendre le tableau de Bruegel, qui figure une quantité d'actions contraires à la raison et à la morale par la traduction plastique de dictons flamands s'y rapportant, il conviendrait de reviser les explications que donne M. Glück des sujets représentés. Avec M. W. Fraenger et M. Tolnay, M. Glück se base sur des locutions allemandes, et celles-ci ne sont généralement pas en concordance avec les flamandes. Une connaissance approfondie de l'ancienne langue flamande s'impose. Nous ne pouvons songer à redresser ici les interprétations que fournit M. Glück. Nous ne citons que les erreurs les plus flagrantes. Le n° 13 est expliqué : il est chez le bon barbier, on le savonnera bien; il faudrait comprendre, d'après la locution encore actuelle des Flamands : on le tond sans le savonner; le n° 24 ne signifie pas : on ne peut, de la tête, briser les murs, mais : il se casse la tête au mur; le n° 34 n'est pas : je tonds la brebis et l'autre tond le porc; mais : beaucoup de bruit pour rien (veel geschreeuw en weinig wol); le n° 47 est compris comme : il ne sait pas comment tuer le porc, alors qu'il est l'illustration du dicton flamand : le porc est touché dans le ventre (het varken is door den buik gestoken); le n° 51 n'est pas précisément : il prend un poisson par l'autre, mais : jeter un petit poisson pour en attraper un grand; le n° 56 est à peu près littéralement traduit du dicton flamand : il ne parvient pas à atteindre d'un pain à l'autre, ce qui signifie : il ne parvient pas à gagner son pain quotidien, à nouer les deux bouts; le n° 61 présente bien un « Ofenhocker », mais ne signifie pas qu'il faut laisser luire la lumière dans l'obscurité; il faut comprendre : il aime à rester au coin du feu; le n° 62 montre un homme jouant du violon sur le pilori : c'est le « kaakspeler » qui se moque de la justice; pour le n° 64 M. Glück suggère : deux pauvres devant la porte, et n'explique

rien; on comprendra la locution si l'on observe comment l'un des deux personnages exprime son dédain en souillant la porte, d'après une locution flamande très expressive. N° 73 : l'explication de M. Glück ne pourrait nous satisfaire : quel bonheur lorsque la cigogne vient vers vous, — mais la cigogne s'éloigne du personnage qui le regarde; si nous disions plutôt l'oiseau s'est envolé (« de vogel is gaan vliegen ») ?

LEO VAN PUYVELDE.

II. REVUES ET NOTICES.

1. PREHISTOIRE.

L'Anthropologie, 1934 (pp. 249 à 290) publie *Etudes de stratigraphie poléolithique dans le Nord de la France, la Belgique et l'Angleterre,* par l'Abbé H. BREUIL et le Professeur KOSLOWSKI.

Le titre indique nettement, le but poursuivit par cette série d'articles, dont le quatrième, celui-ci, est consacré à la Belgique; les auteurs ont voulu faire des comparaisons entre les différents gisements paléolithiques ayant fait l'objet de monographies.

Le premier chapitre donne un aperçu général sur les terrasses. Dans les vallées de la Haine, de la Meuse, de la Senne et de la Lesse, on peut distinguer trois terrasses comparables à celles de la Somme observées par Commont.

1° Le plateau primitif à environ 100 mètres au dessus du niveau des cours d'eau.

2° Une terrasse moyenne, très large, mais en pente douce de 65 à 30 mètres. Cette moyenne terrasse se divise en deux,une supérieure vers 60 mètres environ et une inférieure de 30 à 40 mètres, correspondant à la haute et à la moyenne terrasse distinguées par Commont dans la Somme.

3° Enfin une basse terrasse s'étendant entre 10 et 5 mètres.

La plupart des gisements du paléolithique ancien belge, sont aux environs de Mons.

Entre la vallée de la Haine et la Somme, il y a deux différences essentielles. Les sédiments quaternaires de la vallée de la Haine sont incomparablement moins différenciés que ceux de la Somme et enfin, chez nous, les graviers avec faune interglaciaire manquent. Les gisements paléolithiques anciens se trouuvent sur la basse moyenne terrasse et sur la terrasse inférieure.

Des différents gisements sont alors étudiés séparément, en ne perdant pas de vue le but poursuivit.

Les tranchées de Spiennes et de Mesvin, décrites par MM. F. Cornet, A. Briart, Rutot et Delvaux, sont réexaminées. Spiennes donne les industries suivantes : dans les graviers stratifiés, des industries clactonienne et acheuléenne IV; plus haut, il y a dans le cailloutis soliflué (surmonté de l'ergeron) de l'industrie levalloisienne. Mesvin fournit, dans le sable glauconieux landénien, remanié par une solifluction antérieure, de l'industrie clactonienne très roulée et acheuléenne IV peu roulée, accompagnées de restes d'Eléphans primigénius, Rhinocéros tichorinus, Bison européus, Equus Caballus, Cervus (Mégacéros?). Au dessus des sables glauconieux, une couche d'humus noirâtre est surmontée d'un cailloutis soliflué à industrie levalloisienne IV et accompagnée de la faune suivante : Eléphas primigénius et Rhinocéros tichorinus.

La carrière Hélin, à Spiennes a donné quatre niveaux archéologiques, un 1° dans le gravier de base avec une industrie mesvinienne (transition Clacton-Levallois) et du Levallois I et II. Un 2° et un 3° niveaux archéologiques (levalloisiens) se trouvent dans le sable fluviatile vert glauconieux à stratification entrecroisée. Au dessus du sable

fluviatile : sable argileux, à couches tourbeuses, surmonté d'un cailloutis contenant le 4e niveau archéologique (Levallois V) accompagné d'Eléphas primigénius et de Rhinocéros tichorinus.

A Saint Symphorien, sous l'ergeron, dans le cailloutis peu apparant et dans la partie supérieure des sables verts très glauconieux, existent des industries lithiques, que l'on peut diviser en pièces roulées, fortement lustrées et souvent fracturées, appartenant à l'acheuléen moyen, et enfin les pièces non roulées, très lustrées appartenant au levalloisien IV ainsi que des bifaces du type de La Micoque.

Aux carrières de Soignies, les trois niveaux paléolithiques se trouvent dans le limon hesbayen. Le niveau inférieur est à la base dans le cailloutis. Le niveau archéologique 2 est dans la couche inférieure du limon et correspond probablement au levalloisien VI, moustérien moyen de Commont, signalé à Saint-Acheul et à Montières. Le niveau supérieur est pauvre, cependant, la découverte d'un biface cordiforme, semble devoir le classer au Levallois VI b (b, parce que plus évolué).

A la carrière Solvay à Mesvin-Ciply, le cailloutis soliflué et les graviers de la base du limon hesbayen, contiennent du levalloisien et de l'acheuléen III roulé, associés à des restes d'Eléphas primigénius et de Rhinocéros tichorinus.

La plupart des carrières des environs de Mons ont fourni des pièces lithiques levalloisiennes.

Aux environs de Liége, seul le gisement de Sainte-Walburge a fourni des pièces du paléolithique ancien, dont on connaissait stratigraphiquement l'origine.

MM. Breuil et Koslowski termine cet examen des gisements du paléolithique ancien de la Belgique, par des conclusions générales. La Belgique, pas plus que le nord de la France ou le sud de l'Angleterre, n'a été recouverte par les glaciations, elle a donc pu être habitée par l'Homme pendant toute la durée de l'époque quaternaire.

Les quatre terrasses formées par les fleuves de la Belgique sont analogues à celles de la Somme et des autres fleuves du nord de la France et doivent être rapportées au quaternaire ancien.

Les glaciations Rissienne et Wurmienne ont eu des effets beaucoup plus importants en Belgique que dans le nord de la France. Elles ont détruit presque complètement les dépôts du quaternaire ancien. La destruction du Loess ancien a eu pour résultat la suppression des « traces humaines *in situ* plus anciennes que l'avant dernière glaciation (Riss) ». Donc les gisements non remaniés ne peuvent pas être plus anciens que la phase finale de la glaciation de Riss. « Cependant les Hommes clactoniens et acheuléens » ont vécu en Belgique, mais nous n'en retrouvons les outils qu'à l'état remanié, roulé » et soliflué. »

Il est possible de synchroniser les dernières glaciations et les industries du paléolithique ancien de la Belgique. « Au Riss correspondent les niveaux levalloisiens primitif I, » du type mesvinien, trouvés remaniés dans les graviers ayant à leur surface Eléphas » primigénius et Rhinocéros tichorinus (carrière Hélin, niveau I) ». « Ils constituent » un faciés particulier, très primitif, de la civilisation levalloisienne, sorte de transition » avec le Clactonien. » A l'interglaciaire Riss-Wurm correspond le Levallois III et IV. Le Levallois V appartient au début du Wurm.

R. L. Doize.

2. ARCHITECTURE.

— Les fouilles pratiquées en 1931 à Malmédy ont mis à jour des substructions qu'on présume être celles de la crypte de l'ancienne église abbatiale. Cette trouvaille permet

de situer d'une façon exacte l'emplacement de l'église abbatiale dont elle aurait constitué la partie la plus orientale. L'abbé Joseph Bastin développe ces conclusions (*Annales du Congrès de Liége 1932,* fasc. IV, s. d. [1935], pp. 191-207).

— L'ancienne église Saint-Pierre de Liége, démolie en 1811, était une église de style roman avec crypte à cinq nefs sous le chœur. Ce dernier ne peut avoir aucun rapport avec le chœur de style gothique avec déambulatoire et chapelles rayonnantes qui se voit sur un tableau du XV^e^ siècle *L'exhumation de saint Hubert* à la National Gallery à Londres (Chanoine J. Coenen, *Annales du Congrès de Liége 1932,* fasc. IV, s. d. [1935], pp. 208-227).

— M. Eugène Polain a surveillé les fouilles entreprises en 1907 sur la place Saint-Lambert à Liége : les fondations du chœur occidental de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert avaient été déblayées jusqu'au pavement en ciment rose de la crypte : sous cette crypte il ne fut trouvé aucune trace de la chapelle antérieure que la légende attribue à saint Monulphe. (*Leodium,* 1935, nov. déc. pp. 77-84).

— Dans un article qu'il intitule *Tournai premier foyer de Culture belge,* M. Paul Rolland nous donne un clair résumé des conclusions de ses études historiques et archéologiques, et une synthèse des idées qu'il a défendues déjà dans plusieurs ouvrages importants. On y trouve la chronologie de la cathédrale de Tournai telle qu'il l'a si judicieusement établie et une vue d'ensemble des caractères et de l'importance des églises paroissiales de la même ville (*Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles,* 1935, décembre, pp. 222-246).

— A la suite des archéologues français C. Enlart et J. A. Brutails qui en ont suggéré l'idée dans leurs travaux, M. Jules Dumont affirme que *la construction des voûtes cupuliformes nervées de grand diamètre fut une étape dont il faut tenir compte dans la solution du problème qui aboutit à l'invention de la croisée d'ogives.* L'auteur appuie sa thèse sur l'étude de nombreuses voûtes d'églises françaises et signale le cas de la voûte du lavatorium de l'abbaye de Saint-Bavon à Gand (*Annales du Congrès de Liége 1932,* fasc. IV s. d. [1935], pp. 249-259).

— *Le Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie* (1935, janvier-juin) publie une nouvelle liste importante de monuments classés et signale entre autres travaux de restauration ceux qui ont été entrepris à l'église de Lisseweghe. La Commission s'efforce de sauver de la démolition l'ancienne chapelle de la Léproserie à Herenthals, qui se trouve sur le tracé du canal Albert. La nef de cette chapelle date du XV^e^ et le chœur du XVI^e^ siècles.

— Le même Bulletin publie un rapport de M. Brigode sur *la valeur constructive de l'architecture gothique, à propos de théories récentes :* il n'apporte rien de neuf au sujet de cette question après la mise au point si remarquable que M. Marcel Aubert a publié dans le Bulletin Monumental.

— Le IX^e^ volume des *Annales du Cercle Archéologique et Historique d'Audenarde* (1935, novembre) contient une table des matières des volumes parus jusqu'en 1934 et une notice de Paul de Muynck sur l'aménagement intérieur de l'hôtel de ville d'Audenarde.

— *Thiunas, Bulletin du Cercle Archéologique de Tirlemont* décrit les monuments de cette ville: Hôpital, porte d'entrée du couvent de Calbeek (1660), prieuré des Augustins et église Saint-Germain. (M. Jan Wauters 1935, fasc. 2-3 et 4-5).

L. Ninane.

— La Commission pour la Conservation des Monuments des Pays-Bas (Rijkscommissie voor de Monumentenzorg), dont on reconnaît l'activité vraiment exemplaire au

point de vue scientifique, publie dans « *De Monumenten van Geschiedenis en Kunst in de Provincie Limburg* », comme troisième livraison de la première partie consacrée aux monuments de la ville de Maastricht, un volume spécial réservé à l'église Saint-Servais. Monographie très détaillée et fort critique des bâtiments ainsi que du mobilier de la célèbre église mosane. L'auteur, le Jhr. Dr. E. O. M. VAN NISPEN TOT SEVENAER, se basant sur certaines de ses études antérieures et sur de nouvelles constatations, et s'écartant dans certains cas des conclusions du Dr. Jan Kalf, ne fournit pour la nef de ce monument aucune date précise; par contre il rattache à la consécration de 1039 le transept et le chœur qui se rapportaient à ce transept; l'abside actuelle et le chœur occidental dateraient de la fin du XII^e^ siècle. Une discussion très intéressante est développée à propos des cryptes. L'ouvrage est admirablement illustré de photographies, de relevés et de plans.

— Bien qu'il ne soit pas dans nos habitudes de nous occuper de pastiches, nous ne pouvons cependant nous abstenir de signaler les belles reproductions architecturales du « Vieux Bruxelles », parues dans le numéro spécial que l'*Illustration* a consacré à l'Exposition Internationale de Bruxelles 1935 (Album hors série 19395). Le « Vieux Bruxelles », en effet, a pris, à certains égards, le caractère d'un musée de moulages consciencieux et d'un effort raisonné de restitutions archéologiques. Par là il a mérité que les érudits s'y intéressent. Les éditeurs du grand hebdomadaire ont donc fait œuvre louable en gardant le souvenir de ce qui est déjà, à son tour, le passé...

P. R.

3. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

Dans le tome LXXI des *Publications de la Société historique et archéologique du Limbourg à Maestricht* (1935) M. A. KESSEN publie une étude intitulée : *Cultuurhistorische Parallellen in het Midden- en Beneden-Maasgebied, XI^e^ tot XIV^e^ eeuw.* L'auteur a tenté de rédiger une synthèse de nos connaissances sur l'histoire de l'art mosan; il s'efforce d'établir les caractères communs, d'une part entre les diverses écoles locales le long de la Meuse depuis Namur jusqu'à Maestricht et Roermond, d'autre part entre les diverses techniques : ivoire, orfèvrerie, sculpture, architecture, miniature. Il conclut que le pays mosan doit être considéré au point de vue artistique comme territoire intermédiaire entre la France et les régions rhénanes. M. A. Kessen trouvera certainement encore d'autres arguments en faveur de sa thèse lorsqu'il aura lu les publications de M. M. Laurent, parues notamment dans Byzantion et dans le Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Le *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* (décembre 1935), contient le texte d'une communication faite par M. P. ROLLAND à l'une des Assemblées de la Société et qui porte pour titre : *Tournai, premier foyer de culture belge.*

L'auteur, résumant ses nombreuses publications antérieures, y retrace en une vaste synthèse le rôle de Tournai dans le développement culturel de nos provinces, au point de vue historique et archéologique. A deux reprises dans l'histoire de l'art des Pays-Bas, Tournai a exercé une influence prépondérante : Aux XI^e^ et XII^e^ siècles, on trouve partout dans les villes flamandes du bassin de l'Escaut des fonts baptismaux et des pierres tombales d'origine tournaisienne; on reconnaît même celles-ci en Brabant. Peut-on parler cependant d'une véritable « colonisation artistique tournaisienne » dans cette région? Seule l'étude comparée du style de ces sculptures pourrait éventuellement apporter la vérification de cette thèse. Par ailleurs l'auteur a démontré qu'au XIII^e^ siècle l'art de l'orfèvrerie a subi à Tournai des influences mosanes et françaises.

Aux XIV^e^ et XV^e^ siècles Tournai aurait joué un rôle primordial tant au point de vue

de l'art de la sculpture que de celui de la peinture. On sait en effet que M. Rolland a apporté plusieurs arguments en faveur de l'origine tournaisienne de l'art de Dijon et que d'autre part il a établi le parallélisme frappant et les interpénétrations de la peinture de Roger van der Weyden et des sculpteurs contemporains qui travaillaient à Tournai. Il rappelle enfin la place éminente occupée par la ville de Tournai dans nos anciennes industries d'art : cuivre, tapisserie, céramique.

Mademoiselle Ae. Liebreich et M. H. David poursuivent dans le *Bulletin Monumental* (1935, 3e fasc.) leur étude des sculptures slutériennes de Dijon. Ils retracent minutieusement *la chronologie de la construction du Portail de l'église de Champmol.* Refaisant l'étude critique de tous les documents d'archives publiés naguère par Monget et Dehaisnes, ils apportent une foule de précisions d'ordre technique et chronologique sur l'œuvre du grand maître flamand. Après les détails techniques sur la construction du portail au point de vue architectural, sont commentés les documents relatifs à l'activité personnelle de Claus Sluter et de ses collaborateurs. En ce qui concerne la statue de la Vierge, les observations des auteurs confirment d'une manière définitive qu'elle fut sculptée de la main du maître lui-même en 1390-91. M. David croit cependant que Marville en imagina le modèle et qu'il faut y reconnaître le style de l'Isle de France. Pour les autres statues, des dates précises peuvent être établies, sauf pour la statue du duc (1392?). Nous sommes par ailleurs renseignés sur la confection des dais auxquels les collaborateurs de Sluter travaillèrent jusqu'en 1400. Enfin l'article contient des commentaires sur les sculptures qui ornaient jadis l'intérieur du sanctuaire : on mentionne notamment une Pietà dont les origines seront sans nul doute encore discutées.

En confrontant les études des historiens français sur le travail de Sluter à Champmol avec les travaux des historiens belges et allemands sur la sculpture dans anciens Pays-Bas, il sera possible de situer la place exacte de ces monuments dans l'évolution générale de la sculpture à la fin du XIVe siècle.

Le Comte Joseph de Borchgrave d'Altena apporte sa constribution trimestrielle à l'étude de nos anciennes sculptures du Brabant. Dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (1935, 5), il publie *deux statues d'apôtres en albâtre* nouvellement entrées grâce à son intervention dans les collections du Cinquantenaire. L'analyse minutieuse des physionomies et des vêtements des deux pièces révèle qu'il s'agit de documents importants de la sculpture des Pays-Bas vers 1400; on peut y retrouver, à côté des souvenirs traditionnels, les tendances nouvelles vers la vérité et l'accent qui ont trouvé dans Sluter leur réalisateur génial.

Du même auteur, nous lisons dans le *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* (octobre 1935), des *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture du Brabant.* Nous y trouvons la description et la reproduction de trois œuvres brabançonnes intéressantes : un Christ gothique de l'hôpital Saint-Jean, de la fin du XIVe siècle, une Sainte Barbe de l'Eglise Notre Dame du Bon Secours sur laquelle, à l'occasion d'une restauration, l'auteur a découvert la marque de Bruxelles, enfin une Vierge de Cortryck-Dutzel, du XVe siècle.

Le *Bulletin des Musées de France* (octobre 1935) publie les résumés des thèses présentées par les élèves de l'Ecole du Louvre pendant l'année 1934-1935. Nous y relevons celle qui fut soutenue par M. Robert Gavelle et qui avait pour titre : *Le tombeau de Louis de Mâle et le tombeau de Jeanne de Brabant.*

L'auteur a découvert des documents et des gravures complétant les descriptions que nous possèdions de ces tombeaux et des figures qui les ornaient; il s'efforce de les situer dans l'histoire de la sculpture funéraire brabançonne du XVe siècle.

Dans la *Chronique archéologique du Pays de Liége* (septembre-octobre 1935), M. Er-

NEST PITOU décrit une *Croix de Procession en bois,* conservée dans l'église de Walsbetz; elle daterait des environs de 1500.

Nous avons donné dans une chronique précédente la récension d'un article de Mademoiselle M. FRANSOLET sur l'œuvre de François Duquesnoy à Rome. Voici que dans la *Revue de l'Art* (février 1936) M. JACOB HESS apporte une nouvelle et importante contribution à l'étude de l'œuvre du grand Fiammingo. *(Notes sur le sculpteur François Duquesnoy).*

A propos des *putti* ornant les monuments funéraires de Santa Maria dell' Anima, l'auteur met en doute l'authenticité de la lettre de Rubens louant les modèles de ces sculptures. Il attache plus d'importance à d'autres œuvres du maître; celui-ci, attiré par la grande sculpture antique, exécuta de nombreuses restaurations de statues romaines. Sa connaissance approfondie de l'art antique se reflète dans ses œuvres originales. A propos du fameux Saint André l'auteur croit trouver l'origine de l'inspiration dans une gravure d'Adrien Collaert. Il considère la Sainte Suzanne comme le chef-d'œuvre du maître qui se serait inspiré d'une statue de Vestale antique. Il étudie encore deux bustes-portraits de Duquesnoy, qu'il met en rapport avec l'art du Bernin. Il souligne la part importante du maître flamand dans l'étude de la sculpture antique et dans l'influence que celle-ci exerça sur les sculpteurs des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

Il existait dans l'église de Wuustwezel un autel de style baroque que le vandalisme d'un Conseil de Fabrique a détruit il y a quelques années. M. l'ABBÉ PHILIPPEN a retrouvé dans les archives de la Commission d'Assistance publique de la ville d'Anvers le dessin de cette œuvre d'art, ainsi que des documents relatifs à son origine. Il publie le résultat de ses recherches dans « *Oudheid en Kunst* », organe du *Geschied- en oudheidkundigen Kring voor Brecht en omstreken (Het voormalig hoogaltaar van Wuustwezel gebeeldhouwd door Alexander van Papenhove,* 1935, afl. 3-4).

C'est le sculpteur Alexandre van Papenhove qui fut chargé d'exécuter le modèle d'après la maquette de Peeter Scheemaeckers, sur commande de la supérieure de l'hôpital Sainte Elisabeth. L'auteur décrit l'autel d'après un dessin conservé aux archives de la Commission et qui fut dressé d'après la maquette. L'autel fut achevé en 1712, ainsi que le prouve la plaque de cuivre gravée par Lambrecht Hendrik Camé. L'étude de l'abbé Philippen constitue une contribution intéressante pour l'histoire de la sculpture anversoise du XVIII^e^ siècle.

Dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liége* (t. XXVI, 1935) M. ED. PONCELET publie deux études très documentées.

La première est consacrée aux *Œuvres d'art mentionnées dans les testaments des chanoines de Saint Lambert* (1488-1762). On y relève des descriptions intéressantes de peintures, tapisseries, sculptures, orfèvreries et verres, depuis le XV^e^ jusqu'au XVIII^e^ siècle.

La seconde étude porte pour titre : *Les orfèvreries de la cathédrale Saint Lambert de Liége.* L'auteur y étudie les fonctions du costre, chanoine chargé de la garde de l'orfèvrerie; du XIII^e^ au XV^e^ siècle, il a relevé de nombreux noms d'artistes auxquels furent faites des commandes; à partir de 1579, des orfèvres attitrés sont attachés à la cathédrale. M. Poncelet publie le nom de ceux-ci et nous donne maints détails sur leurs œuvres, notamment sur les chandeliers d'autel et les statues qui ornèrent le sanctuaire au XVIII^e^ siècle jusqu'à sa destruction.

Dans la même publication, nous lisons une étude de M. JEAN PIJRAYE intitulée : *Une dentelle de Marie de Burlen, conservée au Musée diocésain de Liége.* Il s'agit d'une Annonciation datée de 1632 que, par comparaison avec une dentelle signée des Musées

Royaux d'Art et d'Histoire, il est permis d'attribuer à Marie de Burlen, de l'abbaye de Solechin.

Le Docteur JEAN-L. HOLLENFELTZ s'est consacré à l'étude approfondie des faïences de l'ancienne province du Luxembourg. Il publie dès à présent dans des revues locales quelques fragments d'un vaste ouvrage en préparation. Dans le *Guetteur wallon* (juillet-août 1935 : *Andenne ou Luxembourg*) il met au point la question si controversée entre collectionneurs au sujet de la marque *B. L.* (Boch-Luxembourg).

Dans le *Bulletin trimestriel de l'Académie luxembourgeoise* (septembre-décembre 1935), le même auteur résoud définitivement la question des origines de la manufacture d'Attert *(Une légende tenace : Antoine Pescatore et les faïenceries d'Attert et d'Eich).*

H. NICAISE.

— Les Musées royaux d'art et d'histoire acquirent en 1888 quinze panneaux comprenant 500 carreaux de faïence ayant servi de pavement à l'abbaye d'Herckenrode. M. H. NICAISE vient d'étudier cet ensemble, *Les carreaux en faïence anversoise de l'ancienne abbaye d'Herckenrode, Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire,* 1935, 4, pp. 92-104; 5, pp. 117-127. Il s'agit d'un assemblage d'octogones historiés soit de bustes de personnages historiques ou de la mythologie, soit d'animaux, soit de compositions florales stylisées. La disposition du pavement est d'origine italienne, de même que l'inspiration pour l'iconographie d'un groupe de bustes; c'est l'esprit et la tradition littéraires ou populaires de Flandre qui expliquent une seconde série de bustes. L'auteur concluait, avec beaucoup de sagacité, que le pavement d'Herckenrode est un travail anversois influencé par la technique, l'iconographie et le style d'Italie, quand il trouva le texte de commande. Cette découverte confirme ses déductions : c'est Pierre-Frans Van Venedigen d'Anvers qui est chargé par l'abbaye d'Herckenrode, le 25 mai 1532, de faire le pavement au chœur de l'église.

J. L.

Les *Recherches sur les relations d'art de la Pologne du pays de Liége des anciens Pays-Bas et de la France à travers les siècles,* parues dans le *Recueil de travaux de la section d'histoire et de l'art de la Société polonaise d'Amis des Sciences, à Wilno,* T. 2, 1935 (1), et brochées à part, font honneur au savant professeur Marjan Morelowsky qui, par surcroît, est un grand ami de la Belgique. Pour autant que nous permettent d'en juger les résumés en langue française publiés à la fin du volume et l'abondante illustration intercalée dans le travail, l'auteur passe en revue des cas très suggestifs de l'influence exercée par l'art de notre pays sur l'art du sien. Les origines occidentales de la porte de la cathédrale de Gniezno et de l'Evangéliaire d'Anastasie retiennent en particulier son attention. Il en rapproche tout ce qui, de près ou de loin, dans le domaine de la sculpture, de la miniature, de l'orfèvrerie, etc. peut y être apparenté dans l'art des anciens Pays-Bas et surtout dans l'art mosan. Encore que beaucoup de formules romanes revêtent un caractère universel, on se trouve ici en présence de telles similitudes que l'on est obligé de se ranger à l'avis de l'éminent archéologue qui, au point de vue des sources et de la bibliographie belges, en remontrerait à certains de nos compatriotes.

— Dans les *Annales du Midi,* XLVIII, 1936, (pp. 329-364) M. HENRI DAVID publie, sous le titre : *Quelques artistes méridionaux en Bourgogne,* un article qui ne peut manquer de nous intéresser car il y est question de l'activité de l'Aragonais Jean de la Huerta — déjà influencé dans son pays natal par des apports franco-flamands — en Bourgogne, où il reprend la succession matérielle et artistique de Sluter, après Claus de Werve. Cette activité s'exerça fort probablement aussi bien à l'église de Rouvres, dans l'exécu-

(1) En dépôt chez Dietrich et Cie, 10, Place du Musée à Bruxelles.

tion du groupe de la Veirge entre les deux saints Jean, réalisé vers 1448 pour Philippe Mâchefoin — dont M. David relève d'une façon inédite les nombreuses relations avec la Huerta — qu'au tombeau de Jean sans Peur, à propos duquel l'auteur apporte des précisions chronologiques, biographiques et esthétiques nouvelles. Il profite même de l'occasion pour mettre en garde les historiens de l'art contre une exagération de l'importance à accorder au passage de Sluter à Bruxelles et à l'origine bruxelloise de quelques-uns de ses fort modestes collaborateurs à Dijon. L'art du Dijonnais, à cette époque, vit de sources avant tout parisiennes, bourguignonnes et flamando-hollandaises.

P. R.

4. PEINTURE.

— M. P. Jamot et son adjoint, M. J. Dupont, ont organisé au Musée de l'Orangerie, à Paris, une exposition consacrée à l'art flamand de *Van Eyck à Bruegel* (Catalogue. Novembre 1935-janvier 1936. In-12, 118 p., 47 pl.). Un grand nombre d'œuvres présentées à Bruxelles, au cours de l'été 1935, se retrouvent à Paris à côté d'autres que le programme de l'exposition d'art ancien bruxellois avait écartées. La sélection faite à Paris fut excellente; à quelques exceptions près, il n'y avait que des chefs-d'œuvre, très connus, mais qu'il est intéressant de voir rassemblés. Notons 7 Van Eyck dont *la Vierge au chartreux* de la collection Robert de Rothschild, 11 Van der Weyden, 9 Memlinc, 4 Jérôme Bosch, 11 Pierre Bruegel l'ancien. Des sections de sculpture, de tapisserie et de dessins, très intelligemment composées, complétaient admirablement cette manifestation destinée à donner une synthèse de l'évolution de l'art dans les Pays-Bas méridionaux pendant le XV^e^ siècle et les trois premiers quarts du XVI^e^ siècle.

— Reprenant les idées développées dans des articles parus antérieurement dans The Burlington Magazine et le Walraff-Richartz-Museum (voir cette *Revue*, 1934, 3, p. 285), M. H. Beenken définit, une nouvelle fois, sa position dans le débat relatif à Hubert et Jean Van Eyck : il reste fidèle à la thèse hubertienne sans apporter de nouveaux arguments *(Der Stand des Hubert Van Eyck-Problems, Fragen um den Genter Altar, Oud Holland,* 1936, 1, pp. 7-33).

— La cathédrale de Cambrai conservait une Madone siennoise de la fin du XIII^e^ siècle très vénérée, qu'une légende disait être peinte par saint Luc. Cette œuvre fut rapportée en 1440 de Rome par le chanoine Fursy de Bruille qui la légua à l'église en 1452. Petrus Christus en fit trois copies en 1453; l'année suivante, le chapitre capitulaire en commanda douze répliques au peintre Hayne de Bruxelles, demeurant à Valenciennes. Le panneau original ne fut plus reproduit après. M. J. Dupont propose de reconnaître dans la *Vierge et Enfant* du Musée de Kansas City une copie de Hayne de Bruxelles exécutée en 1454. L'œuvre reflète l'allure du modèle, sa facture révèle le faire précieux d'un maître du nord de la France influencé par Rogier Van der Weyden *(Hayne de Bruxelles et la copie de Notre Dame de Grâces de Cambrai, L'Amour de l'art,* décembre 1935, pp. 363-366).

— Le peintre Vrancken Van der Stoct, successeur de Rogier Van der Weyden en qualité de peintre officiel de Bruxelles, fut enterré à Sainte Gudule. M. Pl. Lefèvre a retrouvé divers textes relatifs à cet artiste dans les Archives de la collégiale bruxelloise, *A propos de l'obit du peintre Vrancken Van der Stoct et de son tombeau à Sainte Gudule, — Archives, Bibliothèques et Musées de Belgique,* 1936, n° 1, pp. 54-58). Il en résulte que Vrancken Van der Stoct fait le dessin d'un arbre de Jessé à exécuter en ferronnerie pour Sainte Gudule en 1466-1467, un apprenti de Vrancken étoffa l'œuvre de

couleurs. Le peintre mourut le 14 juin 1495 et fuut enterré dans la chapelle de Saint Luc près de Rogier Van der Weyden.

— Les organisateurs de l'Exposition de Bruxelles 1935 réunirent quatre panneaux de format sensiblement identique et sur lesquels M. J. Friedlaender attira l'attention. Ce sont l'*Idolâtrie du roi Salomon* du Rijksmuseum à Amsterdam, *Deux miracles de Saint Nicolas* du musée de Dublin, l'*Instruction Pastorale* du Louvre et la *Visite aux prisonniers* du musée de Cluny. La confrontation établit que les quatre tableaux sont bien du même artiste, le Maître de la Prédication devant Sainte Gudule. L'interprétation des sujets ne satisfait pas, les hypothèses les plus diverses furent émises. M^elle^ O. Van de Castyne proposa, dans cette Revue (1935, 4, pp. 319-328), d'y reconnaître l'illustration de la légende de Saint Augustin. M. G. (Schoutheete) DE TERVARENT, spécialiste en iconographie médiévale, émet une hypothèse qui emportera l'adhésion : il s'agit de l'histoire de Saint Géry, évangélisateur de Bruxelles. L'artiste représente des épisodes de sa vie tels qu'ils sont décrits dans la *Vita*, éditée dans les *Acta Sanctorum*, août, II, pp. 679 suiv. *(Sur quatre primitifs exposés à Bruxelles, Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1936, pp. 52-56).

— Parmi les reproductions d'œuvres appartenant à des marchands d'art que publie *The Burlington Magazine*, décembre 1935, nous relevons une *Crucifixon avec doanteur* du Maître de la légende de Sainte Ursule à la planche 11 (app. Robert Frank, Londres) et un Portrait de jeune homme de Joos Van Cleve datant d'environ 1512 à la planche 12 (app. Ed. Jonas, Paris).

— Les attributions des œuvres flamandes incertaines des années 1480 à 1540 sont des plus fantaisistes dans les musées italiens. M. S. BOTTARI s'est attaché à préciser le milieu artistique dans lequel furent peints deux panneaux, l'un — *Scènes de la vie de Saint Jean* — conservé au musée de Messine (bois, 139 × 100 cm., attr. à Civetta, n° 507), l'autre — *Saint Hubert* — de la galerie Doria à Rome (bois, 71 × 86 cm., n° 183). L'auteur rapproche ces deux tableaux de l'*Adoration des Mages* de la Pinacothèque de Munich et les classe donc sous le groupe A des maniéristes anversois de 1520. *(Nel museo nazionale di Messina. Manieristi di Anversa intorno al 1520. Due tavole del gruppo dell' Adorazione di Monaco, Bollettimo d'arte*, juillet 1936, pp. 20-29).

— Poursuivant ses recherches sur Matthys De Cock, M. G. J. HOOGEWERFF a découvert dans la collection A. J. Rehorst de Berkenwoude un tableau représentant *Saint Jean à Pathmos*, portant un monogramme et une signature *(Matthys Wellens De Cock en Hans Dooven Keynoogh, Mededeelingen van het nederlandsch historisch Instituut te Rome*, 2^e^ série, t. V, 1935, pp. 51-57).. D'après l'auteur, il ne s'agit pas du monogramme M. C. (Matthys Cock), mais bien de celui de son frère H. W. C. (Hieronymus Wellens Cock). Quant à la signature, on peut lire H. D. Keynooch, un artiste que Van Mander dit être l'élève de Matthys Cock à Anvers vers 1550. M. Hoogewerff étudie le tableau et détermine la part de chacun des collaborateurs. Par comparaison de style, il inscrit au catalogue de Hans Dooven Keynoogh un paysage du musée civique de Padoue, et deux paysages du musée de Vienne, précédemment attribués à Bles (numéros 670 et 671).

— Le paysagiste Lucas Gassel est plus qu'un suiveur de Patenier, il subit l'influence des paysagistes vénitiens du premier quart du XVI^e^ siècle. M. G. J. HOOGEWERFF (*Lucas Gassel, schilder van Helmond, Oud Holland*, 1936, 1, pp. 37-47) le démontre tout en inscrivant au catalogue du maître divers panneaux inédits encore.

— La comtesse Paul Durrieu a fait don d'un tableau de Peter Huys au musée du Louvre, en mémoire de son mari. M. Ed. MICHEL étudie cette œuvre signée et datée 1547; elle est représentative du maître qui, à ses débuts, s'inspire de Jérôme Bosch (*Peter Huys au musée du Louvre, Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1935, pp. 150-154).

— Si Pierre Bruegel l'ancien était considéré, il y a une trentaine d'années, comme

un peintre uniquement paysan; à l'heure actuelle, les historiens d'art insistent, avec autant d'exclusivisme, sur un autre aspect du grand maître du XVI^e siècle, son esprit humaniste. La vérité ne serait-elle pas dans un juste milieu? M. Ed. MICHEL montre la courbe de l'appréciation au sujet du peintre depuis les études de Van Bastelaer et de Hulin de Loo (*Pierre Bruegel le vieux et l'humanisme, L'Art et la Vie,* septembre 1935, pp. 317-326). M. L. VAN PUYVELDE analyse sommairement les œuvres authentiques de *Pierre Bruegel l'ancien à l'exposition d'art ancien de Bruxelles (Bulletin de la Société royale d'archéoloeig,* septembre-novembre 1935, pp. 170-177), en insistant sur la philosophie que chacune d'elles illustre.

On relève dans l'œuvre brueghélienne des rappels de sites par lesquels l'artiste passa. Les dessins sont une source importante à ce sujet. M. R. Van Bastelaer identifia, en 1931, le site de Pede-Sainte-Anne dans le paysage de la célèbre Parabole des Aveugles de la Pinacothèque de Naples. M. Ed. MICHEL rapporte, en l'approuvant, une découverte qu'aurait faite le peintre Adolphe Crespin : le paysage connu sous le titre des *Moissons* (Metropolitan Museum, New-York) est une vue de Genève, prise au bas du Mont Solève (*Bruegel le vieux a-t-il passé à Genève?, Gazette des Beaux-Arts,* février 1936, pp. 105-108). Les différences entre le tableau et la réalité peuvent s'expliquer, d'après M. Michel : le panneau date de 1565, tandis que l'artiste passa en 1552-1553 par Genève, alors qu'il accomplissait son voyage d'Italie.

— La présence à l'Exposition d'art ancien, à Bruxelles, d'un panneau sur lequel un artiste qu'on identifiait avec Pierre Bruegel l'ancien, avait représenté une *Chute d'Icare,* sujet quasi semblable à celui du musée de Bruxelles, fut l'occasion de nombreux débats. M. A. STHEEMAN se prononce, dans un article où il étudie théoriquement ce que sont un original, une réplique d'atelier, une copie et une imitation : le tableau de la collection parisienne n'est pas l'original de Pierre Bruegel l'ancien; celui de Bruxelles ne peut prétendre l'être, non plus (*De replieken-nonsens, Maandblad voor beeldende kunsten,* février 1936, pp. 50-54).

— L'attention n'a été que peu retenue par le peintre bruxellois Frans Van den Kasteele, qui séjourna à Rome à la fin du XVI^e siècle, où il est plus connu sous le nom de Francesco da Castello. M. G. J. HOOGEWERFF rappelle quelques données biographiques à son propos et publie deux textes inédits de 1587 et de 1592 grâce auxquels on peut mieux de rendre compte de la condition sociale de l'artiste (*Documenten betreffende Frans Van den Kasteele, schilder van Brussel, Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome,* 2^e série, t. V, 1935, pp. 83-88). Van den Kasteele fut en relation avec les intellectuels des Pays-Bas installés à Rome. Il peignit de grands tableaux, notamment à Orte, Pise et Spello et se spécialisa dans la miniature. Il est souhaitable que M. Hoogewerff publie une seconde étude sur ce peintre, afin de déterminer son œuvre, d'analyser ses caractères et de la situer dans l'abondante production de son temps.

— M^me E. TIETZE-CONRAT n'accepte pas l'attribution à Rubens de l'esquisse, *L'enlèvement des Sabrines,* que conserve la collection Widener, à Elkins Park en Pennsylvanie (*Une esquisse faussement attribuée à Rubens, Gazette des Beaux-Arts,* février 1936, pp. 108-112). L'auteur propose le nom du peintre italien Ciro Ferri, imitateur de Pierre de Cortone dont l'*Enlèvement des Sabines* du musée du Capitole, à Rome, a pu l'influencer.

— M. D. ROGGEN publie des documents d'archives relatifs à Théodore Rombouts (*De chronologie der werken van Theodoor Rombouts, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis,* t. II, 1936, pp. 175-190). Grâce à ces textes d'origine gantoise, l'auteur peut établir, d'une manière plus rigoureuse, la chronologie des œuvres de ce maître qui débuta par la tendance caravagesque pour évoluer rapidement vers le style rubénien et subir l'influence de Van Dyck pour son coloris. L'*Allégorie de la Justice* du musée de Gand

doit se dater des années 1627-1628, les *Cinq sens* du même musée de 1632. M. Roggen propose de supprimer quelques toiles du catalogue de l'artiste, mais il y inscrit d'autres dont le *Sacrifice d'Abraham* de l'église saint Quentin à Louvain.

— Les œuvres du brugeois Ludovicus Finsonius sont conservées à Aix-en-Provence et à Arles. Il existe une seule toile du peintre caravagesque en Belgique. C'est la collégiale d'Andenne qui possède ce tableau, un *Massacre des Innocents* (toile, 400 × 250 cm.). acheté en 1854 par le doyen de l'église à M. Adam. L'œuvre est signée. M. F. Courtoy publie tous les renseignements qu'il a trouvé sur ce tableau de même que sur une *Assomption* qui orne l'église d'Andenne, provenant de l'ancienne collégiale où elle décora le maître-autel depuis 1641. Un texte d'archive révèle qu'elle fut payée 200 florins à maître Gaspar Anthenus (*Deux tableaux de l'église d'Andenne, Namurcum,* 1934 — paru en décembre 1935 —, n° 4, pp. 55-57).

Jacques Lavalleye.

Les éditeurs de *L'Illustration,* possèdent véritablement le secret des numéros spéciaux et en particulier des numéros de Noël. Le dernier, celui de 1935, s'impose à l'attention des érudits en ordre principal par les commentaires d'événements qui ont affecté le Petit-Palais de Paris à titre temporaire ou définitif. Le plus récent de ces événements éblouit encore les yeux : c'est la merveilleuse Exposition d'Art italien, si révélatrice des influences non moins exercées que subies par notre art flamand. Elle se trouve ici expliquée une fois de plus, et de magistrale façon, par M. Louis Hourticq, sous le titre « *De Cimabue à Tiepolo* ». Des reproductions en couleur, admirablement bien réussies, concourent avec le texte à garder le souvenir de cette grandiose manifestation. Le second événement, plus ancien, réside dans le dépôt de la collection Dutuit au Petit-Palais. Il était tout naturel que l'article qui le concerne fût confié au très savant conservateur de ce musée, par ailleurs un des plus diligents organisateurs de l'Exposition d'Art italien, M. Raymond Escholier. L'auteur intitule son étude : « *La fleur des manuscrits de la Collection Dutuit* », et c'est bien le dessus du panier qu'il présente, à l'aide de reproductions encore mieux venues que celles des tableaux et relevées de vieux ors. Au milieu de détails techniques et artistiques, on y parle un peu de Jacques Coene et beaucoup des Ducs de Bourgogne, qui firent si souvent appel à nos artistes, notamment pour la décoration du « Roman d'Alexandre », ce pur joyau auquel plusieurs planches ravissantes sont consacrées.

P. R.

LA DECORATION SCULPTURALE DES CHAPELLES DU CHŒUR DE L'EGLISE ST MARTIN A HAL

II. LA SCULPTURE BRABANÇONNE.

Après la Rencontre des morts et des vifs, nous grouperons ensemble une série de reliefs qui se distinguent par un caractère commun, leurs proportions courtes et leurs formes massives. Ces reliefs sont de maîtres différents et de valeur très inégale, mais ils ont tous des traits frappants de parenté. Selon le talent de l'artiste, leurs formes ramassées leur donnent un air de grandeur ou, plus souvent, de rusticité. Mais tous portent la marque de la sculpture dite brabançonne, et les moins bons ne sont pas, comme nous le verrons, les moins intéressants. Ils montrent en effet avec la même évidence, sinon le même bonheur, les tendances propres à nos ateliers du Brabant, qui manifestaient à ce moment avec vigueur leur originalité (1).

On connaît les études de Destrée et de Koechlin sur l'art brabançon, lequel est caractérisé par sa rudesse, son réalisme, son inspiration populaire, matérielle et parfois terre à terre. Il exprimait une réaction contre les formules idéalistes du XIII[e] siècle, devenues ensuite, faute de se renouveler, des recettes d'école. Il n'était au fond qu'un retour à la nature et à la sincérité de l'art. Cette réaction allait d'ailleurs s'étendre rapidement à la plupart des pays d'Europe, et l'esthétique flamande devait prédominer partout jusqu'au début du XVI[e] siècle pour céder alors le pas à l'influence italienne.

Destrée croyait cet art brabançon autochtone : il prétend qu'il existait chez nous, dès le XIII[e] siècle, un courant réaliste (2).

Koechlin a rectifié cette opinion. « Sans doute, dit-il, ce sont les artistes des Pays-Bas qui ont donné son expression la plus aiguë au mouvement réaliste qui entraîna l'art européen à la fin du XIV[e] siècle. Mais, dans les siècles qui précédèrent son épanouissement, ce fut la France qui le

(1) Voir, au sujet de l'activité des ateliers brabançons à cette époque, l'étude de J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Des caractères de la sculpture brabançonne vers* 1500, dans les *Ann. de la Soc. d'archéologie de Bruxelles*, tome XXXIV, année 1934, p. 193.

(2) Jos. DESTRÉE, *Etude sur la sculpture brabançonne au moyen âge*, dans les *Ann. de la Soc. d'archéologie de Bruxelles*, année 1894, p. 16.

domina » (1). Paul Vitry ajoute une nouvelle restriction à l'avis de Destrée. « Le réalisme, dit-il, n'est pas un article exclusivement belge ni exclusivement du XIV[e] siècle. Il a existé ailleurs et à d'autres moments, il est même de tous les temps. On le voit apparaître dès l'époque de Saint Louis, plus tard dans les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon du Louvre, puis dans celles des grandes cathédrales de Reims, d'Amiens, de Bourges, où l'on trouve, à côté de figures idéalisées, des personnages qui sont comme des portraits d'après nature, dénués de toute idéalisation » (2).

S'il n'est pas autochtone ni spécifiquement belge, cet art réaliste n'en a pas moins connu sa pleine efflorescence dans nos provinces. Il apparaît nettement dans les reliefs que nous allons analyser. Mais ici, comme pour toutes les sculptures des environs de 1400, se pose la question des rapports avec Dijon. Il y a d'évidentes affinités entre l'art brabançon de cet époque et l'art slutérien. En dépit de leur caractère fruste et de leur exécution inhabile, des figures comme celles de la 3[me] chapelle, dont nous donnons ici spécimen (fig. 8), font songer, par leurs formes massives et tassées, à la sculpture bourguignonne. On doit se demander seulement si de pareilles œuvres procèdent de Sluter ou si elles n'ont pas plutôt influencé elles-mêmes le maître hollandais. La question a été soulevée récemment par MM. Duverger (3) et Roggen (4). Ces auteurs ont établi, d'après un Registre de Bruxelles, que Sluter avait séjourné en cette ville et y avait été inscrit à la Gilde en 1379 avec quatre de ses compagnons. Il y aurait passé cinq ans avant d'être appelé à Dijon (5). «Reste à savoir, dit Roggen (en parlant de l'auteur des Prophètes de Bruxelles), si cet artiste aurait été initié à l'art de son maître Sluter, ou bien, hypothèse inverse, si ce n'est pas celui-ci qui aurait trouvé dans l'école bruxelloise (6) les germes d'une nouvelle conception artistique dont il devint à Dijon le génial réalisateur » (7).

(1) Koechlin, *La sculpture belge et les influences françaises,* dans la *Gazette des Beaux-arts,* année 1903, p. 6.

(2) Paul Vitry, *Conférence donnée le 11 janvier 1935 à la Société royale d'archéologie de Bruxelles.*

(3) J. Duverger, *De Brusselsche steenbickeleren,* Gand 1933.

(4) D. Roggen, *Les origines de Klaas Sluter,* dans les *Annales de Bourgogne,* 1932, fascicule 4. — Id., *Klaas Sluter,* dans *Kunst,* 1932, pp. 2-8.

(5) Sans qu'on ait des données précises sur la date des écoinçons de Hal, il est permis de fixer celle-ci aux environs de 1400. L'église, commencée en 1341, ne fut en effet consacrée qu'en 1409 (a.s.). Il est certain que la décoration des murs était finie à ce moment, mais il est non moins évident que ce travail d'ornementation, c'est-à-dire de parachèvement, se fit en tout dernier lieu, quand le gros œuvre était entièrement terminé. Sluter ayant quitté Bruxelles en 1384, nos écoinçons seraient ainsi postérieurs d'une quinzaine d'années à son passage chez nous.

(6) Il faut entendre par là non seulement l'école bruxelloise proprement dite, mais encore toute la sculpture brabançonne.

(7) D. Roggen, *De Apostelen en de aanbidding der driekoningen in de Sint-Martenskerk te Halle,* dans *Gentsche Bijdragen tot kunstgeschiedenis,* Anvers, De Sikkel, 1934, p. 171.

Appliqué à nos écoinçons, le problème se traduit comme suit : les auteurs des œuvrettes de Hal ont-ils suivi le courant qu'aurait créé Sluter ou se sont-ils bonnement conformés à une tradition déjà établie, et leurs sculptures ne seraient-elles pas simplement le reflet du milieu artistique où ils vivaient et des tendances qui s'y étaient spontanément développées? La plupart de leurs personnages ont des formes courtaudes et lourdes, un aspect réaliste comme les Prophètes de l'Hôtel de ville de Bruxelles. Mais ces caractères nouveaux, qui allaient bientôt s'étendre à la grande statuaire et s'y épanouir magnifiquement, n'eurent-ils pas des racines profondes dans nos ateliers de petite sculpture brabançons? La question exerce actuellement la sagacité des maîtres de la critique : nos écoinçons de Hal peuvent, nous semble-t-il, éclairer le problème de quelque lumière et nous permettre de prendre position dans le débat.

Nous ne croyons pas que Sluter soit arrivé de Hollande avec un tempérament déjà formé, dont l'ascendant se serait imposé d'emblée à ses compagnons d'atelier bruxellois pour gagner ensuite tous les artistes de nos régions. Il n'a pas complètement bouleversé, comme on l'a dit, des habitudes autochtones. Il s'y est plutôt adapté lui-même avec l'intuition des ressources que ces formes robustes offraient pour la sculpture monumentale. Il a trouvé ici des tendances latentes, mais déjà vivaces, qui, animées par son génie, allaient bientôt s'ériger en formules d'art nouvelles, en nouveau canon d'école.

Ces tendances ou traditions régionales apparaissent manifestement dans les sculptures de Hal que nous allons examiner successivement dans ce chapitre (1).

La première est la *Sainte Elisabeth* qui subsiste (2) dans la chapelle de

(1) Nous donnerons chaque fois une description succincte des reliefs que nous étudierons dans la suite de notre étude, l'usure de la pierre et les conditions très défectueuses de visibilité nous ont en effet empêchée, dans bien des cas, d'en obtenir des clichés suffisamment nets

(2) Nous disons « subsiste ». En effet, des 19 écoinçons de cette chapelle de la Vierge, 17 sont modernes. La chapelle, restaurée aujourd'hui de la façon la plus heureuse, avait été odieusement transformée dans le goût du jour en 1754. On avait cassé les arcatures, les colonnettes qui les soutenaient et les reliefs des écoinçons, pour aplanir le mur et y appliquer des planches, et on l'avait affligée d'une décoration en stuc et en bois peint en marbre qui la déshonora jusqu'en 1875. A cette époque, l'architecte Van Ysendyck la rétablit dans son élégante simplicité primitive. Quant aux écoinçons, ce fut le sculpteur Van Uytvanck de Louvain qui fut chargé, en 1910, de les reconstituer. Il ne restait que quelques sculptures originales qui avaient échappé aux modernisateurs du XVIII[e] siècle, et parmi elles trois écoinçons représentant le premier une figure de femme, l'autre un roi-mage portant le coffret aux parfums, le troisième l'étable de Bethléem avec le bœuf et l'âne. Ce dernier étant fort abîmé, les restaurateurs durent sacrifier ses débris et le refaire entièrement.

Ces bas-reliefs servirent de jalons à l'artiste, aidé du doyen de l'église, Mr. Michiels, pour imaginer une reconstitution des sujets disparus. Comme ils avaient tous trois rapport à la Nativité, on supposa que les 19 écoinçons primitifs illustraient l'histoire de Jésus et

la Vierge et que reproduit notre figure 7. La sainte reçoit la visite de sa cousine Marie. Elle porte la main sur son sein, comme pour ponctuer du geste les paroles que lui prête l'Ecriture (1). Coiffée d'un voile, les cheveux séparés en deux bandeaux plats sur le front, elle a une tête disproportionnée au reste du corps, un gros visage débonnaire que souligne un menton carré. Sa robe tombe en plis larges et son manteau descend des épaules en volutes épaisses. Le fond floral est fait de feuilles compactes, accordées à la figure massive qu'elles encadrent.

Le relief de la figure 9 se trouve dans le retrait qui sépare la chapelle de la Vierge des chapelles du chœur. Il représente *Saint Paul*. Celui-ci s'appuie d'une main sur la garde d'une grande épée et tient de l'autre un livre armé de deux gros fermoirs (2). Les tempes sont dégarnies, les sourcils arqués, les yeux à fleur de tête, la barbe courte et sans boucles. Le manteau est enroulé autour du corps et ramené par devant en paquets d'étoffe qui tombent sur les pieds et se relèvent sur la croix du glaive, avec des plis amples et des creux profonds.

Le *Pèlerin* (fig. 2) qui décore la neuvième chapelle (3) porte un bourdon fait d'un bâton tors terminé par une gourde. Il a sur la tête, non le voile qui l'avait fait prendre pour une femme (4), mais un pan du manteau de grosse laine qui le protège au cours de ses voyages aux lointains sanctuaires. Il se

---

de sa sainte Mère, et l'on décida d'y représenter la naissance et l'enfance du Christ que nous voyons aujourd'hui. Dans cette reconstitution, l'écoinçon qui nous occupe ne pouvait figurer que Sainte Elisabeth.

(Les détails que nous venons de donner sont empruntés à un article du doyen MICHIELS paru dans le *Parochieblad van Halle* du 9 janvier 1909, p. 22.)

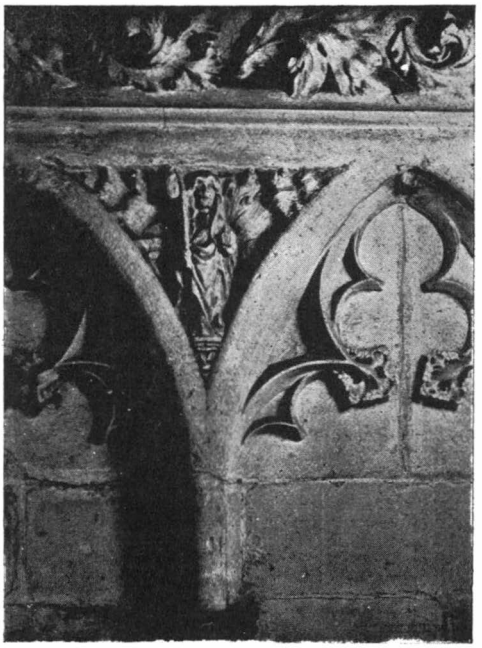
(1) « Dès qu'Elisabeth entendit la salutation de Marie, son enfant tressaillit dans son sein et elle fut remplie du Saint Esprit. Elle s'écria d'une voix forte : Tu es bénie entre les femmes et le fruit de ton sein est béni. Comment m'est-il accordé que la mère de mon Seigneur vienne auprès de moi? Car voici aussitôt que la voix de ta salutation a frappé mon oreille l'enfant a tressailli d'allégresse dans mon sein. » *Luc*, I.

(2) L'épée, c'est l'arme avec laquelle il fut décapité; quant au livre, il symbolise son apostolat, sa doctrine : voir CLOQUET, *Eléments d'iconographique chrétienne*, Tournai, Desclée, 1890, p. 181.

(3) Pour l'ordre de succession des chapelles, nous commençons par la gauche. Il est manifeste, en effet, que c'est de gauche à droite, et non dans le sens inverse, qu'ont travaillé les sculpteurs. Là où les sujets se coordonnent et s'enchaînent, c'est la direction qu'ils ont suivie. Ainsi en est-il dans les première, quatrième, cinquième et dixième chapelles, où l'on voit respectivement à gauche le *premier* fondateur, la *plus haute* dignité, l'épisode *initial* de la vie de Saint Martin, Adam et Eve *avant* la faute. C'est d'ailleurs aussi l'ordre adopté dans la chapelle de la Vierge. C'est enfin la direction suivie depuis toujours par les pèlerins dans leur « déambulation » autour du chœur. Cette remarque n'était pas inutile et nous y insistons, parce que cet ordre n'a pas été observé par tous ceux qui se sont occupés de nos écoinçons. Ainsi Destrée (op. cit. p. 86) commence le relevé des sujets par la dixième chapelle pour continuer de droite à gauche, et Hamann, dans son essai d'interprétation de la cinquième chapelle (*op. cit.* pp. 237 et 238), suppose que les scènes y représentées se développent de droite à gauche.

(4) HAMANN conjecture qu'on aurait ici Sainte Gertrude. Mais le personnage n'a aucun des attributs habituels de la sainte. Le bâton qu'il tient en main n'est pas une quenouille, comme l'appelle Hamann, il suffit, pour s'en convaincre, de voir la vraie quenouille que

1. *Sainte Catherine.*



2. *Pèlerin.*

3. *Femme à la licorne.*

4. *Animal fantastique.*

tient raide, immobile, enfoncé, comme dans un sac, dans les plis épais de son vêtement.

Ces trois reliefs, outre qu'ils sont typiquement brabançons, ont chacun une valeur en soi. La Sainte Elisabeth, malgré ses formes lourdes, a de l'aménité dans les traits, de l'aisance dans le geste, de la dignité dans le maintien. Il y a, dans le visage du Pèlerin, un air de douceur recueillie, et une expression de force émane de sa stabilité même. Mais une figure à mettre hors de pair, c'est celle de Saint Paul, l'une des plus remarquables, à notre sens, de toute la galerie. Cette petite sculpture peut, dans son plan, soutenir la comparaison avec les grandes statues d'Apôtres qui décorent le chœur et qui sont justement admirées. Corps ferme comme la foi qui l'anime, port de tête fier, haut front éclairé par la pensée intérieure, yeux au regard lointain et doux, on y sent à la fois la force calme, la noblesse, et une sorte de robuste bonhomie. La draperie aussi est traitée avec maîtrise : l'abondante étoffe, ramenée sur le bras gauche, s'étale en larges plis très bien rendus. Comme le faisait observer Paul Vitry (1), « les productions de votre art national, qui affectionne les petits formats, mériteraient parfois d'avoir été exécutées en grand; votre sculpture brabançonne, malgré ses dimensions réduites, a souvent un caractère monumental » (2). Cette remarque s'applique parfaitement à quelques-uns de nos écoinçons : si ce Saint Paul, si les cavaliers de la chapelle des morts et des vifs avaient été taillés à une autre échelle, nul doute qu'ils eussent donné des œuvres de belle allure, des morceaux de grande statuaire.

La *Sainte Catherine* de la figure 1 est également digne d'attention pour sa vigueur et sa sincérité. La sainte porte une couronne retenue par un voile. Le corsage est décolleté, étroitement ajusté au buste, fermé par un ourlet saillant. Le manteau, attaché par derrière, laisse les épaules et la poitrine découvertes, s'enroule sous la taille, se relève sur le bras gauche et s'affaisse en plis écrasés sur les pieds. La main est posée sur la garde d'une épée (3). Sous le socle, une tête chevelue et barbue, celle de l'empereur Maxence, mis symboliquement à cette place parce qu'il fut vaincu par la vierge sur le terrain de la foi. Rien d'académique dans cette figure,

---

porte Eve à la dixième chapelle; d'ailleurs cet objet n'est jamais la caractéristique de Sainte Gertrude. De plus, le menton du personnage est ourlé de barbe, ce qui ne laisse aucun doute sur son sexe.

(1) Dans la conférence dont nous avons parlé plus haut.

(2) PAUL VITRY faisait cette remarque à propos des Prophètes du porche de l'Hôtel de ville de Bruxelles qui se trouvent au Musée communal. Mr. J. DE BORCHGRAVE en a donné des reproductions dans le *Bulletin de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, août 1934, figures 1, 2, 3, 4, 6.

(3) C'est l'arme qui servit pour le martyre de la sainte. Il ne reste de cette épée, dans la pierre, que la poignée et un bout de la lame.

mais de la vie, de la vérité, une inspiration puisée directement aux sources de la légende. Le hanchement accusé du corps, le bombement du torse serré comme dans une cuirasse (1), les traits froids et durs du visage, le mouvement agressif de la tête qui se redresse, toute l'attitude exprime avec force le caractère de la sainte, la fermeté indomptable que lui attribue la légende : on connaît la dispute au cours de laquelle elle provoqua et confondit 50 docteurs, et la résistance farouche qu'elle opposa aux sollicitations puis aux menaces de l'empereur. L'originalité de cette figure éclate quand on la compare à deux autres représentations fort connues et à peu près contemporaines, celle de N. D. à Courtrai et celle du baptistère d'Anderlecht. Là, la sainte a un air plus serein, une pose empreinte de grâce et de majesté, elle apparaît transfigurée par le martyre et idéalisée par l'artiste; à Hal, au contraire, c'est la vierge forte, traitée d'une manière plus spontanée et plus réaliste; d'un côté, c'est l'idéalisme français; de l'autre, le naturalisme brabançon.

La troisième chapelle nous offre un ensemble de quatre reliefs dus manifestement au même ciseau. Très inférieurs, comme plastique, aux autres sujets du groupe qui nous occupe, ils sont en revanche plus caractéristiques des tendances régionales et sont susceptibles de nous donner quelques clartés sur l'origine de ces tendances.

Le premier personnage — reproduit à notre figure 8 — est une sorte de paysan pataud, à grosse tête plantée sur un corps trop court, engoncé dans un manteau qui laisse inélégamment découverts deux larges pieds écartés. C'est *Saint Pierre.* Il tient d'une main les clefs traditionnelles, de l'autre un livre armé de solides fermoirs bien apparents. Yeux ronds à fleur de tête, nez écrasé, bouche lippue fendue démesurément, visage embroussaillé de barbe et de cheveux, tout dénote ici la rusticité, le grossier terroir. Nulle expression dans le maintien vertical et dur, nulle pensée dans la face figée et béate :c'est un terrien du cru, mal à l'aise, dirait-on, de porter dans ses mains noueuses les nobles attributs du Prince des Apôtres (2).

---

(1) Ce bombement est peu perceptible sur notre photographie, mais il est très marqué dans la pierre.

(2) HAMANN accorde à ces figures une certaine attention sympathique qui nous surprend. Il les rattache, pour le style, aux Apôtres Pierre et Paul du chœur, et ce rapprochement est juste pour ce qui concerne l'aspect physique, mais nullement pour ce qui touche à la vie intérieure, à l'expression. Hamann trouve en outre que « chez Saint Pierre et chez la Madone, le retour à une forme conventionnelle des plis produit un effet de dignité et de réserve », et que « le Saint Pierre porte fièrement sa tête de Silène comme pour la parade » (Hamann, loc. cit. p. 226). Il suffit de jeter un coup d'œil sur notre photographie pour se convaincre que la draperie donne aux personnages un air de raideur bien plus que de « dignité ». Et, pour ce qui est de la « tête de Silène », cette face balourde, cette tête

Viennent ensuite deux anges musiciens aux têtes bouffies, presque carrées, trop fortes pour le reste du corps, aux cheveux disposés en deux gros paquets sur les oreilles, aux ailes lourdes et inertes. Leur bouche dessine un sourire enfantin, mais il n'y a ni mollesse dans la draperie, ni grâce angélique dans le maintien.

Ces anges encadrent une Vierge assise (1) conçue dans la même note de vulgarité et de matérialité : c'est une bonne femme joufflue, elle n'a ni grâce dans sa pose, ni aisance dans ses atours, et elle tient gauchement dans ses mains un nourrisson disgracieux, mal conformé, trop grand pour elle.

Ces quatres sujets sont donc franchement médiocres, et nous ne nous y serions pas attardée s'ils n'appuyaient le point de vue adopté plus haut par nous sur l'existence de ces proportions massives dans l'art brabançon, au moment où Sluter arriva à Bruxelles. Est-il vraisemblable en effet, à les bien regarder, que l'auteur de pareilles œuvres ait subi l'empreinte, même lointaine, du maître hollandais? A défaut de savoir tirer parti de ces formes trapues et d'atteindre aux qualités *intellectuelles,* à l'expression du sentiment *intérieur* qu'on voit chez Sluter, il eût du moins, semble-t-il, imité le maître dans sa plastique *extérieure,* dans l'arrangement *matériel* des figures, dans la silhouette des personnages et le mouvement des étoffes. Or il n'en est rien. Une des caractéristiques de Sluter réside dans les plis crevassés, houleux, tourmentés, qui donnent une expression si forte, si élevée à ses draperies. Comme le dit Troescher, « le maître trouvait qu'en creusant des sillons dans l'étoffe, il obtenait des ombres plus profondes et des effets plus vivants » (2). C'est là une particularité *externe,* que les imitateurs se seraient d'abord attachés à reproduire. Troescher ajoute que « Sluter avait un fin sentiment de l'harmonie d'une silhouette : jamais, dans le contour d'une madone, il ne rompait l'élan d'une courbe molle par un sceptre raidement dressé ». Qu'on compare ce sens de la ligne, cette recherche du rythme avec le dessin rigide et froid des figures de cette chapelle! Du reste, si, passant à un nivau plus élevé, nous considérons les Apôtres du triforium, nous constatons que l'arrangement des plis s'y éloigne, tout autant qu'ici, de la technique bourguignonne : seuls les visages héroïques pourraient trahir une inspiration slutérienne, mais les

---

énorme et inexpressive, ne rappellent en rien le masque malicieux du gai compagnon de Bacchus.

(1) Pour tous les reliefs cités, sans être reproduits, dans ce travail, on peut consulter notre ouvrage sur « L'église St. Martin à Hal », paru dans la collection « Ars Belgica », Bruxelles 1936.

(2) Georg Troescher, *Claus Sluter und die burgondische Plastik um die Wende des XIV Jahrhunderts,* Fribourg en Brisgau, 1932, p. 117.

draperies, comme le dit Mr. Laurent, « restent obstinément archaïsantes, gothiques » (1). Roggen observe de son côté, à propos des mêmes Apôtres, que « la parenté (entre les figures de Hal et de Dijon) se trouve principalement dans la même intensité de vie des personnages et dans l'aspect réaliste des têtes, mais moins dans le traitement des plis et de la forme, où Sluter dépasse de loin le maître de Hal, car, chez lui, la structure du corps vivant et souple détermine le mouvement des draperies » (2).

Nous ne sommes ainsi ni la première ni la seule à signaler la déficience des draperies de Hal et leur peu de rapport avec l'esthétique bourguignonne, et nous pouvons conclure en disant que les étoffes compactes, aux plis raides ou anguleux, aux volutes verticales, relèvent d'une ancienne tradition plutôt que d'une inspiration novatrice, et que d'autre part la massivité des formes, en étroite corrélation avec la lourdeur des draperies, tient, elle aussi, à des habitudes locales et doit trouver son origine dans le tempérament brabançon. Et qu'on ne nous objecte pas que nous fondons notre opinion sur la base fragile de ces quatre pauvres reliefs. D'abord, à part le St Paul examiné plus haut, les remarques que nous venons de faire s'appliquent, à des degrés divers, à toutes les autres sculptures que nous groupons dans ce chapitre. Ensuite, la valeur des figurines de Hal ne doit pas se mesurer à leurs petites dimensions, et il ne manque pas parmi elles, comme nous l'avons vu à la chapelle des morts et des vifs, de productions dénotant un sens artistique aigu et une perfection technique indéniable.

D'essence tout à fait régionale également sont les cinq écoinçons de la dixième chapelle. Ils illustrent l'histoire d'Adam et Eve : la Tentation, la Fuite du Paradis terrestre, la soumission à la dure loi du travail (3). Scènes naïves, dénuées de grâce édénique, empreintes pourtant d'un charme ingénu et d'une force puisée dans leur simplicité même, dans la nudité des corps et dans celle du tableau, où manque le fond floral habituel. Les personnages des deux premiers écoinçons semblent pétris dans la grasse argile brabançonne, avec leurs mains énormes, leurs visages impassibles, leurs gestes gauches, élémentaires. Curieux surtout le pommier traité schématiquement avec ses cinq fruits démesurément grossis. Les deux écoinçons suivants sont conçu dans la note intime des scènes de genre, ils sont moins frustes, plus pittoresques, mieux observés. Adam

(1) M. Laurent, *L'architecture et la sculpture en Belgique*, Bruxelles, 1928, pp. 30-31.
(2) D. Roggen, *op. cit.* p. 163.
(3) On trouve une reproduction de ces scènes dans l'ouvrage de Clemen, fig. 223 et 224

retourne son champ, armé de la bêche, vêtu du costume des manants : surcot serré par une sangle, larges baies bouffantes et grosses chaussures; Eve prend d'une main les bouts de laine sur l'écheveau de la quenouille et, de l'autre, les enroule sur le fuseau : c'est une femme de la campagne aux traits rustiques, aux formes replètes, à qui une molle inclinaison de la tête confère néanmoins quelque grâce. Enfin le cinquième écoinçon montre un homme piochant le sol, probablement Noé dans sa vigne (1), et, dans les angles, une colossale grappe de raisin : composition synthétique rapprochant le travail et ses fruits, le labour et la récolte.

Au groupe que nous étudions en ce moment se rattachent une série d'autres reliefs marqués des mêmes tendances, mais n'offrant pas le même intérêt artistique ou la même valeur démonstrative. Aussi nous bornerons-nous à les signaler.

Ce sont d'abord les sept figures de la deuxième chapelle qui représentent le Christ en majesté entouré des quatre évangélistes et de deux martyrs, St Etienne et St Laurent. Il s'agit ici d'un thème souvent traité au Moyen-âge, mais l'œuvre de Hal est terne et froide, n'ayant de majesté que dans le nom.

Suivent les cinq écoinçons de la 4me chapelle figurant un pape, un empereur, un roi, un comte et un chevalier. Hamann nomme leur auteur « le maître des conditions sociales ». Il se peut en effet qu'ils aient un sens général et représentent les hautes dignités séculières et ecclésiastiques de l'époque, mais il est plus probable qu'ils rappellent personnellement les fondateurs de la Confrérie de N. D. de Hal, laquelle recueillit des fonds importants pour la construction de l'église (2). Ces cinq reliefs sont médiocres : ils ont, comme défauts communs, l'absence d'individualité dans les visages qui ont tous un air plébéien, le manque de prestance dans le port et d'ajustement dans la draperie : ce sont des figures gauchement dessinées et ressortissant plutôt à la grosse imagerie populaire.

La cinquième chapelle contient six reliefs illustrant la vie de St Martin, patron de l'église. On voit successivement le Saint partageant son manteau avec le mendiant, recevant le baptême, assailli par les brigands à son passage des Alpes, emmené en captivité par l'un des bandits, prêchant

(1) Dans la Genèse, l'histoire de Noé suit immédiatement celle d'Adam et Eve.

(2) Suivant des renseignements que nous devons à l'obligeance de M. Possoz, le très informé Président du Cercle archéologique de Hal, cette confrérie fut fondée probablement au moment où l'on décida la construction de l'église, donc avant 1341. Les personnages qu'on voit ici seraient : 1° le pape Eugène IV qui confirma la confrérie en 1342, 2° l'empereur Louis de Bavière, époux de Marguerite de Hainaut, 3° le roi d'Angleterre Edouard III, époux de Philippine de Hainaut, 4° le comte de Hainaut Guillaume II, beau-frère des deux précédents, 5° un des seigneurs désignés parmi les membres, au livre d'or de la confrérie, avec les princes ci-dessus nommés, probablement Jean de Blois.

un catéchumène, mettant en fuite le démon (1). Toutes ces sculptures sont de la même main, comme le prouvent la persistance des mêmes particularités vestimentaires, entre autres une toque fleuronnée et un manteau de moine, et la forte saillie du relief chez tous les personnages : ceux-ci sont placés latéralement contre le fond, avec des creux profonds qui les font se détacher et ressortir plus vivement. Pour la forme, les proportions, la draperie, ces reliefs sont bien aussi dans la note brabançonne, mais ils sont d'un art moins grossier que les deux séries précédentes, surtout les deux derniers, où la figure du Saint n'est pas sans noblesse.

III. LA SCULPTURE ANIMALIERE.

La décoration des églises gothiques ne comprend pas seulement des sujets religieux, on y rencontre aussi, et en nombre relativement considérable, des sujets profanes, et profanes parfois jusqu'à la trivialité et la licence. Cette imagerie généralement naïve et souvent peu édifiante nous semble étrangère à la dignité du lieu saint, elle nous étonne et nous déconcerte aujourd'hui. Pour la comprendre, il faut considérer l'esprit de l'époque, de ce moyen-âge qui concevait les choses religieuses tout autrement que nous. Epoque de foi ardente sans doute, mais de foi non épurée encore, où le familier côtoie le divin, où un grossier matérialisme se mêle au mysticisme le plus élevé. La décoration des églises était alors, comme on l'a dit, le seul livre du peuple, la Bible du pauvre, « une image du monde, un abrégé de l'histoire, un miroir de la vie morale » (2). La masse

(1) A part le premier écoinçon représentant l'épisode très connu du partage du manteau, l'identification de ces sujets n'avait pas été faite jusqu'ici. Destrée les passe sous silence. Hamann y voit « l'illustration d'une sainte légende dont l'explication doit être recherchée dans l'histoire locale » (*op. cit.* p. 237). Cette sainte légende est tout simplement, selon nous, celle de Saint Martin : la clef doit en être cherchée, non dans l'histoire locale, mais dans Jacques de Voragine. L'interprétation que nous proposons se fonde sur les raisons suivantes :

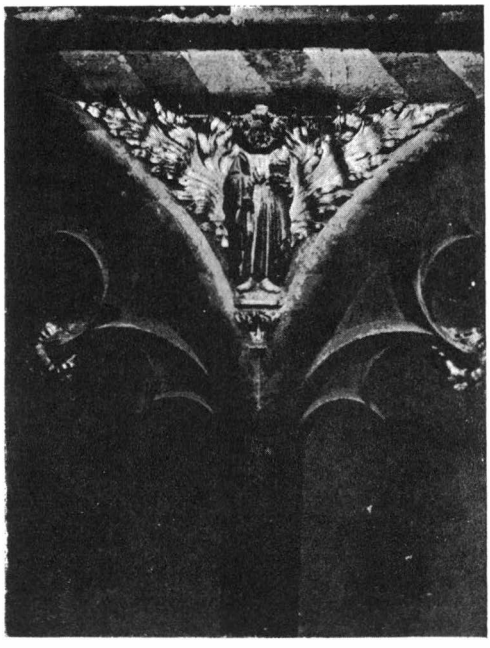
1. La concordance adéquate de chacune de ces scènes avec le texte de la Légende dorée (il serait trop long de rerpoduire ici les passages démonstratifs).
2. Leur ordre de succession conforme à la chronologie de l'histoire du Saint.
3. Le fait que, Saint Martin étant le patron de l'église, il ne serait pas vraisemblable qu'on ne lui eût consacré, dans une si abondante décoration, qu'un seul écoinçon, le premier de la série.
4. Enfin la position de cette chapelle : elle est située dans l'axe même du chœur, et il est naturel que cette place d'honneur ait été réservée tout entière au grand saint qui étendait sa tutelle sur l'église, la paroisse et la cité, et dont l'histoire, telle qu'elle est relatée ici, était alors familière à tous et partout populaire.

(2) E. MALE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, Colin, 1902, préface.
On lit de même dans VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire raisonné d'architecture*, tome 8, p. 247 : « Tout l'ordre naturel et surnaturel, physique et immatériel se développe (dans les églises du moyen-âge), comme dans un livre. C'est un véritable Cosmos, une encyclopédie comprenant toute la création, non seulement dans sa forme sensible, mais dans son principe intellectuel. »

5. *Cerf broutant des feuilles de chêne* (demi-écoinçon).

6. *Cerf mourant* (cordon de frise).

7. *Sainte Elisabeth.*



8. *Saint Pierre.*

illettrée y trouvait un enseignement par l'image qui mettait sous ses yeux les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, les légendes pieuses, la vie exemplaire des saints, les mystères des sacrements. On connaît le touchant aveu que Villon met dans la bouche de sa mère :

> Femme je suis povrette et ancienne,
> Qui riens ne sçay, oncques lettre ne lus.
> Au moustier voy, dont je suis paroissienne,
> Paradis painct, où sont harpes et lu(th)s,
> Et ung enfer où dampnez sont boullus.
> L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse. (1)

Dans ce livre, l'illustration profane était comme la page de fantaisie et d'humour où l'esprit se détendait, où s'épanouissait la grosse jovialité du temps. Les artistes, de leur côté, s'évadaient volontiers des sujets austères pour reproduire les formes vivantes qu'ils voyaient autour d'eux ou qu'ils forgeaient au gré de leur caprice. N'étant plus astreints à respecter les canons liturgiques ou les traditions consacrées, ils donnaient essor à leur verve pour rendre la nature et la vie telles qu'ils les avaient chaque jour sous les yeux ou les créaient par la fiction. De là ces scènes empruntées aux occupations des gens de métier ou aux mœurs populaires, ces animaux grotesques ou familiers, ces types contrefaits ou grimaçants qu'on voit en si grand nombre aux chapiteaux, aux consoles, aux culs de lampe, aux écoinçons ,aux clefs de voûte, aux stalles et aux gargouilles de nos églises gothiques, et où l'esprit satirique et rabelaisien des imagiers et des huchiers se libère parfois jusqu'au plus hardi réalisme.

Cette décoration profane ne manque pas à Hal et particulièrement dans nos écoinçons. Une chapelle entière, la huitième, est consacrée aux animaux fantastiques. Ils y figurent au nombre de cinq, auxquels il faut ajouter sept autres motifs du même genre dispersés ailleurs dans le cordon de frise et dans les demi-écoinçons. De mérite divers, les uns d'une fantaisie bizarre, les autres d'une laideur repoussante, ils semblent le produit d'un esprit hanté par les contes hallucinants, peuplés d'être démoniaques, qui avaient cours à cette époque. Toutes les difformités, toutes les hideurs y sont accumulées : mufles énormes, marines béantes, langues étirées, cornes bifurquées au milieu du front, membres disloqués, corps gonflés, et comme désossés, crinières hérissées ou flamboyantes, échines et queues

(1) VILLON, *Ballade que Villon feist à la requeste de sa mère pour prier Nostre Dame*, strophe 3.

armées d'arêtes. On y voit d'étranges combinaisons de corps d'homme à tête d'animal ou de corps d'animal à masque humain. Nous nous bornons à donner ici, à notre figure 4, un spécimen, le *cinquième écoinçon de la huitième chapelle,* le meilleur de la série, avec ses crins dressés, sa large croupe frémissante, son arrière-train râblé qui s'arcboute à l'arcature. Il y a là un effet de raccourci très réussi : le corps est comme tordu, il se présente simultanément de face et de dos.

Cette imagerie n'a rien d'allégorique, ainsi qu'on pourrait le croire à première vue. Comme le dit E. Mâle, nos sculpteurs ont d'abord copié puis imité « les figures du tapis byzantin apporté par les marchands de Venise, sans se douter qu'elles pussent avoir une signification quelconque. Les tisserands de Constantinople reproduisaient d'ailleurs eux-mêmes les modèles des vieux tapis persans, sans en comprendre le sens et sans y voir autre chose qu'un dessin industriel d'une disposition heureuse » (1). Toutes ces bêtes relèvent donc, au début, de l'inspiration asiatique. Mais, une fois la tradition établie, enlumineurs de manuscrits et imagiers d'églises ont inventé librement leurs monstres en les variant et en les multipliant à l'infini. Dès le XIII[e] siècle, ils ne copient plus, ils secouent l'influence orientale pour créer des types originaux.

Après ces êtres horrifiques ou grotesques, l'œil se repose avec délice sur les images charmantes des vraies bêtes de la Création. Plus d'outrance ici, mais un art simple et qui a l'accent de la vie; plus de monstres ricanants, mais des animaux gracieux qui révèlent chez les imagiers un vif sentiment de la nature. C'est d'abord, à la septième chapelle, un *cerf broutant des feuilles de chêne* : la tête est finement dessinée, le feuillage traité minutieusement : on y distingue nettement, comme le montre notre figure 5, les lobes striés de la feuille, les trois glands sertis dans leur cupule rugueuse, et une autre cupule vide de son fruit et un peu ébréchée (2). Puis vient, à la même chapelle et faisant pendant au sujet précédent, un bélier grignotant une grappe de raisin : la tête est bien formée avec son museau allongé, ses cornes recourbées et rentrantes; flocons de la toison et fruits de la grappe y sont soigneusement détaillés. A la neuvième chapelle, deux chiens couchés croisent leurs têtes et s'appuient sur l'épaule l'un de l'autre dans une fraternité touchante : l'un des deux pose câlinement la patte sur son compagnon, dans un geste d'un naturel exquis.

(1) E. Mâle, *L'art religieux du XIII[e] siècle en France,* Paris, Colin, 1922, p. 68.

(2) A vrai dire, c'est surtout l'expression qui est vivante, vraie, bien observée. Quant aux détails anatomiques, ils ne laissent pas de présenter quelque fantaisie, comme les pattes et la queue du cerf, qui sont ici trop grosses. Ces animaux sont d'ailleurs, parfois, un peu stylisés, en vue de leur accommodation au cadre qui les enferme.

Enfin la huitième chapelle contient un morceau de maître que reproduit notre figure 6. C'est un *cerf mourant*. La tête figée par la mort, les yeux éteints, la langue pendante sur le côté, les pattes ployées sous le ventre, tout donne une impression de corps sans vie, d'affaissement inerte, et il émane un sentiment de tristesse de ce tableau expressif, admirablement rendu.

Les quelques figures que nous venons de signaler montrent la place qu'occupent, dans la sculpture gothique, les sujets animaliers. En cette matière, les imagiers avaient eu des prédécesseurs dans la personne des miniaturistes. Bêtes chimériques et animaux réels abondent dans la décoration marginale et l'ornementation des lettrines des manuscrits, où nous avons trouvé plus d'un type à rapprocher de ceux de Hal. Ils servent à historier les majuscules, où ils s'enroulent, se tortillent, s'allongent ou se pelotonnent pour épouser la forme ou remplir l'intérieur des caractères. Quant aux marges des feuillets, toute la faune des basses-cours, des champs et des bois, y défile en des poses variées, toujours exactement notées et pittoresquement rendues. La tradition passa des enlumineurs aux imagiers : ceux-ci tirèrent parti de cette ressource pour jeter, comme ici, une note de fantaisie et de fraîcheur au milieu de leurs graves sujets religieux.

Avant de clore ce chapitre, nous inclurons dans le groupe des êtres fantastiques un écoinçon, celui de notre figure 3, qui s'y rattache par son sens purement décoratif et par ses lignes tourmentées. Il appartient à la septième chapelle et représente une femme échevelée chevauchant une licorne. La bête est dressée contre l'arcature. La femme, penchée en arrière, se cramponne à la croupe, s'accroche d'une main à la crinière et de l'autre à la queue de sa monture. Ses cheveux se soulèvent et se tordent, comme des flammes, au vent de sa course effrénée. L'œuvre, pleine d'élan, d'impétuosité, est pourtant inégale. La licorne a une tête difforme et une pesante allure : on ne retrouve pas chez elle les mouvements nerveux, haletants, des chevaux de la sixième chapelle. La femme elle-même n'est pas sans défaut, avec sa tête trop grosse pour un corps d'une sveltesse un peu grêle. Mais l'ensemble est animé d'une vie frénétique et le groupe est d'un bel effet décoratif (1).

(1) Malgré la présence de la licorne, il ne faut pas chercher dans cette œuvre un sens mystique. Sans doute la licorne est un des motifs empruntés aux Bestiaires qu'on rencontre le plus fréquemment dans l'iconographie religieuse du moyen âge, et sans doute aussi cette licorne est-elle souvent accompagnée d'une vierge, le seul être qui pût s'emparer de la bête (voir Vincent Flipo, *Manuel pratique d'archéologie française*, Paris, 1930, p. 338). Mais elle est toujours présentée comme le symbole de la pureté, de la chasteté, et la jeune fille qu'on voit près d'elle n'a jamais, comme ici, l'aspect d'une bacchante ivre.

IV. LA SCULPTURE DE GENRE.

Parmi les sculptures profanes, il convient de classer à part quelques reliefs représentant des tableaux familiers ou des types sociaux, ce qu'on appelle communément des scènes de genre. Ces reliefs sont peu nombreux à Hal, du moins dans les chapelles (1), mais ils sont parmi les œuvres les plus vivantes, les plus originales de notre galerie, et ils joignent à leur mérite artistique un intérêt documentaire. Par eux, nous pénétrons dans la vie du passé, et ils nous apportent des détails curieux et précis sur l'histoire des mœurs, le costume et l'armement de l'époque.

Le plus intéressant de ces reliefs est une figure de frise montrant une *femme du peuple qui emmaillote son enfant.* Le groupe décore la septième chapelle, où il est placé en équerre dans l'angle de la corniche. Nous le donnons à notre figure 11. La mère a les traits rustiques, les fortes mains et les gros pieds d'une paysanne. Elle est coiffée d'un bonnet à bavolet. Sa robe épaisse est troussée aux manches, nouée à la taille, bouillonnante dans le bas. L'enfant, couché entre ses genoux, est enroulé dans les langes comme une momie : le maillot entoure la tête et emprisonne les membres, on distingue les cordons ou bandelettes qui se croisent sur la poitrine et enlacent tout le corps. Tout près, à gauche, se trouve la couche du nourrisson, un matelas traversé en diagonale par deux sangles et surmonté d'un oreiller bordé d'une cordelière qui fait saillie aux quatre coins.

Cette petite scène est d'une exacte vérité et d'un naturel charmant. Elle mérite, à notre sens, un éloge tout particulier. Si l'on considère qu'à cette époque la sculpture était encore généralement empreinte de maniérisme et asservie aux formules académiques, on conviendra qu'elle est remarquable par son esprit d'observation et sa sincérité de bon aloi : c'est la réalité prise sur le vif et expressivement rendue (2).

La neuvième chapelle contient un demi-écoinçon, celui de notre figure 10, qui représente un *veneur excitant ou plutôt dressant son chien.*

(1) Les types d'hommes de métier et de gens du peuple sont plus nombreux aux consoles intérieures et extérieures de l'église.

(2) Il est intéressant de rapprocher cette figure d'une autre qu'on voit dans la « Visite à l'auberge » de P. Breughel le Jeune. Il y a là, parmi les personnages, une femme du peuple tenant son enfant dans son giron et s'apprêtant à l'emmailloter. Elle a, à portée de main sur le bras de sa robe, un rouleau de bandelettes et, sur une chaise, une paire de ciseaux. Elle est, comme à Hal, assise à même le sol, a la même coiffure à bavolet, la même robe serrée à la taille, les mêmes manches retroussées. A plus d'un siècle de distance, on trouve entre les deux femmes de curieuses analogies. Au point de vue folklorique, on constate la persistance du même costume et des mêmes détails de la vie privée chez les gens du peuple. Et, dans un autre ordre d'idées, on voit que nos vieux artistes brabançons, le sculpteur de Hal comme le peintre bruxellois, s'inspiraient aux sources populaires, avec une prédilection pour les sujets d'un caractère ingénument réaliste.

9. *Saint Paul.*

16. *Veneur essayant de faire lâcher prise à un chien* (demi-écoinçon).

L'homme est coiffé d'un chapeau pointu, tel qu'on en voit souvent à cette époque (1). Il a les yeux bridés, sa barbe déferle en flots abondants sur la poitrine, sa veste courte est serrée à la taille par un ceinturon auquel pend un coutelas de chasse engainé dans son fourreau. Il tient des deux mains un bâton : le chien a saisi celui-ci dans ses crocs et n'en démord pas. La bête est frémissante de vie, on devine à ses yeux qu'elle grogne, et tout son corps est bandé et à moitié tordu dans l'effort rageur qu'elle fait pour garder sa proie illusoire. La scène est pleine d'aisance et de mouvement, sans rien qui trahisse une raideur de ciseau. On peut la ranger, avec la précédente, parmi les meilleurs morceaux de la galerie. Elle montre que nos imagiers excellent dans les sujets familiers sollicitant leur observation directe plutôt que leur imagination (2).

On voit, dans un demi-écoinçon de la quatrième chapelle, un homme couvert de longs poils, brandissant d'une main, en guise de massue, une branche trifurquée, tenant dans l'autre un écu rond, à face extérieure convexe, orné d'un mufle de lion. Il s'agit là d'un homme sauvage, personnage folklorique qui figurait dans tous les cortèges de l'époque et qui a d'ailleurs survécu, en maint endroit, jusqu'à nos jours (3). Ce motif est très fréquent dans les enluminures des manuscrits comme dans les reliefs sculptés du moyen-âge (4).

On peut enfin rattacher à ce groupe les deux figures de chevalier de la quatrième et de la neuvième chapelles. La première surtout, quoique inférieure en qualité, détaille, avec l'exactitude d'un document, toute l'armure d'un seigneur équipé pour la joute d'un tournoi : lance, écu, gantelets, brassards, camail, haubert et cotte d'armes, ceinturon avec épée, cuissards, grèves, genouillères, solerets articulés, aucune pièce ne manque pour l'entrée en lice.

Le relief reproduit dans notre figure 12 est un peu en marge de ces

(1) On voit ce même chapeau pointu dans deux autres reliefs de Hal. Nous l'avons retrouvé aussi dans les gâbles d'Assche et dans les écoinçons de Courtrai. Outre sa forme pittoresque, cette coiffure se prêtait à remplir les angles, d'où sa fréquence dans les écoinçons.

(2) Ce motif est courant dans les manuscrits. Nous avons rencontré aussi deux veneurs, l'un tendant son arc et l'autre sonnant l'hallali, dans les écoinçons de l'église Sainte-Croix à Liége.

(3) On connaît les hommes velus ou feuillus, généralement aujourd'hui couverts de lierre, de maint cortège historique traditionnel, comme ceux du Géant Goliath à Ath, du Doudou à Mons, de la Chambre de rhétorique à Hasselt, du carnaval de Malmédy, et surtout les célèbres hommes sauvages du cortège populaire mythique de Russon.

(4) Ce motif reparaît à Hal même, sous une forme à peu près identique, dans deux des consoles extérieures du chœur. Nous l'avons retrouvé aussi dans les écoinçons de la chapelle des comtes à l'église N. D. à Courtrai (28me relief en partant de la gauche), et dans ceux de l'église du Sablon à Bruxelles, où il figure deux fois, sous le même aspect et avec les mêmes attibuts qu'à Hal, d'abord dans le chœur (60me écoinçon), puis dans le transept septentrional.

motifs de genre. Il est en effet de caractère religieux. Mais il est traité dans une note simple, intime, et peut ainsi trouver place en ce chapitre. Il décore la frise de la quatrième chapelle et illustre un épisode charmant du Nouveau-Testament : *la visite de Jésus chez les docteurs.* L'enfant est vêtu d'une tunique froncée, il a les cheveux bouclés, un visage rond et joufflu, où une sorte de gravité réfléchie s'allie à la grâce naturelle du jeune âge. Les traits sont purs, la ligne du nez et la courbe des lèvres bien dessinées. Les deux docteurs sont des vieillards au grand front, aux joues émaciées, aux mèches de cheveux couvrant la nuque. Ils ont un air attentif et déférent devant l'enfant divin qui les émerveille par la sagesse précoce de ses réponses. Ils lui montrent du doigt le texte inscrit dans le Livre de la loi qu'il tient ouvert devant lui. La scène est bien équilibrée, tous les détails convergent vers le point central, qui est le Livre de la loi, et le tableau est relevé par le contraste entre la tête auguste des vieillards et la figure jeune, mais déjà pensive, de l'enfant.

V. LA SCULPTURE TRADITIONALISTE.

Tous les reliefs étudiés jusqu'ici portent, plus ou moins accusée, l'estampille brabançonne. Mais, si forte que fût sa vitalité, l'art régional ne s'était pas encore imposé souverainement, et il est mainte œuvre où persiste l'influence française, l'art de cour toujours en honneur, à ce moment, chez les imagiers du sud. Tel est le cas, dans le plan de la grande sculpture, pour la Madone du portail méridional, qui reste dans la pure note du 13^{me} siècle, et dont la délicate silhouette s'oppose aux mâles figures des Apôtres du chœur. Tel est aussi le cas, dans nos écoinçons, pour quelques reliefs qui tranchent sur les personnages trapus, les animaux truculents ou les types roturiers que nous venons de voir.

C'est d'abord le petit roi-mage de la chapelle de la Vierge. Son costume bien ajusté, sa taille fluette, sa grâce un peu mièvre, sa démarche souple et légère, son manteau moelleux aux plis sobres sont d'un seigneur rompu à tous les raffinements d'une société polie.

C'est ensuite, dans la première chapelle, le comte Guillaume de Hainaut. Il tient en main la pierre de la fondation (1). Il porte un pourpoint qui

(1) L'identification que nous donnons, et que nous n'avons trouvée nulle part, est fondée sur l'examen du relief. Le personnage a en main un bloc de pierre bien équarri, aux faces planes et aux arêtes encore vives, prêt à être posé et maçonné dans un mur. Il est vêtu princièrement, somptueusement de pied en cap, comme pour une cérémonie, une solennité : celle de la pose de la première pierre. Nul doute possible : c'est le fondateur de l'église, Guillaume II, comte de Hainaut. C'est grâce à ses libéralités que l'église put être commencée en 1341. En sa qualité de premier et principal bienfaiteur, il avait un droit de

11. *Femme emmaillotant son enfant* (cordon de frise).

12. *Jésus parmi les docteurs* (cordon de frise).

moule son torse et la courbe de ses reins, un manteau rejeté en arrière comme une draperie de fond sur laquelle se détachent ses jambes cambrées, son buste svelte, sa hanche nerveuse. Un air de noblesse et d'énergie émane de son visage et de son maintien, de son front haut, du geste preste de son bras écartant le pan du manteau.

C'est enfin (1) le Saint Sébastien de la troisième chapelle, figure d'une rare distinction, avec sa fine moustache, ses traits racés de gentilhomme, sa tête coiffée d'une toque d'où s'échappe une couronne de cheveux bouffants, ses jambes nues, bien dégagées, aux muscles solides, et d'un galbe parfait. Il retrousse sur le bras gauche son manteau qui retombe en larges plis ondulant transversalement à la façon du XIV^e^ siècle. Encore que cette draperie soit un peu conventionnelle, l'œuvre est remarquable par la souplesse de l'allure, les justes proportions du corps, la parfaite qualité de la technique. L'artiste, par le style des plis, se rattache à la tradition gothique et son élégance est d'inspiration française, il a fait pourtant plus qu'un travail d'école, il a animé sa figure de réalité et de traits contemporains.

VI. CONCLUSION.

Au terme de cette étude, il nous reste à considérer l'œuvre de Hal dans son ensemble pour en dégager les caractères propres. Nous pourrons mieux souligner ceux-ci en rapprochant nos reliefs des œuvres similaires qu'on rencontre dans notre pays.

Il existe aussi des écoinçons sculptés aux églises d'Asche, de N. D. à Courtrai, de Sainte Croix à Liége, Du Sablon à Bruxelles et de Saint Rombaut à Malines. Nous les avons tous examinés sur place et nous essaierons d'en donner ici une idée sommaire.

Ceux d'*Assche* forment une œuvre exclusivement décorative. A part les figures d'Adam et Eve, on n'y trouve aucun sujet religieux, mais des mascarons, des feuillages, des êtres de pure fiction. Comparés à ceux de Hal, ils témoignent d'une facture plus homogène et plus délicate, mais sont d'un *art moins réaliste et moins personnel* (2).

---

primauté sur tous les personnages profanes ou sacrés qui vont se succéder dans les chapelles suivantes, et c'est pourquoi on lui a réservé ici la première place.

(1) On peut voir une reproduction de ce Saint Sébastien ainsi que de Guillaume de Hainaut dans notre ouvrage sur « l'Eglise St. Martin à Hal », Bruxelles, 1936, fig. 56 et 58.

(2) Il faut signaler une particularité de technique qu'on ne rencontre qu'à Assche : les sculptures y sont taillées superficiellement, elles n'ont pas le relief plein, en ronde bosse, qui fait des figures de Hal autant de statuettes attachées seulement par un point au mur de fond. Ici le relief est obtenu en creusant une pierre qui ne dépasse pas le profil du mur, ce qui donne au travail l'aspect d'un dessin gravé sur une surface plane.

Les reliefs qui décorent la *chapelle des Comtes de l'église N. D. à Courtrai* forment une galerie plus riche et plus colorée (1). Scènes religieuses et figures de saints y voisinent avec les personnages princiers, les types populaires, les tableaux de la vie quotidienne, les animaux réels ou fictifs, les êtres drôlatiques ou monstrueux. Mais on a ici un art moins inégal et moins primitif qu'à Hal, et *d'essence nettement française :* les personnages se détachent en fines silhouettes dans des poses élégantes et des ajustements aristocratiques; on y sent, sinon l'action directe de Beauneveu, du moins l'influence qu'y a laissée le maître de Valenciennes au cours des travaux d'ornementation de la chapelle.

Les écoinçons de l'église *Sainte Croix à Liége* datent de diverses époques et sont de nature fort différente. Les plus anciens, ceux de la nef droite, ont de la vie et du pittoresque (2); ceux de la nef gauche sont plus médiocres avec leurs masques difformes et leurs animaux boursouflés; enfin ceux du chœur sont taillés, comme à l'emporte-pièce, en grandes surfaces plates tenant lieu de plis, avec des muscles saillants d'athlètes de foire. C'est un *art baroque,* d'ailleurs dénué d'âme et relevant souvent de la caricature.

Quant aux écoinçons du *Sablon,* nous en avons, dans la première partie de notre travail, décrit quelques-uns qui incarnent assez bien les qualités et les lacunes de l'ensemble. Postérieurs d'un demi-siècle en moyenne (3) à ceux de Hal, ils portent comme eux, par leur caractère populaire et par certaines particularités de style (4), le cachet de l'art brabançon, mais c'est du *brabançon évolué* et, pour tout dire, émasculé, qui a perdu sa force primesautière de Hal pour acquérir en revanche plus de distinction, plus d'équilibre et de goût, avec une technique parvenue à un haut degré d'habileté manuelle (5).

Enfin les écoinçons de *Malines* ne sont à signaler ici que pour mémoire,

(1) La chapelle contient 51 arcatures ornées chacune de deux demi-écoinçons dorés sur fond vert.

(2) On peut voir des reproductions de ces écoinçons dans le bel ouvrage de M. Devigne : *La sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècles,* Bruxelles, Van Oest, 1932.

(3) Nous disons « en moyenne ». En effet ces écoinçons ne sont pas moins de 235! Ils remplissent le chœur, ont essaimé dans les transepts et proliféré dans les nefs latérales jusqu'au fond de l'église. Un travail si copieux n'a pu s'accomplir en un jour, et toutes les parties de l'église n'ont d'ailleurs pas été construites en même temps. Les écoinçons du chœur datent des premières années du XIV^e siècle, mais l'œuvre ne fut achevée, comme l'église elle-même, qu'après 1450.

(4) C'est ainsi qu'on y voit encore de ces personnages à grosse tête que nous avons si souvent signalés à Hal.

(5) Voir, dans notre première partie, la description que nous avons donnée des personnages illustrant la légende des Trois morts et des Trois vifs.

étant uniquement des motifs floraux réduits d'ailleurs à quelques types uniformément répétés (1).

Toutes ces œuvres restent dans le plan mineur de la petite sculpture et ne dépassent pas le niveau de la simple imagerie ornementale. Elles ont souvent les qualités de leur genre : une portée édifiante, un charme pittoresque, une piquante fantaisie. Elles plaisent par leur fraîcheur, leur couleur folklorique, leur naïveté savoureuse, leur ironie aimable ou aiguisée de satire. Mais la notion d'art, à leur propos, s'applique à la technique manuelle bien plus qu'à l'effet esthétique. Leurs auteurs sont des praticiens plus ou moins habiles, mais qui ne sortent pas de leur zone décorative pour atteindre à l'art véritable et s'élever, comme à Hal, jusqu'à l'émotion, l'expression intense de la vie intérieure. On ne trouve qu'à Hal des scènes dramatiques comme celle de la sixième chapelle, des personnages d'une force de pensée comme le Saint Paul ou la Sainte Catherine, des tableaux si vivants et si vrais que le Veneur ou la Femme emmaillotant son enfant. Ailleurs aussi, le style est plus impersonnel, moins caractérisé, moins fortement marqué, sans la puissance que lui donne à Hal son réalisme.

L'examen comparatif des productions parentees confirme ainsi et met mieux en lumière les caractères propres de nos écoinçons, tels qu'ils ressortaient déjà de l'étude objective que nous en avons faite. Nous les dégagerons donc une fois de plus — et ce sera la conclusion de notre travail — en disant que l'œuvre de Hal, *d'essence spécifiquement brabançonne,* l'emporte, dans son ensemble, par deux qualités, issues d'ailleurs l'une de l'autre, et qui sont sa *vigueur* et son *originalité.*

*
* *

Il nous reste à témoigner notre gratitude à notre dévoué maître, Monsieur le Professeur M. Laurent, qui nous a guidée dans notre travail, nous suggérant maint jugement et mainte interprétation.

Nous remercions aussi Monsieur le Doyen de Hal qui nous a autorisée à prendre de nombreux clichés dans son église, ainsi que MM. Possoz et Houssiau, les Président et Secrétaire du Cercle archéologique de Hal, qui nous ont plus d'une fois orientée dans nos recherches.

ANDRÉE LOUIS.

Bruxelles, le 15 septembre 1935.

(1) En dehors de ces ensembles d'écoinçons, il existe des spécimens sporadiques, comme un écoinçon double datant du XIV[e] siècle à l'hôpital de la Biloque à Gand, puis deux demi-écoinçons encadrant un porche des Halles universitaires de Louvain, enfin un motif décoratif en forme d'écoinçon à l'église de Tervueren. On peut y ajouter les deux panneaux de bois avec écoinçons sculptés, provenant vraisemblablement d'une porte de l'église Saint Piat à Tournai, et qu'on voit dans la salle gothique du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles.

LE MOITURIER ET PHILIPPE POT

On va nous accuser de consacrer une encre oiseuse à l'infiniment petit. Mais la renommée toujours grandissante du tombeau de Philippe Pot amène tant de plumes à dater la mort du grand sénéchal de Bourgogne que nous voudrions aider à redresser à ce sujet une petite erreur incessamment répétée (1). L'un de nos meilleurs écrivains d'art n'imprimait-il pas récemment encore : « Il [Philippe Pot] ne s'éteint enfin qu'en septembre 1494, moins de deux ans avant la descente de Charles VIII en Italie : il a vu l'aube des temps nouveaux... » (2)?

Rajeunir de deux ans l'expédition d'Italie, c'est là, à coup sûr, lapsus de l'esprit d'autant plus véniel qu'il est plus évident; mais dater de 1494 la mort de Philippe Pot dans une étude remarquable par ailleurs, n'est-ce pas démontrer qu'une inexactitude trop répandue peut surprendre les plus attentifs et risque, par conséquent, de se perpétuer? Inexactitude légère par elle-même : inexactitude d'un an seulement; à écarter cependant, et surtout si l'indication, comme nous le croyons, a occasion d'intervenir dans les raisonnements critiques concernant l'attribution du tombeau du Louvre.

C'est sans doute à l'inscription même portée par la dalle de ce tombeau qu'il faut imputer l'origine première de l'erreur. Ne fait-elle pas « trespasser » Pot le 16e jour « du mois de septembre l'an mil CCCCXCIIII »? Or, à notre connaissance, cette date a été démontrée fausse au moins deux fois déjà, d'abord par l'archiviste Cl. Rossignol, puis par l'érudit dijonnais Et. Ehinger (3). Rossignol, au lieu d'incriminer simplement le graveur de l'inscription, rappelle qu'entre la mort du sénéchal et la mise au point du monument à Cîteaux, plusieurs années s'écoulèrent, occupées par d'âpres débats entre les héritiers naturels et les héritiers testamentaires : l'abbé de Cîteaux Jean de Cirey, qui vraisemblablement présida aux derniers soins apportés à la sépulture du bienfaiteur de son abbaye, put donc, en faisant graver la date à la fin de l'épitaphe, commettre une erreur de millésime, — la même d'ailleurs qui se retrouve aussi à la fin d'une pièce

(1) D' E. Müntz, André Michel, A. Kleinclausz, elle est passée dans une foule d'articles d'histoire de l'art. Des auteurs bourguignons donnent diverses autres dates, plus ou moins erronées.

(2) H. David, *Le tombeau de Philippe Pot,* dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art,* avril-juin 1935, p. 127. Cf. p. 120.

(3) Rossignol, *La Bourgogne sous Charles VIII.* Paris, Aubry, 1862, in 8°, p. 159-161; Ehinger, note communiquée à la *Revue de Bourgogne,* 1915, p. 343.

de vers latins à la louange de Philippe Pot gravée au mur de la chapelle voisine du monument et relevée par Dom Crestin.

Pot mourut le 20 septembre 1493, ou peu de jours avant, au Logis du Roy à Dijon. Une délibération tenue le 21 à la Chambre de Ville et dont nous avons conservé le procès-verbal (1) parmi ceux de l'année ne permet pas d'en douter. Nous n'aurons que le mérite assez mince d'en reproduire ici le passage utile :

> Le samedy XXI[e] jour dud. mois de septembre, en la Chambre de lad. ville où estoient... [*noms*], assemblez pour advoir advis sur ce que hier après le trespas de fut monseigneur de la Roiche, lequel se tenoit et trespassa en l'hostel du Roy à Dijon et y avoit grant partie de ses biens, Guillaume Cheval, procureur du Roy ou bailliage de Dijon, se tyra oud. hostel et avec luy deux ou trois sergens royaulx, lesquelx il laissa par manière de garnison en icelluy hostel... [*Suit une protestation contre cette violation des droits de la ville*].

Or, cette petite précision peut avoir une portée. Tenté, avec nombre d'autres critiques et historiens, d'attribuer le tombeau du Louvre à Antoine Le Moiturier et notant la vraisemblance de cette attribution qu'en l'état actuel de nos connaissances semble appuyer un « synchronisme parfait » entre ce que nous entrevoyons de la carrière de l'artiste et ce que nous savons de celle de Philippe Pot, M. H. David écrivait ceci : « Enfin, au printemps de 1494, Le Moiturier a cessé de résider à Dijon, quelques mois avant la mort de son présumé protecteur » (2). En fait, on va le voir, le synchronisme est plus « parfait » encore qu'il ne le pense, et la chronologie rectifiée plus suggestive.

En ce Dijon où il avait ouvré, jusqu'à 1470, pour le duc Philippe le Bon, au tombeau de Jean sans Peur, Le Moiturier avait appris en 1477 qu'il devait renoncer à ouvrer pour Charles le Téméraire, tombé à Nancy : pas de tombeau de Philippe le Bon à la chartreuse de Champmol. Il demeura cependant à Dijon; et il semble possible que la commande du tombeau de Pot soit l'occasion, venue à point, après le ralliement de ce Bourguignon à Louis XI, qui lui donna moyen de prolonger sa résidence. Des dix-sept années que Le Moiturier passa alors en Bourgogne après la mort du dernier duc, nous savons qu'elles furent laborieuses. Ses œuvres diverses et certainement assez nombreuses lui assurèrent, durant cette période, un gagne-pain. Il disait en ses requêtes en dégrèvement être « povre homme » (3); mais la nature même de ces documents déconseille de prendre ses plaintes trop à la lettre. Il y reconnaissait d'ailleurs

(1) Archives municipales de Dijon, B 166, fol. 156.
(2) H. David, art. cité, p. 128.
(3) Archives municipales de Dijon, L 668 (requête du 7 avril 1488), L 670 (req. du 9 mai 1494).

avoir à « louhaige » à Dijon une « maison et place pour mettre ses pierres », et payer « des serviteurs de grant pris... ». Encore qu'il lui fallût, vers 1488, se rendre « maintes fois bien loing » de Dijon à ses « ouvraiges », et, en 1494 encore, « aler sur les champs en loingtain pays hors ceste dicte ville pour trouver à besoingner » (1), malgré cela il travaillait. Est-ce dans sa « maison et place » de la paroisse Saint-Michel ou Saint-Nicolas, qu'auraient été sculptées telles images à lui attribuables comme le *Saint Bernard* de Fontaines-les-Dijon ou le *Thomas de Plaine* du Louvre et faudrait-il reconnaître aussi sa main en maints morceaux dispersés dans la Bourgogne dijonnaise, en Autunois et en Comté (2)? Le fait est que, rayonnant autour de Dijon pour « manier » et « faire son mestier », il gardait cependant en cette ville son atelier et « ses pierres ». Quelle attache pouvait-elle fixer là son établissement principal? L'œuvre de longue haleine, peut-être, que représentait le tombeau de Philippe Pot, et la protection de ce Monseigneur de la Roche, qui, lieutenant du roi en Bourgogne, était alors, à Dijon, le seul personnage digne de s'attacher l'ancien sculpteur du Duc, le seul qui pût lui conférer le prestige d'un patronage vraiment flatteur et utile.

Or, une telle hypothèse se trouve appuyée par la chronologie qu'autorise la date rectifiée de la mort du sénéchal. Le Moiturier quitta Dijon, — pour Paris, semble-t-il, — vers la fin de l'année 1494 (ancien style), puisque nous lisons au relevé municipal des non-valeurs fiscales de 1497, qui enregistre son changement de résidence, ancien déjà de « sont envyron deux ans », la note marginale plus précise que voici : « Ledit maistre Anthoine se tient à Paris et fut desja mis ès deffaulx de paier de l'ayde octroyé en l'an 1494... » (3). Donc, quelques mois s'écoulèrent entre la mort de Philippe Pot et le départ définitif du « viez et ancien homme » qui avait achevé le tombeau de Jean sans Peur en 1470, et depuis cette date, pendant vingt-quatre ans, avait pu prolonger son séjour à Dijon ou en Bourgogne. C'est au lendemain, non à la veille, de la mort de son « présumé protecteur » que l'Avignonnais quitta Dijon; et, d'autre part, son départ suivit

(1) Requêtes citées.

(2) Voy., sur ces attributions possibles, par exemple, H. David, *De Sluter à Sambin*. Paris, Leroux, 1933, 2 v. in 4°, t. I, p. 103, 107 et *passim*.

(3) Arch. de Dijon, L 714. Le texte ajoute : « et depuis ne tient et n'a tenu à Dijon chambre de logis en son chief, ne par louaige ne autrement... ». Les « pierres » importantes qui, en 1488, contraignent Le Moiturier à un « louhaige » qui lui « coste chier » (L 668) ne sont donc plus à l'époque de son départ, en sa possession? Ces « pierres », ne seraient-ce pas, en partie du moins, celles que la mort de Pot amena à transférer de Dijon à Cîteaux (en 1494 ou 1495); ne seraient-elles pas les éléments du célèbre tombeau? — Il est d'ailleurs possible que la sculpture du monument ait été achevée (au moins celle de la dalle) dès avant la mort de Louis XI (1483). Voy. à ce sujet l'article cité de M. David (p. 120).

cette mort à peu de mois de distance. Ainsi rétablie, la succession des faits suggère l'idée d'un enchaînement plus logique et pourrait même autoriser celle d'une relation de cause à effet. Ce vieil homme sans grande ressource qui ne pouvait « vivre ne gaignier sa vye fort seullement à son mestier », jusque là, il avait vécu. Un événement pour lui important, à chercher dans la période qui précède sa décision, un événement qui compromet ses conditions d'existence en Bourgogne, semble seul pouvoir expliquer cette émigration tardive d'un vieillard. Lequel, autre que le parachèvement et la livraison d'une œuvre nourricière et la disparition d'un patronage tutélaire, fournirait-il explication meilleure ?

A l'article du catalogue du Louvre qui concerne le tombeau de Philippe Pot, il faut dès maintenant adopter la date de 1493 pour celle de la mort du grand sénéchal. Ne sera-t-on pas quelque jour fondé, de plus, à supprimer le « peut-être » qui y précède le nom de maître Anthoniet ?

HENRI DROUOT.

A PROPOS DE DEUX PEINTURES DE MARTIN DE VOS

LA DECORATION DE LA SALLE A MANGER D'EGIDE HOOFTMAN

Parmi les peintres anversois de la seconde moitié du 16e siècle représentés au Musée de Bruxelles, Martin de Vos figure en bonne place avec deux tableaux très caractéristiques : une peinture de sujet religieux, *St. Paul faisant brûler les Livres païens à Ephèse,* et un portrait de famille, le beau groupe de *Antoine Anselmo* avec sa femme et ses enfants. On pourrait presque — si l'on n'était en présence de l'un des maîtres les plus féconds de cette époque — considérer ces deux œuvres, de genre d'ailleurs très différent, comme un résumé de la carrière de l'artiste : portraitiste et peintre de sujets religieux.

Le tableau de *St. Paul à Ephèse* mérite une attention particulière à cause de sa date de 1568 qui le situe parmi les premières productions de l'artiste. M. Pierre Bautier suggère un rapprochement avec une scène religieuse du même auteur, *St. Paul piqué par une vipère dans l'île de Malte,* anciennement conservé au Palais de Fontainebleau (1). Il s'agit bien, en effet, de deux pendants, faisant partie d'une commande plus importante exécutée pour un grand marchand anversois, le célèbre Egide Hooftman. C'est ce qui résulte de quelques documents intéressants que nous allons brièvement exposer.

* * *

Martin de Vos eut une carrière plus brillante que ne semble l'indiquer sa réputation actuelle. Né à Anvers en 1531 ou 1532, il appartient à une génération dont l'enthousiasme pour l'Italie s'accrut encore lorsque lui furent révélées Venise et son école. Frans Floris fut sans doute le premier à inculquer à ses élèves cette admiration pour les peintres vénitiens. Sorti de cet atelier, Martin de Vos séjourne chez le Tintoret dont il serait devenu l'élève et même — au dire de Carlo Ridolfi — le collaborateur pour les fonds de paysage. L'influence du maître italien se

(1) *Société des Amis des Musées royaux de l'Etat à Bruxelles.* Bruxelles-Paris, 1932, p. 44. Notice bibliographique par *M. Pierre Bautier.* Reproduction pl. VII.

retrouve chez le disciple, mêlée, il est vrai, à d'autres éléments qui ne sont pas toujours faciles à préciser.

Rentré à Anvers après un séjour de dix ans au-delà des Alpes, Martin de Vos devient rapidement un peintre en renom. Chef d'école à la mort de Frans Floris, en 1570, il bénéficie de nombreuses commandes. Peintre officiel, fournisseur attitré, non seulement des églises et des corporations, mais aussi de la riche bourgeoisie, il aborde avec la même aisance les genres les plus variés : grandes décorations exécutées pour une joyeuse entrée, tableaux religieux, portraits ou simples projets de gravures. Facilité et fécondité auxquelles s'allient de solides connaissances techniques de dessinateur et de peintre. A défaut de personnalité marquée ou de goût infaillible, l'artiste sait mettre habilement à profit de nombreux souvenirs italiens. Bref, cet adepte du romanisme peut être considéré comme un représentant typique de la génération qui a précédé Rubens.

L'époque de ses débuts est encore mal connue; les documents qui s'y rapportent sont assez rares. Les œuvres datées, jalons de cette première étape, sont : un *Ecce Homo* à l'Eglise Saint Jacques à Anvers (2) et une Rencontre de *Rebecca et d'Eliezer à la Fontaine* au Musée de Rouen (3) tous deux de 1562; puis le *Saint Paul à Ephèse* de Bruxelles, 1568.

Les *Liggeren,* registres de la Gilde de Saint Luc à Anvers, fournissent quelques indications précises : Martin de Vos, franc-maître de la Gilde en 1558, y est reçu comme fils de maître; il a son premier élève, Balten Vlierden, en 1564 (4).

En 1560, on le trouve marié à Jeanne Le Boucq, originaire d'une famille noble de Valenciennes. Ayant été témoin, le 4 octobre 1564, de l'exécution d'un hérétique à laquelle la foule voulait s'opposer, il est appelé, six jours plus tard, à témoigner en justice à ce propos. Sa déclaration indique qu'il est peintre, âgé de trente-deux ans et habitant Schutterhoofstraat (5). Le 18 septembre 1566, il dépose son testament chez son notaire (6).

---

(2) V. A. Dirksen: *Die Gemälde des Martin de Vos.* Parchim i/M., 1914, p. 22.

(3) F. Guey: *Les peintures flamandes à Rouen,* dans la *Revue belge d'Archéologie,* 1932, p. 193. D'après les indications que Monsieur Guey a eu l'obligeance de nous communiquer, il s'agit du tableau nº 808, signé et daté. B. 0.94 × 1.96

V. A. Dirksen, *Ouvrage cité,* p. 23-25 et 113.

(4) Rombouts et Van Lerius: *De Liggeren der Antwerpsche Sint Lucas Gilde.* La Haye, t. I, p. 209. Van Mander donne la date de 1559 au lieu de 1558.

Pierre de Vos, le père, peintre également, était originaire de Leyde, voir G. Hoogewerff, *Une œuvre de Pierre de Vos,* dans la *Revue d'Art,* 1929, p. 139.

(5) J. Van den Branden: *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Anvers, 1883, t. I, p. 219. L'auteur renvoie aux *Scabinale protocollen der Stad Antwerpen,* 1560, sub. Grapheus en Asseliers, vol. I, fol. 204.

(6) Van den Branden, ouvrage cité. Source: *Protocollen van den Notaris Gaspar van der Donck,* 1603-08.

Deux lettres écrites par Scipio Fabius, de Bologne, à son ami Ortelius (en 1561 et 1565), nous apprennent que Martin de Vos a laissé en Italie un souvenir durable (7).

Nous ne dépasserons pas l'année 1568, date que porte le *Saint Paul à Ephèse* du Musée de Bruxelles, l'un des deux tableaux qui font l'objet de la présente notice (8).

*
* *

Deux lettres publiées dans la correspondance d'Abraham Ortelius fournissent quelques indications utiles (9). Elles sont écrites en latin par Jean Radermacher à Jacob Cool, neveu d'Ortelius, et datées de Middelbourg, 25 juillet et 14 août 1603. Elles signalent que, sur la recommandation d'Ortelius, Martin de Vos avait été chargé de la décoration de la salle à manger — nouvellement aménagée — de l'Anversois Egide Hooftman. Le texte est précis et explicite; l'auteur des lettres, employé depuis 1554 à la maison Hooftman, avait pris une part active aux différentes transactions nécessitées par cette commande : choix motivé de l'artiste et choix du sujet à traiter d'après les indications personnelles de Jean Radermacher.

Il ne peut se tromper quant à la date de l'exécution puisque le travail n'était pas encore commencé au moment où lui-même est parti pour Londres en 1567. C'est de Londres qu'il a envoyé au peintre le détail des cinq compositions empruntées à l'histoire de Saint Paul dans les *Actes des Apôtres*. Il a également rédigé les inscriptions, aujourd'hui perdues, qui devaient accompagner les peintures (10).

A plusieurs reprises pendant le travail, Martin de Vos a eu recours à Ortelius pour obtenir quelques précisions quant à l'interprétation des épisodes sacrés.

Nous apprenons que la plupart des visages sont des portraits, amis,

---

(7) J. H. Hessels. *Epistulæ Ortelianæ*, t. I. Cambridge, 1887. Lettres nos 11 et 15. Scipio Fabius est cité comme ami et compagnon de voyage d'Ortelius en Italie par J. Denucè, dans *Oud Nederlandsche Kaartmakers*. Anvers, 1913, p. 19.

(8) Voici par ordre chronologique, les premiers auteurs qui parlent de notre peintre : L. Guicciardini, *Description de tout le Pays-Bas*, Anvers, 1567, p. 133. G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano, 1590. Van Mander, *Het Schilderboek*, Haarlem, 1604. Edition Hymans, 1885, t. II, p. 92. C. Ridolfi, *Le Maraglvlie dell' arte in Venetia*. 1648, parte seconda, p. 75.

(9) Hessels, *ouvrage cité*, lettres 330 et 331. Notice sur J. Radermacher par Van Ortroy, dans la *Biographie nationale*, t. 18, p. 542.

(10) Tableau de Martin de Vos, ayant conservé son cadre ancien, au musée de La Haye, no 249. *Moïse remettant les Tables de la Loi*. On connaît d'autres œuvres de la même époque avec ces inscriptions sur le cadre noir et or, par exemple le magnifique portrait de famille de la collection Caroly, attribué à Frans Floris, exposé à Anvers en 1935.

parents ou employés de Hooftman. Radermacher, qui loue vivement la ressemblance et la vie des personnages immortalisés par l'artiste, ne doit pourtant jamais avoir vu les peintures dont il avait été le promoteur; éloigné définitivement d'Anvers, il rapporte sans doute l'opinion d'un tiers. Les deux extraits de lettres où il est question de ces peintures nous ont paru si intéressants que nous en donnons la traduction in extenso en appendice.

* * *

La décoration de cette salle à manger comportait donc cinq peintures sur bois, en largeur, exécutées peu après 1566 et représentant, d'après les *Actes des Apôtres,* l'histoire de Saint Paul, avec de nombreux portraits.

Toutes ces indications se rapportent très exactement au tableau du Musée de Bruxelles de même qu'au pendant qui se trouve dans les réserves du Louvre. Nous verrons plus loin quelles sont les raisons qui permettent de considérer ces deux œuvres comme faisant partie d'une même suite décorative, dont il est à espérer que le reste n'est pas définitivement perdu.

* * *

On est assez bien renseigné sur Egide Hooftman (11), personnalité de premier plan dans le haut commerce anversois, self-made man réussissant, après de fort modestes débuts, à créer une puissante entreprise de commerce et de navigation connue dans toute l'Europe, jusqu'en Russie. Ses rapports avec Ortelius, qui débutent en 1566, s'expliquent par la nécessité de se procurer les cartes géographiques indispensables pour organiser les voyages de ses envoyés. Hooftman, affilié ainsi que sa famille et les employés de sa maison, à la secte réformée, figurant sur une liste de suspects établie en 1566, ne voulut pourtant pas, à l'exemple de son frère Henri, abandonner le pays à l'arrivée du duc d'Albe. Il meurt en 1581, laissant une fortune considérable.

Egide Hooftman nous apparaît comme une des principales figures de l'aristocratie marchande à Anvers. Il était, nous dit-on, bienveillant à tous mais familier seulement avec les gens de mérite. Homme très cultivé, mécène à ses heures, il souhaite que sa maison soit richement décorée. Cette installation luxueuse coïncide avec son troisième mariage : il épouse

(11) *Biographie nationale: Gilles Hoofman* où *Hofman,* par Ch. Rahlenbeck, t. 9, p. 449. F. Prims, *Zondagsvriend: Oud Antwerpsche Portrettengalerie,* n° 21, le 29-5-1932.

en effet en 1568 Marguerite Van Nispen appartenant à une grande famille de Dordrecht (12) et prépare à sa jeune femme un intérieur digne d'elle. Cette habitation se trouvait probablement près du Steen : Steenstraat (13) d'après les indications du Chanoine F. Prims.

Les cinq panneaux exécutés par Martin de Vos doivent avoir donné toute satisfaction puisque deux ans plus tard le même artiste peint le double portrait des nouveaux mariés, conservé au Musée d'Amsterdam (n° 2595), tandis qu'en 1577 on lui commande un portrait de famille de Jeanne Hooftman, fille du second lit, avec son mari Antoine Anselmo et ses enfants (14). Il s'agit du beau groupe du Musée de Bruxelles (n° 688). Et c'est encore Martin de Vos qui exécute un grand tableau religieux pour un autre gendre, Pierre Panhuys (Musée de la Haye, n° 2499).

Un homme aussi riche pouvait choisir l'artiste le plus réputé. Pourtant Frans Floris, à qui il avait songé, lui semble trop cher et surtout trop lent. Parmi les jeunes élèves de Frans Floris, Martin de Vos s'est déjà acquis une sérieuse réputation; ayant longuement séjourné en Italie, ce qui est une indication favorable, il est chaleureusement recommandé par Ortelius. Un tableau de lui à Notre-Dame : *Saint Georges à cheval écrasant le Dragon* (15), preuve suffisante de ce talent encore en formation, permet d'augurer un brillant avenir.

Une commande aussi importante, réelle aubaine pour un jeune artiste, lui permettait de faire valoir ses qualités de dessinateur et de peintre dans un ensemble considérable. Cette impulsion indispensable pourrait être l'origine d'une renommée et — l'auteur des lettres insiste sur ce fait — l'occasion de nouvelles commandes dans le milieu de la riche bourgeoisie anversoise.

* * *

Il s'agit d'une décoration de salle à manger, sorte de frise à insérer dans un ensemble de hauts lambris et de boiseries ornementales conçu par l'ébéniste. Le peintre devait se soumettre à un plan établi, s'adapter aux

(12) BALEN, *Beschrijvinghe van Dordrecht*. Dordrecht, 1677, p. 1157, V. A. DIRKSEN, *Ouvrage cité*, p. 59.

(13) M. l'Archiviste F. Prims a eu l'extrême amabilité de nous communiquer l'indication suivante: 25 juin 1563 « *Andries van der Eycken, geeft te erve aan Gilles Hooftman, een huis tusschen den borchwal en Pollenaken, tegenover den gevangenensteen (Schepenbrieven I Grapheus en Asseliers,* 104).

(14) V. A. DIRKSEN, *ouvrage cité*, p. 61. Une autre fille du second lit, Marguerite, a épousé Pierre Panhuys, voir F. PRIMS, *ouvrage cité*, n° 57, le 12-2-33.

(15) Tableau perdu. Sujet analogue aux revers du *Triomphe du Christ*. Musée d'Anvers, nos 77 et 81.

encadrements laissés libres par la disposition des fenêtres, de la cheminée et des portes. L'œuvre, placée à une certaine hauteur, n'était pas destinée à être vue de près et ne comportait donc pas un soin minutieux des détails. Le tout était dans le goût des salles à manger d'apparat de l'époque (16).

Radermacher, l'auteur de la lettre dont nous avons parlé plus haut, est très catégorique : c'est lui qui a dicté le programme au peintre. Celui-ci a, probablement, cherché à voir d'autres réalisations du même sujet qui avaient inspiré des suites célèbres, en tapisserie par exemple (17).

* * *

Les deux tableaux qui nous paraissent à toute évidence avoir fait partie de la décoration de la salle à manger d'Egide Hooftman représentent, l'un, *Saint Paul à Ephèse* (Actes des Apôtres, ch. XIX, 17-40), l'autre, *Saint*

---

(16) K. SLUYTERMAN dans *Huisraad en Binnenhuis in Nederland in vroegere Eeuwen*, La Haye, 1925, p. 57 : « *En règle générale, les murs des appartements étaient blanchis principalement dans les maisons les moins importantes, tandis que dans les maisons plus riches ils étaient recouverts d'un lambris, cloison de chêne qui atteignait environ la mi-hauteur de l'appartement et était composé d'une combinaison de « stijl en regelwerk », avec des panneaux rectangulaires.* » Fig. 45: *Projet d'intérieur*, par Hans Vredeman de Vries (1527-1605). Cette planche représente une salle rectangulaire avec haute cheminée, porte monumentale et nombreuses fenêtres; dans un angle se trouve un table couverte d'une nappe. Une suite de panneaux peints décore la partie supérieure de la chambre; on en distingue six grands et un petit. Cette gravure qui existe aussi en exemplaire isolé avec l'indication: *Cock excudebat*, est publiée dans un recueil de Hans V. de Vries: *Variæ Architecturæ Formæ*. 4° *Excudebat Theodorus Gallæus*, Antverpiæ 1601, planche n° 10.

D'autre part, dans K. TOLNAY, *Studien zu den Gemälden P. Bruegels d. A.*, Jarhb. Kunsthist. Samml. allerh. Kaiserhauses, Vienne, 1934, p 118: « *L'idée de traiter les tableaux en cycle a son origine dans les suites illustrées des graveurs (par exemple les suites de Vices et de Vertus). Une autre origine de cette façon de composer par cycles provient du romanisme qui conçoit pour la première fois des intérieurs décorés de lambris recouvrant les murs qui peuvent servir de cadre pour des ensembles de grand format.* En note: *Un exemple de la manière dont des tableaux de grand format étaient disposés au 16e s. dans les intérieurs néerlandais se trouve dans un tableau d'Abel Grimmer, Bruxelles, Musées Royaux, daté* 1615. » Reproduction ill. 66. L'auteur reproduit une chambre à coucher.

A Anvers, à l'exposition des grandes collections anversoises en 1935, n° 100, le tableau d'inconnu flamand représentent les *Sept péchés capitaux* (Bois 0.58 × 0.85 cm. collection Em. Van der Linden) avait aussi pour fond une salle à manger richement décorée de lambris et une frise ornée de quatre paysages dans des cadres noir et or. Une gravure de *Ploos van Amstel* d'après *C. Van Mander*, datée de 1603 représente un couple musicien dans une salle à manger. Reproduction dans *Karel Van Mander als Maler* par E. Valentiner. Strasbourg 1930. pl XXIX.

Un ensemble de l'époque est encore conservé à Kirchheim en Souabe dans le château du prince Fugger-Glött. Les boiseries sont l'œuvre du célèbre ébeniste *Wendel Dietrich* et les cinq peintures (Bois 1.40 × 2.10) ont été exécutées dans le goût flamand par *Vincenzio Campi* de Crémone en 1578-1580. Reproduction dans G. LILL : *Hans Fugger und die Kunst*, pl. XIII.

(17) Suite de tapisseries d'après *Pierre Coecke d'Alost*, voir, L. BALDASS : *Tapisserieentwürfe des Niederländischen Romanismus* dans le Jahrb. Kunsthist. Samml. al. Kaiserhauses. Vienne 1928, p. 259 et GOEBEL, *Wandteppiche I, Die Niederlande*, Leipzig, 1923, 1e Partie, t. II, n° 384a.

Fig. 1. — MARTIN DE VOS. *St. Paul dans l'île de Malte.*
(Musée du Louvre, Paris).

Fig. 2. — MARTIN DE VOS. *St. Paul à Ephèse.*
(Musée Ancien, Bruxelles).

Paul piqué par une vipère dans l'île de Malte (Actes des Apôtres, ch. XXVIII, 1-6) (18).

Le panneau de Bruxelles et celui du Louvre ont de grandes analogies : les dimensions, l'échelle des personnages, l'allongement des figures, certains types, le visage et le costume de Saint Paul (robe brune et manteau gris), la facture rapide, la lumière venant de droite et déterminant sur le sol de fortes ombres portées.

D'autre part, les différences sont sensibles dans le plan général de la composition; à Paris, le décor du fond comporte des éléments de paysage, tandis qu'il est exclusivement architectural à Bruxelles; les portraits sont beaucoup plus nombreux au Louvre; enfin, si le coloris est assez différent, c'est parce que les deux peintures n'ont pas subi le même sort : celle de Paris est enduite d'un vernis jaune et son pendant, par suite d'un nettoyage, a pris un aspect beaucoup plus froid.

Seule la peinture de Bruxelles est signée et datée, ce qui permet de supposer que ce panneau a été exécuté en dernier lieu et achevait l'ensemble; ainsi s'expliquerait aussi le fait qu'il n'y a guère de portraits dans ce dernier panneau, les portraits demandés ayant déjà été placés dans les compositions précédentes.

Etudions d'un peu plus près ces deux œuvres de jeunesse dans lesquelles voisinent la tradition et la nouveauté.

Saint Paul piqué par une vipère dans l'île de Malte (Bois : H. 1.22 m., L. 1.98 m.) se trouve actuellement dans les réserves du Louvre, après avoir été exposé tout un temps au Palais de Fontainebleau (19). Ce tableau est décrit par Charles Blanc (20).

A peu près au centre, le saint penché vers le brasier pour y jeter des brindilles, étend le bras droit autour duquel vient s'enrouler une vipère dont la piqûre ne semble pas le faire souffrir. A l'avant-plan, à droite, un homme, le torse nu, active le feu. Les groupes latéraux, où se distinguent de nombreux portraits, ne participent pas réellement à l'action; à l'arrière

(18) MIREUR. — *Dictionnaire des Ventes d'Art.* t. 7 p. 426. *Vente Maes à Gand* en 1837. n° 193. *Sujet historique. Jésus-Christ fait brûler les écrits de Démétrius* (124 × 203) : 60 frs. *Autre sujet historique,* pendant du précédent (124 × 203). Bois: 110 frs. [Les dimensions du panneau du Louvre doivent être légèrement rectifiées. La hauteur est de 1.22 m., largeur, 1.98 m.] Il s'agit bien de l'île de Malte et non de Mytilène.

(19) Nous sommes particulièrement reconnaissante à l'Administration du Musée du Louvre qui nous a non seulement autorisée à voir cette peinture et à l'étudier à loisir, mais a bien voulu, en outre, faire faire à notre intention l'épreuve photographique destinée à illustrer la présente étude. Donnée au Louvre en 1850 par M. Cottini, l'œuvre figure au *Catalogue Villot,* 1861, n° 550. [Il n'existe pas de catalogue des tableaux en dépôt à Fontainebleau. Voir Dictionnaire de BENÉZIT, t. III, p. 1023 et DIRKSEN, page 111.

(20) CHARLES BLANC : *Histoire des Peintres de toutes les Ecoles.*

plan, les personnages manifestent leur étonnement; vers le centre, un homme s'avance portant un fagot sur la tête.

Il y a une certaine symétrie dans la composition, les groupes se font pendant et s'équilibrent. Quelques gestes violents et des raccourcis font prévoir les hardiesses du tableau de Bruxelles. Le feu, au dessus duquel s'élève une colonne de fumée, forme une interruption, une césure verticale dans la mise en page qui risquerait d'être trop resserrée. La scène se passe en plein air; le paysage, assez peu significatif, est complété par quelques « fabriques » dont un obélisque de fantaisie, un édifice à coupole et un bâtiment circulaire sur lequel se lit l'inscription MORO (21) (ou MQRO).

Le coloris manque d'unité; les vêtements sont de couleurs vives : différents tons de rouge voisinent avec du gris, du brun, du jaune, du vert, du bleu.

La vérité des visages s'oppose à la fantaisie des accoutrements : amples draperies pour les hommes, toilettes ajustées avec manches bouffantes pour les femmes. Les coiffures en forme de turban, les casques de légionnaires, les sandales à la mode antique contribuent à situer l'épisode. L'artiste s'est arrêté avec complaisance aux détails de la parure féminine. Son habileté s'exprime dans le rendu des accessoires : voiles légers, perles, tissus délicats aux tons irisés et changeants — souvenirs évidents de Quentin Metsys auquel il restera toujours fidèle (22).

Ce sont les visages, des portraits pour la plupart, qui donnent de l'intérêt à cette peinture. Les uns, très vivants, semblent faits d'après nature, d'autres paraissent avoir été exécutés en l'absence du modèle. La vérité physionomique est poussée assez loin : la jeune fille assise à l'avant-plan gauche a un petit nez retroussé qui cadre mal avec sa jolie bouche; au second plan gauche, un homme a une verrue entre les sourcils, un autre, à droite, des pattes-d'oie très accusées.

Est-ce Egide Hooftman lui-même qui figure debout à gauche, coiffé d'un turban, le visage de trois-quart vers la gauche? La comparaison

(21) Malgré nos recherches, il nous a été impossible d'identifier cet édifice qui ne peut être la coupole de St. Pierre de Rome, achevée seulement en mai 1585; il ne s'agit probablement pas d'un modèle réel. Cette même construction, reprise avec de légères variantes, figure sur le volet droit du *Triomphe du Christ* de Martin de Vos au Musée d'Anvers. J. H. PLANTENGA en parle à deux reprises dans son *Architecture religieuse du Brabant au XVII^e S.* La Haye 1925, p. 20 et p. 84 en signalant *« la vogue du bâtiment à coupole qui se manifesta tout d'abord dans la peinture »*. Ces édifices en rotonde figurent dès le 15^e siècle dans quantité de tableaux italiens et flamands.

(22) Le goût de la parure est très sensible dans le tableau du Mauritshuys à La Haye, n° 249: *Moïse présentant les Tables de la Loi »*, puis au musée Anvers dans le Salomé du volet droit de l'*Incrédulité de St. Thomas* ou la Ste Marguerite du *Triomphe du Christ* et à Gand dans la *Famille de Ste Anne* etc.

s'impose avec le portrait du Musée d'Amsterdam où l'éclairage vient du côté opposé (23).

Quant à la facture, elle est rapide, parfois même désordonnée. A certains endroits, le panneau est à peine couvert et le ton neutre du fond transparaît; ailleurs la couleur est plus empâtée, spécialement dans les visages, traités par petites touches superposées. Les mains sont, en général, sommaires.

*
* *

Le tableau de Bruxelles : *Saint Paul faisant brûler les Livres païens à Ephèse* (Bois : H. 1.25 m. × 1.98 m.) a été offert au Musée par la Société des Amis des Musées Royaux en 1920 (24). La scène se passe sur une place publique dont les somptueux édifices, palais, obélisques, tours, dômes, formant un ensemble d'ailleurs fantaisiste, composent le fond du tableau (25).

Séparés par un espace vide qui traverse en diagonale la composition et conduit le regard jusqu'à l'avant-dernier plan où s'élève le bûcher avec les livres qui flambent, deux groupes d'importance inégale s'affrontent et se défient. A gauche, manifestant avec violence son opposition contre l'étranger venu pour prêcher des doctrines nouvelles, la foule tumultueuse se précipite en gesticulant, conduite par Démétrius, le meneur occupant le centre du tableau et que Dirksen dans sa description a pris à tort pour le Saint. Celui-ci, évidemment reconnaissable à son auréole et d'ailleurs tout semblable, par les traits et le costume — robe brune et manteau gris — au Saint Paul du Louvre, se débat contre ses amis qui le protègent et cherchent à l'entraîner.

Cette mise en page, on le voit, est beaucoup plus originale que celle de Paris. L'effet en est incomparablement plus dramatique, tant par le mouvement répandu partout, que par ce parti pris d'irrégularité dans la division de la scène. L'artiste, concentrant l'intérêt sur la masse, ne s'est pas attardé aux détails. Les visages, par exemple, ne sont pas individualisés

(23) Rijksmuseum Amsterdam, n° 2595.

(24) *Société des Amis des Musées royaux de l'Etat à Bruxelles.* Bruxelles-Paris 1932, p. 44. M. Bautier indique comme provenance, la collection Adolf Hommel, vendue à Zurich le 19-20 avril 1909 (n° 169, reproduction). Bénézit donne comme prix de vente, 11.000 frs, t. III, p. 1023.

(25) Une peinture du Musée de Budapesth : *Le Sacrifice de Lystra,* attribuée à *J. Hemessen,* présente de grandes analogies avec cette composition de Bruxelles. Nous croyons pouvoir la considérer comme un prototype à cause de cette même recherche de l'effet dramatique qu'accentuent les gestes des bras levés, l'emploi des verticales qui se répètent dans les constructions du fond et la disposition du décor architectural avec un escalier monumental. Reproduction dans *Winkler, Die Altniederländische Malerei.* Berlin 1924, fig. 175.

— sauf un portrait, coupé par le cadre, à peine visible sur notre photographie. La plupart, très peu faits, ont des expressions exagérées.

La composition, très étudiée malgré son apparent désordre, paraît basée sur des principes théoriques. Lignes qui s'entrecoupent, gestes qui s'opposent ou se prolongent, attitudes de torsion, rôle expressif des mains, autant de recherches nouvelles chez un peintre du Nord. Ce n'est plus l'écho du classicisme italien mais déjà une tendance au style baroque (26).

A noter l'intérêt des petites figures de l'arrière-plan; ces nus, ces corps en mouvement, alternativement éclairés ou dans l'ombre, sont indiqués en quelques traits avec une étonnante justesse; c'est là qu'il faut chercher les souvenirs les plus précis du Tintoret (27).

Les architectures, de tonalité rosée comme à Paris, sont de style fantaisiste; elles groupent des éléments disparates parmi lesquels se distinguent cependant quelques parties plus réelles; l'escalier monumental est peut-être inspiré par Saint-Pierre de Rome (28).

Un coloris curieux : gamme chaude — jaune, orangé, rouge — s'opposant à des gris, les uns très fins, les autres plus lourds, soit bleutés, soit noirâtres. Ces différents tons sont soulignés par des accents de brun et de vert foncé.

La facture très libre dénote un travail rapide conservant, par endroits, toute la fraîcheur d'une esquisse. Le détail des visages et des mains est

---

(26) L'attitude de la figure centrale est identique à celle du *Christ chassant les marchands du Temple,* du Greco, qui se trouve dans la coll. H. C. Frick, à New-York (anciennement coll. Beruete). Cette analogie, qui doit être expliquée sans doute par un modèle commun, est un nouvel argument confirmant l'influence vénitienne. Cette œuvre serait de la période de maturité du Greco, entre 1598 et 1604 (voir, A. L. MAYER, *El Greco.* Berlin, 1931, p. 32 ,ill. 15).

(27) Le rapprochement le plus frappant a déjà été indiqué par *vonder Bercken et Mayer* dans leur ouvrage sur *Tintoret,* Munich, 1923, c'est le personnage courbé qui ramasse un livre repris au *Veau d'Or* de Santa Maria del Orto. Ajoutons-y: le torse nu, cambré, vu de dos, rappelant le *St. Paul* agenouillé de l'Antichiesetta; l'homme portant un fardeau les deux bras levés, souvenir de la *Découverte du corps de St. Marc* à la Brera; même la petite figure àdemi-agenouillée à l'arrière-plan pourrait être considérée, avec un peu de bonne volonté, comme la réplique d'un personnage du *Lavement des Pieds* à l'Escurial, d'où proviendrait aussi l'idée de placer un chien au premier plan du tableau. Ici le chien semble avoir posé et c'est probablement un portrait. Certains détails comme les turbans et les costumes à rayures rappellent le Tintoret. Enfin le schéma de la composition formant un groupe triangulaire épaulé par un axe vertical, correspond à la disposition générale des figures dans le *Miracle de St. Marc* à l'Académie de Venise.

(28) Ici encore, l'identification est impossible. L'escalier monumental est peut-être un souvenir de St-Pierre de Rome ou plutôt d'une peinture de Vasari: *Grégoire VII revenant d'Avignon* (au Vatican, Salle royale). Pour les édifices représentés dans le coin gauche au fond, Dirksen propose comme modèle la *Loggia dei Lanzi à Florence* et le *Palais Vieux,* ce qui ne nous semble pas probant. C'est le même modèle qui semble avoir inspiré un artiste italien, *Gervasio Gatti* pour son *Martyre de Ste Cécile* (reproduction dans Venturi, t. 9[6], p. 829). Il y a des analogies dans la construction à triple arcade, la bande plus claire soulignant la courbe des baies et aussi les créneaux qui surmontent l'édifice. Mais quel est le modèle? Est-il réel ou figuré?

indiqué par de petits coups de pinceau plus empâtés. Certaines parties peintes directement sans préparation, en larges touches fluides, laissent, comme à Paris, transparaître la couche inférieure.

Pour juger ces peintures, il faut les considérer comme des morceaux de décoration. Exécutée avec brio, l'œuvre est d'une facture aisée qui, tout en témoignant d'une science véritable, lui donne un attrait particulier.

L'intérêt documentaire de cette décoration est d'autant plus grand que peu d'œuvres analogues nous sont connues (29). Des indications précises permettent de la situer dans la carrière de l'artiste et de la replacer — par l'imagination — dans le milieu pour lequel elle a été exécutée.

Il est peut-être bon de répéter, au risque de heurter des idées admises, que l'influence du Tintoret donne à ces peintures une place exceptionnelle dans l'évolution de Martin de Vos. Nulle part ailleurs on ne la retrouve chez lui aussi caractérisée. Le peintre est encore sous l'empire de cet art puissant; il s'en dégagera bientôt, attiré par d'autres formules italiennes.

*
* *

Il aurait été très utile de comparer ces tableaux aux œuvres antérieures de l'artiste. Ne connaissant pas l'original du Musée de Rouen, nous n'avons pas pu réaliser ce projet que nous espérons reprendre bientôt, dans une étude plus étendue consacrée à Martin de Vos, peintre qui a occupé une place de premier plan dans l'école anversoise du XVI[e] siècle.

SUZANNE SULZBERGER.

(29) VAN DEN BRANDEN, t. I, p. 183, parle de la décoration intérieure de la maison « d'un certain richard » *Nicolas Jongelings,* par Frans Floris. L'original est perdu mais on conserve les reproductions gravées par Corneil Cort en 1562: Dix *Travaux d'Hercule* et sept *Arts libéraux*.

APPENDICE.

J. H. Hessels. Epistulæ Ortelianae, t. I.

Lettre nº 330, de Jean Radermacher à Jacob Cool — 25 juillet 1603.

...Par où il arriva que le très célèbre peintre d'Anvers, Martin de Vos, encore vivant aujourd'hui, mais qui à cette époque n'avait pas encore atteint sa supériorité dans son art, fut d'abord introduit par lui (Ortelius) dans l'intimité de mon dit maître (Hooftman) et présenté par celui-ci à plusieurs qui, par la suite, l'employèrent à orner de peintures leurs salles à manger et chambres à coucher. Il peignit pour Hooftman cinq tableaux sur bois de grand format faits sur mesure pour une salle à manger récemment construite; ces tableaux représentaient les faits et gestes de l'apôtre Paul tels qu'ils avaient été tirés par moi des Actes Sacrés des Apôtres: l'ordonnance et l'élégance de ces peintures sont telles que celui qui les voit croit voir les personnages en action et même reconnaître les visages les plus connus, et entendre les paroles. Parmi ces visages — que je crois approcher du nombre de quarante — il n'en est aucun qui ne reproduise un personnage soit de l'entourage, soit de la parenté de Hooftman, soit quelques uns de ses honorables amis, et qui ne les reproduise d'après le vif de telle façon que ceux qui les auront vus une seule fois les reconnaîtront. quoique les gestes et l'aspect de chacun d'eux aient été adaptés ou même transformés par le peintre pour les conformer à l'exigence de l'action.

Lettre nº 331 — du même au même — 14 août 1603.

A propos de l'introduction de Martin de Vos auprès de Hooftman, j'ai raconté la vérité et je ne crois pas que lui-même dise autrement; je suis parfaitement certain qu'il nous fut présenté par Ortelius, avant quoi il nous était tout à fait inconnu. Comme j'avais été chargé de chercher un peintre en renom qui ne fût ni aussi cher ni aussi lent que Frans Floris, ou d'autres alors d'une grande réputation, et que j'avais demandé à Ortelius s'il ne connaissait pas un artiste de rapports faciles, pas trop vulgaire, mais rapide dans l'invention et l'exécution, il me recommanda comme tel Martin, donnant comme specimen le tableau, alors très apprécié, de l'autel des armuriers, dans l'église de Notre-Dame où l'image de Saint Georges à cheval perçant le dragon était représenté si vivante qu'elle faisait l'admiration de tous. Il faut donc que le père n'ait pas bien compris le fils ou que celui-ci ait oublié à cause de l'intervalle de temps. Il est certain que ceci ne se passait pas avant l'année 1566 puisque ton oncle (Ortelius) n'était pas connu de mon patron avant cette date, n'étant pas encore en rapport avec lui pour l'achat de cartes géographiques. Mais la mémoire peut faire défaut sur tel ou tel point, soit que Martin eût ignoré à l'intervention de qui ce travail lui avait été commandé par Hooftman, soit que moi-même j'aie ignoré ce qui a pu se passer après mon départ d'Anvers. Je partis pour Londres en l'année 67 et y séjournai jusqu'en 1580. Avant mon départ les peintures n'étaient pas encore commencées; même, c'est à Londres que j'en recueillis les sujets, que j'en établis l'ordonnance, que j'en rédigeai les inscriptions. Souvent le peintre hésitait dans l'interprétation de ces données ou désirait une modification pour la commodité de son travail et, comme j'étais absent, il demandait fréquemment aide et conseil à Abraham en présence de Hooftman.

A GOTHIC RELIQUARY IN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK CITY

The reliquary here reproduced (fig. 1) came to the Metropolitan Museum as part of the Morgan bequest (1). Previously it had been in the Spitzer Collection, in the catalogue of which it was described as French work of the thirteenth century (2). The allocation has remained unchallenged. In this note I propose a Flemish provenance; and I shall attempt to restrict the date more narrowly to the end of the thirteenth century.

When closed, the reliquary is an undecorated cylinder, silver-gilt, mounted on a base and topped by a cupola of the same material. Each panel, having a curved back and a flat front, is hollow; but the cavity is disguised by strips of metal soldered across top and bottom. When opened, the panels exhibit figured representations, silver-gilt as before, engraved, and relieved against niello. The statuette of the Virgin and Child is made of ivory and gold (3). The throne is likewise gold, a material not usual in the work of the thirteenth century. The scenes are appropriate to the central motive : the Annunciation, the Nativity, the Adoration of the Magi (so arranged that the statuette is indispensable to its significance), and the Flight into Egypt. The frames consist of Gothic arches flanked and capped by perfunctory representations of towered buildings.

Comparison (4) to another reliquary (fig. 2) known to have come from Tournai and now in the Schlossmuseum at Berlin (5), reveals an identity of artistic provenance. A standing figure of the Virgin and Child is presumptive for the now empty niche; this is further indicated by the position of the kneeling Mage and of the crown-bearing angel (5^{bis}). The stylistic parallels between the engraved figures and those of the Metropolitan reliquary emerge clearly from study. Von Falke has remarked that the

(1) Accession number 17.19.502. Height 14.5 cm. Diameter of base 7.6 cm.

(2) DARCEL, *Catalogue de la Collection Spitzer,* (Paris 1890), I (Orfèvrerie), pl. 14, n° 73, p. 119.

(3) Incorrectly described in the Spitzer catalogue as silver-gilt.

(4) The comparison was suggested to me by Dr. Hermann Schnitzler of the Schnütgen Museum.

(5) O. VON FALKE, *« Ein fruhgotischer Marienaltar aus Tournai », Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen,* XXXIX (1917-1918), 158-167.

(5^{bis}) La Vierge en ivoire, debout, tenant l'Enfant, est, de fait, actuellement conservée à la cathédrale de Tournai. L'ensemble (édicule et statuette) provient des Frères-Mineurs de Tournai. Voir J. WARICHEZ, *La cathédrale de Tournai et son chapitre* (Wetteren 1934) p. 368 ss. N. D. L. R.

method of suggesting the relief by incised line and very slight modeling is akin to the procedure followed, in the fourteenth century, for reliefs under translucent enamel. A date shortly prior to 1300 is, however, strongly indicated for the Berlin reliquary by the character of the architectural details (which are not a mere fiction of the smith's fancy), by the maple leaves posed as crockets along the gable (in striking similarity to the shrine of Ste. Gertrude at Nivelles, 1272-1298), by the grotesques which support the base, and by the general character of the engraved figures, which exhibit a degree of monumentality sufficient to recall the cathedral sculpture of France.

The reliquary in the Metropolitan Museum is, in its general character, relatively conservative, but not necessarily earlier than the Berlin reliquary in actual execution. The use of niello, which was popular in Flemish goldsmithwork early in the thirteenth century (6) began to go out of favor about 1250. (In the Floreffe triptych, 1254 (7), it is restricted to the central frame and the pinnacles; in the shrine of Ste. Gertrude, 1272-1298, it does not appear at all. In the Berlin reliquary the reliefs are foiled against stippled work.) Another mark of tradition is to be found in the architectural motive with which the spandrels are filled, a device in vogue in Flemish metalwork after 1247, the date of the completion, at Tournai, of the shrine of St. Eleuthère, the designer of which recorded on its roof an appearance of the many-towered cathedral of that city (8). The motive is here obviously no more than a decorative reminiscence; the tendency in this direction is already evident in the plaque which covers the back of the « Vierge de Pèlerinage » at Walcourt (fig. 3), which might be said to stand half way in the development, between the shrine of St. Eleuthère and the reliquary in the Metropolitan Museum. The origin of the motive as it occurs in the latter may, however, be far less specific, since there is a long tradition for the architectural filling of spandrels (in the minor arts) with motives both imitative of contemporary architecture and purely fanciful (9). However this may be, the ornamental predilections observable in the more progressive work of the time are exemplified in the reliquary at Berlin in the use of oak leaves in the spandrels. Oak leaves are a charac-

(6) H. P. MITCHELL, *Burlington Magazine,* XXXIX (1921), 157 ff., 273 ff.

(7) J. J. MARQUET DE VASSELOT, *Musée national du Louvre : Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes,* nº 207 and pl. XX; and MOLINIER, *Histoire des arts appliqués à l'industrie,* IV (Orfèvrerie), 203.

(8) BORCHGRAVE D'ALTENA, *La revue d'art,* XXVIII (1926), 56 ff.

(9) For a comparison in another technique see the frontispiece of M. LONGHURST, *Catalogue of Carvings in Ivory in the Victoria and Albert Museum,* (London 1929), Part II.

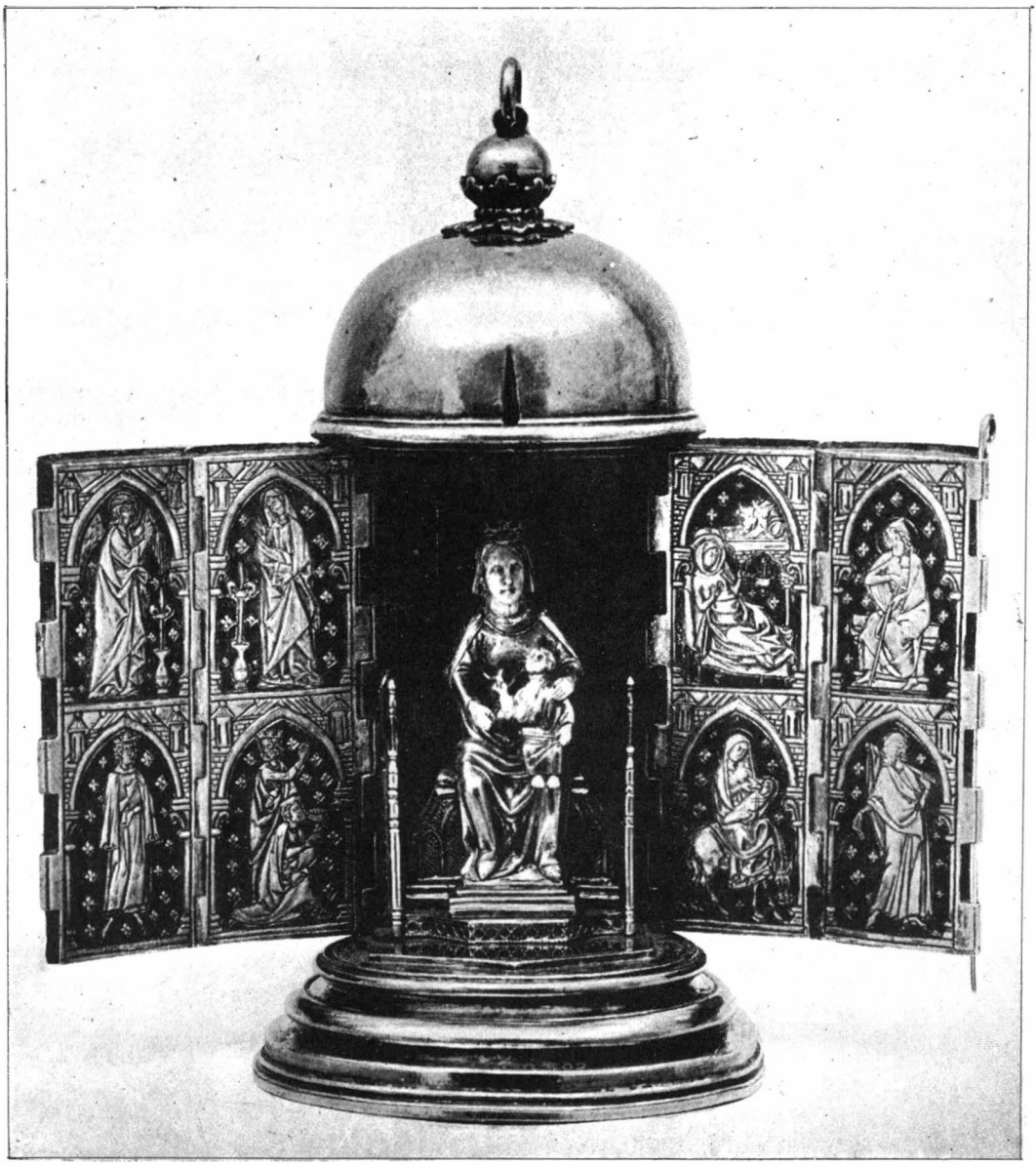


Fig. 1. — *Shrine. Silver gilt and niello XIII^e cent.*
(Metropolitan Museum, New-York).
Courtesy of the Metropolitan Museum.

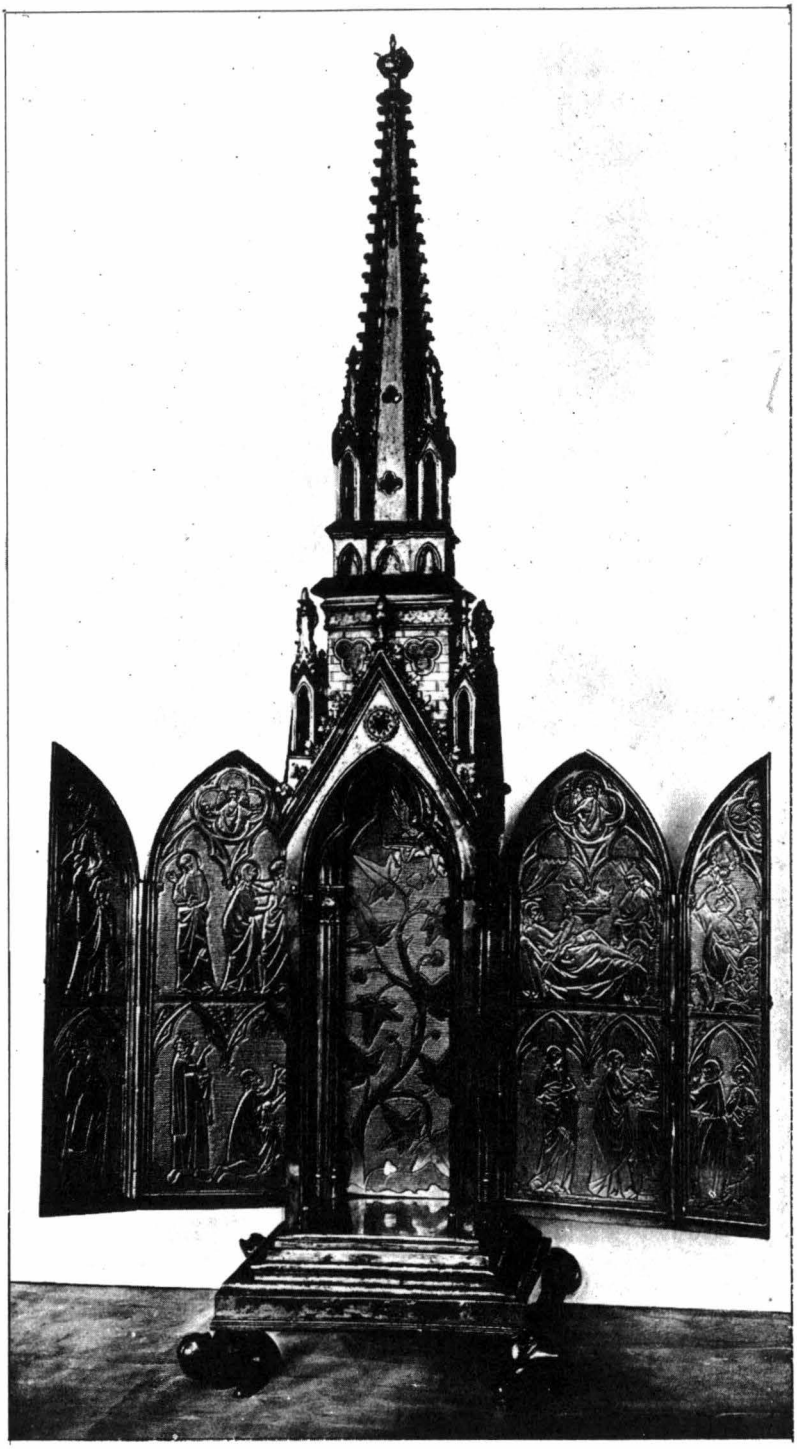


Fig. 2. — *Shrine of the Virgin.* Tournai, ± 1300.
(Schlossmuseum, Berlin).
Courtesy of the Schlossmuseum.

Fig. 4. — *Shrine of the Virgin (detail).*
(Berlin, Schlossmuseum).
Courtesy of the Schlossmuseum.

Fig. 3. — *Detail of the « Vierge de Pélerinage » Walcourt.*

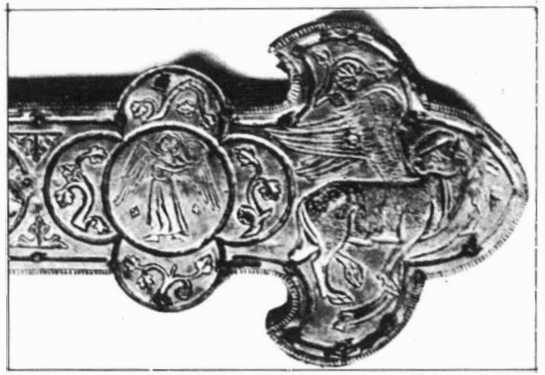


Fig. 5. — *Detail of the Cross of Walcourt.*
(Brussels, Cinquantenaire).
Photos Musées royaux du Cinquantenaire.

teristic and even an exclusive feature, as far as goldsmith work is concerned, of Flemish work of the second half of the thirteenth century (10).

Von Falke has noted two archaisms in the iconography of the Berlin reliquary : the crown of the Mage nearest the Child rests on his knee, not on the ground; and the Child is represented twice in the scene of the Nativity, not only in the Virgin's arms, but also lying in the manger. The reliquary in the Metropolitan Museum is dissimilar in both respects. The Mage has placed his crown on the ground — a representation generally adopted in the later thirteenth and in the fourteenth centuries. The Child lies in the manger apart, and is not held in his Mother's arms — a representation common in Romanesque art and hence even more antiquated than that on the Berlin reliquary, in which both the Romanesque and the more humanistic Gothic versions of the theme were unselectively combined.

The nielloed grounds are sprinkled with a quatrefoil motive, reserved. A close analogy for the form and use of this motive may be found in a cross at Walcourt (fig. 5), the ascription of which to Flanders and to the thirteenth century (11) is not likely to be questioned.

S. L. FAISON, Jr.
Yale University.

(10) The Floreffe triptych; the shrine of St. Symphorien (BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, p. 60, and more recently in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art,* III (1933); crown of St. Louis from Liège at Dresden (E. KLEIN, in F. FESSLER, ed., *Ehrengabe deutscher Wissenschaft,* Freiburg, 1920, pp. 671-692); cross in the Museo Cristiano of the Vatican (S. L. FAISON, Jr., *Art Bulletin,* XVII (1935), 163-183); cross in the Hermitage (A. N. KUBE, *Seminarium Kondakovianum,* II (1931), 31 ff; and S. L. FAISON, Jr., *op. cit.*, pp. 167, 181).

(11) BORCHGRAVE D'ALTENA, *La revue d'art,* XXVIII (1926), fig. 3.

LE SORT DE LA PEINTURE SUR VERRE

DANS L'EMANCIPATION PROGRESSIVE DE L'ACTIVITE ARTISTIQUE EN BELGIQUE SOUS LE REGIME CORPORATIF

Le développement des communes, à partir du XI[e] siècle, et l'organisation des corporations ouvrières, au cours des XIII[e] et XIV[e] siècles, favorisèrent puissamment, dans les Pays-Bas méridionaux, l'essor des diverses branches de l'industrie.

Au début, il n'y eut pas, parmi les corps de métiers, de place spéciale réservée aux professions d'art. A côté de la noblesse d'épée qui ne travaillait pas, la classe prolétarienne en était encore au rude stade des élaborations fondamentales. Il fallait avant tout, des légions de solides artisans, comme les tisserands, les foulons, etc., capables d'assurer au pays sa vitalité économique.

Les corporations initiales, qui comprenaient cependant de vrais et nombreux artistes, représentent en premier lieu la puissance naissante des techniques matérielles. Ce n'est que progressivement que les professions artistiques, se dégageant de l'artisanat industriel, purent se grouper en associations plus ou moins favorisées et finalement en gildes de Saint Luc. Elles restèrent cependant assujetties à la discipline de la vie corporative jusqu'à la création des académies qui, à la fin du XVIII[e] siècle, allaient provoquer le schisme définitif entre l'art et l'industrie.

Ainsi, la peinture sur verre n'était au début qu'une des « mains d'œuvre » assumées par les verriers, en même temps que la fabrication, le découpage et la mise en plomb des verres colorés.

Astreints à ces travaux manuels, les artisans du verre dépendaient d'une corporation plus puissante, à laquelle leur besogne matérielle les apparentait, jusqu'au moment où, d'après le stade d'évolution de leur cité, ils purent s'associer à d'autres artistes pour organiser leur activité spécifique avec plus d'indépendance et plus d'adaptation.

Point de départ des libertés communales, les corporations ouvrières durent à maintes reprises lutter pour leur affranchissement et ne purent, dans leur cohésion mi-guerrière, mi-professionnelle, laisser libre essor à l'artisanat artistique que lorsque leur stabilité eut été assurée.

La ville de *Gand* (1) semble avoir été la plus précoce des localités belges au point de vue de l'association corporative des artistes.

En 1336, l'énumération des métiers dans les comptes de la ville ne signale pas encore de corporation d'artistes. Il est toutefois possible que ceux-ci, peintres, sculpteurs, verriers, etc., se rangeaient sous la rubrique complémentaire des « clene ambachten ».

A partir de 1355-1356, on trouve mentionnée, parmi les corporations de Gand, celle des peintres : « Neerijnghe van den schilders ».

Cette association devait être déjà relativement nombreuse en 1357, puisqu'elle fournit à ce moment une levée de 42 hommes d'armes destinés à l'expédition guerrière contre le Brabant.

La ville de Gand comptait alors 59 métiers, non compris les deux grandes corporations des tisserands et des foulons. Ces derniers étaient si puissants qu'ils équipèrent 1089 hommes pour la campagne dont nous venons de parler, tandis que les bateliers en fournissaient 730, les fèvres 215, les maçons 75, les tapissiers 60, les orfèvres 30, etc.

On a relevé, pour le XIV^e^ siècle, une soixantaine de noms de peintres, sculpteurs et verriers gantois, parmi lesquels une dizaine de verriers (2). Ceux-ci, tout comme les sculpteurs, faisaient partie de la corporation des peintres, tant avant qu'après la Concession Caroline de 1540. C'est ce qui ressort du contenu même de l'important registre de cette corporation, commencé en 1575 mais relatant plusieurs actes antérieurs, parmi lesquels une liste de verriers ayant vécu avant la Caroline.

En 1536 on trouve cette association mentionnée dans les archives du Conseil des Flandres sous le vocable de « Ambachte van den scilders, beeldesnijders ende glaesmakers ».

Après avoir étouffé en 1540 la révolte des Gantois, Charles-Quint réduisit le nombre de leurs corporations de 53 à 21. En vertu de l'article LIX du décret impérial, dit Concession Caroline, les peintres, les sculpteurs, les verriers et les batteurs d'or firent partie du X^e^ corps de métier, avec

---

(1) Edm. De Busscher, *Le Livre de la Corporation des peintres et sculpteurs gantois. Bull. de l'Acad. R. de Belgique*, XX, 1re partie, 1853. Id. *Recherches sur les Peintres gantois des XIV^e^ et XV^e^ siècles.* Gand, 1859. Id. *Recherches sur les Peintres et Sculpteurs à Gand aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Gand*, 1866.

Minard van Hoorebeke, *Description de Méreaux et autres objets anciens des gildes et corps de métiers, églises, etc.* T. I. *Monographies des gildes et corps de métiers de la ville de Gand.* Gand, 1877.

Victor van der Haeghen, *Mémoire sur des documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands. Mém. couronnés de l'Acad. R. de Belgique.* Coll. 8°, LVIII, 1899. Id. *La Corporation des Peintres et des Sculpteurs de Gand. Marticule, comptes et documents.* Bruxelles, 1906.

(2) Victor van der Haeghen, *Mémoire...* pp. 32 et 35.

les merciers, les ceinturiers, les chapeliers et plus tard avec les brodeurs et les ciriers.

Handicapée par une série de mesures analogues, la ville de Gand se voyait éclipsée de plus en plus par la vigoureuse vitalité économique et artistique de sa rivale anversoise. Ce furent surtout les rangs des artistes peintres qui se clairsemèrent. Ne nous étonnons donc pas de voir le métier des peintres, sculpteurs, verriers et orfèvres gantois s'adjoindre progressivement de nouveaux groupes d'artisans plus ou moins artistes, tels que les peintres décorateurs, les peintres barbouilleurs, les tailleurs de pierre, les marbriers, etc.

Si en 1646, la corporation, qui devait bientôt s'intituler « Neeringhe van de fijnschilders, beelthauwers, glaesemaeckers, ende andere litten daeronder sorterende » (3), comprenait 19 peintres, 9 sculpteurs, 8 tailleurs de pierre, 12 verriers et 13 représentants d'autres professions, en 1700, nous comptons parmi ceux qui payèrent leur cotisation de membres : 11 artistes peintres, 19 sculpteurs, 7 brodeurs, 29 décorateurs ou barbouilleurs et 25 verriers.

On voit par ces chiffres qu'au seuil du XVIII[e] siècle, le nombre des verriers gantois avait doublé par rapport à celui fourni un bon demi-siècle plus tôt, tandis que celui des artistes peintres avait, au contraire, sensiblement diminué. Malheureusement pour les verriers, la qualité n'était plus associée cette fois à la quantité, puisqu'il n'est plus guère question, à ce moment là, de peinture sur verre.

Le décret de Marie-Thérèse, daté de Bruxelles le 13 novembre 1773, rendit les peintres, sculpteurs, graveurs et architectes, indépendants de toute association corporative. Créée déjà deux ans auparavant, l'Académie gantoise des Beaux-Arts fut dès lors à même de prendre son essor. Quant aux vitriers, ne pouvant plus revendiquer à cette époque le titre d'artistes, ils ne bénéficièrent pas des faveurs accordées à ceux-ci, aussi les voyons nous à Gand continuer tout seuls la corporation!

Si la situation initiale était à *Bruges* la même que partout ailleurs, ce qui suppose que les artisans d'art faisaient alors partie des corporations ouvrières, cette ville vit cependant fleurir très tôt les beaux-arts et il s'en suivit pour les artistes l'obtention assez rapide d'avantages professionnels.

Ce fut probablement vers le milieu du XIV[e] siècle que les peintres brugeois se groupèrent pour défendre leurs intérêts. Ils s'adjoignirent les

(3) Id., *La Corporation...* XVII[e] siècle.

peintres sur cuir, les peintres sur verre et même les batteurs d'or, eu égard à la vogue des dorures dans la décoration à cette époque (4).

Cette association, placée sous le patronage des Saints Luc et Eloi, jouissait déjà en 1358 de certains privilèges propres aux corporations (5). Ainsi, c'est en corps qu'elle assistera, en 1398, à la procession du Saint Sang (6).

Bruges ayant souffert de la concurrence de L'Ecluse, une sentence de Philippe le Bon, promulguée à Hesdin en 1441, décréta qu'il ne pourrait plus y avoir à L'Ecluse que deux artistes peintres, un sellier et deux verriers, aidés de deux ou trois apprentis. Interdiction leur était faite, au surplus, de vendre leur travail en gros.

C'est à la suite de cet édit que furent établis, en 1444, les « Keuren » ou statuts de la « Gilde des peintres et selliers » de Bruges. Cette association comprenait, outre les deux professions citées, les décorateurs de tentures, les bourreliers, les sculpteurs d'arçons, les verriers et les miroitiers. C'était là précisément la phalange d'artistes, dont les fiers ducs de Bourgogne avaient besoin pour donner le lustre voulu à leurs tournois, à leurs camps et à leurs châteaux.

De nouveaux règlements s'ajoutèrent dans la suite aux statuts primitifs. Saint Luc était, comme ailleurs, le patron de ce groupement, dont le jury se composait de sept membres : 2 peintres, 1 décorateur, 2 selliers, bourreliers ou sculpteurs d'arçons et 2 verriers ou miroitiers. On choisissait aussi un doyen et deux gouverneurs, dont les charges étaient annuelles comme celle des jurés.

En 1453, s'ouvre le Livre d'admission coté A. Au cours des quatre premières années, nous voyons un verrier occuper le poste de doyen, l'année même de la création de cette dignité, et 4 autres verriers figurer parmi les 25 francs-maîtres inscrits (7).

Vers le milieu du XV^e^ siècle nous avons donc affaire, dans la ville de Bruges, à une solide organisation d'artistes, avec son caractère bien spécifique, quoique toujours mélangée à des éléments d'ordre manuel. Cette ville avait atteint à ce moment là sa pleine apogée et comptait plus de 300 artistes ou artisans d'art, alors qu'à Anvers, comme nous le verrons, il n'y avait que 35 confrères de S^t^ Luc. Mais à la fin de ce même siècle, la décadence commerciale devait déjà provoquer à Bruges le déclin artisti-

(4) MINARD VAN HOOREBEKE, *Op. cit.*, T. II, p. 85.

(5) DÉSIRÉ VAN DE CASTEELE, *Keuren, livre d'admission et autres documents inédits concernant la Ghilde de Saint Luc de Bruges.* Bruges, 1867, p. 5.

(6) CHANOINE DEHAISNES, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e^ siècle.* Lille, 1886, p. 145.

(7) DÉSIRÉ VAN DE CASTEELE, *Op. cit.*, pp. 1 à 10 et pp. 55 à 57.

que, tandis que les progrès de la ville d'Anvers élevait en 1490 le nombre des francs-maîtres appartenant à des professions d'art à 212 (8).

Il avait fallu environ un siècle et demi, depuis l'établissement des premières gildes flamandes (9), pour que les artistes brugeois s'associassent en une gilde nettement autonome, dont l'aurore fut d'ailleurs plus éclatante que toute la suite de son histoire. La création d'une académie de dessin, en 1717, hâta son crépuscule. Il n'y avait plus alors à Bruges que 4 artistes peintres! Le magistrat de la ville décida, cette même année, d'exclure de la gilde tous les métiers autres que celui d'artiste-peintre ou de peintre décorateur (10). La vitrerie brugeoise, en tous cas, méritait ce sort, car elle avait perdu à ce moment toute valeur artistique.

Remarquons toutefois qu'au cours du lent étiolage de l'association de Saint Luc à Bruges, la vitrerie accusa un progrès numérique jusqu'à la fin du XVII[e] siècle (11).

Les développements de l'Académie des Beaux-Arts portèrent une grave atteinte au régime corporatif, qui astreignait les artistes et dont le déclin définitif ne devait pas tarder à se réaliser.

Si nous passons maintenant au Brabant, nous y voyons aussi les métiers d'art parvenir à se faire reconnaître officiellement dans certaines localités privilégiées, au cours du XIV[e] siècle.

Il en fut ainsi à *Bruxelles* : Déjà en 1306, un compromis fut conclu entre les patriciens et 36 groupes de métiers, quoique ceux-ci ne fussent pas encore officiellement organisés. A la liste de ces métiers, qui comprenait les peintres s'ajoutaient quelques corps d'artisans non déterminés. Il s'agissait, sans doute, d'ouvriers trop peu nombreux, tels que les verriers, pour mériter une mention spéciale (12).

La reconnaissance officielle des diverses corporations bruxelloises s'échelonna pendant la seconde moitié du XIV[e] siècle, à partir de 1365.

Avant de se constituer en corporation, les artistes, ou du moins un certain nombre d'entre eux que solidarisaient des intérêts communs, s'étaient déjà groupés, en 1357, pour former la Confrérie de Saint Jacques de Compostelle. Nous y trouvons des membres appartenant à des professions très diverses, parmi lesquels nous relevons 23 orfèvres, 11 peintres,

(8) F. J. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* pp. 23 et 39.
(9) PAUL ALLOSSERY, *Het Gildeleven in vroeger eeuwen.* Bruges, 1926, p. 3.
(10) DÉSIRÉ VAN DE CASTEELE, *Op. cit.*, pp. 13 et 14.
(11) IBID., pp. 249 et suiv.
(12) G. DES MAREZ, *L'Organisation du travail à Bruxelles au XV[e] siècle.* Bruxelles, 1904, p. 14.

quelques tailleurs de pierre, des tapissiers de haute-lice, des brodeurs, des armuriers, des architectes, des musiciens, etc., un seul tailleur d'images et 4 peintres-verriers (13).

Ce ne fut qu'en 1387 qu'apparut une ordonnance, émanant du magistrat de la ville, en vue d'organiser officiellement le groupement des artistes, connu sous le nom de « Corporation des peintres, batteurs d'or et fabricants de verrières » (14). On ne possède les registres d'admissions de cette corporation que depuis l'année 1599 (15).

En 1421, les métiers bruxellois furent partagés en neuf corps politiques, appelés « Nations ».

La Nation de Saint Jean, vouée spécialement à la manipulation du fer, comprenait à titre principal les forgerons, ferblantiers et maréchaux ferrants, auxquels s'ajoutaient les tuiliers, les couteliers, les serruriers et horlogers, les peintres, les batteurs d'or et les fabricants de verrières, les selliers et bourreliers, les tourneurs de chaises, menuisiers en blanc, plafonneurs, couvreurs de chaume et vanniers. Dans cette nouvelle combinaison, les peintres, les batteurs d'or et les vitriers restèrent unis, chacune de ces trois professions ayant le droit de nommer un des trois doyens du métier. Ce métier formait un noyau corporatif ne dépendant que politiquement de la Nation de Saint Jean (16).

En 1712, l'Académie des Beaux-Arts, qui venait de se fonder, appelant à elle toute la jeunesse artiste bruxelloise, disloqua l'ancien métier des artisans d'art.

Quand le décret impérial, promulgué en 1773 par Marie-Thérèse, proclama dans les Pays-Bas l'émancipation des beaux-arts vis-à-vis de la vie corporative, il n'était plus question de peintres verriers en Belgique. Les vitriers continuèrent à travailler dans les anciens cadres, jusqu'au moment où l'empereur Joseph II supprima officiellement, en 1786, toutes les corporations subsistantes.

Dans la ville d'*Anvers,* tout comme à Bruxelles, ce fut au XIV^e^ siècle que les artistes réalisèrent leur cohésion corporative propre : Une ordonnance du magistrat, rendue en 1382, décida de réunir dans une même confrérie, celle de Saint Luc, « de cnapen van den goudsmeeden (orfè-

(13) Alexandre Pinchart, *Archives des Arts, Sciences et Lettres.* T. II, 1863, pp. 146 à 151.

(14) Henne et Wauters, *Histoire de la Ville de Bruxelles.* Bruxelles, 1845, T. II, p. 584.

(15) Alexandre Pinchart, *La Corporation des Peintres à Bruxelles. Messager des Sciences historiques.* Gand, 1877, p. 289.

(16) A. Wauters, *Liste chronologique des Doyens des Corps de Métiers de Bruxelles de 1696 à 1795.* Bruxelles, 1888, pp. III à XVI.

vres), scilders (peintres), ghelasemakers (verriers), borduerwerkers (brodeurs), houtenebeeldesniders (sculpteurs sur bois) ende zilverbornders (émailleurs) » (1).

Il semble donc qu'avant cette date, les artistes, y compris les verriers, étaient englobés dans les gildes ouvrières de la cité.

En 1442, par décret de l'écoutète, tous les métiers réunis sous la bannière de Saint Luc, reçurent des statuts détaillés. Ces métiers, au nombre de 24 au moins, sont énumérés dans l'acte du magistrat anversois : Ils comprenaient les peintres, les sculpteurs sur bois, les enlumineurs, les graveurs, les imprimeurs, les relieurs, les fabricants de verrières, les fabricants de verreries, les encadreurs de miroirs, les batteurs d'or, les potiers, les tapissiers, etc. (18).

Les « Liggeren » de la Gilde de Saint Luc, conservés depuis 1453, nous apprennent que, parmi les 35 confrères qu'elle comprenait cette année là, se trouvaient une forte majorité de peintres et 6 verriers (19). Ce fut un verrier que l'on choisit comme doyen en 1454, l'année même de la création du décanat (20). Cette charge suprême fut dans la suite confiée à maintes reprises à des verriers, prouvant que ceux-ci jouissaient d'un prestige important.

Cependant, au cours de la seconde moitié du XV^e^ siècle, le nombre des peintres verriers qui s'inscrivent est encore minime : on en compte une douzaine seulement. Il en va tout autrement dès le début du XVI^e^ siècle : L'accroissement du contingent des verriers est subit. La première décade, à elle seule, comporte déjà 9 nouvelles maîtrises, et plus de 65 autres viennent s'y ajouter jusqu'en 1550 (21).

La prospérité de la peinture sur verre alla de pair avec celle de toute l'école anversoise.

En 1534, apparait pour la première fois dans le livre de la gilde le vocable de « Ghelasscriver », servant à distinguer le peintre sur verre de ses autres confrères verriers (22). Ce terme, qui s'introduira progressivement dans les autres cités flamandes, se verra remplacer au XVII^e^ siècle par celui de « Ghelasen schilder », tandis qu'en Wallonie on adoptait les mots « painctre verrier », « maître pintre en vitre », etc. Remar-

(17) J. B. VAN DER STRAELEN, *Jaerboek der Gilde Van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen.* Anvers, 1855, p. 2.

(18) A. MICHIELS, *Rubens et l'Ecole d'Anvers.* Paris, 1854, p. 7.

(19) PH. ROMBOUTS ET TH. VAN LERIUS, *Les liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint Luc.* Anvers, 1872, T. I.

(20) CLEMENT VAN CAUWENBERGHS, *Notice historique sur les peintres verriers d'Anvers du XV^e^ au XVII^e^ siècle.* Anvers, 1891, p. 7.

(21) PH. ROMBOUTS ET TH. VAN LERIUS, *Op. cit.*, T. I.

(22) IBID., année 1534.

quons toutefois que les expressions à caractère général, telles que « Glasewerker », « Glasemaker », « Vitrifex », « Voirier », « Verriereur », etc., ne cessèrent pas d'emblée à désigner les peintres sur verre.

Pendant tout le cours de la Renaissance, de nombreux verriers vinrent se ranger dans la glorieuse phalange d'artistes groupés par la Gilde de Saint Luc d'Anvers. L'autel qui appartenait à celle-ci dans la cathédrale de cette ville portait les emblèmes des verriers en regard et à égale hauteur de ceux des peintres (23).

Au XVIII[e] siècle, quelques rares verriers continuèrent à manier le pinceau, mais ils durent bientôt cèder le pas à la mode débordante de la vitrerie blanche. Aussi, quoique cette époque ait compté beaucoup de vitriers, ceux-ci n'intéressent plus le point de vue qui nous occupe.

Anvers paraît avoir été la ville belge la plus précoce dans la création d'une Académie des Beaux-Arts. Celle-ci aurait vu le jour dès 1694. Inutile d'ajouter que les artisans du verre ne la fréquentèrent que fort peu.

Si l'on relève encore à Anvers, dernier refuge de la peinture sur verre en Belgique, quelques travaux du genre au XVIII[e] siècle et jusqu'à la date ultime de 1768 (24), ceux-ci annoncent déjà l'éclipse complète qui s'en suivit.

La ville de *Louvain* jouissait au XIV[e] siècle d'un haut degré de prospérité et comptait déjà beaucoup d'artistes. Les peintres y étaient suffisamment puissants pour former une corporation spéciale (25).

Nous pouvons dire que la situation privilégiée des artistes, dont seules les plus importantes cités des Pays-Bas bénéficiaient au XIV[e] siècle, forme un excellent critère pour juger de leur développement culturel à cette époque.

A la fin du XV[e] siècle, la corporation des peintres et le métier des verriers fournissaient chacun un tableau vivant à l'« Ommegang » de la ville de Louvain. Les premiers étaient chargés d'un groupe figurant l'histoire de la chaste Suzanne, les seconds suivaient immédiatement et leur groupe, qui était le 31[me] du cortège, représentait l'histoire de Tobie (26).

Cependant une ordonnance du magistrat, datée de 1494, octroya de nouveaux statuts à l'association des peintres, qui prit le nom de Confrérie de Saint Luc. Les verriers, trop peu nombreux pour former une corpora-

(23) Clément van Cauwenberghs, *Op. cit.*, p. 7.
(24) Edmond Levy, *Histoire de la Peinture sur verre en Europe et spécialement en Belgique*. Bruxelles, 1860, II[e] partie, pp. 171-172.
(25) Edward Van Even, *L'ancienne école de peinture de Louvain*. 1870, p. 20.
(26) Willem Boonen, *Geschiedenis van Leuven geschreven in de jaren* 1593 *en* 1594.

tion légale, y furent englobés, ce qui occasionna certains incidents : Forcés de subvenir, au même titre que les peintres, aux frais occasionnés par l'établissement des deux groupes dans l'« Ommegang », ils essayèrent de se soustraire à la tutelle de la gilde et de former une association indépendante, sous le nom de Compagnie du métier des verriers. Ayant été désavoués en 1500 par l'autorité communale, « parce qu'ils maniaient le pinceau comme les peintres », ils restèrent malgré eux immatriculés dans la Confrérie de Saint Luc (27).

La vitrerie louvaniste avait depuis longtemps renoncé à la décoration picturale, lorsque se forma, en 1800, l'Académie des Beaux-Arts.

L'émancipation des artistes au XIV^e^ siècle semble avoir été moins avancée à *Malines,* car la gilde des maçons, désignée sous le nom de Métier des Quatre Couronnés, y groupait encore à cette époque, avec les maçons proprement dits, les tailleurs de pierre, les sculpteurs et les verriers, comme étant tous liés à l'édification du monument. D'autre part, la gilde des menuisiers englobait les peintres, dont le rôle semblait ainsi borné à la décoration du bois mobilier et immobilier.

Une association d'artistes ne se forma que plus tard, sans toutefois jouir du titre ni des privilèges propres aux gildes.

En 1439, les jurés des peintres essayèrent d'introduire les verriers dans cette nouvelle association, mais leurs efforts furent vains, car tous les artisans du verre restèrent affiliés à la gilde des maçons.

Cet état de choses se maintint encore longtemps, quoique pendant la seconde moitié du XV^e^ siècle, l'association des peintres recevait déjà certains verriers d'élite dans son sein : Gauthier Van Battel, le Vieux, en effet, y fut admis comme juré à cette époque. Mais la plupart des verriers, « qui se servaient pourtant de brosses et de couleurs », étaient toujours sous la juridiction des Quatres Couronnés.

Ce ne fut vraisemblablement qu'en 1541 que s'opéra, d'une manière définitive, la réunion des peintres, des sculpteurs et des verriers en tant que Gilde de Saint Luc. Les orfèvres se joignirent à eux en 1618 (28).

Le régime corporatif prit fin pour les artistes malinois à l'inauguration de l'Académie des Beaux-Arts en 1773.

Si dans les Flandres et le Brabant, les peintres paraissent avoir servi de centre au ralliement des artistes, en Wallonie au contraire, ce furent plutôt les orfèvres qui formèrent les noyaux, autour desquels se serraient les autres artisans d'art.

(27) Edward Van Even, *Op. cit.*, p. 212 et pp. 270-271.

Il en fut ainsi à *Tournai,* par exemple, cité d'art de premier ordre pourtant, jusqu'au XV^e^ siècle : Lors des émeutes de 1364, fomentées à l'occasion des nouveaux impôts établis par le roi de France, les 36 bannières des différentes corporations avaient été confisquées. Or dans la liste de celles-ci, dressée à l'époque, ne figurent ni les peintres, ni les sculpteurs, ni les verriers (29), qui tous, en effet, dépendaient alors de la bannière des orfèvres. Ces liens persistèrent jusqu'au XV^e^ siècle et peut-être encore dans la suite, tout en se relâchant progressivement.

C'est ainsi qu'en 1403, il se forma une confrérie qui groupait les peintres et les sculpteurs. Le siège de cette association d'artistes, qui n'avait pas encore de caractère officiel et politique, se trouvait dans la chapelle de Notre-Dame flamande à la cathédrale de Tournai (30).

Un pas de plus fut réalisé en 1423, au moment de la réorganisation des corporations tournaisiennes. Le collège des doyens et sous-doyens de tous les métiers de la ville, s'étant réuni pour établir de nouveaux règlements corporatifs, lança une ordonnance qui visait spécialement les peintres et les verriers, et avec eux mais en « demye franchise », les enlumineurs, les peintres de cartes à jouer, de jouets d'enfants et de papiers de tenture, les badigeonneurs à la colle et les mouleurs. Quant aux sculpteurs, ils étaient groupés avec les tailleurs de pierre. Charles VII, roi de France, consacra officiellement par une charte promulguée à Bourges les droits rétablis des corporations tournaisiennes.

L'association des peintres et des verriers, ainsi constituée reçut le nom de Gilde de Saint Luc, dont le siège fut fixé à l'église Saint Pierre. Nous savons qu'en 1424, date de l'ouverture du registre aux inscriptions des maîtres et apprentis de la dite gilde, il y avait déjà à Tournai 15 peintres et 3 verriers possédant la maîtrise corporative.

Au cours du XV^e^ siècle, nous constatons au moins 90 nouvelles inscriptions de peintres et 25 de verriers (31). Ces derniers comportaient tant les fabricants de verrières que ceux de verreries.

En 1480, la gilde ne se sentant pas protégée par des statuts adéquats contre les éléments du dehors, qui prétendaient empiéter sur ses droits et monopoles, fit entendre ses doléances, et obtint satisfaction du magistrat. Elle vit dorénavant son travail garanti et réglé par des ordonnances

(28) EMMANUEL NEEFFS, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines.* Gand, 1876, T. I, pp. 5 à 26 et pp. 108 et 129.

(29) B^on^ DE REIFFENBERG, *Métiers à Tournai en* 1364. *Bull. de l'Acad. R. de Belgique,* II^e^ série, T. XII, 2^e^ partie, 1845, p. 381.

(30) PAUL ROLLAND, *Les Primitifs tournaisiens. Peintres et Sculpteurs.* Bruxelles, 1932, p. 60.

(31) A. DE LA GRANGE ET L. CLOQUET, *Etudes sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville.* Tournai, 1889, pp. 65 et suiv., pp. 282 et suiv.

propres, qui restèrent en vigueur, sans modifications appréciables, pendant plus de deux siècles, c'est-à-dire jusqu'au début du XVIII[e] siècle (32). Ce règlement comprenait, entre autres, la détermination du chef-d'œuvre à exécuter pour l'obtention de la maîtrise : Il s'agissait d'exécuter une peinture sur verre de sa propre composition ou bien une verrière blanche d'après les données du jury (33).

Au cours du XVI[e] siècle, nous trouvons dans le registre la mention d'une cinquantaine de peintres et de 14 verriers. Au XVII[e] siècle, nous relevons à peu près le même nombre de peintres, tandis qu'une dizaine de verriers sont inscrits pendant la première moitié du siècle.

Après 1650, en effet, il n'est plus guère question à Tournai de peinture sur verre.

Désemparé par les édits de Marie-Thérèse et de Joseph II, l'ancien métier des peintres et verriers tournaisiens — ces derniers passés au rang de simples vitriers — parvint encore à s'assurer quelques rares recrues jusqu'en 1794, puis sombra définitivement (34) : derniers sursauts d'une association, condamnée depuis que l'art s'était séparé de l'industrie par la création de l'Académie des Beaux-Arts.

La situation à *Mons* ne différait guère de celle de Tournai, tout en étant un peu moins favorable aux artistes. Ainsi les fabricants de verrières dépendaient encore en plein XV[e] siècle de la corporation des fèvres (35).

Ce ne fut qu'en 1487 que la jeune Corporation de Saint Luc, faisant sentir sa puissante attraction sur toute profession de nature artistique, engloba les fabricants de verrières parmi les peintres, sculpteurs, graveurs, enlumineurs, tapissiers, haute-liciers, brodeurs, fabricants de verreries, armuriers, selliers, lormiers, etc. (36).

En 1780, l'Académie montoise des Beaux-Arts prit la place de la vieille confrérie périclitante.

A *Liége* (37) aussi, artisans et artistes se trouvaient réunis au début dans les mêmes corporations ouvrières.

(32) ALPHONSE GOOVAERTS, *Les Ordonnances données en 1480 à Tournai aux métiers des peintres et des verriers. Bull. des Comm. R. d'Histoire de Belgique.* T. VI, n° 1, 5[e] série, 1896, pp. 7 à 12.

(33) IBID., Art. 13 des ordonnances.

(34) ALEXANDRE PINCHART, *Bull. des Commissions R. d'Art et d'Archéologie,* 1867, pp. 421 et suiv.

(35) Fèvre : artisan travaillant les métaux communs : forgeron, serrurier, coutelier, etc.

(36) LÉOPOLD DEVILLERS, *Le passé artistique de la ville de Mons. Ann. du Cercle archéol. de Mons,* XVI, pp. 301 et 404.

(37) EDOUARD PONCELET, *Les bons métiers de la Cité de Liége. Bull. de l'Inst. Archéol. liégeois,* XXVIII, 1900, p. 39.

Bientôt le métier des orfèvres, qui comprenait les batteurs d'or et joailliers, s'adjoignit les peintres, les fabricants de verrières, les fabricants de verreries, les brodeurs et même les selliers et autres ouvriers d'équipement. On avait rattaché les verriers aux orfèvres « tant en respect des dorures dont on est accoustumé se servir à l'endroit de tel ouvraige que pour plusieurs contrefactures de pierres précieuses, esmailles de toute sorte de couleurs... »

Quant aux sculpteurs sur bois, ils restèrent dépendre du métier des charpentiers, tandis que les sculpteurs sur pierre continuèrent d'appartenir à celui des maçons.

Dans le « Regitre des Orpheves comensant l'an 1417 » et dans des extraits de comptes, on ne relève, pour le XV^e^ siècle et parmi une centaine d'artisans d'art, que 3 verriers et cela dans le dernier quart du siècle.

Pour le XVI^e^ siècle, par contre, on connaît une quarantaine de verriers, parmi lesquels plusieurs furent gouverneurs du métier des orfèvres. Ce furent ces praticiens émérites qui réalisèrent les superbes séries de verrières historiées, ornant encore à l'heure actuelle les principales églises de Liége.

Pendant la première moitié du XVII^e^ siècle, nous rencontrons encore une quinzaine de verriers, puis c'est le déclin subit : De 1643 à 1676, date où se termine le registre du métier des orfèvres, copié par Abry, aucun nom de verrier ne figure plus dans les listes et on n'en a retrouvé qu'exceptionnellement dans les archives appartenant à la seconde moitié du siècle.

A partir de 1692, le règlement corporatif mentionne deux membres bien distincts dans le métier des artisans du verre : les vitriers et les fabricants de verreries, confondus jusqu'alors (38).

Au XVIII^e^ siècle, la peinture sur verre semble complètement abandonnée. Quant aux artistes-peintres, ils furent exemptés, en 1769, de toute acquisition ou relief de métier. Le décret impérial, promulgué en 1773 par Marie-Thérèse, confirma leur émancipation avec celle des autres artistes, mais cette faveur ne toucha pas les vitriers liégeois qui, ne faisant plus alors que besogne matérielle, ne profitèrent pas de l'Académie des Beaux-Arts fondée en 1775.

THÉODORE GOBERT, *Le bon métier des orfèvres de Liége. Bull. de la Soc. d'Art et d'Hist. du Diocèse de Liége*, XXIII, 1931.

JACQUES BREUER, *Les Orfèvres du Pays de Liége. Soc. des Bibliophiles liégeois*, Bull., 1935.

(38) THÉODORE GOBERT, *Les rues de Liége*. Liége, 1890-1901. Vol. IV, p. 74.

Toutes les autres villes des Pays-Bas de moindre importance, qui ne possédaient pas un nombre suffisant de peintres, orfèvres, verriers ou autres artistes pour en former une unité corporative distincte, maintinrent ceux-ci englobés dans les corporations ouvrières plus puissantes.

A *Namur,* par exemple, les peintres et les verriers, trop peu nombreux pour former une confrérie de Saint Luc, étaient enrôlés dans le métier des merciers (39).

Situation analogue à *Alost* (40), où la corporation des fèvres (smeden), placée sous le patronage de Saint Eloi, comprenait, outre les selliers, armuriers, etc., les orfèvres, les peintres et les verriers.

A *Diest* (41), les verriers faisaient partie de la corporation des maçons (Quatre Couronnés), qui réunissait aussi les sculpteurs, tailleurs de pierre, paveurs, ardoisiers et couvreurs de chaume. Quant aux peintres, on les adjoignit en 1541 au métier des boutiquiers!

La ville de Diest déclina sérieusement au cours du XVII[e] siècle, au point qu'en 1686 elle ne comptait plus que 690 ménages, dont 214 seulement furent jugés en état de payer les impôts royaux. Parmi ces familles appartenant presque toutes à des milieux d'artisans, se trouvaient celles de deux verriers.

En résumé, retenons que les verriers, presque toujours à titre égal et coude à coude avec les peintres, s'organisèrent avec d'autres artistes en confréries de Saint Luc, d'abord dans les grandes cités flamandes, puis dans celles du Brabant et du Hainaut. Dans l'agglomération liégeoise par contre, c'est le puissant groupe des orfèvres qui domine et attire à lui les autres artisans d'art. Dans toutes les petites villes des Pays-Bas, enfin, les artistes restèrent dispersés au sein des corporations ouvrières, jusqu'au moment de leur émancipation au XVIII[e] siècle.

Ce fut dans le cadre et sous le régime sévère de la vie corporative que se développa la peinture sur verre belge, pour décliner et disparaître avec elle.

A Gand, Bruges et Ypres, l'art des verrières historiées brilla avec le plus d'éclat au XV[e] siècle, sous les ducs de Bourgogne. Tournai s'affirme aussi à cette époque comme un centre important. Bruxelles et Louvain

(39) F. Courtoy, *Quelques métiers d'art à Namur du XV[e] au XVIII[e] siècle. Ann. de la Soc. Archéol. de Namur,* XXXVIII, 2[e] livr., 1928, p. 298.

(40) Fr. de Potter et Jan Broeckaert, *Geschiedenis der Stad Aalst.* Gand, 1875, III[e] partie.

(41) F. J. Raymaekers, *Het kerkelijk en liefdadig Diest.* Louvain, 1870, pp. 138 et 410.

suivent de près le mouvement, donnant leur plein effort au XVI^e^ siècle, sous le règne de Charles-Quint. L'activité verrière d'Anvers s'épanouit subitement dès le début de la Renaissance et continue brillamment à travers tout le XVII^e^ siècle, pour tenir bon, dernière championne parmi toutes les villes des Pays-Bas, jusque vers le milieu du XVIII^e^ siècle. Liége et Mons travaillent avec brio durant tout le XVI^e^ siècle, tandis que Namur attend le XVII^e^ siècle pour s'adonner avec passion à la peinture des médaillons héraldiques. D'autres cités du pays eurent aussi tour à tour, mais surtout au XVI^e^ siècle, leurs ateliers de verrerie monumentale. Telles furent les villes de Malines, Diest, Hoogstraeten, Audenarde, Courtrai, Alost, etc.

JEAN HELBIG.

TEXTES CONCERNANT L'HISTOIRE ARTISTIQUE DE L'ABBAYE D'AVERBODE AUX XVII[e] ET XVIII[e] SIECLES

Dans un article paru précédemment ici même, j'ai attiré l'attention des archéologues et des historiens de l'art sur une série à peu près complète de textes d'archives relatifs aux travaux entrepris dans l'ancienne église abbatiale, aujourd'hui disparue, d'Averbode durant le XV[e] et de début du XVI[e] siècle.

Je me propose aujourd'hui d'entreprendre une publication similaire pour la période comprenant les XVII[e] et XVIII[e] siècles, période d'autant plus intéressante que la plupart des travaux exécutés alors existent encore à présent. Très explicites et très nombreux — étant donnée la paperasserie abondante des administrations modernes — ces documents prennent une signification particulière dans l'appoint que peuvent fournir les sources d'archives pour l'étude des monuments figurés. Les accords avec des architectes, des sculpteurs, des peintres ou autres artisans ainsi que les extraits de comptes relatifs aux sommes qui leur furent paiées du chef de leurs travaux permettent d'identifier d'une façon certaine des œuvres demeurées anonymes ou au sujet desquelles seules des conjectures avaient pu être émises. L'histoire des artistes, de leurs méthodes et des produits sortis de leurs ateliers trouvent ici une mine inépuisable et souvent inédite de très précieuses informations.

L'abbaye d'Averbode qui avait eu à subir de grands désastres à la suite des guerres de religion, entre à partir de 1594 dans une phase nouvelle de son histoire. Elle eut la bonne fortune de voir mettre à sa tête en ce moment un abbé, Mathias Valentyns († 1635) qui put lui rendre quelque chose de sa vitalité de jadis. Il remit de l'ordre dans ses finances délabrées et restaura sa discipline relâchée au cours des troubles.

Les successeurs immédiats de ce prélat portèrent leur attention sur l'état matériel des constructions claustrales qui abritaient la communauté. Au début du XVII[e] siècle, celles-ci paraissaient vétustes et trop étroites. Détruites plusieurs fois par des incendies ou d'autres calamités, relevées à la hâte et d'une façon qui pouvait sembler provisoire, elles ne satisfaisaient plus aux exigences mises à la mode depuis la Renaissance. Un plan de réédification totale de l'église, du cloître, de la prélature et même des dépendances les moins importantes fut élaboré à l'initiative du prélat

Servais Vaes (1648-1698). Il fut réalisé, bout à bout par l'abbé en question et par ses successeurs jusqu'à la veille de la Révolution Française.

L'église abbatiale fut l'objet des premiers soins. C'est par elle que l'abbé Vaes avait décidé d'entamer la série des travaux. Reconstruite à différentes reprises durant le Moyen Age, elle disparut une nouvelle fois sous la pioche en 1664. Un vaste temple, en lumineux style baroque fut édifié d'après les dessins et avec le concours personnel de l'architecte Jean van den Eynde d'Anvers. Achevé en 1672, il fut enrichi d'un mobilier somptueux, échappé par miracle aux vandalisme des Sans-culottes, et qui continue à en faire l'orgueil à l'heure présente.

En 1712, ce fut le tour de la galerie claustrale, de la prélature et de quelques bâtiments de service dans la cour d'honneur et dans le verger; enfin, en 1752, de la bibliothèque et de l'infirmerie qui furent abrités désormais dans un local spacieux tracé parallèlement au chœur de l'église dans la direction du jardin conventuel.

Sans doute, les guerres dont nos provinces furent le théâtre et l'enjeu au cours de ces deux cents ans interrompirent fréquemment la poursuite régulière des travaux. Toutefois, on les poussa avec persévérance et ils venaient d'être terminés lorsque s'abattit sur l'abbaye la rafale qui allait mettre une fin définitive ,semblait-il, à son existence.

Supprimé en 1794, le monastère fut vendu à l'encan et tomba bientôt en ruines. L'église fut sauvée grâce à l'intervention énergique des habitants de l'endroit qui se l'étaient appropriée comme temple paroissial.

En 1834, les religieux qui desservaient comme curés des églises ayant jadis appartenu à l'abbaye renoncèrent à leurs bénéfices pour se regrouper dans leur ancienne thébaïde. Ils rachetèrent l'enclos claustral et l'aménagèrent tant bien que mal à sa destination primitive. Dans la suite, grâce aux louables efforts des prélats qui dirigèrent la communauté réorganisée, les bâtiments ont été remis en état l'un après l'autre, avec le souci constant de leur rendre, dans la mesure du possible, leur aspect de jadis.

La méthode adoptée dans la publication présente a tenu compte du fait que les textes réunis se rapportaient pour la plupart à des vestiges matériels encore conservés. Ils ont été groupés d'après la topographie des lieux et les catégories d'objets dont ils pouvaient éclairer l'identification.

Plusieurs séries bien distinctes ont été ainsi constituées. Dans la première ,on a rangé toutes les informations relatives à l'église : sa construction, sa décoration architecturale, son mobilier et les objets liturgiques nécessaires aux cérémonies du culte. Dans la deuxième, il sera question des édifices conventuels, abbatiaux et des dépendances, de leur construc-

tion, aménagement et ameublement, chaque édifice étant traité séparément avec toutes les informations recueillies à son sujet. Enfin, l'on a réservé à un troisième paragraphe tous les documents rassemblés quant aux tableaux et peintures. On a observé ici l'ordre alphabétique des noms d'artistes ,en signalant éventuellement si les œuvres recensées sont encore conservées aujourd'hui par leurs anciens détenteurs.

Comme précédemment, je me suis conformé aux règles actuellement en usage dans le domaine de l'érudition, ne réservant une publication intégrale qu'aux seuls textes susceptibles d'offrir comme tels un intérêt particulier pour l'histoire de l'art.

PL. LEFEVRE, O. Praem.

Bruxelles.

Sigles : AA = Archives de l'abbaye d'Averbode conservées à Averbode.
AGRB = Archives Générales du Royaume à Bruxelles.

I. L'EGLISE ABBATIALE ET SON MOBILIER.

A) L'EGLISE.

1. *Emprunts d'argent pour la construction de la nouvelle église.*

1665, décembre. — Octroi de l'empereur Charles II permettant de lever 50.000 flor.
Original aux AA, I, chartrier nº 4286.

1668, septembre 25. — L'abbé Vaes charge Henri Immens, pensionnaire de Tirlemont, d'emprunter une somme de 6000 flor. à Madeleine Dewit, habitant en cette ville moyennant une rente annuelle de 240 flor. hypothéquée sur un immeuble que l'abbaye possédait dans la même ville.

1668-1680. — Série de pièces datées du 4 octobre 1668; 13 mars 1677; 26 août 1677; 22 mars 1679; 8 mars 1680, relatives à la même affaire.
AA, I, liasse 19, fasc. 1.
AGRB, Archives ecclésiastiques, liasse 4995.

1686, décembre 30. — Accepi a Barbara van Arde Antverpiensi pro ecclesia nostra ex ejus liberalitate 240 pattacones.
AA, I, Journal du prélat Vaes, reg. 403ª, fol. 42.

1688, juillet 2. — Adriano Vermeert wederom gegeven de penningen ons in den bouw van de kerke gecommodeert. 72-0-0 fl.
AA, I, reg. 236, fol. 597.

1727, juin. — Domino camerario 1000 floren. monetae cambiaceae ad extinguendum redditus beginae nuper nunc maritatae Mintaers, quos ipsa emerat a Domino Immens, cui abbatia solvebat et debebat ratione templi aedificati.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 288, fol. 36.

2. *Démolition de l'ancienne église.*

1664, juillet 24. — Item Jacobo Roberti, tegulario Diestensi, qui detexit nostram ecclesiam antiquam ad computum 15-0-0 flor. Item magistro Philippo Damiens, fabro lignario, qui operatur in destruenda ecclesia ad computum 7-4-0 flor.
AA, I, reg. 261, fol. 364v°.

1664, août. — Item Henrico de Ridder, operario, qui operatus fuit in effodiendis fundamentis ecclesiae 3 diebus cum medio, singulis diebus promeritus 8 stuf., faciunt 1-8-0 fl.
Ibidem, fol. 366.

1664, novembre 8. — It. Servatio Caries, coementario, qui struxit murum ad antiquam ecclesiam in loco in quo fuerunt stalla chori antiqui, ad comptum 27 flor.
Ibidem, fol. 377.

1665, mars 18. — It mag. Philippo Damiens qui operatus fuit circa veterem ecclesiam 5 diebus, singulis 13 asses, faciunt 3 flor.
Ibidem, fol. 389.

1672, août 20. — Item aen schaliedeckers voor Sint-Jans coor te ondecken 11 flor.
AA, I, reg. 236, fol. 275vo.

1674, mai 5. — Item aen de schaliendeckers voor het afnemen van de oude kercke, 25-10-0 flor.
AA, I, reg. 236, fol. 349v.

3. *Pose de la première pierre et inauguration.*

1664, juillet 31. — Fundata est ecclesia Averbodiensis cujus posui primum lapidem, prior Norbertus Pauli secundam, supprior Fredericus Bossers tertiam, Robertus Lamberti camerarius quartam, Gaspar de Bist cellarius quintam.
AA, I, Journal de l'abbé Vaes, reg. 427, fol. 120.

1672, juillet 11. — In festo sancti Norberti, prima missa cantata in nova ecclesia, antea benedicta a prelato Vaes.
AA, I, reg. 237, fol. 94.

1681, juin 19. — Consécration liturgique de l'église par Antoine Blavier, évêque auxiliaire de Liége.
AA, I, Original au chartrier n° 4305.

4. *Paiements aux architectes.*

1664-1672. — Architectus fuit mag. Johannes van den Ende in cujus absentia totum opus dirigebat mag. Cornelius Lowies, geometra celebris. Soluta est architecto summa 5596 flor.
AA, I, reg. 168, notes du prélat Salé, p. 64.

1664, juillet 28. — Numeravi D. Vaes pro architecto Van den Eynde 240 flor.
AA, I, Comptes du camérier, reg. 261, fol. 365.

1673, janvier 26. — Item tot Antwerpen aen Sieur Van den Enden, ingenieur tot voldoeninghe van een rekeninge raeckende synen salaris van de modellen van de kerck ende toren. Item van diverse vacatien. Item Onse Lieve Vrouwe belt in den gevel. Item geleverde steen, 1596 guldens. Aen den selven afgeleit de helft van eene rente die wij hem sijn geldende, 1000 guldens.
AA, I, Comptes du proviseur, reg. 236, fol. 308.

1675, avril 10. — 1707, octobre 10. — Solutions diverses des intérêts annuels, s'élevant généralement à 120 flor. pour une rente de 4000 flor. que l'architecte Van den Eynde

avait cédée à l'abbaye. Les paiements se font à Van den Eynde lui-même, puis à ses héritiers.

AA, I, Journal de l'abbé, reg. 403[a], fol. 15[vo], 96 98. Comptes du camérier, reg. 99, fol. 44[vo], 57[vo], 63[vo], 67, 71, 75, 79[vo], 81[vo].

1664, décembre 22. — Misi Fiderf architecto Mechliniensi pro modella confecta pro nova ecclesia, qua tamen non utimur 40 patacones ex mandato Rdi Dni, faciunt 96-0-0 fl.

AA, I, reg. 261, fol. 383.

1665, janvier 3. — Quitance de Fayd'Herbe.

Ick onderschreven kenne ontfanghen te hebben de somme van 40 pattacons in specie ende dat op cortinghe van meerdere somme van maken een model voer een kercke in de abdy van Everbode. Actum den 3 januarie 1665.

Was onderteekent : Fayd'herbe.

AA, I, reg. quittant, n° 430, fol. 25[vo].

1671, décembre 5. — Item per tabellarium Acuti-Montis ad Vaes advocatum 4 flor. 10 stuf. pro sportulis in causa contra Feudherbe.

AA, I, Journal de Vaes, reg. 403[a], fol. 6[v].

5. *Frais pour achat de pierres blanches de Gobbertingen nécessaires aux murs extérieurs et aux motifs de sculptures à l'intérieur de l'édifice.*

1664, juillet 28. — Contrat entre l'abbaye et maître Jean Van Hasse pour la livrance van den witten arduijn bij meester Jan voorscreven te leveren tot Gobbertinghen aen d'godtshuijs van Everbode tot de geheele nieuwe kercke tot Everbode te bouwen, de welcke nu afgeteeckent is deur den achtbaren ende voorsichtighen sieur Van den Eynde, ingenieur woonende tot Antwerpen, ende meester Cornelis Lowijs, gesworen lantmeter woonende tot Everbode. *Conditions relatives à la valeur du matériel, aux mesures des pierres et à la direction qui devra être assurée par Jean Hasse lui-même à Averbode pour la construction de l'édifice.*

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 81[v]-82[v].

1664, août 23 — 1671, déc. 21. — Quittances et solutions diverses de paiements exécutés à Jean van Hasse et ses aides pour pierres livrées à Louvain et à Tirlemont.

AA, I, reg. 236, fol. 93 et 201, reg. 427, fol, 90 et 103 et reg. 430, fol. 27[vo]-30, 47[vo]-48, 61[vo], 66[vo], 68[vo], 69[vo], 70[vo] et 81[vo].

1666, novembre 29. — Accord entre l'abbaye et Jean Van Hasse pour livrance de pierres blanches nécessaires aux fenêtres de l'édifice : over de leveringhe van de booghen ende sameranten tot dertien vensters tot de nieuwe kercke van Everbode, waarvan de thien vensters sullen breed syn thien voeten ende de drije vierthien voeten op conditien naervolgende : te weten dat die stenen sullen zijn goeden ende gansen witten arduyn altemael op syn plat ende den binnensten booghe sal moeten comen met den steert tot teghen den buytensten booghe, den eenen steen daer van sal moeten wesen van een stuck ende den anderen van twee stucken om goed verbant te maecken, wel verstande ten minsten indien meester Jan de selve voor meestendeel niet en can leveren met een stuck, dese steenen sullen moeten wel ende met gehouwen worden volghens den patroonen die aen meester Jan voorscreve door meester Cornelys Lowys sullen geleverd worden. *Conditions pour le placement, paié à raison de 43 flor. par fenêtre.*

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 158.

1666, décembre 10 — 1667, janvier 31. — Dedi magistro Joanni Hetse ... pro albis lapidibus deliberatis juxta mensurationem mg. Cornelii et pro politione griseorum lapidum simul 5494-18-0 flor.

1667, mai 6. — Quittance de Pierre Stroobant attestant avoir reçu 125 flor pour 4 « crollen » livrées à Louvain pour l'église d'Averbode.
Ibidem, fol. 71vo.
1667, juillet 9. — Idem de Jérôme van Schriek pour 8 « crollen ».
Ibidem, fol. 73.
1667, mai 9 — décembre 20. — Habuit majerus et custos de Bertum, pro albis lapidibus deliberatis, 1256-7-¼ flor.
AA, I, comptes du proviseur, reg. 236, fol. 53vo.
1669. — Dedi Paulinis lapicidis de Gobbertingen voor 304 voeten vorsten tot die kerck, ad 8 stuf den voet, 121-12-0 guld.
Ibidem, fol. 130.
1670. — Item aen die Poelen voor 61 vooten vorst steenen tot dit vensters van de kerck, 24-8-0.
Ibidem, fol. 170.
1671. — Item voor 28 stucken steen tot het repareren van de roysen neffens de vensters. 9-10-0 guld.
Ibidem, fol. 199.
1664-1672. — Pro lapidibus albis Gobbertingensibus et Avesnensibus, 34179-13-2 flor.
AA, I, reg. 168, p. 65.

6. *Matériaux en pierres ferrugineuses pour le gros œuvre.*

1664, décembre 19. — Accord entre l'abbaye et Adrien Verheyen pour l'exploitation d'une carrière de pierres ferrugineuses appartenant au dit Adrien à Langdorp : aen de syde nae den oosten liggende neffens den wech oft deurvaert die tegenwoordich gemaeckt is. *L'exploitation* du grouwen steen *sera assurée pendant huit années consécutives à partir de la date de l'accord. Comme indemnité :* de Eerw. Heer Camerlinck heeft Adriaen voorscreve gewesen drie eycke boomen te Testelt staende, die welcke Adriaen tot synen oirboir ende behoef sal mogen afhouwen...
AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 93.
1666, novembre 29 — 1668, janvier 1. — Item exposui pro operariis in fodinis de Langdorp et Tesselt, incipiendo a 29 novembris anni 1666 usque ad 1 januarii 1668 inclusive, 1310-16-0 flor.
AA, I, reg. 236, comptes du proviseur, fol. 53.
1665, novembre 11. — Accord entre l'abbaye et maître Gérard Clauweert pour la taille des pierres ferrugineuses dans la nouvelle église, à exécuter d'après le modèle préparé par maître Corneille Lowys aux conditions suivantes. In den eersten is conditie dat M. Geerard sal hebben voor den voet van den pilaster wel ende net gehouwen 14 stuijvers, voor den voet van den zijde pilasters stucken die moeten syn gesteert twee voeten ende de stucken dat neffens onder halffen voet 2 ½ stuijvers, voor den voet van de ronde pileerschijven met de leepen tot boven de capiteelen 14 stuijvers, item voor den voet van het venstrier met sijn dobbel keeren ende uijtspringende vierkant omhoogh gemeten ende twerck boven de crollen tot aen de samenrant 14 stuijvers, wel verstaende dat de sameranten ende booghen van de vensters sullen moeten gemeten worden met den loopende voet volgens d'ander werck, item voor den voet van de crollen ende boven de crollen, oft om wel te verstaan van t'beginsel van de onderste crollen tot boven onder de samenrant 8 stuijvers. Item is conditioneert dat den samerant boven de vensters sal gemeten worden recht van vuer sonder den keere, item is conditioneert dat die steenen sullen gemeten worden staende gemetst in de meure. Item

voor den voet van de geheel moeder pileer te weten met de half ronde pilleeren ende de twee pilasters omhoog gemeten alle de basimenten met de capiteelen van de ronde pilleeren daerin begrepen 3 guldens 10 stuijvers; ende is conditioneert dat die steenen van de selve moeder pilleeren soo net moeten van binnen gehouwen woorden als van buijten, te weten van beneden tot boven t'cappiteel sonder dat men daer binnen ten minsten eenich ander vullsel sal moeten gebruijken ende dat alles volcomentlijk volghens de patroon daervan synde, daer iet aen mankerende sal meester Geeraarde voorscreve op synen cost moeten repareren.

Conditions pour directions à donner par maître Gérard aux tailleurs travaillant sous ses ordres et pour la bonne marche du travail.

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 115.

7. *Pierres bleues employées pour reliefs de la façade et au portail central de l'église.*

1665, février. — Accord entre l'abbaye et maître Jacques van Reck pour le portail de l'église abbatiale dont les matériaux devront être livrés à Bruxelles: een blauwe steene poorte met wederseijde de zydetafels ende die pilasters, volghens die modelle daeraft sijnde van den onderkant van de trappen te meten 34 voeten hoogh, alles van blauwe schousensen steen behoorlijck gevrocht ende te leveren binnen de stadt Brussel op de varte, ende dat voor de somme van 2100 guldens.

Conditions pour l'exécution du travail sur place sous la direction de maître Jacques.

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 97.

1665, juillet 18 — 1667, mars 23. — Solutions diverses faites pour l'ouvrage.

AA, I, reg. aux quittances n° 430, fol. 47v°, 64,, 65v° et 68.

1667-1670. — Solutions diverses à Van Reck par le proviseur.

AA, I, reg. 236, fol. 53v°, 129, 169.

1666, octobre 20. — Item numeravi Carolo de Clerck nauti pecunias mittendas Jacobo van Reck, mercatori prope Nivellas, qui deliberavit ceruleos lapides pro frontispicio novae ecclesiae, ad computum 600 fl.

AA, I, comptes du proviseur reg. 116, fol. 78.

1669. — Item aen Ferro, voor 22 voeten pegion in den ghevel, boven die groote venster, ad 8 guldens de voet, 176 guldens.

AA, I, comptes du proviseur, reg. 236, fol. 130.

1670, mars. — Item Jacobo van Reck in plenam solutionem frontispicii ecclesiae 11-7-0 flor.

AA, I, reg. 470, fol. 169.

8. *Travaux de sculpture ornementale à l'intérieur de l'église et à la façade.*

1665, juin-septembre. — Comptes pour ouvrages exécutés à la façade et à l'intérieur de l'église par l'architecte Jean van den Eynde.

6.000 bomstensteen a 23-2 guldens.

10.000 calbeecksensteen a 41-10 guldens.

Item den grooten datons van leetsensteen ind blausteen poort, 75 guldens.

It. twee engels hoofden van leetsensteen ende scryfftafels, 14 gulden.

It. vier engels hoofden van leetsensteen neffens de schryfftafels, 4 guldens.

It. den voet onder het grot gelas in den gevel met die fistonnen daerop gemaeckt, come 100 guldens.

It.vier engels hoofden met het omwerck van leetsensteen staende neffens de gelasen in den ronden beuck, 120 guldens.

It. twee manden fruijntasie van leetsensteen, 22 guldens.
It. twee groote engels hoofden met haer ciraten onder ende boven staende neffens het groot venstriergelas in den gevel, ook van leetsensteen, 120 guldens.
It. 20 groote fistonnen van witten steen in de kerck, 620 guldens.
It. 34 groote capiteelen van witten steen, 918 guldens.
It. 34 friesen van witten steen, 680 guldens.
It. 16 groote engels hoofden van witten steen boven de groote bogen in de kerck, 448 guldens.
It. twee figuren van witten steen in den gevel, 240 guldens.
Betaelt aen 130 voeten vodereensteen sceep te vuren, 52 guldens.
Summa : 3537-12 guldens.
AA, I, reg. quitt. nº 430, fol. 72.

1667, octobre 5. — Contrat entre l'abbaye et Jean van den Steen de Malines pour les sculptures à effectuer dans la pierre blanche et brune à l'intérieur de l'église et à la façade.

alle de feestons binnen de kercke op d'een zyde snyden... de capituelen soo heel als half te snijden... allen de frise soo heele als halff te snijden ende altemael diversch... allen tgeene gesneden moet worden aen die letterstucken boven de cleijne booghen, wesende acht in getal, te weten die engels ende fruijtasie die daer ter zyden aencomen ende boven op elck eenen mande van fruijtasie... alle de vensteren binnen de kercke wel ende correct te snyden, de roesen, fruijtasie ende loeffwerk ter wedersyden van elcke venster... te snijden aen den gevel voor alle fruijtasie, frise, de wapenen van den Seer Eerw. heer abt ende allen tgheene noch te snijden sal syn aen de niss van Onse Lieve Vrouw ende ter beijder zijden van de venster in de gevel. Item de vier groote kandelaers boven den gevel ende voorts allen tgheene dat daer moet gesneden worden...

Conditions pour le travail du tailleur avec son frère Gaspard et le paiement.

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 181.

1667. — Item Joanni van den Steen sculptori voor het snyden van een cappetiel, frise ende faston, al computum, 50 guldens.
AA, I, reg. 2346, fol. 54.

1668, août 24. — Protestation devant notaire et témoins du sculpteur Jean van den Steen contre Jean van den Eynde, sculpteur. Le premier comparant ayant demandé au nom de quel droit le dernier s'arrogeait l'ouvrage entrepris par lui en vertu d'un contrat avec l'abbé d'Averbode pour la taille des motifs ornementaux de l'église, le deuxième comparant le traita de voleur. Le premier comparant demande à ce que la cause soit examinée par l'abbé.

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156 fol. 204ᵛº 205. Deux actes.

1670. — Item sculptoribus pro candelabris frontispicii et pro insignis Rdi D. ende aen die nis van Onse Lieve Vrouw, 37 guldens.
Ibidem, fol. 169ᵛº.

1671, mai 16 - septembre 12. — Solutions diverses à Antoine Stynen pour sculptures exécutées dans l'église abbatiale.

AA, I, reg. 470, fol. 218-226ᵛ.

1671, août 12. — Voor 18 houten rosen 35 guldens.
Ibidem, fol. 225.

1671, octobre 18. — Résiliation par l'abbé d'Averbode de l'accord fait avec Jean van den Steen le 5 octobre 1667.
Ibidem, fol. 302-304.

9. *Matériaux pour la voûte du nouvel édifice.*

1667, juin 20. — Contrat entre l'abbaye et Jérôme van den Schrieck au sujet de la livrance des pierres de taille blanches pour les arcs de la voûte dans l'église abbatiale.

tot alle die groote scheybooghen soo voor die nieuwe kerck als aen den koor aldaer, uijtgenomen vier scheijbooghen die welcke meester Jan Hassen moet leveren, binnen Everbode te leveren... in de welcke scheijbooghen moeten die drije halff scheijbooghen gereekent worden voor drije geheele scheybooghen. Item... dat elcke scheijbooghe moet hebben 8 rustiecken, gelijck het bert off patroon sal uijtwijsen, de welcken hem Jeroom darvan gelevert sal worden. Item in elcken rustieck moeten wesen twee langhe stucken dweers deur den booghe bindende, wel te verstaen in eenen geheelen booghe sesthien heel doorgaende stucken. Item is conditie dat die andere cleijne stucken, de welcke sullen comen tusschen de langhe stucken int rustieck, sullen moeten gecast worden om te connen binden in de careele altemael op syn plat. Item in elcken booghe moeten wesen seven roosen oft plaetsen om wel te verstaen daer de roesen moeten opcoemen, ende lanck volghens den patroon, met twee half stucken in den middel daer de roese sal vast gemaeckt worden, ende die corte tusschen by comende oock op syn plat wel gestert met syn moleur oock op syn plat om wel te connen binden in den careel. Ende dese scheybooghe moeten gelevert worden voor sint Jan Baptist dach 1668.

Conditions diverses pour placement et payement à raison de 165 flor. par arc.

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 169v-170.

1670. — In primis dedi Ferro pro 5 booghen, het stuck 165 flor. facit 825 flor.

Item aen dieselve (Poelen van Gobbertinghen) voor 4 booghen ad 165 guld. het stuck, facit 660 guld.

AA, I, Comptes du proviseur, reg. 236, fol. 170v.

1670. — Item Hendrico Barret et fratri suo voor 2 booghen ad 165 flor., facit 330 flor. Item voor 4 heel stucken tot die booghen, 12 guld.

Ibidem, fol. 171.

1668, avril 16-1671, avril. — Solutions diverses pour pierres blanches de Gobbertange, « welfsteen » et « osyf », destinées à la voûte de l'église et aux nervures de celle-ci.

AA, I, Comptes du proviseur, reg. 236, fol. 93, 95, 168v, 170v, 171, 199rv.

1670. — Dedi sementario Antverpiensi qui venit ut instrueret alios sementarios pro fornice ecclesiae et fuit operatus 18 diebus et debui singulis diebus 2 imperiales, ergo dedi illi 90 flor.

Sementarii laboraverunt hoc anno fornici ecclesiae (a 5a maii usque 8m novembris) et promeruerunt 1660-8-2 flor.

Ibidem, fol. 172 et 173vo.

1671, mars 15. — Dedi provisori pro yselsteen ad concamerandum ecclesiam novam, 78 ducatones.

AA, I, Journal de l'abbé, reg. 403a, fol. 4vo.

1671, c. avril. — Item voor 49 vooten rauwen steen tot den slutel van die steer, 9-16-0 guldens. Item aen meester Cristiaen tot Mechelen voor 8 sluydtsteenen tot die steer, 50-8-0 guld. Item dedi Joanni de Wit voor 191 voeten osyf tot die steer te welven, 191 guld. Item Jack Poel gheteldt voor 218 vooten clynen osyf voor die afhanghen, 109 guld.

AA, I, Comptes du proviseur, reg. 236, fol. 199ro-vo.

10. *Matériaux en fer.*

1666, novembre 4. — Numeravi Guillelmo Costermans, Lovanii fabro ferrario,... van het maecken van den ijseren bandt voor de nieu kerck 100 ducatones, faciunt 300 flor.
AA, I, reg. 116, Comptes du proviseur, fol. 78.

1666, novembre 9 et 13. — *Solutions diverses pour fer acheté à Châtelet et porté à Louvain.*
Ibidem, fol. 78.

1666, novembre 4 - 1667, août 17. — *Quittances diverses délivrées par Gilles Costermans pour ouvrages exécutés par lui en fer de Namur.*
AA, I, reg. 430, fol. 66, 70, 74.

1667. — Habuit hoc anno Costermans a me 1122-10-0 flor.
AA, I, Comptes du proviseur, reg. 236, fol. 53v°.

1667. — Item voor het cruijs boven die coer met alle het yser daerin verwerckt tsamen, 70 guld.
Ibidem, fol. 54.

1670. — Item voor het cruijs van den ghevel 130 flor. ende 50 guldens voor het vergulden, facit 180 flor.
AA, I, reg. 236, Comptes du proviseur, fol. 169v°.

1671, avril - 1674, mars 18. — *Paiements à Costermans* voor het ijserwerck van onse vensters in de kerck.
Ibidem, fol. 200, 255v°, 257, 356v°.

1672, octobre 12. — Voor den ijseren staf in het cruijs op den gevel, 6 guldens.
Ibidem, fol. 280.

11. *Travaux de charpentage du toit.*

1666, décembre 24. — *Accord entre l'abbaye et le charpentier Philippe Damiens qui a entrepris*: te timmeren de geheele kap van de nieuwe kercke met die twee rechte affhanghen ende de vier ronden, item het tack van de trappe.
Conditions de l'exécution du travail pour lequel il lui sera payée la somme de: 4450 guldens Brabants eens, 3 mudden corens, 2 waghens wishout ende noch eenen eycke boom van 25 guldens.
AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 160v-161 et Archives ecclésiastiques, n° 5243.

1667. — Item dedi magistro Philippo Damiens, fabro lignario, hoc anno 1348-8-0 flor.
AA, I, reg. 256, Comptes du proviseur, fol. 57.

1667, juillet 16. — Philippo fabro lignario dedi 5 pattacones ponendo primum clavum tecti chori aut templi nostri novi.
AA, I, reg. 427, Journal de l'abbé, fol. 101.

1669. — Dedi fabris lignariis et aliis qui simul fecerunt tectum templi... et simul sarratoribus, 356-9-¼ flor.
AA, I, reg. 236, fol. 130v°.

1670, avril 19. — Thomae, fabro lignario, 3 pattacones dedi pro honorario, quia tectum novae ecclesiae bene aedificaverat.
AA, I, reg. 403a, Journal de l'abbé, fol. 2v°.

12. *Placement des ardoises sur la toiture.*

1666, novembre 12. — *Accord entre l'abbaye et le couvreur Jacques Robert pour la*

couverture de l'église. Il devra préparer les ardoises vers la Pentecôte 1667 et couvrir, dès que le travail du charpentage le permettra : die geheele kerck metten koer, de affhanghen aen den koere, die keelen, die topeijnde, dackvensters, ronde dack met de fryten, den trap ende voorts allen tghene aen de kercke dependeert met schalien ende loot, uytgenomen den thoren... ende alsoo decken dat elcke laeghe eenen duym over syn derdedeel come, wel verstaende dat die schaelie in dryen deelen verdeylt, een derdendeel min eenen duym moet gesien worden... *On lui paiera la somme de :* 800 guldens Brabants eens ende 4 muden corens.

Conditions de son séjour et du travail.

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 157.

1667-1669. — Dépenses diverses pour achat d'ardoises à Liége.

AA, I, reg. 236, Comptes du proviseur, fol. 53^{v}, 54^{v}, 132.

1670, mai 3. — Quittance de Jean Donnay de Liége reconnaissant avoir reçu 99 flor. du Brabant pour 12.000 ardoises livrées à l'abbaye.

AA, I, reg. 430 aux quittances, fol. 87.

13. *Cuivres pour les gouttières et les flammes des torchères ornant l'édifice.*

1667. — Solutions diverses pour cuivre acheté à Aix-la-Chapelle nécessaire à la toiture de l'église et du chœur.

AA, I, reg. 236, Comptes du proviseur, fol. 54^{r-v} et 169.

1667. — Voor het leggen van die coopere goet boven die coer, 84-10-0 guldens.

Ibidem, fol. 54.

1680, novembre 28. — Den koperslager voor 2 vlammen op de hoeken van de kerke, 55 guldens.

Ibidem, fol. 478vo.

1680, décembre 21. — Voor 5 boekskens goudt om de vlammen op de kercke te vergulden, 7-16-0 guldens.

Ibidem, gol. 479.

1681, avril 22. — Aen frater Siardus voor het gout der vlammen tot de kerke, 7-4-0 guld.

Ibidem, fol. 493vo.

14. *Accident survenu à la suite de l'emploi de certains matériaux trop friables et frais occasionnés par la restauration des parties écroulées de l'édifice.*

1665, juillet 27. — Lettre de G. Vaes à son frère, l'abbé Servais Vaes d'Averbode, lui faisant part des protestations de l'architecte J. van den Eynde contre l'emploi de matériaux trop légers pour les fondations du nouvel édifice. L'architecte avait prescrit d'y ajouter des pièces de marbre pour assurer la solidité de l'assiette. Il décline toute responsabilité s'il arrivait quelque accident.

AA, I, liasse 19, dossier 1.

1668, janvier 20. — Novo huic aedificio maximum supervenit infortunium, dum collapsae sunt tres columnae ac fornices illis incumbentes (duae columnae sinistri lateris... mane ante octavam, tertia ante primam pomeridianam). Columnae illae edilicatae erant ex fusco lapide (grouwensteen) nimis molli, ut molem superimcumbentem sustentare valerent. Circa festum sancti Johannis Baptistae eodem anno restaurari coeperunt et anno 1669 perfectae sunt. Restauratio constitit 24.000 flor. cambiales.

AA, I, reg. 168, p. 64 et reg. 107bis, nécrologe conventuel du XVIII^{e} siècle au 20 janvier.

1668, février 9. — Accord entre l'abbaye et maître Jean Hasse pour livrance de pierres nécessaires aux restaurations à faire dans l'église abbatiale.

In den eersten is conditie dat die vier moederpilernen mette plinten, basementen ende caputeelen van den ronden pilernen en de rest van de pilasters tot aen de groote caputeelen van de pilasters moeten met witten arduyn gemaeckt worden, ende die 8 ronde pilernen in de 8 hoecken met haere plinten basementen ende caputeelen en de pilasters wel verbindende met die selve moleure gelyk in de pilasters met hoochsteenen ende luepen gelyck op de moddelle sal aengewesen worden, wel te verstaen dat die witten steen soo in de moederpilernen als in dandere moeten goeden heudensteen wesen, sonder eenighe copueren, berst oft rijschelicheyt, ende altemael op hunne platte laghen gelegt worden, met langhe steerten van drije voeten, ende allen de laghen heel pertinent ende effen gecapt sonder eenighe hellicheyt ende op syn verbandt soo net ende effen oft van buyten ware, ende alle twee laghen met cleyn crammen aen malcanderen gecramt ende loot ingegoeten, ende alle drye of vier laghen cruysweck aen malcanderen gecramt met groote crammen ende loot gegoeten, ende sal gebruyken goeden vetten calck ende gesuyvert aen die moederpilernen.

Item die kleyne boghen boven die ronde pilernen moeten gemaeckt worden van goeden witten arduyn, groot ende gansch te weten volesteen sonder vulecanten ende soo dick als de boghen moeten dick ende breedt wesen, gecapt met syne molueren ende sluytsteen volgens de model, ende in te crammen daer het sal van noode wesen..

Item die groote boghen moeten gemaeckt worden van witten arduynsteen, wesende goeden ganschen ende herden steen ende te crammen daer het sal van noede wesen onder t'beginsel van die osyf van de groote sterre ende andere osyffen.

Item is conditie dat meester Jan sal repareren die pilasters van grouwen steen alwaer de hoeken gebroecken syn door vervallen werck, daertoe capende ende inpassende een anderen steen.

Item is conditie dat meester Jan sal doen ende besorghen goeden avenensteen gelyck het geweest is in de plaetse van die gebroecken syn, aen die cornissen, architrave ende caputeelen met die groote grauwe stucken van de crollen boven de caputeelen, mette plint boven de caputeelen onder de moederboeghen.

Item moeten daer gemaeckt worden 8 letterstucken met henne festoens, cornissen ende daertoe behoorende, soo in grauwen steen als in avennensteen als voor oft ander werck te maecken want het goed gevonden wordt.

Item is conditie dat meester Jan sal gebruycken in het metsen van de mueren goeden herden heelen ende Halsse careelen sonder brocken daerinne te metsen ende daertoe gebruycken goeden vetten calck op visitatie van eenen goeden meester van de metsers, ende om t'werck te metsen sal cryghen ende besorghen goede metsers ende eenen meester des verstaende...

Item is conditie dat meester Jan sal hercappen de dackleyste astragal, arduynen ende voorts alles wat er te cappen is aen dit werck.

Item is conditie dat meester Jan boven de groote boghen sal doen metsen eenen boghe met clinckart als het geweest is, ende de mueren gelyck om de plaien van de cap op te leggen...

Item is conditie dat meester Jan sal moegen gebruycken tot dese structure alle de materialen van het vervallen werck de welcke meester Cornelis sal approberen goet te wesen om te gebruycken tot de structure.

Item is conditie dat meester Jan desen aenstaenden somer sal opmaecken die vier moederpilernen met die acht cleyne boghen ende die rest den naervolgende somer...

Finalyck is conditie dat meester Jan t'geheel gevallen werck ende t'gheene meester Cornelis sal jugeren te moeten affgenomen worden twelck meester Jan oock gehouden syn sal te doen, wel ende loffelyck tot die dackleyst toe inbegrepen, repareren ende

in vollen staet stellen als geweest is, voor welcke geheele reparatie sal den Zeer Eerw. heer prelaet aen meester Jan Hasse tellen die somme van 19.000 guldens Brabant eens welcke somme sal betaelt worden met diverse payen vervolghens het werck dat hy macken sal.

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 190v-192vo.

1668, juin 12. — Accord entre maître Jean Hasse et les maîtres maçons, Evrard et Arnould Roggen, pour la reconstruction de la partie écroulée de l'église.

Parmi les obligations de Jean van Hasse, on signale les démolitions à faire: die acht ronde pilernen in de kercke, item den lap oft sieckmuere nae de zyde van d'oude kercke soo verre die geborsten is, de acht pilasters ende alle werck dwelcke noodlich sal wesen aftgebroeken te worden.

Le travail de maçonnerie sera exécuté en l'année 1669 dès que le temps le permettra et achevé durant l'été de l'année susdite.

Ibidem, fol. 201ro-vo.

1668, juin 19. — Dedi caementario Rogge, per D. Provisorem 3 pattacones, ponens primum lapidem pro majoribus columnis navi templi.

AA, I, Journal de l'abbé, reg. 427, fol. 103.

1668, avril 28 - décembre 24. — Solutions diverses à Jean Hasse pour la restauration.

AA, I, Comptes du proviseur, reg. 236, fol. 94-95.

1668, août 21. — Protestation de maître Arnould Roggen contre maître Jean Hasse à propos des mauvais matériaux livrés par ce dernier pour les maçonneries intérieures des piles écroulées: dat meester Jan niet en soude geleverd hebben goeden witten steen tot het vulsel van de pilernen soe hij schuldich was. *Il se plaint que par là un retard considérable sera apporté à l'achèvement du travail.*

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 204.

1668, octobre 17. — Protestations du proviseur de l'abbaye contre Jean Hasse dont les travaux n'ont pas été achevés à la date convenue et qui a employé des matériaux de mauvaise qualité, ce qui occasionnera des frais supplémentaires à l'abbaye.

Ibidem, fol. 205v.

1669, octobre 3. — Arnould Rogge, maître maçon de Louvain et roi de la gilde de Saint-Sébastien, cède à son fils Quentin tous les droits et revendications qu'il a à faire valoir contre maître Jean Hasse de Diest à propos des restaurations à exécuter à l'église d'Averbode.

Acte publié dans: Van Even, *Mengelingen voor de geschiedenis van Brabant,* p. 487-488. Louvain 1871.

15. *Placement des verrières dans la nouvelle église.*

1669, juin 28. — Contrat entre l'abbaye et le vitrier Siard Hassece de Louvain pour la confection des vitres et leur placement dans le plomb à l'église abbatiale.

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 234.

1669 et 1670. — Paiements divers à Siard Hassece.

AA, I, reg. 236, fol. 127vo et 174.

1714, janvier 27. — Commemoratio fratris Siardi Asche qui fecit omnes fenestras novi templi.

AA, I, reg. 107bis, Nécrologe conventuel du XVIIIe siècle.

1763. — 58 carolini duplices quos dedi D. provisori Bouwen pro reparandis vitris et renovandis in choro et ecclesia nostra.

AA, I, Journal de l'abbé, reg. 288, fol. 185vo.

16. *Placement d'un pavement provisoire en 1673 et renouvellement de celui-ci achevé en 1758-1773.*

1669, octobre 16. — Voor 18 witte steenen op die graven te leggen, voor het stuck 3 guldens, facit 54 guldens.
AA, I, reg. 116, Comptes du proviseur, fol. 115.

1671-1673. — Solutions diverses pour pavement en pierres bleues de l'église.
AA, I, reg. 236, Comptes du proviseur, fol. 199, 200, 322v° et 330.

1673. — Totum pavimentum stratum lapide Alvenensi; constitit 4396-13-1 florenos.
AA, I, reg. 168, p. 64-65 et reg. 237, fol. 94.

1758, janvier 27. - 1774, février 11. — Solutions diverses pour achat de marbre blanc et noir destiné au pavement du sanctuaire, des chœurs latéraux et de l'église placé par Jean Smak de Hollande et G. Bayar de Namur.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 288, fol. 176v°, 185-190, 196, 199v° et 200.

1773, mai 12. — Hebbe geleyt den eersten steen van het plaveysel, gegeven voor drinckgelt 6 guldens.
AA, I, Comptes du camérier, reg. 60, fol. 97.

1773, juillet 20 - octobre 8. — Voor afhaelen van steenen tot Loven en Wesemael voor het plaveysel der kercke, betaelt in verscheyde reysen 11-12-2 guld.
AA, I, reg, 273, fol. 217.

1773. — Is onze geheele kerk met marber geplaveyt, kost 5446-6-2 guldens.
AA, I, reg. 168, p. 121.

17. *Crépissage à la chaux de l'intérieur du temple.*

1672, juillet 23. — Aen meester Gillis den witter voor onse kerck te witten, 100-14-2 guld.
AA, I, reg. 236, fol. 272v°.

1764 et 1791. — Ecclesia nostra a summo usque deorsum dealbata est.
AA, I, reg. 279, fol. 13.

18. *Plintes et portiques en gypse gris et noir placés dans l'église.*

1772, octobre 10. — Solvi gypsario qui in templo nostro columnas obduxit, 28 flor.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 288, fol. 198.

1772-1774. — Sijn de wercken van gips rontom in onse kercke gemaeckt door F. A. Bader geboortigh uyt Beyeren en hebben gecost voor de handt, sonder de materialen 385 guldens. De materialen van de twee autaerkens, van de vier poorten ende de wercken rontom in onse kerck hebben saemen gekost, 773-12-13 guldens.
AA, I, reg. 168, notes de Salé, p. 121.

19. *Construction de la tour et achèvement du bulbe qui la surmonte.*

1671, novembre 22. — Convention entre l'abbaye et les frères Jacques et Guillaume Paul de Gobbertange touchant la tour de la novelle eglise d'Abbaye d'Everbode selon la modelle montré a eux par maître Cornelis Lowys et sur la condition suivant : premièrement les dites Jacque et Guillam Paul ont entrepris et entreprenent au temps de deux ans de faire et livrer toute la blanche pierre jusque a Tirlemont pour un étage à la ditte tour de 44 pieds, suivant la mesure marqué sur la modelle de rustique à autre. Deuxièmement livreront de bonnes et solides pierres pour les pilastres rustiques de trois pieds et quelques aussi de trois un demi de queue pour la cornise d'en haut

de trois pieds un demi ou quatre pied de queue selon que l'ouvrage l'ordonne. Pour les ordons ils seront de neuf, diex ou doux poux de queue a chaque lit de chaque fenestre six botisse et tout le reste suivant la modelle. Pour lesquelles ouvrage et livrance le dit Rd proviseur au nom de son Rd abbé promet de payer la somme de 1700 patacons à l'avenant de l'ouvrage livré à Tirlemont...

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 308.

1669-1684, mars 19. — Paiements divers aux frères Paul pour la pierre blanche de la tour.

AA, I, Comptes du proviseur, reg. 236, fol. 130ª-549 pass.

1694-1700 juin. — Paiements divers aux mêmes.

AA, I, Comptes du chambrier, reg. 99, fol. 38ᵛᵒ-59ᵛᵒ.

1672, octobre 27. — Item voor onsen toren te decken, 5-8 guldens.

AA, I, reg. 236, fol. 282.

1689, février 14 et 1690, février 14. — Quittances délivrées par Henri van Hoveren pour pierres bleues livrées à Louvain, et employées à la balustrade de la tour.

AA, I, reg. des quittances, p. 430, fol. 93ᵛᵒ-94.

1700, août 14. — Hodie absoluta est turris in lapide et cemento, laus Deo, sine cujusdam infortunio, idque in honorem et gloriam Dei ejusque matris, patronae et dominae nostrae. Lapicidae cum coementariis die 16ª ob festum Assumptionis intermedium sese recrearunt; vesperi in horto conventus explosimus de « dobbel hoecken » et in turri de « musquetten » 17ª augusti, lapicidae, acceptis diurnalibus suis, ad propria discesserunt, duo remanserunt. Dedi D. Provisori 150 flor. pro aedificatoribus turris.

AA, I, Journal de l'abbé nº 403ª, 2ᵉ partie, p. 20.

1700, septembre 25. — Inceperunt elevare cappam turris nostrae et die sequenti, cum esset dominica, dispensavi in labore propter instabilitatem aeris.

Ibidem, fol. 21.

1700, septembre 27. — Confixi tres primos clavos ad cappam turris nostrae. Dedi magistro Petro unam pistoletam et Guillelmo famulo nostro 4 solidos, et dedi colloquium conventui.

Ibidem, p. 22.

1700, octobre 4. — Dedi nostro provisori 50 patacones pro quatuor piramidibus lapideis infra cappam turris nostrae.

AA, I, Journal de l'abbé, reg. 275, fol. 8ᵛᵒ.

1700. — Aan Stramot voor vergulden lam en appel, 40 flor.

AA, I, Comptes du chambrier, reg. 99, fol. 59ᵛᵒ.

1700, novembre 13. — Positus est Agnus Dei. Totum opus (turris) constitit, excepta materia lignea, circa 6134 flor.

AA, I, Fragment de comptes de l'abbé, liasse 12, pièce 2.

1700, juillet 21 - 1702, avril 22. — Comptes divers de paiements pour l'achèvement de la tour.

AA, I, Comptes du chambrier, reg. 99, fol. 59ᵛᵒ-65.

1785, septembre 16. — Circa medium 2ªᵉ nocturnae, ignis coelestis inter terribile tonitru turrim nostram incendit. Circa horam 2ªᵐ vidimus flammas erumpentes ex nodo immediate infra crucem; trabes in eo ligneas jam modo ignis consumpserat. Ignis progressum sistere impossibile fuisset nisi statim scandularii (dakdekkers), qui casu in abbatia erant, adfuissent quorum unus supremo unco appensam scalam conscendit, non sine evidenti vitae suae periculo, ibique subministratis sibi aquis ignem omnem extinxit circa horam 4ªᵐ, nosque damnum omnino leve, gravi timore et anxietate, solvimus.

AA, I, reg. 28, fol.349.

20. *Carillon de 23 cloches acheté en 1662 au facteur Hemony d'Amsterdam et complété par Van den Gheyn de Louvain en 1757. Cloches diverses.*

1662, juillet 13. — Lettre du facteur François Hemony d'Amsterdam à Guillaume Vaes, frère de l'abbé d'Averbode, pour lui faire part que le carillon commandé par l'abbaye d'Averbode a été pesé à Amsterdam et embarqué pour Anvers. Il ajoute la liste des cloches avec leur ton et leur poids respectifs :

Den 12 julii anno 1662 in Amsterdam levert Francoes Hemony 23 nieuwe metael clocken aen sieur Guliaem Vaes als volght :

1	weegt	lb 501,	C
2	—	lb 373,	D
3	—	lb 271,	E
4	—	lb 235,	F
5	—	lb 204,	♯F
6	—	lb 173,	G
7	—	lb 153,	♯G
8	—	lb 129,	A
9	—	lb 111,	♯A
10	—	lb 99	B
11	—	lb 85,	C
12	—	lb 74,	♯C
13	—	lb 67,	D
14	—	lb 53,	♯D
15	—	lb 47,	E
16	—	lb 39,	F
17	—	lb 34,	♯F
18	—	lb 29,	G
19	—	lb 30,	♯G
20	—	lb 27,	A
21	—	lb 23,	♯A
22	—	lb 19,	B
23	—	lb 18,	C

Montant des frais, avec les taxes et la pesée : 3085-8-0 flor.

AA, I, liasse 19, dossier 1.

1662, juillet 24. — Quittances pour paiements opérés en vue du transfert à Averbode du carillon acheté à Amsterdam.

AA, I, reg. 430, fol. 86.

1662, août 7. — Quittance délivrée par Jean Verdussen, mandataire de François Hemony, du paiement de 3085 flor. pour les vingt-trois cloches du carillon.

Ibidem, fol. 85v°.

1662, août 18. — Fratri meo G. Vaes, qui exposuerat Antverpiae pro expensis campanarum 54 flor. 10 stuf., prout in scedula ipsius patet adscripta summae expositae pro campanis 23.

AA, I, journal des abbés, reg. 427, fol. 81.

1662, août 27. — Lettre de Guillaume Vaes à son frère, l'abbé d'Averbode lui faisant part des frais déboursés par lui pour l'achat du carillon et de ses accessoires. Il demande des instructions au sujet de la négociation d'un tambours et d'une horloge.

AA, I, liasse 19, dossier 1, original.

1757, avant le mois d'août. — Projet non réalisé du remaniement du carillon par le fondeur de Haes, pour la somme de 7452 flor.
AA, I, reg. 25, fol. 178bis.

1757, août 17. — Contrat entre l'abbaye et le fondeur louvaniste Van den Gheyn pour le renforcement du carillon, qui de 23 cloches devra être porté à 37 cloches pour la somme de 1500 flor. de Brabant courants.
AA, I, liasse 19, dossier 1.

1757, août 19. — Dedi provisori Salé 503 flor. ad computum pro Van den Gheyn, den welcken onzen beyart aengenomen heeft om in staat te stellen tot het getal van 37 klocken voor de somme van 1500 guld.
AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 174vo

1757, septembre 20 - 1759. — Correspondances échangées entre le proviseur Salé d'Averbode et le fondeur Van den Gheyn à propos du remaniement du carillon de l'abbaye.
AA, I, liasse 19, dossier 1.

1757, octobre 2. — Betaelt aen Hederic Verdyen voor het herhangen der clocken; gewerkt twee dagen en half, 1-15-0 guld.
AA, I, reg. 282, fol. 213.

1757. — Gisbertus abbas complevit tintinnabulum, quod constabat ex 23 campanis fusis ab Hemoni, et jussit fundi 13 novas. Quatuor ex illis, quae etiam inservire debebant pro pulsu consecravit eodem anno, dominica quarta Adventus, quae erat 18a decembris, in ecclesia Averbodiensi ante altare sancti Norberti : primam (*re*) in honore sancti Norberti, secundam (*mi*) in honore sancti Joannis Baptistae, tertiam (*fa*) in honore sanctorum omnium et quartam (*sol*) in honore sancti Augustini. — Hae, postquam novae factae sunt non amplius pulsantur, sed cum coeteris appensae tintinabulo.
AA, I, Notes des proviseurs Aertnys et Van Hulsel, reg. 237, p. 103 et reg. 279, fol. 13.

1758, janvier 17. — Betaelt aen den pachter van Everberg weghens verteringe in het overbrengen van den byaert van Loven, 5-5-0 guld.
AA, I, reg. 282, fol. 213.

1758, janvier 27. — 1761, avril 4. — Paiements divers pour la fonte des nouvelles cloches et accessoires du carillon.
Ibidem, fol. 213, 255v-257.

1758, février 13. — Satisfactum Van den Gheyn pro campanis et earum in debito ordine constitutione; dedi 997 flor., qui cum ante data summa 503 flor efficiunt simul 1500 flor. Alnogh voor ses nieuwe pannen den luyklocken etc. en wapen, 42 guld.
AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 175vo.

1758, mai 15. — Aen het hermaken der klepels van den beyaert 55 guld.
Ibidem, fol. 176vo.

1760, septembre 26. — Pro fusis nostra majori campana et illa bannali de Hechtel solutum Van den Gheyn, inbegrepen de locagie met byvoegen van nieuwe materie et 4 nieuwe pannen, volgens quitantie, 790-16-0 guld.
Ibidem, fol. 180vo.

1763, octobre 10. — Commande à Van den Gheyn de la grosse cloche LA pesant 3240 livres pour la somme de 2200 flor., avec accessoires.
AA, I, liasse 19, dossier 1.

1764, juin 27. — Advecta fuit campana *la,* octava in tono respectu majoris campanae. Servit pulsui horarum minorum; est librarum 440. Solvi 300 flor.
AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 186vo.

1764, juillet 6. — Accord avec le fondeur Van den Gheyn pour deux cloches SI et UT # pesant respectivement 2200 livres et 1600 livres.
AA, I, liasse 19, dossier 1.

1764, juillet 11. — Ad computum duarum campanarum dedi Van den Gheyn 30 duplices serenissimos, scilicet 535-10-0 flor.
AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 186vo.

1764, septembre 14. — Aen Van den Gheyn voor twee luydende klocken *ci* en *ut* halven toon, 2600 guldens. Den 11 Juli was op rekeninge aen hem betaelt 535-10-0 guld., ergo hier voldaen met 2064-10-0 guld. — De *ut* halven toon waeght ontrent 1600 pont, de *ci* 2200 pont. Campana *la* dicata beatae Mariae Virgini, *ci* sancto Joanni Baptistae, *ut* sancto Norberto.
Ibidem, fol. 187.

1764. — Emit Gisbertus abbas ab eodem Van den Gheyn parvam campanam pro 300 flor., ponderantem 408 libras quae inservit ad pulsandum ad horas canonicas. Fusa fuerat pro tintinabulo alicujus principis neapolitani qui fusum tintinabulum acceptare recusavit. Arma illius principis et nomen leguntur inscripta ipsi campanae. Benedixit hanc abbas 5a julii 1764 in honorem sancti Laurentii; habet tonum *la*.
AA, I, reg. 279, fol. 13.

1765, novembre — 1767, décembre 28. — Dépenses diverses faites à Louvain par Van den Gheyn et Lion pour le tambour et accessoires du carillon.
AA, I, reg. 288, journal de l'abbé, fol. 189, 190-192vo.

1765, début de novembre. — Numerati sunt 1000 flor. fabro ferrario Lion Lovanii, quocum convenimus ut ferramenta et necessaria omnia perficiet pro lusu campanarum beyart; confecto opere debemus illi 4500 flor.
AA, I, reg. 288, fol. 189.

1766, avril. — Voor de trommel van den beyaert aen Van den Gheyn, 2667 guld.
Ibidem, fol. 190.

1767, septembre 19. — Domino provisori Salé voor het houtwerck van de trommel van den beyaert tot Loven gemaeckt, betaelt aen den timmerman 70-11-3 guld.
Ibidem, fol. 192vo.

1767, décembre 28. — Meester Lion naer Loven vertrocken ende het resterende gelt aen hem getelt door den heer Provisor Salé, te weten 2500 guld. Waer mede hy geheelyck voldaen is van het trommel werck van den beyaert.
Ibidem, fol. 192vo.

1770, novembre 3. — Domino Camerario pro campana 1100 librarum et duobus parvis pro tintinnabulo solvendis van den Gheyn fusori, 1181 flor.
Ibidem, fol. 196.

1777, octobre 30. — Contrat entre l'abbaye et Van den Gheyn pour la refonte de la grande cloche LA inférieur.
AA, I, liasse 19, dossier 1.

1781, janvier 29. — Nouveau contrat pour la même cloche.
Ibidem.

1781, juin 16. — Solvi pro refusione majoris campanae nostrae quam benedixi 19 junii, 811-5-0 flor. Cum campana illa fusa esset per Van den Gheyn et consonantia ejus non valeret, praetendi quod juxta conditionem cum ipso initam deberet fundere aliam, sed promisi quod aliquid contribuerem. Proinde cum fuderit aliam valde bonam, superaddidi ex gratia 100 flor.
AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 217vo.

21. *Travaux divers à l'horloge placée dans la tour.*

1661, janvier 9. — Magistro Petro Luffen, Turnhoutano, numeravi in presentia prioris, super trommel pro horologio, 40 pattacones et unum souveranum aureum 2 pattaconum, facientes 20 florenos super media hora.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 427, fol. 70.

1682, novembre 21. — Correspondance échangée entre l'abbé d'Averbode et son neveu habitant à Saint-Trond, au sujet d'une horloge qui pourrait être adaptée à un carillon de 32 cloches.
AA, I, liasse 15.

1702, décembre 20. — Aen reparatie van onze orologie in den thoren, 1-4-0 guld.
AA, I, reg. 99, fol. 68.

1726, juillet 10. — Accord entre l'abbaye et Henri Joltrain d'Anvers pour la facture d'une nouvelle horloge, avec deux cadrans et un clavier destiné au carillon, pareille à celle que l'horloger a fournie à l'abbaye de Saint-Michel à Anvers.
AA, I, liasse 19, dossier 1.

B. — LE MOBILIER DE L'EGLISE.

22. *Le maître-autel de l'ancienne église aménagé dans la nouvelle en 1671 et renouvelé en 1753 et en 1780.*

1655, janvier 17. — Incepit magister Cornelius Lowys ponere summum altare.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 202, fol. 1.

1655, février 8. — Dedi famulo nautae 3 scillingos, qui juvit nostras figuras sculptas sancti Norberti et Augustini extrahere navi et accomodari in curribus.
Ibidem, fol. 2.

1655, février 16. — Convenit d. Provisor cum sculptore Verbruggen Antwerpiensi et satisfecit.
Ibidem, fol. 2.

1655, février 17. — Montant des sommes convenues avec le sculpteur Verbruggen d'Anvers pour l'exécution du nouveau maître-autel.
AA, I, reg. 24, fol. 249v°.

1655, mars 13. — Dedi D. Provisori pro scrinario qui fecit summum altare Bruxellis, 12 1/2 ducatones, 37 pattacones...
AA, I, reg. 202, fol. 2.

1655, mars 15. — Magistro Joanni carpentario 1 duplicem ducatum, qui fecit summum altare.
Ibidem.

1655, avril 14. — Eodem die, dedi Francisco Gestel, pictori, 7 florenos, qui posuit picturam summi altaris pictam a Gasparo de Crayer Bruxellensi, quae constitit 650 flor. et courtoisia pro uxore.
Ibidem, fol. 2v°.

1672, juillet 11. — Item aen d'Hornes, voor het schilderen van den hoghen autaer, 50 guld.
AA, I, Comptes du proviseur, reg. 236, fol. 271v°.

1681, septembre 22. — Solvit Pater Prior Augustianorum Distii pro ligneo altari 400 flor. Restat ducentos. Solvit 200.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 403a, fol. 32v°.

1750, décembre. — A D. Cellario, pro novo altari in ecclesia, accepi 100 ducatos aureos, in currenti Brabantiae 590 flor.

AA, I, Journal de l'abbé, reg. 288, fol. 161.

1753-1757. — Notes des archivistes Aertnys et Salé sur la réédification du maître-autel :

Gisbertus [*Halloint*] abbas, anno 1754 caepit aedificare altare summum marmoreum in ecclesia Averbodiensi. Delineatio altaris illius facta est a sculptore Houssar, anno 1752 in novembri, et obiit thisi hic in abbatia anno 1753 in februario, et sepultus est ante altare sancti Joannis. Executor istius delineationis fuit sculptor D. G. Bayar Namuranus. Anno 1754, hic incepit ponere partem infimam istius altaris; in novembri et in januario 1755 partem illam infimam usque ad columnas absolvit. Constitit 3500 flor. — 1756, coepta est construi pars superior, quae anno 1757 tota perfecta est. Constitit pars illa 13763 flor., simul comprehenso tabernaculo, pedestali pro lampade in choro, et camino marmoreo coenaculi. Anno 1757, pars superior altaris lignea marmorizata est a Crappé.

AA, I, reg. 23, p. 96 et reg. 168, p. 68.

1753, février. — Maistre Housaer..., wijnige dage voor sijne doot, aen hem betaelt in volle voldoeninge van sijne wercken, de somme van 736-12-2 guld. Item, de post, aen sijnen broeder, wegens noch eenige pretentie bij accoord ende volle satisfactie 35-14 guldens.

AA, I, reg. 282, fol. 131.

1753, février 20. — Domino Camerario dedi 16 supremos aureos pro stipendio restante sculptoris Housard, scilicet 285-12-0 flor.

AA, I, Journal de l'abbé, reg. 288, fol. 163vo.

1753, février 25. — Circa horam 2^{am} matutinam, sanctae Romanae Ecclesiae Sacramentis rite praemunitus, diem clausit extremum Foillanus Huzaer, Namuranus, sculptor annue hic conductus. Sepultus 26^{a} februarii, praeviis vigiliis novem lectionum, ante altare Sancti Joannis Baptistae. Exequias consuetas celebravimus 3^{a} martii, assistente conventu... Ita attestor fr. L. Engels, pastor Averbodiensis.

Registre aux baptêmes, mariages et funérailles célébrés dans l'église abbatiale de 1627 à 1797, conservé à la cure d'Averbode, p. 230.

1753, juin 15. — Accord entre l'abbaye et le sculpteur de Namur D. G. Bayar, pour l'exécution du maître-autel en marbre de différentes couleurs. Le travail devra être achevé pour le 1 mai 1754 et il sera payé à son auteur 3500 flor. de Brabant.

Over het maecken van het ondersten van eenen nieuwen autaer, te stellen in de choor van de kercke der selve abdye, te beginnen van aen het plaveijsel ofte grondt tot aen de plinte van het basement der colonnen ofte pilaeren, sijnde de hooghde van 12 voet ende omtrent 2 duijmen sint Lambrechts voet, ende dat in voegen ende manieren naervolgende :

Eerst dat den ondergeschreve allen het wercke sal moeten maecken in marbre, volgens de couleur hier onder uijt te drucken, ende dat met sijnen loofwercken, lijsten, cornichen, crensen ende anderssints, conform de modelle ofte teeckeninge aen hem behandight.

Te weten de socken, de plinten, de drij trappen van den autaer, ende de lijsten ofte chambrans van de deuren van swarten marbre.

De panneelen van de socken, de pedestaelen, hunne basementen ende cornichen ende heur couronnement van beijde de deuren van marbre de Saint Remy.

De plinte tusschen de socken ende pedestaelen van Floreffschcen marbre.

De panneelen van de pedestaelen, den grondt boven de chambrans van de deuren, ende de stucken loofwerck boven ende ter seijden van de selve deuren, als mede het antependium voor den autaer, t'welck van voor moet wesen van een stuck, van witten marbre.

Dat den ondergeschreven noch sal moeten maecken eene tombe, te stellen in het midden van den autaer boven de cornichen van de pedestaelen, waer van het basement

sal wesen van swerten marbre ende de rest van marbre de Saint Remy, breedt, hoogh, van voor ende ter seijden bewerckt volgens teeckeninge.

Dat allen den marbre voorscreve sal moeten wesen van de beste soorte, massief ende sonder voegen.

Dat elcken trap van den autaer sal moeten wesen van drij stucken, in begrepen de seijde stucken, boven breedt 12 duijmen ende hoogh 4 1/3 duijmen, maete als voor.

Dat de chambrans van de deuren sullen moeten dick sijn eenen voet, van achter effen gewerckt.

Dat de lijsten van de panneelen der pedestaelen sullen moeten uijtspringende sijn naer de conste...

AA, I, liasse 19, dossier 1.

1753, octobre 17-1758, mai 24. — Paiements divers pour l'exécution de l'autel.

AA, I, reg. 288, fol. 166, 195, 210v°, 213 et reg. 288, fol. 165, 166, 167v°, 169, 170v°, 172v°, 173, 176, 195, 210v°.

1754, octobre 28. — Post vesperas, positus est primus lapis marmoreus pro basi summi altaris. Dedi unum ducatum levem, scilicet 5-12-0 flor.

AA, I, Journal de l'abbé, reg. 288, fol. 167v°.

1757, juin 24. — Discesserunt famuli Bayar Namurcum, absoluta erectione altaris, deficientibus statuis et ornamentis marmoreis nondum sculptis nec allatis. Dedi ad computum 1013-2-1 flor.

Ibidem, fol. 174.

1757, juillet. — Betaelt aen onder half vracht met de posturen, 31-10-0 guld.

AA, I, reg. 282, fol. 195.

1757, août 29. — Contrat entre l'abbaye et le peintre C. J. Crappé pour la marmorisation du baldaquin de l'autel et pour la peinture des statues des apôtres, placées autour du tombeau de la Vierge. La somme paiée s'élèvera à 325 flor. de Brabant.

Le soubsigné devra livrer tous les matériaux nécessaires pour le dit ouvrage, comme couleurs, huile, vernis, dorure, etc., nuls exceptés.

Il devrat marbrer en blanc la plinte des consolles, les consolles en rouche, les bandes et la niche en marbre de Floreff, la corniche en rouge, la frise en blanc, les gondrons en rouche, les vases en rouche, la boule et la croix en blanc.

Il devrat dorer avec le meilleur or, savoir de vingt-deux sous argent de change le livre, les rayons du saint Esprit et de la croix, comme aussi les flammes des vases.

Il devrat, tant en marbre blanc qu'en rouge et celui de Floreff, imiter le véritable marbre du dit autel.

Il devrat blanchir les trois apôtres avec le meilleur blanc quattre ou cinq fois, et ensuite les mêmes adoucir selon que l'art exige. Les autres figures, anges et sculptures, devrat-il peindre par autant de couches de blanc que l'art demande...

Le soubsigné devrat marbrer en blanc les deux tierces des colonnes postérieurs dudit autel.

Le soubsigné devra marbrer en colle, couleur de marbre de Floreff, la muraille derrière le dit autel, dans tout l'espace qu'elle est dans la vue.

Il devrat encore peindre en couleur de bois de rape ou vernir, selon le bon plaisir de Monsieur l'abbé, les deux portes dudit autel.

AA, I, liasse 19, dossier 1.

1757, septembre 20. — Betaelt aen sieur Crappé, voor het marbeliseren van den hoogen autaer; item 20 bouckens gaut ende verven, bedraeght te samen 282-3 guldens.

AA, I, reg. 282, fol. 293.

1767, mars 4. — Accord avec le peintre Vermeulen pour la dorure et la peinture des

portes latérales de l'autel, de deux crédences et des cadres de deux tableaux placés dans le chœur. Le travail achevé, il lui sera paié 100 florins de Brabant.

De twee voorscreve lijsten sullen moeten swert geschildert sijn, ende de ciraeten en eenige andere partijen verguldt, volgens dat mondelings aen den aenemer geseijt is.

De twee cul de lampen moeten heel verguldt sijn, om op eenige plaetsen gebruijneert te worden, volgens dat het werck vereijscht.

De twee deuren moeten gebronst sijn, ende de lijsten met de ciraeten verguldt.

Al het goudt sal door den aennemer besorght worden, wel geconditioneert, ende van eenen gulden wissel den boeck...

AA, I, liasse 19, dossier 1.

1780, décembre 17-24. — Tumba marmorea antiqua [summi altaris] apposita fuit altari sancti Joannis Baptiste, ubi male servit, quia lapis benedictus nimium est ab anteriori parte remotus, et hinc summa attentione opus est ut calix ponatur super lapidem, quae vix aut ne vix quidem calicem capit et patenam, quod omnes rubricae praescribunt. Abbas per Martinum Van Gelder, qui etiam omnium aedificiorum quae fecimus Bruxellis architectus fuit, fecit delineari tumbam et tabernaculum pro summo altari, et dein ex ligno minutim seu pro exemplari confici; quod exemplar constitit 70 flor. Hoc, eodem anno, ex marmore albo, omnibus numeris absolvit quidam Rutthy, marmorarius Bruxellensis, qui etiam omnes caminos marmoreos fecit in aedibus nostris Bruxellis. Cupri ornamenta in eodem deauravit quidam Van Roosenbergh. Constitit illud opus cum suis ornamentis ultra 5500 flor. Portam tabernaculi et crucifixum in ea sculpsit quidam Van Nerum Bruxellis, qui etiam omnia artis sculptoria ornamenta fecit in domibus nostris Bruxellis. Sculpserat etiam crucifixum supra tabernaculum, inter candelabra eminentem; sed omnes duos crucifixos in eodem tabernaculo contra omnem consuetudinem et ordinem poni dictitabant, ideo anno sequenti symbola fidei, spei et charitatis per De Smet, Antwerpiensem sculpta, sunt superposita et crucifixus ad cubiculum abbatis translatum.

AA, I, reg. 28, fol. 91.

1781, mars 11. — Numerari Domino Van Hulsel, pro nova tumba et tabernaculo majoris altaris in nostra ecclesia, 2478-18-0 flor. Antea adhuc numeraveram pro eodem opere summam 2027-19-1 flor., proinde in toto 4506-17-1 flor. Constitit totum opus 5267 flor. 17 stuf. Proinde solvit Dom. Camerarius 750 flor. 19 stuf. 3 quadrantes.

AA, 1, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 216v°.

23. *Autel de Saint Jean Baptiste de l'ancienne église, placé dans la nouvelle devant l'entrée du chœur, du côté de l'épitre, et dédié à Sainte Catherine.*

1642. — Altare sancti Joannis, perfectum ex alabastro et marmore per magistrum Hubertum van den Eynde, statuarium Antwerpiensem, quod constitit facile 2800 flor.

AA, I, reg. 136, notes de Die Voecht, fol. 312.

1642. septembre 6. — Note inserrée au livre de comptes du chambrier:

Pro memoria serviet quod pro 2 angelis marmoreis, superpositis altari sancti Joannis, et omnibus quaerimoniis de valore altaris, dederimus magistro Huberto van den Eynde, statuario Antverpiensi, 350 flor.; unde hac die D. Provisor per me numeravit 250 flor. et antea receperat 100 flor.

AA, I, reg. 96, fol. 196v°.

1640, octobre 6. — Spécification des sommes paiées au sculpteur Hubert van den Eynde pour l'autel placé à cette date dans le chœur dédié à saint Jean Baptiste de l'ancienne église abbatiale.

AA, I, reg. 22, fol. 279 et reg. 23, fol. 214v°-215.

1642, août 5. — Cédule consécratoire pour l'autel.

Anno M° sexcentesimo 42°, die V^a^ mensis augusti / ego Nicolaus Ambrosii, abbas Averbodiensis, / consecravi altare hoc in honorem sancti Joannis / Baptistae, et reliquias sanctorum martyrum / de legione Thebaea et Vincentii martyris / et alias incognitas, quas ante ibidem reperi in eo, inclusi.

AA, IV, Collection Die Voecht, vol. 4, fol. 219.

1672. — L'autel de saint Jean Baptiste est transféré par l'abbé Vaes dans la nouvelle église, où il fut dédié à sainte Catherine et aux Vierges.

AA, I, chronique composée au XVIII^e^ siècle par Augustin van Boterdael, chanoine de l'abbaye, reg. 172, p. 378.

24. *Autel de Saint Laurent, construit pour faire pendant à celui de Sainte Catherine, devant l'entrée du chœur, du côté de l'évangile, dans la nouvelle église.*

1672. — Altare sancti Laurentii, factum a Van der Steen constitit 2000 flor.

AA, I, reg. 168, fol. 65 et reg. 172, p. 378.

25. *Autel de Saint Jean Baptiste élevé dans le bras méridional du transept.*

1699, septembre 7. — Contrat entre l'abbaye et le sculpteur anversois Pierre Scheemaekers pour l'exécution d'un autel à dédier à Saint Jean Baptiste, d'après un plan soumis par lui. L'autel devra être installé pour le 25 juin de l'année 1700 et l'artiste recevra 1600 flor. Brab.

AA, I, liasse 19, dossier 1.

1700, juin 28. — Advenit navi Antwerpia altare sancti Joannis... Constitit, sine illuminatione et pictura, 1600 flor. monetae regiae, quos dedit D. Jacobus Eyben, pastor in Suetendael.

AA, I, reg. 275, journal de l'abbé, fol. 8.

1700, juin 30. — Dejecimus vetus altare [sancti Joannis], et incepimus ponere novum, per artificem Scheemaekers, cum 4 famulis. Incussi primum clavum, dedi 2 imperiales.

AA, I, reg. 403^a^, 2^e^ partie, journal de l'abbé, fol. 19.

1700, juillet 13. — Solvimus et satisfecimus decano Scheemaekers, sculptori altaris sancti Joannis, per summam 1600 flor.

Ibidem, p. 19.

1700, septembre 27. — Accord entre l'abbaye et le peintre Jean Baptiste Neckers pour la marmorisation et les dorures de l'autel. Le travail devra être achevé pour la Pentecôte 1701 et sera paié à raison de 400 flor. Brab.

AA, I, liasse 19, fasc. 1, pag. 4.

1701, avril 30. — Tableau représentant la Nativité du Précurseur, exécuté par le peintre Quellin d'Anvers pour l'autel.

Solvi D. Quellino, pictori, pro pictura sancti Joannis 100 patacones in auro.

AA, I, reg. 403^a^, 2^e^ partie, p. 26.

1701, juin 6. — Sieur Neckers betaelt voor het marmoriseren van sint Jans authaer, als ook vergulden, te volle 424 guld.

AA, I, reg. 99, fol. 62.

26. *Autel Saint Norbert élevé dans le bras septentrional du transept.*

1700, juillet 13. — Post subsignationem quod sibi esset satisfactum, idem sculptor (P. Scheemaeckers) convenit mecum pro erigendo altari sancti Norberti pro 1800 flor. monetae regiae, secundum exemplar altaris sancti Joannis. Figura supra picturam

erit acceptio candidi habitus ex manibus beatae Mariae Virginis; superior Norbertus praedicans, habens venerabile Sacramentum in manibus ac diabolus cum Tangelino sub pedibus. A latere figurae mediae sanctus Adrianus et sanctus Hermanus–Joseph; a latere figurae superioris vel parum inferius, duo angeli quorum unus tenebit mitram et ramum olivae, et alter tenebit pallium et crucem archiepiscopalem. Infra picturam, figura erit de cruce cum septem radiis *(Une rature indique que l'on avait d'abord pensé à la scène de la conversion de saint Norbert)*. Etiam conditionatum est quod debeat facere quatuor insignia pro altari sancti Joannis et duo pro altari sancti Norberti. Totum opus debet alsolvisse et posuisse ante Pentecosten.

AA, I, journal de l'abbé Van der Steghen, reg. 403[a], 2[e] partie, p. 19.

1700, septembre 8. — Hodie confirmavimus contractum de altari sancti Norberti.

Ibidem, fol. 21.

1701, avril 27. — Venit altare sancti Norberti cum fabris ad idem erigendum.

Ibidem, p. 26.

1701, mai 3. — Dominus Quellinus, pictor, discessit 3[a] maii, cum commissione faciendi picturam pro altari sancti Norberti, nimirum porrectionem regulae sancto Norberto; sed praetendit 100 ducatones, quos etiam se accepturum pro pictura sancti Joannis. Ego respondi me in eo habiturum discretionem.

Ibidem, p. 26.

1701, mai 15. — Sieur Scheemakers betaelt den authaer 1800 guldens, waer hebbe bij gedaen om de somme te vollen te maken soo in vracht tot als andersins, alsook 2-8-0 fl. voor drinckgelt te volle voldaen 60-6-0 fl.

AA, I, comptes du camérier, reg. 99, fol. 61[vo].

1701, novembre 7. — Discessit colorator altaris sancti Norberti, pro quo habuit 430 flor., quia plus auri in isto consumpsit quam in altari sancti Joannis.

AA, I, reg. 403[a], 2[e] partie, p. 31.

1701, novembre 8. — Sieur Quellinus, tot voldoeninge der schilderije van Norbertus authaer, 300 guldens, ende met de vorste betalinge nu tot voldoeninge 201-0-0 guldens.

AA, I, comptes du camérier, reg. 99, fol. 63[vo].

1701. — Altare sancti Norberti sculpsit Scheemaekers, expensas Coelestinus Pompen, pastor de Eynthout.

AA, I, reg. 237, p. 95.

1702, juin 13. — Consecravi duo altaria sancti Joannis et sancti Norberti; imposui eis easdem reliquias sanctorum quos ante habebant.

AA, I. journal de l'abbé Van der Steghen, reg. 403[a], 2[e] partie, p. 37.

27. *Autels de la Sainte Croix et de la Vierge des Douleurs placés dans les deux chœurs latéraux de l'église.*

1774. — Zyn de twee authaerkens van gips in de zijde chooren der kerk door den voorscreven Bader voltrokken, en kosten, zonder materialen, 1120 guldens.

AA, I, reg. 279, fol. 12[vo].

1774. — Zyn gemaekt de twee beelden in de autaerkens door de Smet 147-0-0 guldens.

AA, I, reg. 168, p. 121.

28. *Croix et chandeliers d'autel.*

1674, juin 30. — Voor een cruys voor den hoghen autaer, 100 guld.

AA, I, reg. 236, fol. 352[vo].

1664, juillet 22. — Item aurifabro Bruxellensi, cui restabamus 5 flor. de candelabris argenteis.

AA, I, Comptes du camérier, reg. 261, fol. 364.

1673, septembre 13. — Item tot Antwerpen, voor ses copere candelaers voor den hooghen autaer, 168 guld.
AA, I, reg. 236, fol. 323v°.

1674, juin 25. — Item voor 2 candelaers pro ceroferariis, 42-12 guld.
Ibidem, fol 352.

1697, avril 15. — Aen sieur Somers, tot Antwerpen, gelanght uijt onse kiste de oude silvere candelaers der kerke, om ses nieuwe aff te maken, die tot Mechelen gevlucht waren... de welcke belipen tot 32 pont silver...
AA, I, reg. 99, fol. 48v°.

1698, juillet 7. — en sieur Somers, op afcorten van 't maken der candelaers van silver, 240 guld.
Ibidem, fol. 53.

1699, avril 10. — Sieur Somers, tot voldoeninge van 6 silvere candelaers met toebehoirten, volgens quitantie daervan synde, 261-6-0 guld. De 6 silvere candelaers wegen 684 oncen silver.
Ibidem, fol. 56.

1704, mars 20. — Den cooperslager van Beringen voor twee paer kandelaers op sint Jans authaer, alhier in twee rysen 28 pattacons, faciunt 67-4-0 guldens.
Ibidem, fol. 72.

1705, mai 28. — Aen 4 candelaers voor sint Norbertus authaer, vermeijnt hebbende heer Coelestinus Pompen saude betaelt hebben, dus niets alsoo in rekeninge moet gebracht worden, met vracht, 60-18-0 guldens.
Ibidem, fol. 75v°.

1760, février 15. — Betaelt volgens quittantie voor 6 kopere kandelaers, gemaeckt tot Peer voor dese kerck, 25-4-0 guld.
AA, I, reg. 282, fol. 239.

1775. — Syn gemaeckt door Steenot de kopere candelaers voor den hoogen autaer. Solvi ipsi 750 guld.
AA, I, reg. 168, notes de Salé, p. 122.

1776. — Sijn gemaeckt door de selve de portatilia voor onsen hoogen autaer, solvi 250 guld.
Ibidem.

1788, mai 30. — Aen Verberkt, zilversmid, voor 4 zilvere candelaers, 201-9-3 guldens.
A, I, Comptes du camérier, reg. 60, p. 226.

29. *Calices et autres vases sacrés.*

1618, mai 23. — Misi... aurifabro Diestensi ad computum ciborii 12 carolos.
AA, I, Comptes du camérier, reg. 61, fol. 165v°.

1620, septembre 4. — Item dedi pro uno calice aurifabro Diestensi, 26 carolos.
AA, I, idem, reg. 226, fol. 122v°.

1649, septembre 17. — Dedi fratri Roberto pro solutione calicum et ciborii factorum Trudonopoli ab aurifabro Stephano Meyers, 164 flor., 15 stuf.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 427, fol. 6v°.

1651, décembre 22. — Accepi ab argentario Trudonensi duo argenteos calices; eodem anno duo reparati quatuor ergo argentei novi et quinque antiqui erant anno 1651.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 500, fol. 5v.

1674, mai 18. — Item tot Diest, voor het façoen van eenen kelck, 9-12-0 guld.
AA, I, reg. 236, fol. 350v°.

1780, novembre. — Bruxellis, pro nova pixide, 26-2-0 flor.
AA, I, reg. 288, fol. 214vo.

30. *Ostensoirs.*

1694, mars 19. — Quiricus Somers tot Antwerpen, tot volle betalinge over de gemaekte remonstrantie, wegende omtrent 20 pont swaer, de welke gekost heeft 1841 guldens, ende tot volle betalinge... soo in aen hem voldaen ende gegeven 200 guld.
AA, I, reg. 99, fol. 38.

1694, avril 1. — Quittance délivrée par l'orfèvre pour les 200 flor. qui complètent les solutions dues pour l'ostensoir.
AA, I, reg. 430, fol. 93.

1766, mai 1. — Quittance délivrée par l'orfèvre louvaniste Becker pour la facture d'un nouvel ostensoir pesant 189 onces, 18 1/2 engels. La façon a coûté 535 flor., l'ensemble 1328-2-2 flor.
AA, I, liasse 19, dossier 1, cah. L.

1766, mai 5. — Aurifabro Lovaniensi pro nova remonstrantia Venerabilis solvimus 1218 flor. currentis monetae, faciunt 1218-9-3 flor.
AA, I, reg. 288, fol. 190vo.

31. *Reliquaires.*

1683, juin 22. — Aen de reliquiecasse door sieur van Desen gemaeckt, 120 guld.
AA, I, reg. 236, fol. 229vo.

1697, août 23. — Pro capsa argentea ad includendas reliquias sancti Andreae, 3-18-0 flor.
AA, I, reg. 99, fol. 49.

1699, octobre 11. — Dedi nostro Danieli sculptori, pro reliquiariis sancti Norberti, 3 pistoletas et 1 pattaconem, sive 30 flor., demptis 2 solidis.
AA, I, reg. 403a, fol. 13.

1700, octobre 26. — Dedi pataconem Neggers marmorizanti, pro 2 libellis auri applicatis ad reliquiarium sancti Norberti.
Ibidem, 2a partie, p. 22.

1775, septembre 27. — Voor het repareren van de groote reliquaire om in de processie te draeghen, 10-10-0 guld.
AA, I, reg. 66, p. 133.

1722, décembre 16. — Accord entre l'abbaye et l'orfèvre Jacques Buysens d'Anvers pour la facture des ornements en argent d'un évangéliaire. Ils devaient représenter le Christ, les évangelistes, les quatres docteurs de l'église et les martyrs Corneille et Cyprien. Le prix convenu était 71 flor.
AA, I, liasse 19, dossier 1.

1674, avril 17. — Tot Mechelen, aen meester Rombout, voor 2 thuribula, 12 guld.
AA, I, reg. 236, fol. 348vo.

(A suivre).

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES.

JULES WILBAUX, *L'origine de l'art occidental par l'âge de la cathédrale de Tournai.* — Tournai, Casterman, 1936, 63 pp.

M. l'architecte Jules Wilbaux prétend faire le procès de l'art roman et de ceux qui auraient, par mauvaise foi, dénié à la cathédrale de Tournai son antiquité et son importance réelles. L'auteur, ne tenant lui-même aucun compte des travaux quasi définitifs publiés ces dernières années, et confondant comme à plaisir dates et textes, affirme que la cathédrale actuelle, à l'exception du chœur, est mérovingienne : son ossature, ses parties principales et ses portails datent du VII[e] siècle; le clair étage de la nef aurait été ajouté en 1066, les parties hautes du transept et la partie supérieure des tours auraient été construites vers 1192. L'âge qu'il accorde aux parties essentielles de l'édifice lui fait dire que « ce que le Parthénon est à l'Art Grec, Tournai l'est à l'Art Occidental d'époque mérovingienne, d'où dérivera l'Architecture spécifiquement française »!

M. Wilbaux affirme encore bien autre chose dans les domaines de l'histoire et de l'archéologie; il prend cet air suffisant des amateurs qui se posent en champions de la vérité contre ce qu'ils appellent l'ignorance et la parti-pris des gens d'études. N'a-t-on entendu déjà des affirmations de ce genre? Elles n'ont rien de commun avec l'étude scientifique et n'intéressent une revue d'archéologie qu'à titre d'information.

L. NINANE.

MARCEL et CHRISTIANE DICKSON. *Les églises romanes de l'ancien diocèse de Chalon. Cluny et sa région.* Préface de Marcel Aubert. Mâcon, Protat Frères, 1935, 1. vol. in 8° carré, 359 pp., 12 pl. hors texte; nombr. illustr. dans le texte; carte.

L'immense polyptyque de l'architecture religieuse française vient de recevoir un panneau de plus grâce à de jeunes mains que la mort a trop tôt séparées. Ce panneau voisine avec celui dont nous parlions récemment *(Les églises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon)* et qui se trouvait retouché après 45 ans. Des aînés et des cadets auront donc concouru à l'édification de ce gigantesque tableau dont, par ailleurs, on ne prévoit pas encore l'achèvement. Mais si les âges sont différents, la haute valeur des résultats obtenus est constante et la science française peut être fière de disposer ainsi d'éléments renouvelés, qui mèneront à bien l'entreprise indispensable de recherche et de groupement des faits archéologiques. Groupements assurément provisoires puisqu'ils s'opèrent fréquemment suivant des divisions ecclésiastiques, régionales ou administratives qui ne correspondent pas nécessairement aux grandes catégories géographiques que l'on sera en mesure de délimiter exactement par après.

Parmi ces catégories, que l'on pressent parfois déjà, il en est une, celle de la Bourgogne, qui réunira vraisemblablement plusieurs contributions préalables. A côté de celle de M. Jean Virey, que nous citions il y a un instant, il convient de faire figurer celle que Mme Christiane Dickson et son époux regretté ont édifiée. Elle est réservée cette fois à l'ancien diocèse de Chalon.

L'étendue de ce diocèse, supprimé en 1790, correspond à l'ancienne cité gallo-romaine dont l'arrachement, avec celui de la cité de Mâcon, au pays des Eduens, fut consacré

au IV^e^ siècle, en même temps qu'apparaissaient chez nous les cités des Tournaisiens et des Cambraisiens.

Dans ce diocèse, la plupart des églises romanes se serrent à la périphérie, près du diocèse de Mâcon, sur les hauteurs, alors que la plaine en est presque dépourvue. Une des causes de ce phénomène est que cette plaine, autour de Chalon même, fut, depuis les âges préhistoriques, un lieu de passage international et souvent de combats. Sa terre, de plus, n'est pas riche en matériaux durables, tandis qu'elle l'est en ressources agricoles, génératrices de luxe et de goût du changement. Par contre, dans le haut pays, la culture de la vigne provoque une forte densité de la population et les mœurs de cette population sont rudes.

Dans la répartition des églises, l'influence de Cluny est aussi pour quelque chose. Mais il y aurait danger, croyons-nous, d'insister trop sur ce sujet, surtout au point de vue du style et même après la reconstruction merveilleuse de la plus grande abbatiale du monde. Aussi nous regrettons un peu que le sous-titre soit libellé « Cluny et sa région », alors que Cluny ne se trouve pas dans le diocèse de Chalon et que ce qu'il faut entendre par son influence dans sa région est surtout un engouement en matière constructive. Nous aurions au moins préféré que l'on dise : « La région de Cluny ».

Tout cela, on peut y penser en lisant l'*Introduction* (pages 1-5) et, dans les *Caractères généraux* (pages 9-64), la première subdivision des *Préliminaires* traitant des influences du milieu.

Viennent alors les détails techniques de cette synthèse que forment les *Caractères généraux*. Les *Préliminaires* traitent encore des matériaux de construction, de l'orientation et du plan. Ils sont suivis de l'étude des différentes parties de l'*Ordonnance intérieure :* voûtes (de formes très diverses), arcs, supports et élévation, ainsi que de celles de l'*Ordonnance extérieure :* façades, portails, contreforts, fenêtres, toitures, clochers, ces derniers étant centraux et quelquefois octogonaux. Les différents motifs de *décoration* sont ensuite passés en revue. Ce sont, précédés de considérations générales, les chapiteaux, moulures et corniches. Une excellente conclusion termine cette première partie.

La seconde partie du travail comprend la description monographique de 66 églises (pp. 69-345) dont quelques-unes sont de la plus grande importance, tel, à la frontière diocésaine, Saint-Philibert de Tournus (pp 314-339), qui est véritablement le morceau essentiel d'architecture romane de cette fraction ecclésiastique de la Bourgogne. La lecture de ces études de littérature historique et archéologique, pourvues de toute la bibliographie désirable, constitue un vrai régal scientifique.

Une bonne carte archéologique, indispensable pour toute œuvre de ce genre, figure à la fin du volume. Son examen démontre immédiatement que le diocèse de Chalon ressortit à une même école architecturale que son voisin de Mâcon et que la prédominance artistique doit être attribuée à ce dernier.

PAUL. ROLLAND.

LOD. CLVSTERS. *De Aanbidding van het Lam.* Tongerloo, Sint Norbertus Drukkerij, 1935, un vol. in-8°, 217 pp., 5 pl.

On ne lit pas ce livre, on le dévore. Tiendrait-on enfin la clef de l'énigme extraordinairement captivante sur laquelle sont greffées d'autres énigmes d'une piquante actualité? Tous ceux qui ont essayé d'interpréter l'*Adoration de l'Agneau* et qui sont amplement cités au Chapitre I, c'est-à-dire les Aerts, les Van den Gheyn, les Van Puyvelde, les F. Peeters S. J., les Lemaire, les Cruysberghs, se seraient-ils fourvoyés en compagnie et devraient-ils s'avouer vaincus à l'unisson, ce qui serait une assez plaisante façon de

faire régner l'accord entre eux? On se l'imagine difficilement a priori et cependant l'évidence est qu'aucun de ces érudits n'a approché d'aussi près de la vérité que M. Clysters. Cette fois la signification du polyptyque de Gand est en bonne voie d'établissement; pour parler comme les enfants, nous dirons que « ça brûle »...

M. Clysters en effet a trouvé un texte bouleversant qui, sans donner tort à toutes les explications précédentes, complète ou, pour ainsi dire, surélève jusqu'à la quasi-évidence certaines d'entre elles. Il y parvient en transportant la question du terrain de la liturgie, où l'avait conduite notamment le professeur Lemaire, qui y voyait un rappel de la fête de la Toussaint, sur celui de la mystique. C'est là l'objet de son chapitre II, où il donne au sujet de sa source toutes les précisions requises. Il s'agit d'une visionnaire, sainte Hildegarde, née à Böchelheim, aux environs de Mayence, en 1098 et morte en 1179, après avoir été abbesse à Disenberg et à Bingen. On en possède une *Vita,* composée en 1188. Ses propres écrits comprennent plusieurs ouvrages dont le premier, rédigé en 1141 à 1151, porte le nom de *Scivias,* par abréviation des mots : *Sci vias Domini.* Cet ouvrage se divise en une Introduction suivie de trois parties ou livres comprenant respectivement six, sept et treize visions. *L'Adoration de l'Agneau n'est autre que la représentation de la 13e et dernière vision du 3e et dernier livre de Scivias.*

Le chapitre III constitue pour le lecteur un véritable jeu intellectuel. On y trouve l'édition intégrale et une traduction en langue flamande de cette 13e vision du 3e livre de Scivias, mises en valeur par l'intercalation de titres suggestifs qui attirent l'attention sur le sujet principal des tableaux défilant devant l'imagination : la Sainte Vierge, les Anges chanteurs, les Patriarches et les Prophètes, les Apôtres, l'Agneau, la Fontaine de Vie, les Martyrs, les Confesseurs, les Vierges, les Guerriers et les Juges, les Pèlerins, le Saint-Esprit, les Anges musiciens, Adam et Eve.

A cette publication longue et presque brutale des preuves, dont la masse tout au moins ne manquera pas de frapper lourdement les incrédules de parti-pris, succède un IVe chapitre, d'allure plus persuasive, où M. Clysters analyse les textes et opère les rapprochements désirables. Il en résulte que si l'*Apocalypse* et, après elle, la *Légende dorée* — qui relate une vision relative à la Toussaint — ont pu influencer l'auteur de *l'Adoration de l'Agneau,* celui-ci a puisé dans Scivias les quelques éléments fournis par ces sources lointaines et surtout l'immense complément de documentation utilisée, sauf de rares données d'ordre plastique. Le plaidoyer est excellent et fait même passer l'éponge sur certaines petites identifications de détail assez rapidement effectuées et que l'emballement de l'auteur pour sa découverte si merveilleuse excuse certainement.

Une question à laquelle devait nécessairement toucher l'identification du sujet est celle qui envisage la figure divine à laquelle est subordonné tout le polyptyque. Question épineuse, qui mit naguère aux prises de respectables ecclésiastiques, d'ordinaire plus calmes. M. Clysters en traite dans son chapitre V. Après avoir constaté que dans la vision d'Hildegarde il n'est pas question de la Trinité, en ce sens que les figures de l'Agneau et du Saint-Esprit y sont prises *absolument* et non pas *relativement*; que l'on n'a pas d'exemple contemporain d'une représentation de Dieu le Père entre la Vierge et saint Jean; que la physionomie figurée est jeune et qu'elle est traitée à la façon dont la 10e vision du 3e livre décrit la personne du Fils, il conclut que l'on a affaire à une image du Christ.

Ayant répondu par là à toutes les questions préliminaires, il passe, dans le chapitre VI, à la conclusion générale de son importante étude. Le polyptyque de Gand représente le *dogme catholique de la Communion des Saints.* Son inspiration est d'ordre

mystique. Toutefois sainte Hildegarde a pu elle-même être influencée par des textes liturgiques relatifs à la Toussaint.

Malgré des différences de plans et de statures, tout l'intérieur du polyptyque se trouve intimement groupé autour de cette idée. Par contre, l'extérieur des volets en est indépendant, ce qui s'explique aussi liturgiquement vu que l'ouverture et la fermeture du retable correspondaient à des féries différentes (chapitre VII).

Une autre œuvre Eyckienne, le *Triomphe de l'Eglise,* relève aussi des visions de sainte Hildegarde. L'auteur en parle au chapitre VIII. D'après lui, tout l'art flamand et flamand-bourguignon des XIV^e^ et XV^e^ siècles, celui de Sluter par exemple, s'y rattache aussi. Cette dernière théorie demande évidemment d'être prouvée par le rapprochement des textes mystiques et des œuvres plastiques, d'une part, par l'examen des circonstances personnelles autorisant un pareil rapprochement, d'autre part.

En ce qui concerne l'*Adoration de l'Agneau,* la première partie de ce double travail a été magistralement exécutée dans le chapitre IV. En est-il de même de la seconde? M. Clysters s'efforce d'y arriver dans le chapitre IX, qu'il intitule « Hildegarde dans la vie et le cercle des Van Eyck ». Ici, avouons-le franchement, le résultat de l'enquête nous paraît quelque peu différent. Il est certainement possible que le peintre ait entendu parler de la sainte et de ses œuvres à Maeseyck, à Maastricht, à Weert, à Ruremonde, ailleurs encore et surtout à Utrecht où les chartreux la tenaient en grande vénération et où précisément le polyptyque devait être primitivement livré à Guillaume de Bavière. Dans ce cas ne serait-ce pas plutôt un chartreux qu'un dominicain qui prend place dans le cortège de l'Agneau? Et Hildegarde ne figurerait-elle pas elle-même à côté d'un autre chartreux dans un tableau de la collection Rotschild? Tout cela est à peine présomption. Or, selon nous, la chose est très importante, car le problème d'un intermédiaire littéraire entre Scivias et l'auteur du projet de l'Agneau peut encore se poser. Cet intermédiaire aurait, par exemple, groupé d'une façon encore plus « pré-Eyckienne » les éléments jetés d'une manière un peu éparse dans les visions de la religieuse du XII^e^ siècle.

Au X^e^ chapitre M. Clysters s'aventure encore davantage dans le domaine de l'hypothèse. Il risque d'autant plus de se voir contredit qu'il s'y trouve sur le terrain dangereux du problème *des* Van Eyck. Une œuvre si *une,* relevant d'une inspiration *unique,* peut-elle être due à *deux* personnes? A la rigueur oui, si, d'après lui, les éléments fournis par Scivias ne permettaient précisément d'expliquer la formation d'une légende relative à Hubert. Nous entendons alors un raisonnement fort subtil qui peut se résumer comme suit : si les chanoines de Saint-Bavon ont accepté de placer dans leur église des figures aussi nues que le sont celles d'Adam et Eve, c'est qu'on leur a dit que l'artiste en avait puisé l'image dans une vision d'Hildegarde. Et la preuve qu'on le leur a dit, c'est que la tradition s'est formée chez eux d'un « Roberto de Haute-Allemagne » — d'où est sortie la légende Hubertienne. Cette tradition n'est autre qu'un souvenir déformé de l'abbesse du cloître de Saint-Robert en Allemagne, c'est-à-dire de l'abbesse de Bingen, c'est-à-dire d'Hildegarde.

Faisons toutes nos réserves et regrettons bien sincèrement que M. Clysters ne se soit pas souvenu ici d'un audacieux nu féminin qu'un chanoine de la cathédrale de Tournai faisait sculpter au même moment sur sa stèle funéraire et qu'il ne se soit pas rallié non plus aux preuves convaincantes de l'authenticité du quatrain de Gand, administrées par M. Faider dans la *Revue belge de Philologie et d'Histoire* (XII, 1933, n° 4, p. 1273 ss.), qui forme un document bien antérieur à la première mention d'un « Roberto de Haute-Allemagne » (1517).

L'ouvrage aurait amplement gagné au point de vue scientifique à se voir amputé de

ce dernier chapitre, en somme accessoire, qui risque de faire dévier sur lui, avec toutes les polémiques qui peuvent en résulter, une attention dont toute l'acuité devrait se concentrer sur les chapitres précédents. Ceux-ci, en effet, par la magnifique utilisation qui y est faite des visions d'Hildegarde, donnent au mémoire de M. Clysters une valeur de référence désormais capitale dans la bibliographie Eyckienne.

PAUL ROLLAND.

F. VENNEKENS, *La seigneurie de Gaesbeek* (1236-1795). Hekelgem, abbaye d'Affligem, 1935. In-8, XVI-279 pp.

L'auteur de ce volume, M. l'abbé Vennekens, curé de Lennick-Saint-Martin, n'a pas vu sortir des presses son étude; la mort a ravi ce grand fureteur d'archives le 24 avril 1932. Des amis dévoués s'assignèrent comme devoir de mener à bonne fin l'œuvre entreprise depuis tant d'années : ce sont les bénédictins d'Afflighem qui se chargèrent d'imprimer le livre que M. G. Lockem, conservateur du domaine de Gaesbeek, préface avec une pointe bien compréhensible d'émotion. Des liens d'amitié unissaient ces deux chercheurs passionnés pour le passé d'une terre et d'un château illustres.

Le point de vue de l'ouvrage est strictement historique. Dans la première partie, l'auteur dresse une généalogie complète des châtelains de Gaesbeek, s'efforçant de rédiger pour chacun une notice biographique complète. La seconde partie constitue une étude du régime féodal de la seigneurie de Gaesbeek. Nous ne suivrons pas l'historien local dans tous ses développements; la matière du livre étant purement historique, c'est dans les revues spécialisées qu'il conviendra d'analyser son contenu.

La consultation de ce travail s'imposera cependant à l'archéologue qui voudrait étudier le château de Gaesbeek; il y glanera quelques dates précieuses. Le château fut détruit en grande partie en 1388 à la suite des incidents survenus après l'assassinat d'Evrard 't Serclaes, mais en 1404 la reconstruction est complète. Maximilien de Hornes se plut à enjoliver l'intérieur de l'habitation, on lui doit l'escalier monumental. Au début du XVII[e] siècle, les Renesse font édifier la chapelle (1625) dans le parc, le pavillon à gauche de l'entrée du château; ils aménagent les jardins. Les troupes de Louis XIV furent impitoyables pour Gaesbeek, les quatre tours du château furent incendiées le 19 juin 1691. La restauration, très critiquable, du vieux manoir fut confiée par Marie Peyrat à Charles Albert et à son collaborateur, le dessinateur Jan Van Holder. Grâce au patriotisme de M. Jules Van Cromphout, administrateur du domaine, les armées allemandes n'y commirent pas trop de dégâts pendant la guerre mondiale. La dernière châtelaine de Gaesbeek, la marquise Arconati Visconti, fit don du château et du parc l'environnant à l'Etat belge en 1921; depuis 1924, M. Lockem y dirige le musée constitué des meubles et objets d'art ayant appartenu aux Arconati-Visconti. Le dévoué conservateur améliore sans cesse la présentation de la collection et tente de restaurer le domaine et de ressusciter les parties anciennes cachées ou abîmées au cours des temps.

Ces indications historiques sont bien fragmentaires. Les archéologues sont unanimes à souhaiter la publication d'un ouvrage faisant suite à celui de M. l'abbé Vennekens. Ce livre devrait comporter deux parties lui aussi. Dans la première, on espèrerait y trouver une étude scientifique du château de Gaesbeek au point de vue de l'architecture militaire; dans la seconde, l'analyse des objets d'art formant la collection publique. Ce travail sera difficile, car il exige de son auteur des connaissances multiples en plusieurs domaines de l'archéologie et de l'art; le conservateur de Gaesbeek, M. Lockem, a certes toutes les qualités souhaitables pour réaliser une telle œuvre qui rendrait tant de services.

J. LAVALLEYE.

J. P. Van Goidsenhoven, *La céramique chinoise sous les Ts'ing.* Bruxelles, chez l'auteur, un vol. 28 × 22, 1936, 312 pp., 128 pl.

Depuis que du Sartel et Grandidier ont publié en 1881 et 1894 leurs ouvrages monumentaux sur les porcelaines de Chine, aucun livre important n'a plus été publié sur ce sujet en langue française. Pourtant, l'attention des céramologues et l'intérêt des collectionneurs n'ont cessé de s'accroître pour cette branche capitale de l'histoire de la céramique, qui exerça une influence prépondérante sur le développement de la céramique européenne pendant plus de deux siècles. Les ouvrages du XIX[e] siècle étant depuis longtemps tombés dans le discrédit, il fallait recourir à des livres étrangers anglais et allemands, d'ailleurs excellents, mais généralement coûteux et de lecture difficile. Tout amateur et tout spécialiste de la porcelaine chinoise souhaitaient un livre moderne, à la fois pratique et savant, de lecture instructive et distrayante, qu'ils pussent acquérir en librairie française ou belge à un prix raisonnable.

Les voici à présent comblés grâce au magnifique volume que vient de publier M. J. P. Van Goidsenhoven à Bruxelles. A vrai dire, le sujet est soigneusement délimité. Il ne comprend que l'histoire des porcelaines chinoises sous la dynastie des empereurs Ts'ing (1644-1851). On ne s'occupe donc pas des véritables périodes d'apogée de l'histoire de la céramique chinoise sous les Ming, les Sung et les T'ang. Les précieux produits de ces époques reculées ne sont guère connus en France et en Belgique. L'auteur, spécialisé dans la connaissance des porcelaines tardives, s'est donc à juste titre limité au domaine qui nous est le plus accessible. Au reste, ce domaine n'est-il pas lui-même d'une ampleur et d'une magnificence qui dépassent toutes les réalisations européennes? Mais l'exploration de cette branche de l'art chinois, — si séduisante soit-elle, — est parfois très complexe pour l'européen profane. En M. Van Goidsenhoven, nous trouvons un guide bienveillant qui s'est efforcé de nous initier à tous les secrets de la porcelaine chinoise, car celle-ci ne révèle pleinement sa beauté qu'à celui qui est saisi par la beauté de la matière et qui comprend la signification de ses formes et de ses décors, reflets de l'âme de l'artiste et de la civilisation chinoise. Sous une forme sommaire, mais claire et pratique, nous trouvons des exposés historiques, philosophiques, religieux, esthétiques destinés à éclaircir le sens de l'infinie variété de décors des porcelaines chinoises. Le goût du Chinois pour le symbole a trouvé dans la porcelaine les expressions les plus raffinées et les plus gracieuses. M. Van Goidsenhoven s'est efforcé de nous conduire dans ce labyrinthe compliqué, accessible généralement aux seuls sinologues.

Suivant la convention habituelle, l'auteur a divisé son étude en trois périodes correspondant aux trois grands règnes des empereurs Kang Hi, Yong-Tcheng, Kien-Long (1). Comme le reconnaît l'auteur, cette division présente cependant beaucoup d'arbitraire. On s'en convaincra en lisant le présent ouvrage où l'on retrouve pour chacun des règnes un certain nombre de décors déjà connus antérieurement. Les Chinois furent toujours fort attachés à leurs formes et décors des temps passés, d'où archaïsmes et survivances très fréquents. D'autre part, l'avénement d'un nouvel empereur, si puissant fut-il, n'exerce pas nécessairement d'influence directe sur l'industrie céramique. Il est donc inévitable que dans pareil système de classification les hésitations et les chevauchements soient nombreux. Ce sera surtout le cas au XVIII[e] siècle pour les Yong-Tcheng et les Kien-Long qu'il est souvent difficile de départager. L'essentiel reste cependant de pouvoir suivre à travers les « familles verte et rose » l'évolution des décors dans

(1) Nous respectons ici l'orthographe adoptée par l'auteur; nous laissons aux sinologues le soin de juger de la légitimité de ces graphies très discutées. Nous ne jugeons pas ici non plus de la solidité de l'information de M. Van Goidsenhoven au point de vue de l'histoire politique et religieuse de la Chine.

le sens d'un maniérisme et d'un affadissement progressif au cours du XVIII[e] siècle, tant au point de vue des sujets de décoration que du dessin et des couleurs. Cette évolution n'est pas sans analogie d'ailleurs avec celle de la céramique européenne. C'est ce que montre clairement M. Van Goidsenhoven toujours guidé par son expérience et ses observations pratiques.

Nous voici aux décors d'inspiration européenne : l'auteur analyse soigneusement ceux-ci, les groupant d'après leur pays d'origine et indiquant souvent la gravure qui servit de modèle.

On notera la part minime reconnue dans ce domaine à notre pays qui, par la Compagnie d'Ostende fit cependant le commerce des porcelaines avec la Chine. On aurait aimé quelques détails sur l'origine et la destination des plats décorés d'armoiries de villes et de provinces des Pays-Bas. A propos des armoiries de la Cie des Indes, regrettons que la devise « Crescunt concordia res parvae » ait été rendue méconnaissable par une transcription déplorable (p. 260).

L'auteur se propose de poursuivre ses recherches dans ce domaine; nul doute qu'il ne nous apporte ici de nombreux renseignements nouveaux et précieux pour l'étude des interpénétrations des civilisations chinoise et européenne au XVIII[e] siècle.

M. Van Goidsenhoven n'a pas craint de consacrer des chapitres importants à la technique des porcelaines de Chine. On se heurte évidemment ici à de grandes difficultés; beaucoup semblent aisément résolues par l'auteur. Pouvons-nous cependant lui demander pourquoi il ne situe l'invention du tour que sous la dynastie des T'ang (VII[e] siècle après J. C.) (p. 20-21), alors qu'il est admis généralement que cet instrument indispensable de l'art de la céramique, remonte, en Chine comme ailleurs, à la plus haute antiquité?

En ce qui concerne la variété si réputée des Céladons, l'auteur ne nous donne pas de définition précise; il semble confondre la technique et la couleur puisqu'il range dans la classe des céladons le « noir miroir » ou « aile de corbeau » et le « brun capucin »; (p. 106); il ne nous dit pas pourquoi (p. 97) il préfère à l'étymologie traditionnelle de ce mot célèbre (de Céladon, berger à costume vert du roman d'Honoré d'Urfé), celle qui fut proposée à titre de pure hypothèse en 1916 par un auteur hindou M. F. Hunt (de « Salah-ed-din », sultan égyptien qui aurait reçu une quarantaine de ces pièces en 1170).

L'influence exercée par les porcelaines de Chine sur la céramique européenne au XVIII[e] siècle fut décisive. En même temps que le secret de la fabrication de la pâte dure, les porcelainiers allemands empruntèrent aux Chinois leurs formes et leurs décors. Dans notre pays également, cette influence s'exerça d'une manière très visible, quoique indirecte, sur nos faïences bruxelloises et autres. Quand Peterinck à partir de 1751 fabriqua de la porcelaine tendre à Tournai, c'est encore en Chine qu'il trouva l'inspiration d'un grand nombre de ses plus beaux décors. C'est pourquoi, il est unanimement admis que la connaissance des porcelaines de Chine est indispensable à l'étude de nos porcelaines européennes du XVIII[e] siècle, et nous devons être reconnaissants à l'auteur de nous avoir aidé ainsi à mieux les connaître.

Pour terminer, nous ne voudrions pas chercher à l'auteur une mauvaise querelle d'érudition à propos de sa bibliographie. Regrettons cependant qu'il ait négligé de consulter le grand ouvrage publié en 1929 par E. Zimmermann pour le Gouvernement turc, sur les collections nationales d'Istamboul, provenant de l'ancien sérail des sultans (1). Il eut pu y trouver notamment une merveilleuse documentation sur les Ming

(1) *Meisterwerke der turkischen Museen zu Konstantinopel : Altchinesische Porzellane im alten Serai.* Berlin et Leipzig, 1930.

et reconnaître ainsi l'origine de plus d'un procédé de décoration des Ts'ing dans les périodes antérieures.

Enfin, louons sans réserves l'excellente présentation de l'ouvrage abondamment illustré; les planches en couleur qui ornent le livre le mettent au rang des plus beaux qui aient été publiés en Allemagne et en Angleterre, et font grand honneur à la librairie belge.

H. NICAISE.

II. REVUES ET NOTICES.

1. PREHISTOIRE.

Le *Bulletin de la Société royale Belge d'Anthropologie et de préhistoire,* Tome XLIX, 1934, renferme plusieurs articles sur la préhistoire en Belgique.

Le Docteur G. Hasse cherche à faire un parallèle entre le Néolithique suisse et le néolithique belge. Dans cette première étude consacrée à *Wichelen préhistorique,* il expose ses raisons pour placer au mésolithique le matériel, que l'on y a recueilli.

A la suite de ses recherches à Kinroy, dans le Limbourg, Mr L. Dursin résume toutes *les découvertes faites à Kinroy.* Ce lieu a fourni de remarquables hâches polies.

A propos de polissoirs et de blocs erratiques en Campine, le Dr Hasse examine les différents polissoirs connus dans cette région et donne une liste des blocs erratiques trouvés dans le nord de la Belgique. Quelques-uns de ces derniers ont peut-être servi de polissoirs néolithiques, mais il est difficile de dire à quelle époque ils ont été utilisés.

Mr Em. de Munck dans ses *Notes relatives à un ensemble de stations néolithiques du Hainaut et du Brabant et aux voies de communication qui les relient,* continue son travail publié en 1931. Il avait démontré que des voies de communication réunissent les stations néolithiques du Hainaut et du Brabant. Le long de ces voies, dans les environs des lieux d'origine de la matière première, le matériel lithique est nombreux. Les restes sont plus rares lorsque l'on s'éloigne des centres de production. Mr de Munck a cherché une confirmation de ses idées, notamment le long de l'ancienne voie qui relie les stations néolithiques de La Hulpe et de Moorsel. Aux lieux qui avaient fourni des instruments lithiques intéressants, mais presque toujours isolés, l'auteur a cherché avec patience si ces objets ne pouvaient pas provenir de stations néolithiques existant en position stratigraphique. Il est arrivé à la conclusion que « sur les hauts plateaux éloignés des sources, des cours d'eau, des étangs naturels et des pistes primitives, l'homme néolithique n'a pour ainsi dire laissé aucune trace de nature à attester son passage ».

La création de cartes préhistoriques à grande échelle favoriserait beaucoup les recherches comme celles entreprises par Mr de Munck.

Présentation de fragments d'une brèche calcaire contenant des ossements humains, par Mr Van Damme. Les deux fragments de brèche présentés proviennent de la grotte de Chauvaux sur Meuse, fouillées autrefois par le Professeur Spring (1842) puis par M. Soreil (1871) pour le Musée de Namur. Ces fragments de brèche contiennent l'un une partie de voûte cranienne et l'autre une partie de maxillaire. Ce qui rend particulièrement intéressant l'abri-grotte néolithique, de Chauvaux, c'est que la brèche à ossements y est relativement récente.

La contribution à l'élaboration d'une carte préhistorique Belge à grande échelle, par Mr de Munck fait suite aux « notes relatives à un ensemble de stations néolithiques du Hainaut et du Brabant et aux voies de communication qui les relient ». Cette contribution réunit tout ce qu'il est possible de savoir sur les anciens cours d'eau qui se

jettaient dans la Voer, près du Château de Stolberg-de Robiano et sur la stratigraphie de la rue du Marais, à Tervueren.

Dans ses *Notes succinctes sur le quaternaire,* Mr Em. de Munck résume ses observations sur le sujet.

La *lame du Grand Pressigny* présentée par M. Smets, provient des environs de Merxplas-Hoogstraeten.

R.-L. Doize.

2. ARCHITECTURE.

— L'histoire de la construction des tours et de l'achèvement des nefs de la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles, au XVe siècle, n'est pas encore définitivement fixée. Une critique nouvelle des textes d'archives qui s'y rapportent permet d'affirmer que les travaux du narthex et des tours de la collégiale furent entrepris après l'année 1442 et achevés dès 1479-80. (Ch. P. Lefèvre, O. Praem., *Le Narthex et les tours de la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles. Bull. Soc. Roy. Arch. Bruxelles,* 1936, janv.-mars, pp. 22-26). L'auteur écarte la date de 1435 acceptée par tous jusqu'ici : ne pourrait-on la conserver en supposant que les travaux faits alors à la façade n'entraînaient pas encore la démolition du narthex primitif?

— Une nouvelle étude archéologique — c'est la septième — vient de s'ajouter à la collection des travaux des élèves de l'Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Ecole des Hautes Etudes à Gand : c'est une *Monographie de l'église rurale de Winckel-Sainte-Croix, près de Gand,* due à Mlle J. Vermeulen. Une jolie tour occidentale, datant du XVe siècle, constitue le principal attrait de cette église. Des recherches patientes ont permis à l'auteur de retrouver les documents d'archives se rapportant à presque tous les objets mobiliers qui appartiennent pour la plupart au XVIIe et au XVIIIe siècle : le nom de leur auteur et la date de leur exécution ont pu de la sorte être retrouvés. Une illustration photographique abondante complète très heureusement cette étude. (*Bull. Soc. Hist. Arch. Gand,* 1934-1935, pp. 24-36.)

— Des *Notes pour servir à l'histoire de l'art en Brabant,* recueillies dans les archives des Hospices de Bruxelles par M. E. Frankignoulle ont été publiées par les soins de M. P. Bonenfant et constituent le t. XXXIX des *Annales de la Soc. Roy. d'Arch. de Bruxelles,* 1935, 204 pp.

Précieuse mine de renseignements ces notes sont suivies d'une table alphabétique qui est un véritable modèle. On y trouve les nombreux noms d'architectes et de maçons fournis par ces archives; ces noms sont encore eux-même groupés sous les rubriques *architectes* et *maçons.* La rubrique *architecture* renvoie aux travaux mentionnés sans spécification de personne. Les édifices, auxquels se rapportent les documents d'archives sont classés par catégorie sous le nom de la localité à laquelle ils appartiennent.

L. Ninane.

— Dans *Tongeren, Gids en Oudheidkundige Inventaris* (Tongres 1935) M. J. Paquay fournit d'excellentes descriptions, accompagnées de commentaires historiques, des vestiges romains et des monuments, et œuvres d'art du Moyen âge et des temps modernes de cette ville au passé si chargé. Il y reprend certains détails de son grand ouvrage *Tongeren Voorheen* (Tongres 1934) dont nous n'avons pu rendre compte en son temps car il ne nous était pas parvenu et qui contient notamment de remarquables exposés, appuyés de relevés et de plans, relatifs aux différents remparts et aux églises successives.

— *Les Analecta Praemonstratensia* (Tongerloo) IX, 1935, fasc. 1-2, 3-4, ont publié, avec une pagination séparée devant servir au brochage d'un volume distinct, une thèse

doctorale de Else Hardick sur les constructions des Prémontrés en Rhénanie, aux XII[e] et XIII[e] siècles, dans leurs relations avec les prodromes français et belges (*Praemonstratenserbauten des 12. und 13. Jahrhunderts im Rheinland. Ihr Verhältnis zu den französischen und belgischen Vorstufen*).

Précédée elle-même de remarques préliminaires et d'une bibliographie très détaillée (p. 3-6), une Introduction critique définit la portée du sujet (p. 13-23). Celui-ci est divisé en deux chapitres. Le premier chapitre traite des prodromes français et belges de l'architecture norbertine de Rhénanie (p. 25-67). Y sont successivement envisagées : 1° les Sources : Coutumes et Liturgie; 2° les Quatre premières fondations de l'Ordre (histoire et archéologie du monastère proprement dit et de l'église) : la maison-mère, Prémontré; Saint-Martin de Laon; Cuissy; Floreffe; 3° les Relations entre les Prémontrés et les Cisterciens; 4° les Caractéristiques de l'architecture norbertine en France et en Belgique.

Le deuxième chapitre étudie les constructions des Prémontrés en Rhénanie aux XII[e] et XIII[e] siècles (p. 69-118). On y passe en revue : 1° la Question de l'expansion de l'Ordre en Allemagne; 2° les églises à plusieurs nefs et chœur cistercien : Steinfeld et Rommersdorff 3° les églises à plusieurs nefs et à deux chœurs : Knechtsteden et Arnstein; 4° les églises à une seule nef : Sayn.

Une conclusion substantielle relative à l'adoption, par les architectes de l'Ordre, des habitudes constructives régionales (p. 119-123) termine le mémoire dont on louera la tenue scientifique et qui limite parfaitement son illustration aux plans essentiels.

— L'archéologie monumentale bruxelloise et, le cas échéant, l'archéologie urbaine comparée tireront grand profit de l'étude posthume de G. Des Marez, intitulée : le *Développement territorial de Bruxelles au Moyen-Age* et parue dans les publications du 1[er] Congrès international de Géographie historique, dont elle constitue le Tome III, (Bruxelles 1935). Doublement introduite par une Préface de F. L. Ganshof et un Avant-Propos de l'auteur, cette étude passe en revue l'infrastructure et la superstructure du sol — dont les archéologues devraient davantage tenir compte —, les premiers habitats, le *castrum*, la ville naissante (XI[e]-fin XII[e] s.); la ville constituée (XIII[e]-XIV[e] s.). Une série très importante de plans anciens et de relevés modernes aide à suivre les considérations souvent très neuves émises dans le texte.

P. R.

3. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

— Les chefs-d'œuvre de la technique de l'émail champ-levé sortis des ateliers rhénans et mosans dans le second quart du XII[e] siècle attestent un art et une expérience éprouvés. M. O. von Falke a tenté de rechercher des émaux plus anciens, d'une technique plus primitive, qui seraient à l'origine de l'art d'orfévrerie du XII[e] siècle.

A propos d'une série de reliquaires d'origine danoise (ancienne collection de l'Ermitage), l'auteur s'attache spécialement à l'étude de l'un d'eux et y discerne les tendances d'un style carolingien-othonien, en même temps qu'une technique de caractère archaïque. La pièce daterait de 1100 environ et aurait été influencée par des modèles étrangers du XI[e] siècle. M. von Falke s'appuyant sur des arguments techniques démontre que ces modèles sont sans doute mosans. Il étend ensuite ses recherches aux plus anciennes œuvres d'orfévrerie allemandes (*Die Inkunabeln der romanischen Kupfersmelz-Kunst, Pantheon,* mai 1936).

— Dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* (janvier-février 1936), le Comte J. de Borchgrave d'Altena publie une notice sur un *Christ en laiton* entré

récemment dans les collections du Musée. Il s'agit d'une très belle œuvre de caractère réaliste exécutée dans un atelier mosan vers 1165.

— Le même auteur apporte dans le *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* (janvier-mars 1936) une nouvelle contribution à l'étude de nos retables du début du XVI^e^ siècle. *Le retable bruxellois de Skanela en Uppland* fut étudié en 1933 dans notre Revue par M. J. Roosval. Aidé d'excellentes photographies, l'auteur décrit soigneusement cette intéressante œuvre d'art consacrée à la glorification de Sainte Anne. Les volets peints, attribués à l'entourage de van Orley ou de van Coninxloo révèlent un art déjà évolué dans le sens des idées de la Renaissance. Au contraire les sculptures sont encore tout à fait gothiques. S'appuyant par ailleurs sur des rapprochements avec d'autres retables contemporains, l'auteur propose de rectifier la date de 1520-225 proposée par M. Roosval et de situer notre œuvre vers 1500-1510.

— Nous signalons un troisième article du COMTE DE BORCHGRAVE D'ALTENA dans la livraison de novembre-décembre 1935 du *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire (Fragments inédits d'un retable du XVI^e^ siècle)*. Il s'agit de figurines pittoresques et manièrées se rattachant principalement à la Vie du Christ et sculptées sans-doute dans un atelier anversois vers 1515-1530.

— L'inventaire local des monuments archéologiques conservés dans les diverses communes du pays apporte toujours une contribution utile à l'histoire de l'art de notre pays. M. SIMON BRIGODE publie dans le *Bulletin de la Société royale paléontologique et archéologique de l'arrondissement judiciaire de Charleroi* des *Notes sur quelques sculptures anciennes conservées à Jumet*. Les fonts baptismaux de l'église Saint Sulpice présentent des caractères archaïques très accusés qui, par comparaison avec d'autres fonts, indiquent une origine romane ancienne. La statuette gothique de la Vierge, en laiton, s'apparente aux statuettes de Bocholt et daterait des premières années du XVI^e^ siècle. Curieux est le cul-de-lampe provenant de l'église de Gosselies (1554); l'auteur y reconnaît avec raison une survivance de l'esprit caricatural des imagiers gothiques.

— Le chœur de l'église de Malonne est orné d'une série de cuirs peints du XVIII^e^ siècle. M. F. COURTOY leur consacre une notice dans la revue *Namurcum* (1935, n° 1 : *Les cuirs peints de l'église de Malonne)*. La décoration a été conçue dans le plus beau style rocaille du milieu du XVIII^e^ siècle. L'origine de ces cuirs n'est pas encore déterminée (Malines?).

— L'église du petit village de Loonbeek en Brabant possède quelques intéressantes pierres tombales. M. STAN JENA publie à ce sujet une courte étude dans la revue *Eigenschoon en de Brabant* (1936, fasc. 1-2, *Grafsteenen te Loonbeek)*. La plus belle de ces pierres date du XVI^e^ siècle et est ornée en relief de deux portraits de membres de la famille Van der Vorst.

— Nous relevons dans le *Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines* (1935) un article de M. H. CONINCKX intitulé : *Een haardsteen met familienaam en datum gevonden te Mechelen op de Hoogstraat*. L'auteur décrit une belle brique de foyer de forme pentagonale décorée des armoiries de Charles Quint et portant une date : 1665, avec un nom Jacobus van der Biest qui n'a pu être identifié que très approximativement. En complément M. Coninckx étudie quelques briques de foyer du XVI^e^ siècle conservées au Musée de Malines; il les rapproche d'objets similaires du Musée céramique de Sèvres. Ajoutons à ce propos que les Musées royaux d'Art et d'Histoire possèdent de nombreuses briques du même type, avec lesquelles l'auteur pourrait faire d'utiles comparaisons.

— Monsieur le D^r^ J. L. HOLLENFELTZ, spécialiste de l'histoire de nos anciennes faïences fines du Luxembourg, vient de publier dans le tome LXVII des *Annales de l'Institut*

archéologique de Luxembourg à Arlon une étude intitulée : *La Faïencerie d'Arlon* (1781-1803).

Le travail est considérable. L'auteur a, en effet, reconstitué minutieusement, à l'aide de pièces d'archives, l'histoire de cette faïencerie. Nous sommes ici dans un domaine à peine exploré par quelques archéologues amateurs qui sont à l'origine de confusions nombreuses. Au début des faïenciers arlonnais recoururent aux manœuvres de débauchage et de concurrence déloyale couramment pratiquées par les céramistes de l'époque. Munie d'un octroi du 15 novembre 1784, la faïencerie semblait devoir prospérer, lorsque l'incendie d'Arlon de 1785 vint ruiner momentanément les espoirs. La reconstruction de l'entreprise fut compromise par la gestion déplorable du Dr Jean Sébastien Vaume, médecin bruxellois, qui après avoir mené la faïencerie arlonnaise près de la faillite tenta sans plus de succès d'ériger à Bruxelles la première manufacture de porcelaine dure. Malgré les procès qui mettent aux prises les associés et malgré les difficultés provoquées par le régime français, la faïencerie résista jusqu'en 1803.

L'étude des matières premières et des produits d'après les pièces d'archives est présentée avec beaucoup de clarté. Quant aux marques et aux objets leur étude se révèle extrêmement difficile en raison du petit nombre de faïences identifiées jusqu'à présent. L'auteur les a décrits et classés avec soin. Il résulte de ses observations que les faïences fines d'Arlon se rapprochaient de très près, au point de vue formes et des décors, des produits de la manufacture de Boch, auxquels ils devaient d'ailleurs faire la concurrence. Ainsi s'explique qu'en l'absence de marques, leur identification soit si difficile.

L'histoire de la faïencerie d'Arlon est un exemple typique de l'organisation de l'industrie céramique dans nos provinces dans le dernier quart du XVIIIe siècle. Livrées aux mains d'hommes d'affaires avides, sans expérience ni compétence, et se faisant une concurrence dépourvue de tout scrupule, les faïenceries fondées en de nombreux endroits ne résistèrent généralement pas à la terrible crise qui suivit la fin de l'Ancien Régime.

La monographie du Dr Hollenfeltz apporte ainsi une excellente contribution à l'histoire de la céramique dans nos anciens Pays-Bas.

Dans les livraisons d'avril et de mai du *Maandblad voor Beeldende Kunsten,* M. D. Henkel publie toute une série de gravures sur bois exécutées dans les Pays-Bas dans la première moitié du XVIe siècle *(Nederlandsche houtsneden, 1500-1550).* Plusieurs d'entre ces gravures sont intéressantes pour l'œuvre de nos peintres flamands de la Renaissance ou pour l'iconographie de nos souverains.

L'étude du savant spécialiste hollandais constitue un commentaire précieux du recueil monumental de gravures édité récemment par Nyhoff.

H. Nicaise.

4. PEINTURE.

— M. Julius Held étudie le rôle des « architectures » dans les tableaux au cours d'un article publié dans le *Reallexikon zur deutschen Kunst-Geschichte,* éd. Otto Schmitt, fasc. 8, coll. 906-913. Il dénombre diverses œuvres dues à des artistes flamands depuis Van Eyck jusqu'à Neeffs. Il envisage les figurations d'églises, les représentations d'intérieurs d'habitations et même les tours de Babel. On aurait aimé voir cités les panneaux de Broederlam et la Sainte Barbe de Jean Van Eyck.

— Le monastère de Saô Joaô de Taronca conserve une figuration de Saint Pierre assis sur un trône, le musée Graô Vasco de Viseu en possède une réplique, quelque peu postérieure, peinte par Vasco Fernandes. Ces deux œuvres du XVIe siècle sont une preuve de plus de l'influence exercée par l'art flamand, en particulier par le style de

Jean Van Eyck, sur la peinture portugaise. Le Père Eternel du polyptyque de Gand a inspiré ces deux représentations de saint Pierre portant la tiare, la miniature fol. 72 du Bréviaire Grimani a des rapports évidents avec eux aussi (Myron MALKIEL JIRMOUNSKY, *Deux sources d'inspiration dans la peinture religieuse portugaise au XVI^e siècle : les saints Pierre de Taronca et de Viseu, Gazette des Beaux-Arts,* mars 1936, pp. 129-146).

— Le retable du maître-autel de l'église saint Jean à Lüneburg est consacré à la légende de saint Jean-Baptiste, saint Georges et des saintes Cécile et Ursule; il fut peint en 1482 par Hinrik Funhof, auteur représentatif du centre artistique de Hambourg-Lüneburg. Cette vaste composition est influencée par la manière de Dieric Bouts; les rapprochements entre certains détails du retable et des panneaux de la Justice d'Othon de Bouts sont très suggestifs (F. STUTTMANN, *Hinrik Funhof. Sein Verhältnis zu den Niederlanden und seine Stellung in der niedersächsischen Kunst, Pantheon,* mars 1936, pp. 75-86.

C'est encore l'influence de Dieric Bouts que August L. MAYER(*Panneaux français inconnus, Gazette des Beaux-Arts,* mai 1936, pp. 275-288) propose de reconnaître dans quelques panneaux qu'il attribue à l'école du nord de la France. Signalons, parmi ceux-ci, deux tableaux du musée de Bruxelles, traditionnellement reconnus comme œuvres allemandes.

— M. St. CURSITER *(The control of humidity in enclosed spaces, The museums journal,* mai 1936, pp. 44-45) donne quelques renseignements sur le mode de conservation des deux volets de Hugo Van der Goes qui se trouvent à Holyrood.

— M. Julius HELD *(A diptych by Memling, The Burlington Magazine,* avril 1936, pp. 176-179) propose de rapprocher un panneau, Vierge et Enfant, peint par Memlinc et faisant partie du legs Ryerson à l'Art Institute de Chicago d'un portrait d'homme du même artiste, conservé dans la collection Arthur Sachs de New-York. Les dimensions sont identiques (bois, 35 × 26 cm.), un même local est figuré de part et d'autre, le panneau de New-York a conservé son cadre ancien, celui de Chicago est plus moderne, mais imite l'ancien. Notons que le miroir placé derrière la Vierge reflète autre chose que le panneau avec l'homme en prière.

— La collection Van Derlip est exposée à l'Institute of Arts de Minneapolis depuis octobre 1935. On y relève la présence du triptyque de la Déposition de Croix du Maître de la légende de sainte Lucie. Cette œuvre est reproduite dans *Pantheon,* février 1936, p. 74, pl. devant la p. 69. Une vue très importante de Bruges s'observe à l'horizon du paysage.

— La Crucifixion de la collection Thyssen au château Rohoncz est une des œuvres les plus importantes de la période de jeunesse de Gérard David. C'est en comparant à ce panneau une autre Crucifixion, conservée à la Galerie Liechtenstein de Vienne, (n° 933, 53.5 × 37.5 cm.) que O. BENESCH *(Ein Frühwerk von Gerard David, Pantheon,* mai 1936, pp. 154-156) propose d'enrichir le catalogue de Gérard David d'une unité. Ce tableau était mentionné sous l'indication de : « maître des anciens Pays-Bas, fin XV^e siècle ».

— M. Ed. GÉRARD signale dans *Beaux-Arts,* 10 avril 1936, p. 2, que le paysage sur lequel se profile le saint François d'Assise recevant les stigmates, copie par Patenier du tableau de Jean Van Eyck (Madrid, Prado), peut être identifié avec le panorama de Dinant vu entre Anseremme et Dréhance.

C'est à Patenier que Harry B. WEHLE *(A triptych by Patinir, Bulletin of the Metropolitan Museum of art,* avril 1936, pp. 80-84) attribue un triptyque récemment entré au Metropolitan Museum de New-York. L'œuvre provient d'une abbaye proche de Linz;

elle représente, au centre, saint Jérôme, sur les volets, le Baptême du Christ et la Tentation de saint Antoine.

— M. E. P. Richardson *(Christ in limbo by Herri met de Bles, Bulletin of the Detroit Institute of arts of the City of Detroit,* décembre 1935, pp. 31-34) signale le don récent de la Founders Society au musée de Détroit d'un panneau représentant, en une vision fantastique, la Descente du Christ aux limbes. Bien que ce sujet ne lui soit pas habituel, c'est à Bles que l'auteur de l'article attribue le tableau.

— L'église sainte Dymphne de Gheel possède deux panneaux précieux (bois, 27,5 × 17 cm.) représentant l'un les traits de Jean de Merode, l'autre ceux de sa femme, née Brederode. M. Julius Held *(Bildnisse Jan Mostaerts, Pantheon,* mars 1936, pp. 93-96) propose d'attribuer ces œuvres à Jan Mostaert qui les aurait peintes vers 1525. Mostaert est originaire de Haarlem, comme la famille de Brederode d'ailleurs.

— Après M. Van Puyvelde (voir cette Revue, 1935, 2, p. 188), le Dr G. Gluck attire l'attention sur le Paysage avec saint Antoine (Londres, collection Robert Frank) de Bruegel, œuvre révélée depuis peu. L'auteur situe le sujet dans l'évolution du thème iconographique et montre l'esprit et l'originalité de la figuration de Bruegel. Le panneau se date des années 1558 environ. Dans le même article *(Uber einige Landschaftsgemälde Peter Bruegels des Aelteren, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* nouv. sér., t. 9, 1935, pp. 151-165), M. Gluck étudie les deux exemplaires de la Chute d'Icare (musée de Bruxelles et collection Herbrand à Paris). Il conclut que la réplique parisienne est également de la main de Bruegel, il la date de 1554-1555. A la fin de son travail, l'auteur analyse la conception du paysage chez Bruegel; notons aussi qu'il signale une réplique réduite de l'Estuaire de la collection Stuyck del Bruyère, à Anvers, dans la galerie Alice Manteau à Paris.

— L'interprétation de l'œuvre de Bruegel fait l'objet de nombreux débats à l'heure actuelle. M. K. Tolnai a pris une position nette dans cette controverse, son livre récent en est la preuve. Il a fait précéder l'édition de ce volume d'un article, *Studien zu den Gemälden P. Bruegels d. Ae,* dans le *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* nouv. sér., t. 8, 1934, pp. 105-135. Il analyse la plupart des œuvres de Bruegel et tend à démontrer combien la conception de l'artiste est intellectuelle et combien sa vision du monde est totale, humaniste.

Tout en ne niant pas à Bruegel cet esprit, M. D. Roggen prétend que pour interpréter judicieusement le grand peintre du XVIe siècle, il convient de connaître le milieu dans lequel il vécut. Pour cela, il importe de recourir aux sources littéraires si abondantes alors, aux sources d'archives, aux figurations de la vie de l'époque. Les arguments qu'il apporte pour étayer son point de vue se rapportent en ordre principal à Jérôme Bosch; mais il serait souhaitable que l'auteur poursuive ses recherches en ce domaine et publie rapidement le résultat de ses investigations *(Het verklaren van het werk van Bosch en Bruegel, Nieuw Vlaanderen,* 7 mars 1936).

— La direction de l'Institute of Arts de Detroit a organisé du 12 février au 15 mars une exposition Rubens dans laquelle se trouvaient rassemblées quelques 60 œuvres du maître, appartenant aux musées et collections américains. Ces tableaux sont dénombrés dans le *Bulletin of the Detroit Institute of arts of the City of Detroit,* janvier 1936, p. 58.

M. Ella S. Siple publie quelques réflexions intéressantes et utiles à propos de cette exposition due à l'initiative du Dr Valentiner *(Art in America. The Rubens exhibition at Detroit, The Burlington Magazine,* mai 1936, pp. 243-244).

— Le duc de Buccleuch a vendu à la National Gallery de Londres un très important paysage, la Mare, de Rubens. Cette œuvre (bois, 98 × 134 cm.) ne date pas de la dernière période du maître, mais semble avoir été peinte vers 1615-1616. Le tableau, outre ses

qualités esthétiques, a une grande importance historique : Gainsborough, dans une lettre à Garrick de 1768, signale l'influence de ce paysage sur son art. Il avait vu le panneau chez le duc de Montagu (Neil MACLAREN, *A Rubens landscape for the National Gallery, The Burlington Magazine,* mai 1936, pp. 207-213. — *Pantheon,* avril 1936, p. 138).

— L'église des jésuites, « De Krijtberg », d'Amsterdam conserve une toile qui, sans être de première valeur, peut être attribuée à Jacques Jordaens, d'après E. B. BERGER (*An unknown work by Jacob Jordaens, The Burlington Magazine,* mars 1936, pp. 139-140). L'auteur base ses déductions sur des rapprochements avec le tableau de Jordaens exposé à la fondation Teirlinck d'Anvers et avec la toile, perdue aujourd'hui, de l'église saint Nicolas à Dixmude. La composition d'Amsterdam fut peinte après 1654.

— M. Frank G. Logan a déposé au musée des Beaux-Arts de Chicago un « Paysage montagneux » de Joos de Momper, œuvre du début de la carrière de l'artiste. D'autre part, grâce au Perry B. Smith Fund, le musée a pu acquérir un autre paysage du même peintre. Ce tableau est un des nombreux qui révèlent le talent ordonné et mûri du paysagiste anversois (D. C. RICH, *A new landscape by Joos De Momper, Bulletin of the art institute of Chicago,* mars 1936, pp. 38-39).

— Le tableau signé Erasme Quellin que conserve le château du baron de Weichs à Roesberg, près de Brühl (entre Cologne et Bonn) est l'illustration de la devise, « Labore et Constantia », de Plantin. M. Sabbe a découvert dans les archives du musée Plantin que cette toile fut payée le 20 septembre 1640 (M. SABBE, *Labore et Constantia. Een schilderij van Eerasmus Quellin, De Gulden Passer,* 1934, pp. 107-109).

— Le Dr VALENTINER (*Still life paintings, Bulletin of the Detroit Institute of arts of the City of Detroit,* janvier 1936, pp. 45-50) émet quelques considérations générales sur les tableaux de fleurs à propos de diverses toiles léguées par Edgar Whitcomb au musée de Détroit et parmi lesquels nous relevons un Osias Beet, un Ambroise Bosschaert, un Abraham Brueghel, un Jan Brueghel et un Fyt.

J. LAVALLEYE.

G. J. HOOGEWERFF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst.* La Haye, Nyhoff, 1936. In-8, 2 vol.

Les premiers fascicules de cette synthèse viennent de sortir de presses. Les deux volumes comprendront 10 fascicules et seront illustrés d'environ 650 reproductions. Lorsque le premier volume aura paru entièrement, nous en rendrons compte ici; l'école de peinture des Pays-Bas du nord a trop d'attaches avec celle des Pays-Bas du sud pour qu'il n'en soit pas fait mention dans cette Revue.

J. L.

5. ART POPULAIRE.

Il y a des livres dont il convient de parler au moment de leur apparition, parce qu'ils sombrent après dans un oubli profond, très souvent mérité; il en est d'autres, dont on peut toujours parler, à cause de leur valeur durable; dont il convient même de faire parfois un éloge tardif, mais d'autant plus sincère, pour en rappeler le mérite incontestable, trop vite perdu de vue au milieu des innombrables publications nouvelles, qui se succèdent sans interruption, comme les flots de la mer, et risquent de submerger les travaux de haute valeur.

Tel est le cas pour le grand ouvrage sur l'art populaire flamand, entrepris audacieusement et mené à bonne fin par M. Victor de Meyere, conservateur du Musée de folklore d'Anvers. A bon escient, je rappelle ici cette fonction est loin d'être purement hono-

rifique, telle qu'elle est conçue par celui qui l'a assumée : par là, je veux montrer à mes lecteurs que V. de Meyere avait à sa disposition une mine surabondamment riche, qu'il connaissait dans tous ses coins et recoins depuis de longues années. Il paraît donc presque superflu de déclarer que son travail est aussi complet qu'il est permis de l'être à une œuvre humaine. Le vaste sujet est traité dans toute son ampleur et tous ses chapitres sont admirablement documentés, qu'ils soient consacrés à l'ameublement, aux objets d'ornement ou aux ustentiles de ménage, aux poteries et verreries, à la vannerie, à l'art religieux, aux livres et aux images populaires sous toutes leurs formes. D'ailleurs, V. de Meyere ne s'est pas contenté de fouiller le magnifique fonds qu'il avait sous la main; il connaît toutes les collections, anversoises ou autres, en particulier les collections Frans Claes et E. H. van Heurck, dispersées après le décès de leur propriétaire.

Evidemment, l'auteur de cette encyclopédie artistico-populaire ne peut pas se montrer spécialiste averti dans chacun des nombreux chapitres que comporte son volumineux ouvrage d'ensemble : sur un point déterminé, un spécialiste pourra le prendre en défaut; encore n'en connaissons-nous qu'un seul qui se soit imposé cette tâche ingrate (1). Quant à moi, il me semble que c'est avant tout dans son ensemble qu'il faut apprécier cet ouvrage d'ensemble, qui ne mérite que des éloges. Le texte est d'une lecture aussi agréable qu'instructive, tout aussi bien dans l'édition originale que dans les versions française et anglaise (2). Quant à l'illustration documentaire, elle est abondante et suggestive à souhait : plus de 150 pages spéciales, grand format, nous apportent 250 illustrations qui, jointes aux nombreuses illustrations ornant le texte, malheureusement sans rapport réel avec celui-ci, portent à plus de 500 le nombre d'illustrations de ce *corpus* folklorico-artistique.

Pour connaître et apprécier V. de Meyere comme littérateur, folkloriste et historien de l'art populaire, il faut lire d'abord la curieuse interview de Marnix Gijsen, pétillante de vie et d'humour, publiée dans sa revue bibliographique *De Boekenkast,* N. S., II (1934) p. 22 et suivantes; il faut parcourir ensuite, pour le relire après, le beau livre que notre auteur, écrivain doublé d'un érudit et d'un artiste, a consacré à l'art populaire, tel qu'il l'a retrouvé, surtout dans sa ville natale, qu'il aime autant que l'a chérie celui qui fut son ami le plus cher et dont il a exalté le souvenir : Max Elskamp, poète, graveur et folkloriste (3).

JEAN GESSLER.

(1) Dans son compte rendu, après un premier alinéa élogieux, H. Nicaise demande s'il est permis à un « spécialiste », qui ne possède aucune compétence en matière folklorique, de formuler quelques critiques suscitées par la lecture de l'un des chapitres les plus importants traitant de la céramique. Cf. *Bull. des Musées royaux d'Art et d'Histoire,* 3e s., VII (1935), p. 47.

(2) J'ai devant moi l'édition originale : V. DE MEYERE, *De Vlaamsche Volkskunst.* Anvers, De Sikkel, 1934. 332 pp. grand in-quarto; 511 figures.

(3) V. DE MEYERE, *In Memoriam Max Elskamp.* Anvers, 1932. — Cf. J. DE BOSSCHERE, *Max Elskamp.* Paris, 1914 (Avec 12 bois gravés par Elskamp).

ENCORE SLUTER !

« Encore Sluter ! » s'exclamait tout récemment un confrère de l'Académie de Dijon, me donnant à entendre que l'histoire de Bourgogne était riche de sujets aussi importants et moins rebattus. Encore Sluter ! C'est qu'aussi bien en ces huit dernières années, tout un faisceau de recherches et de publications ont singulièrement approfondi et, en définitive, renouvelé, notre connaissance du vieux maître : la découverte de Mrs. Roggen et Duverger, de l'Université de Gand, touchant les origines harlemoises de Sluter et son séjour à Bruxelles; la monographie de M. Georg Troescher soulignant, avec un regretable esprit de système, les affinités de la plastique slutérienne avec le mouvement artistique des pays allemands du nord-ouest; les études de M. Paul Rolland relatives à l'essor de l'Ecole de Tournai; la publication, par M. Henri Drouot, des textes d'archives concernant le tombeau de Philippe le Hardi; la reconstitution dans l'état d'origine du cortège des pleurants, par M. le lieutenant-colonel Andrieu; les traces d'un style précurseur de celui du maître à Malines, dont M. Squilbeck s'est fait le militant; enfin, les modestes essais que Mlle Ænne Liebreich et l'auteur même de ces pages firent paraître, ici et là, sur les œuvres de la Chartreuse de Champmol, le tombeau de Jean sans Peur et celui de Philippe Pot.

Et précisément le premier mérite d'ordre pratique, du nouveau Claus Sluter de Mlle Liebreich (1) qui motive le présent article est d'offrir à tous ceux qu'intéressent les « Sluteriana » une mise au point sobre et claire des résultats de cette période critique. A sa date de publication, il doit un aspect conclusif; il épargne au lecteur l'effort prolongé et parfois stérile qu'imposent les débats épineux et toutes ces dérivations des luttes érudites qui vont se perdre dans les sables; il constitue dans l'ensemble une excellente information mise à jour.

Cela dit, nous présenterons quelques objections, points de vue et compléments, que ne peut manquer de susciter une personnalité d'artiste aussi forte que celle du vieux tailleur d'images, mais, est-il besoin de le dire, dans l'esprit d'une très bienveillante confraternité pour l'auteur de ce nouveau travail.

Tout d'abord, une question de méthode : la Chartreuse de Champmol, foyer de l'art slutérien, nous paraît avoir été envisagée trop isolément, trop « en soi ». L'histoire féconde répugne au système des vases clos. Les

(1) Voir : LIEBREICH (Æ.) CLAUS SLUTER. Dietrich & Cie, Bruxelles 1936. (20 × 27). 247 p., 39 pl.

courants sont la vie de l'art. Et de même que, passant au détail de son enquête, l'auteur, à notre sens, isole trop chaque pièce devant son microscope, déjà pour l'ensemble de son travail, il donne trop l'impression de s'être enfermé dans le chantier du monastère et de n'avoir pas assez respiré l'air du dehors. Et c'est fort dommage, car en réalité, lors de sa documentation, il avait élargi sa base plus qu'il ne le laisse paraître.

Pour ce qui est par exemple, de la ressemblance individuelle, le seul point de comparaison qu'il se permette est celui des deux statues royales des Quinze-Vingts dont, même après le savant article de M. G. Huard (1), le principal mérite à nos yeux reste d'être des portraits d'une tranquille et savoureuse bonhommie du roi Charles V et de la reine Jeanne de Bourbon. La vis du Louvre et la grande cheminée de Poitiers avaient droit de cité à côté du couple royal. Pour le Louvre en particulier, comment ne pas tenir compte du portrait même de Philippe le Hardi, payé vingt francs d'or à Guy de Dammartin (2), le propre frère d'André (Drouet) de Dammartin qui allait devenir, le 10 février 1384, maître général des œuvres de maçonnerie du duc « par tous ses pays » et l'auteur des devis architecturaux de la Chartreuse? Sluter, dans ses voyages à Paris, n'a pas manqué de voir la vis du Louvre dans le temps même où il travaillait à l'imagerie du portail et au tombeau du fondateur.

C'est qu'en effet, indépendamment des questions de plastique sur lesquelles nous allons revenir, ces contacts historiques trop négligés fixent l'atmosphère d'un chantier et dégagent ses liaisons avec les œuvres contemporaines. L'art de Dijon a trois foyers : Paris, la Bourgogne et les Pays-Bas. Pour éclairer les débuts de la Chartreuse, il est possible même de remonter plus haut que Drouet de Dammartin : moins de trois mois après la retenue de ce maître maçon du milieu royal, l'architecte en chef du Louvre de Charles V, Raymond du Temple lui-même, fait une tournée d'inspection en Bourgogne. Nous le surprenons à Rouvres (3) le 30 avril :

« Pour les despens de maistre Remon, maistre masson du roy, de » maistre Drouet, de maistre Jaque le Masson (Jacques de Neuilly) qui » fuirent à Rouvre le dernier jour d'avril 384... lezquels estoient alé », sur l'ordre du duc, « visiter les ouvraiges ... faiz et à faire ou chastel ... et » y ordonner sur ce leur bon avis ... »

« une disnée » 25 s. (4)

(1) Voir : Huard (G), *Saint-Louis et la reine Marguerite, statues provenant des Quinze-Vingts*, dans : *Gazette des Beaux Arts*, 1932[1], pp. 375 et suiv.

(2) Voir : Sauval (H), *Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris*, 1724, in-f°, t. II, pp. 23-24.

(3) Côte-d'Or. Ancien château des ducs capétiens.

(4) Voir : Archives de la Côte d'Or, B. 5761, f°s 64 et 69 v° et Prost (B. et H.) Inventaires mobiliers... t. II, pp. 170-171, n° 1133.

Dammartin et Neuilly étant réciproquement le « deviseur » et « l'entrepreneur » de la Chartreuse, il y a tout lieu de penser que la visite de maître Raymond ne se borna pas au château de Rouvres, qu'elle eut une portée plus étendue et qu'il fut consulté sur l'œuvre monumentale qui naissait alors aux portes de Dijon. En ce même printemps d'ailleurs, le duc donne l'essor aux travaux de son château de l'Ecluse; il envoie simultanément des tailleurs de pierre pour l'une et l'autre entreprise (1), et quelques années plus tard, au cours de l'automne de 1387, c'est encore le couple Raymond du Temple et Drouet de Dammartin qui visite les ouvrages de cette châtellenie (2). Nous eussions aimé que Mlle Liebreich fît luire un instant à nos yeux le chaînon doré qui rattache la forteresse de la mer du Nord et la Chartreuse dijonnaise au Louvre de Charles V.

A côté des origines de l'œuvre, celles du maître lui-même auraient pu, semble-t-il, être scrutées avec plus de profit. C'est sur ce point principalement qu'a porté à la soutenance, la courtoise et pénétrante critique de Mr. Henri Focillon. Le maître éminent de la Faculté des Lettres de Paris a fait ressortir que, réalisme physionomique mis à part, les statues-portraits des Quinze-Vingts et de Poitiers qui nous sont parvenues, procèdent encore du canon traditionnel et *vertical* des formes, tandis que les personnages et les portraits de Sluter tendent à l'ampleur dans l'*horizontalité*. On sait à quelles exagérations, la draperie aidant, ce parti de la forme en largeur, et finalement du plus large que haut, a conduit les imitateurs du maître (3). Mais précisément, il serait intéressant et fécond de savoir où l'imagier avait, lors de sa formation professionnelle, pris ce goût de l'effet massif. Mr. Henri Focillon conseillait au récipiendaire de tourner les yeux du côté des Pays-Bas. S'il nous est permis de faire état d'une très modeste expérience personnelle, il nous souvient d'avoir rencontré en plusieurs églises de Belgique, non seulement parmi les consoles historiées, mais dans la ronde-bosse du XIV[e] siècle, de ces figures, encore tributaires pour le style de l'art religieux traditionnel, mais alourdies, empâtées, tendant à l'affaissement sur elles-mêmes. Leur contour est un acheminement vers le canon slutérien; il y manque seulement la fougue dramatique, la passion de puissance, le coup de baguette du style (4).

(1) Voir : Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille, portef. B. 3364; PROST (B. et H.) *ibid.*, t. II, p. 162, n° 1085; DEHAISNES (CH.) *Documents*, t. II, p. 602.

(2) Voir : Arch. de la Côte d'Or, B. 1475, f° 83; liasse B. 386 et PROST, *ibid.*, t. II, pp. 329-330, n° 1826.

(3) Qu'on nous excuse de citer : DAVID (H.) *De Sluter à Sambin*. Paris, Leroux, 1932, t. I, pp. 38-39.

(4) A ce sujet, on feuillette avec fruit les deux volumes jubilaires de M[r] Paul CLEMEN : *Belgische Künstdenkmäler;* voir notamment, t. I, p. 163, les prophètes populaires, barbus et drapés, des consoles de Saint-Paul de Liége.

Quelques remarques, réduites presque à de simples nuances, au sujet du portail de l'église de la Chartreuse. Mlle Ænne Liebreich attribue entièrement à Sluter la Vierge à l'Enfant qui fait le centre de la composition. Sans omettre les trois statues de la chapelle basse du duc (1) posées en 1390, il est permis de constater que la mise en place de cette imagerie religieuse au cours de l'été de 1391 (2), marque la première étape du nouveau chef d'atelier dans la réalisation plastique de l'un des principaux « ensembles » du couvent. Même à des yeux mal avertis, ces pièces trahissent moins d'invention personnelle, moins de caractère et de vie pathétique, que les personnages ultérieurs nés du ciseau du grand imagier. Aussi continuons-nous de penser à l'exemple de notre éminent et vénéré maître, Mr. Emile Mâle, qu'il est légitime de chercher un reflet des tracés de Jean de Marville jusque dans l'exécution de cette partie du programme. Par son ample démarche et son drapé généreux, cette Vierge a de la *touche* slutérienne; mais elle respire une aisance souveraine, un air de grande dame qui sent sa cour de France et, par là, elle garde une empreinte des premiers « devis ».

On sait que d'autres Vierges ont laissé des traces dans les comptes ducaux et, parmi elles, ce « grant ymaige de Nostre-Dame », que le peintre en titre de Philippe le Hardi, Jean de Beaumetz ,avait eu mission de conduire de Tournai à Dijon, voyage dont il touche l'indemnité le 7 mars 1383 (3). A cet égard, Mlle Liebreich, influencée par la présence d'un peintre à la tête du convoi, émet l'hypothèse que, peut-être, il s'agissait là d'un *tableau,* d'un panneau marial promené du Tournaisis en Bourgogne, comme l'allaient être dix ans plus tard, de Termonde à Dijon, et de Dijon à Ypres, les rétables de Jacques de Baerze et de Melchior Broederlam. A ce sujet, nous avons fait remarquer déjà que les termes « ymaige » et « coffre » désignent toujours, dans la terminologie des comptes, l'emballage d'une statue dans une caisse de bois — qu'au surplus, l'emploi en l'occurence d'un « chariot à six chevaulx », indique assez qu'on avait affaire à une masse lourde, à un bloc de pierre. Les hasards des comptes de Philippe le Hardi nous ont mis tout récemment sous les yeux le détail d'une démonstration d'artillerie dans la campagne proche de Saint-Omer. Sait-on de quel moyen de transport use le duc pour le convoi de ses pièces? Précisément de chars à six chevaux. Dès lors, quelles n'eussent

(1) La Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Antoine.
(2) Saint Jean-Baptiste et sainte Catherine étant venus, au mois d'août, compléter la Vierge.
(3) Voir : Arch. de la Côte d'Or, B. 1460, f° 132; Prost, *ibid.* t. II, p. 127, n° 765 et Dehaisnes, *ibid.* pp. 594-595.

pas dû être les dimensions d'un panneau qui eût atteint... le poids d'un canon ! Ici donc, l'interprétation traditionnelle garde toute sa valeur.

Mlle Ænne Liebreich qui, d'une façon générale, accuse un peu de timidité dans l'hypothèse, n'a pas, à notre sens, dégagé la véritable raison de la présence de saint Jean-Baptiste et de sainte Catherine, comme introducteurs et intercesseurs aux côtés du couple ducal. L'auteur en cherche la cause dans un patronage conventuel, ou dans des convenances de famille (1). Or l'explication la plus fondée est d'ordre iconographique et de portée générale : pour tout le XV[e] siècle, saint Jean-Baptiste incarne, en face de la Vierge, le médiateur des hommes au Jugement dernier (2). L'ascète du Jourdain qui baptisait les Juifs, qui préparait la voie du Sauveur et désignait l'Agneau de Dieu, était tenu en singulier crédit dans le rôle de la recommandation. D'autre part, si des considérations toutes personnelles eussent déterminé la duchesse, on ne voit pas quel motif l'eût portée à s'écarter de sainte Marguerite, sa protectrice naturelle, dont la dévotion à l'époque ne le cédait pas à celle des autres saintes, la Vierge exceptée. Saint Catherine est associée dès le haut moyen âge au triomphe de la dialectique. Avocate incomparable ! Sans doute pensait-on qu'ayant vaincu en arguments cinquante docteurs d'Alexandrie, elle était de force à plaider la cause d'un pécheur devant le souverain juge. Qu'on veuille nous permettre sur ce point une référence personnelle : nous avons reconstitué et décrit, dans la petite communauté bernardine de Labussière-sur-Ouche, le bas-relief commémoratif d'un abbé de la fin du moyen âge présenté simultanément au Christ par saint Jean-Baptiste et par sainte Catherine (3). Aucune contingence particulière ne peut être ici invoquée. L'exemple souligne le caractère de *règle iconographique* pris à l'époque par le choix de ces médiateurs de la *commendatio animae.*

L'ordre hiérarchique suivi par l'imagier dans la mise en place des figures du portail nous invite à maintenir pour la statue du duc la date de 1392, pour la duchesse 1393. L'année suivante, Sluter est occupé par le château de Germolles. Et le printemps de 1395 marque les débuts du Calvaire.

Les chapitres consacrés au tombeau de Philippe le Hardi nous fournissent l'occasion d'une mise au point sur la question de savoir quelle fut au juste la part de ce Tournaisien d'attaches professionnelles, Claus de Hane, dans l'économie du monument. M. Henri Focillon a rappelé, au cours de la

(1) Voir : LIEBREICH, *ibid.* p. 60.
(2) Voir : MALE (E.) *L'art religieux de la fin du moyen âge en France,* Paris, Colin 1908, p. 502, n° 2. Citons, à cet égard, le rétable de Nicolas Rolin à l'Hôtel-Dieu de Beaune.
(3) Voir : DAVID, *ibid.* t. II, pp. 150-151.

soutenance, son activité temporaire, mais le récipiendaire ne semble pas en avoir pleinement dégagé la nature, ni le sens. A l'exemple de M. Henri Drouot et devant son argumentation solidement étayée (1), nous avons cru pouvoir faire honneur à Claus de Hane d'une part importante de la galerie d'architecture qui entoure le cénotaphe. Nous nous étions montré toutefois moins affirmatif que notre savant confrère lorsqu'il dit par exemple : « C'est en définitive à la collaboration de Jean de Marville et de Claus de Haine qu'est dû le *cloître,* c'est-à-dire le cadre même où seront disposés les futurs pleurants » (2). Et pourtant M. Domien Roggen de s'écrier dans son étude récente sur *Les pleurants de Claus Sluter à Dijon* : « Nous serions enchanté de connaître les textes d'archives sur lesquels se base M. H. David pour affirmer... que Claus de Hane est l'auteur de cette riche galerie.» (3) Loin de nous le projet subversif d'enchanter M. Roggen ! Rappelons cependant ces textes :

Un mandement ducal du 3 août 1386 nous apprend qu'un ouvrier d'images d'albâtre retenu par le duc à Tournai, Claus de Hane, après avoir accompagné Philippe le Hardi de Tournai à Gand, a été envoyé sur son ordre à Dijon, pour faire « certains ymaiges de pierre » (4), et le 18 mai de l'année suivante, le même ouvrier donne quittance de ses gages pour 186 jours « qu'il a vacqué et ouvré » au tombeau ducal (5), sous la direction de Jean de Marville (6). Or, comme l'a déjà fait remarquer M. Drouot, la suite logique de l'entreprise supposait d'abord la construction du noyau de maçonnerie et du décor d'architecture avant toute façon d'images. Cette première phase s'étend des besognes du début (octobre-novembre 1384) jusqu'au 21 mars 1390, où le flamand Philippe van Eram reçoit le payement de treize « chappiteaulx pendens », petites clés ouvragées intermédiaires aux arcades (7). Le labeur de Claus de Hane revient pleinement à cette période. Ce retard dans l'entreprise des « images » est prolongé au point que, *dix-sept ans plus tard,* lors de la reprise générale qui suit la mort de Philippe le Hardi, le marché du 11 juillet 1404 nous apprend que, *de toute l'imagerie prévue rien encore n'est exécuté,* à l'exception de deux pleurants. Le vieux Claus n'étant alors ni d'âge, ni de caractère, à se

(1) Voir : Drouot (H.) *L'atelier de Dijon et l'exécution du tombeau de Philippe le Hardi,* dans : *Revue Belge d'Archéologie,* 1932 et à part, pp. 13-15.
(2) Voir : Drouot, *ibid.* p. 14.
(3) Voir : Roggen (D.) *De « Plorants » van Klaas Sluter te Dijon,* dans : *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis,* Gand 1935, p, 128, n° 1.
(4) Voir : Arch. de la Côte d'Or, B. 1465, f° 105 v° et Paris. Bibliothèque Nationale, Coll. Bourgogne, t. XXVI, f° 28; Dehaisnes, *ibid.,* p. 632; Drouot, *ibid.,* p. 28, n° 10.
(5) Du 28 août 1386 au 18 mai 1387.
(6) Voir : Arch. de la Côte d'Or, B. 4429, f° 24 v°; Prost, *ibid.,* pp. 463-464, n° 3050; Dehaisnes, *ibid.,* p. 638.
(7) Voir : Arch. de la Côte d'Or, B. 4434, f° 21; Drouot, *ibid.,* p. 31, n° 16.

plier aux modèles d'autrui, surtout pour des statuettes où il a mis tant de lui-même, il paraît bien certain que ces deux petits personnages qui vont servir de *patrons* pour la série des processionnaires, sont sortis de sa main. Or Mr. Roggen incline à réserver la galerie d'architecture au flamand van Eram. Le culte respectable et touchant de la petite patrie ne doit pas porter atteinte aux réalités historiques. Nous voyons fort bien comment les choses ont dû se passer : le duc ayant jugé que son équipe bourguignonne, telle qu'elle était alors constituée, ne pouvait pas lui fournir l'imagier dont il avait besoin, s'attache lui-même, sur les lieux, l'un des tombiers réputés de Tournai, l'emmène à Gand en sa compagnie et l'expédie sur Dijon pour y tailler « certains ymaiges de pierre ». Peut-être songeait-il effectivement à lui confier une part de l'imagerie de son tombeau. Mais, sur place, Claus de Hane se plie nécessairement à la direction de Jean de Marville, conditionnée elle-même par l'état d'avancement de l'œuvre. En admettant, *contre toute vraisemblance d'ailleurs,* qu'il ait sculpté les deux uniques pleurants dont il est fait mention en 1404, six mois n'étaient pas nécessaires pour la taille de ces figurines. Il fit donc autre chose en 186 jours de labeur continu : *il ouvra à l'architecture décorative du cloître.* Il nous semble donc de toute prudence d'admettre pour cette partie de la sépulture, au moins une *collaboration* du tournaisien — de formation — Claus de Hane et du flamand Philippe van Eram. Nous sommes heureux de rencontrer ici les précieux travaux de M. Paul Rolland sur l'école de Tournai. Deux contacts indéniables pour cette période, se dégagent des textes : le transport de la Vierge de 1383, au sujet de laquelle, tout récemment encore, l'éminent secrétaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique cherchait des analogies dans la plastique mariale de la région tournaisienne (1) et la part effective, du 28 août 1386 au 18 mai 1387, d'un *tombier* de ce même centre d'art funéraire, qui reçoit le salaire des maîtres (2), au monument de Philippe le Hardi. A la qualité de l'artisan et au rang de l'œuvre, on mesure l'intérêt de ce deuxième contact.

Ne quittons pas le tombeau sans rappeler que, l'ornementation terminée par le payement des clés pendantes à van Eram, nous voyons, suivant une admirable logique, une logique intrinsèque, Sluter se procurer à la fin de 1392, à Paris, d'un marchand gènevois, la pierre d'albâtre qu'il destine à la figure du gisant et presque dans le même temps, un valet de Robert Loisel « tumbier et ymaigeur à Paris » polir six pierres et tourner

(1) Voir : ROLLAND (P.) Dijon, Bruxelles et Tournai : *Le mouvement préslutérien.* dans : *Revue Belge d'Archéol.* 1935, pp. 335-344, 2 pl.
(2) 6 gros par jour.

deux quartiers d'albâtre « en nom de Robert son maistre » (1), pour la sépulture ducale. Cet albâtre, comme celui racheté à Dijon, de Pierre Beauneveu, paraît destiné à façonner « angelez et plorans ». Petit fait, dira-t-on; mais l'atelier de Pierre Loisel a connu trop de « vogue » dans la société nobiliaire et bourgeoise de l'Ile-de-France et orné les églises de Paris de trop nombreuses dalles historiées, pour qu'on néglige de marquer ce rapport de l'entreprise bourguignonne avec l'un des premiers foyers de l'art funéraire parisien. Ici encore, nous retrouvons le triple ferment : Paris, Bourgogne, Pays-Bas, qui préside à l'éclosion de l'art de Champmol.

Sur le principal ensemble monumental du maître, le Calvaire du grand Cloître, déjà étudié dans ses parties détruites et dans les étapes de sa réalisation par M^lle^ Liebreich et par nous-même (2), nous n'ajouterons qu'un mot à l'honneur de la vélocité et de l'ardeur créatrice du vieil imagier. Déjà, nous avions souligné cette particularité qu'en 1402, quelques mois lui avaient suffi pour mettre sur pieds ses trois premiers prophètes. Nous pouvons aujourd'hui en fournir un complément de preuve : un voiturier donne quittance le 28 janvier pour le transport de pierres de la carrière d'Asnières destinées à cette fin (3). Le compte où figure ce payement s'étant ouvert le 1^er^ janvier, l'opération a eu lieu après le début de l'année, donc en janvier. D'ailleurs pour le deuxième approvisionnement, celui de 1404, le convoi des blocs effectué en novembre, passe en règlement le 5 décembre, — la créance de ces menus fournisseurs non rattachés aux offices étant nécessairement à court terme. Le 8 mars 1402, un certificat de dépôt dans l'« ostel » de Claus précise, en marge de cette première livraison : « pro faciendum tres prophetas... pro ponendum in cruce Cartusiensum », et le 8 juillet suivant, les trois statues : Moïse, David et Jérémie, sont en place autour du pilier. On s'émerveille, on a peine à en croire les textes, mais il faut se rendre à l'évidence. Tout nous invite à penser que les trois dernières figures naquirent au même rythme : trans-

(1) Voir : Arch. de la Côte d'Or, B. 4440, f° 31; compte du 1^er^ novembre 1392 au 1 novembre 1393; DEHAISNES, *ibid.*, pp. 699-700.

(2) Voir : DAVID (H) et LIEBREICH (Æ). *Le Calvaire de Champmol et l'art de Sluter*, dans : *Bulletin monumental* 1933, pp. 419-467, 5 fig.

(3) Voici le passage : ... « A Huguenin le Gousset, perrier demourant à Asnières, pour la traicte, forestaige et charroy de VI grosses pièces de pierre de la perrière dud. Asnières, par lui vendues et délivrées à Dijon, en l'ostel ouquel demeure Claux Slutre, ouvrier de mon dit seigneur, tant pour faire ymaiges pour la pille et terrasse de la croix qui est ou milieu du grant cloistre audit Champmol, comme pour la sepulture dudit monseigneur illec... paié à lui par sa quictance... donnée le XXVIII^e^ jour de janvier mil CCCC et I (1402, n. st.).

Arch. de la Côte d'Or, Compte d'Amiot Arnaut (1^er^ janvier-31 déc. 1402) B. 11673, f° 117.

Collationné sur l'original par M^r^ E. NOLIN, chef de bureau.

port des matériaux en novembre 1403. Quand Sluter traite, le 7 avril suivant avec l'abbé de Saint-Etienne de Dijon et fait élection de domicile en ce cloître, son labeur touche sans doute à sa fin et on peut le tenir pour complètement libéré lorsque, le 11 juillet 1404, il passe marché avec Jean sans Peur pour l'imagerie du tombeau. Le spectacle de sa « verte vieillesse » est une des beautés de l'histoire de ce temps.

Nous bornerons là ces quelques réflexions par égard pour l'hospitalité qui nous est offerte. « Encore Sluter! » dira-t-on. Ou plutôt, on ne le dira pas : car l'intérêt qui s'attache aux maîtres vraiment créateurs ne s'épuise jamais.

HENRI DAVID.

LE TAPISSIER PASQUIER GRENIER ET L'EGLISE SAINT-QUENTIN A TOURNAI

C'est devenu presque un truisme de parler de l'influence du facteur économique sur le développement matériel et moral des villes du moyen âge. Cette influence apparaît d'une façon des plus frappantes et des plus précoces à Tournai, dans l'érection ou la reconstruction d'églises paroissiales. Non seulement la localisation et l'orientation des sanctuaires de ce genre sont conditionnées par des circonstances d'ordre topographique ou routier infiniment favorables aux marchands (1), mais encore l'intervention personnelle de ces derniers dans l'édification même des monuments religieux est constatée à de multiples reprises (2).

Entre toutes ces églises nées sous le parrainage du commerce, Saint-Quentin tient une place de premier rang. Bien qu'elle puisse remonter, dans ses origines lointaines, à quelques chapelle cimétériale établie sur la nécropole gallo-romaine qui s'identifie avec la Grand'place de Tournai (3), elle doit incontestablement son développement, avec qualification paroissiale, son orientation anormale (ouest-est) et l'alignement de sa façade au *marché* tenu à ses pieds au moins depuis l'époque carolingienne. On la signale déjà sous le nom de *S. Quintinus de Foro* à propos d'une destruction survenue en 952, et il y a tout lieu de croire qu'elle existait déjà alors depuis quelques années (4). D'autre part, elle est peut-être comprise parmi les « basiliques branlantes de vétusté » qu'un chroniqueur contemporain nous représente comme ayant été relevées de leurs ruines par un opulent laïc, du nom de Movin, à la fin du XI[e] siècle ou au commencement du XII[e] (5).

---

(1) PAUL ROLLAND, *Les origines de la commune de Tournai*, 1931, pp. 121-124, 135-136; ID., *L'âge des églises romanes de Tournai (Ann. Acad. Roy. Archéol. Belgique*, LXXIII, 1925, pp. 110 ss.); ID., *Les églises paroissiales de Tournai*, « Ars Belgica », T. V, Bruxelles, Nouvelle Société d'Editions, 1936, Introduction.

(2) V. par exemple, lors de l'érection de l'abbatiale de S. Nicolas des Prés (1132-1144) : *Plerique civium erant quorum singuli singulas templi columpnas sumptu suo faciebant...* » Chronique de S. Médard (vers 1160). *Mém. Soc. Histor. Tournai*, XI, 1879, p. 285. — Cf. aussi *infra*, note 5.

(3) Cette hypothèse peut être émise lorsque l'on observe les nombreux cas analogues signalés par M. F. VERCAUTEREN dans son *Etude sur les « civitates » de la Belgique seconde* (*Mém. Acad. Roy. Belgique*, Lettres XXXIII, 1934, 8°, pp. 380-381 et passim). On pourrait la répéter pour la chapelle Saint-Martin, d'où est issue l'abbatiale de ce nom, consacrée en 1132. Confrontez HÉRIMAN, *Liber de restauratione S. Martini Tornacensis* (*Mon. Germ. Hist. SS.* XIV, p. 347) et PAUL ROLLAND, *L'âge des églises romanes de Tournai, loc. cit.* pp. 129-130.

(4) *Supra*, n. 1.

(5) « *Movinus, vir laica sanctitate insignis qui, cum dives esset... cumplures basilicas,*

Toute sa destinée devait se dérouler en fonction de ces prémisses. Plus de neuf cents ans après sa première mention de nature mercantile, c'est encore à un grand marchand qu'elle dut, dans son œuvre, une transformation radicale dont les effets subsistent encore aujourd'hui. Il est vrai que ce marchand était, de par sa profession même, versé dans les choses de l'art; j'ai cité Pasquier Grenier, tapissier célèbre, fournisseur attitré des ducs de Bourgogne.

Grâce aux ouvrages fondamentaux de feu Soil de Moriamé (6) et aux études complémentaires qui se multiplient actuellement d'une façon véritablement saisissante, nul n'ignore plus que Tournai fut, durant les deux derniers tiers du XV^e^ siècle, le foyer principal de l'industrie tapissière en Occident. De ses ateliers, auxquels collaboraient vraisemblablement Robert Campin, que nous voyons « projeter » en 1438 une *Vie de Saint-Pierre* (7) dont se sont probablement inspirés les auteurs de la célèbre tapisserie dite « de Beauvais » (1460) (8), et Jacques Daret, son élève, qui dessina les cartons d'une *Résurrection* en 1449 (9), sortirent certainement des pièces bien connues et de première valeur telles que la *Bataille de Roncevaux* (Musées du Cinquantenaire à Bruxelles et du Bargello à Florence) (10). *L'Histoire d'Hercule* (Musée du Cinquantenaire à Bruxelles; Musée des Gobelins et Collection Bacri à Paris), dont le scénario fut joué en 1468 à Bruges, aux noces de Charles le Téméraire, auxquelles Jacques Daret participa comme ordonnateur artistique, est peut-être due aux mêmes officines (11). La tapisserie des *Bûcherons,* commandée par le chancelier Rolin (Musée des Arts décoratifs à Paris), qui était par ailleurs un client de Roger de le Pasture, autre élève de Robert Campin, semble aussi provenir de Tournai (12).

Le principal des manufacturiers tournaisiens en tapisseries fut, de loin, Pasquier Grenier (13). Fils de Lottart Grenier, il est reçu à la bourgeoisie le 7 juillet 1447. On le trouve cité pour la première fois avec le titre de

---

vetustate solutas, sumptibus datis in statum pristinum reformavit ». Chronique de S. Médard, *loc. cit.*, p. 283.

(6) *Les tapisseries de Tournai,* 1892 etc.

(7) Cf. Paul Rolland, *Les Primitifs tournaisiens : Peintres et Sculpteurs,* 1932, pp. 51-52.

(8) Cf. M. Crick-Kuntziger, *L'exposition des tapisseries gothiques au Musée des Gobelins (La Revue d'Art,* Anvers XXIX, 1928, p. 213) etc. — E. Michel, *La solution du problème Van der Weyden (La Revue de l'Art,* Paris, LX, 1931, sept.-oct., pp. 126-127).

(9) Paul Rolland, *Les Primitifs tournaisiens,* pp. 41 et 52.

(10) M. Crick-Kuntziger et F. Desonay, *Les « Compléments » de nos Tapisseries gothiques,* II *(Bullet. des Musées Roy. d'Art et d'Hist.,* 1931, pp. 104 ss.).

(11) Id., *Ibid., I, loc. cit.,* pp. 66 ss. et J. Bacri, *L'Histoire d'Hercule, tapisserie du Musée des Gobelins, Gazette des Beaux-Arts,* novembre 1934, n° 4, pp. 204 ss.

(12) M. Crick-Kuntziger, *Trésor de l'Art flamand,* Anvers 1930, II, p. 60.

(13) Sauf indications spéciales les données biographiques suivantes sont empruntées à l'ouvrage cité de Soil de Moriame, pp. 235-243; 314-318; 376-380.

« marcheteur », c'est-à-dire de fabricant de tapisseries « à la marche » ou basse-lisse, en 1449, dans trois actes relatifs à une fourniture de tapisserie pour compte d'un marchand du Puy en Auvergne; le paiement devait s'effectuer en la ville de Bruges. Au cours d'une contestation survenue à propos de cette fourniture on voit intervenir, comme arbitres du côté de Grenier, les artistes tournaisiens Robert Dary et Jean de l'Ortie, auteurs de la fameuse *Histoire de Gédéon* que Philippe le Bon commanda en 1449 pour garnir la salle des chapitres de la Toison d'Or et dont Jean de Bailleul avait dessiné les cartons. En 1459 Pasquier Grenier, aidé sans doute par Jacques Daret, fournit lui-même à Philippe le Bon la série importante de l'*Histoire d'Alexandre,* en six panneaux, dont on a conservé au moins deux cartons (14), sinon deux pièces non-princeps (Palais Doria à Rome) (15). En 1460 il fait affaire avec des courtiers de Reims et d'Anvers. En 1461 Philippe le Bon a encore recours à lui pour six panneaux représentant la *Passion de Notre-Seigneur* ainsi que pour une chambre de tapisseries qu'on peut intituler *Paysans et bûcherons au travail.* En 1462 le même prince commande encore six tapis de muraille figurant l'*Histoire d'Assuérus et d'Esther,* dont deux fragments, trouvés dans les dépouilles du Téméraire, reposent aujourd'hui au Musée de Nancy et au Louvre. A la même date le Grand Duc d'Occident se rend acquéreur, toujours chez Pasquier Grenier, de la tapisserie du *Chevalier au Cygne* (Vienne et Cracovie) qui se rattache aux fêtes du *Vœu du Faisan,* célébrées à Lille en 1454 et dont Jacques Daret fut l'organisateur principal (16). En 1466 une fourniture est encore exécutée pour la cour ducale. Elle consiste en deux chambres représentant des *Orangers* (pour la duchesse de Bourbon) et des *Bûcherons* (pour la duchesse de Gueldre). En 1472 Charles le Téméraire recevra des échevins du Franc de Bruges une tapisserie ayant pour sujet la *Guerre de Troie,* qu'ils auront achetée chez Grenier et dont quatre panneaux finiront par être conservés à la cathédrale de Zamora, en Espagne, où on peut encore les admirer (17).

Complétons la physionomie de Pasquier Grenier en disant que, comme

(14) E. POPHAM, *Two fifteenth-century drawings for tapestry in the British Museum (The Burlington Magazine,* aug. 1924, pp. 60 ss.).

(15) BETTY KURTH, *Die Blütezeit der Bildwerkkunst zu Tournai und der burgundischen Hof (Vienna Jahrbuch,* Bd. XXXIV, 1917); HERMAN SCHMITZ, *Bild Tepische,* 1919, p. 190. — La tapisserie princeps, payée en 1459 à Pasquier Grenier, était lamée d'or et d'argent; la tapisserie Doria ne l'est pas (cf. M. CRICK-KUNTZIGER, *Les « Compléments »... loc. cit.* 1931, n° 6, p. 160).

(16) Cf. M. MORELOWSKI, *Der Krakauer Schwanritter-teppich,* dans *Jahrbuch der K. K. Zentralcommission fur Denkmalpflege,* Bd. VI, Vienne, 1912, pp. 118 et 138.

(17) V. A. HOCQUET, *Identification d'une tapisserie tournaisienne du XV^e siècle (Annales Soc. Hist. Tournai,* XIX, 1934, pp. 79 ss.

Michel de Gand, le fondeur de cuivre qui, quelques années auparavant, avait érigé une délicieuse chapelle funéraire en l'église Saint-Piat et qui était en même temps fournisseur de pierres, voyageur, homme politique et diplomate (18); comme F. J. Peterinck qui, à la fin du XVIII[e] siècle, étendra au loin la renommée de la manufacture de porcelaines de Tournai, tout en s'occupant de pavages de chaussées, de démolitions de maisons, de forages de puits, de destructions de remparts (19), Pasquier Grenier exerçait plusieurs professions. Il ajoutait notamment à son important commerce de tapisseries celui du vin (20), qu'il ramenait sans doute, par manière de frêt, de certaines régions où il effectuait ses principales fournitures artistiques, de la Bourgogne par exemple. Il faut aussi en relations avec Olivier le Daim, le favori de Louis XI, et remplit même auprès du roi des fonctions d'ambassadeur de la commune presque libre de Tournai. Son activité absorbante permet de le ranger parmi les personnages débrouillards et omniscients des approches de la Renaissance.

Afin d'exercer le plus convenablement possible ses différents négoces, il possédait des filiales à l'étranger, à Bruges et à Guise notamment (21).

Mais la diversité de ses occupations, l'internationalisme de ses débouchés et la décentralisation de ses affaires ne l'empêchaient pas d'être un bon citoyen de Tournai, voire un excellent paroissien de Saint-Quentin. Il habita successivement plusieurs maisons sur le « grand marché » (côté ouest) et termina sa vie, vers le 21 juillet 1493, dans celle qu'il laissa, par testament daté du 13 juillet de la même année, à son fils Jean (22). Nous croyons pouvoir identifier cette demeure avec le manoir médiéval dit « du Porc », rebâti en 1755 (23), dont les caves immenses ont été conservées. Ces caves se prêtent parfaitement aux commerces variés que Grenier exerçait. Le jardin de la même maison, très étendu, longe encore, du côté sud, le bras droit du transept et le flanc nord du chœur de l'église Saint-Quentin (24).

---

(18) Cf. Paul Rolland, *La chapelle funéraire de Michel de Gand en l'église S. Piat à Tournai (Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art,* III, 1933, pp. 354-355).

(19) Soil de Moriamé, *Les porcelaines de Tournai,* p. 18.

(20) Id., *Les tapisseries de Tournai,* p. 316 (a° 1483) et le testament que nous citons plus loin, note 22.

(21) Cf. Testament au 13 juillet 1493 (Archives communales de Tournai); son fils Jean y apparaît comme ayant déjà reçu la maison de Bruges; Imbert reçoit alors celle de Guise.

(22) « ... (je donne) ma maison où je demeure à présent, séant sur le marchié ainsi qu'elle se comprend et contient avec les fustailles de bois tenans à fer et à claux servans et appropriées à icelle maison ». Ce testament a été « empris » par les échevins de la cité le 24 juillet, ce qui date le décès d'environ le 21 du même mois.

(23) V. E. J. Soil de Moriamé, *Tournai archéologique* en 1895, p. 51.

(24) Le testament fait allusion à un « gardin ». — C'est vraisemblablement sur le terrain de cette propriété qu'avait été pris le fonds nécessaire à la construction de la maison voisine

Au moment où Pasquier Grenier jouissait de la plénitude de ses forces et de sa fortune, son église paroissiale offrait l'aspect suivant (25).

Reconstruite à l'extrême fin du XII[e] siècle, l'âge d'or des églises tournaisiennes, elle présentait en plan la forme d'une croix latine dont la partie inférieure était constituée par une seule nef, chaque bras transversal terminé par un chevet plat, et la partie supérieure arrondie en hémicycle à sept pans. La caractéristique de son dessin consistait dans l'importance donnée au carré central, d'où issait une tour massive, et dans la présence de petites chapelles d'angles placées de biais entre les bras de la croix.

En élévation l'église comptait généralement deux étages de baies pleincintre. A l'étage inférieur, les baies s'ouvraient sous d'immenses arcatures aveugles, marqués à l'intérieur et y formant chacune une travée. Au hautétage, les baies prenaient jour sur une curieuse galerie extérieure, obtenue par le percement transversal de leurs piédroits et courant tout autour de l'église. Seules les travées correspondant aux quatre chapelles obliques superposaient trois étages au lieu de deux en intercalant, au droit des toitures de ces chapelles, un triforium aveugle à quatre compartiments séparés par des colonnettes aux chapiteaux à crochets enroulés. Par suite de l'introduction de ce triforium, le rez-de-chaussée, ajouré, était, en ces endroits, diminué de hauteur. Un arc brisé, à double rouleau rectangulaire, le caractérisait. Cet arc reposait, dans la direction des hauts-murs, sur une colonne cylindrique à base et chapiteau octogonaux, et, dans la direction de la croisée, sur une pile du carré. L'étage supérieur des mêmes travées d'angles comprenait deux baies jumelées au lieu d'une. A l'extérieur les hauteurs superposées des chapelles d'angles, des vaisseaux principaux et enfin de la tour centrale, projetaient en l'air, pour ainsi dire, en l'accentuant encore, la forme rayonnante du plan.

Si l'on fait abstraction des couvertures très élégantes et très précoces — pour Tournai — en croisées d'ogives à cinq voûtains des chapelles obliques, aucune voûte ne semble avoir été prévue pour les grandes surfaces de l'édifice originel. Toutefois, soit repentir, soit refaçon, on couvrit assez tôt — durant la première moitié du XIII[e] siècle à en juger d'après les nervures — le chœur et les croisillons du transept. La nef et la croisée, sous la tour,

---

(dite « du Porcelet », reconstruite en 1671) dans laquelle, avant le décès de Pasquier Grenier, habitait son fils Jean et qu'Antonin reçut en partage : « ma maison dou pourchelet en laquelle demeure à présent Jehan Grenier » (Testament du 13 juillet 1493). — D'autre part le testament cite encore « la maison de le monnoie » que reçoit Colinet. Or le jardin du manoir du Porc contient encore des bâtiments — remontant à la première enceinte communale de Tournai (le Fort Rouge) — dans lesquels on battit monnaie au moyen âge.

(25) Pour de plus amples détails on se référera à notre publication *Les églises paroissiales de Tournai*.

gardèrent alors une superstructure en bois, la première sous forme de charpente lambrisée « en demi cercle rond » (26), la seconde en plafond plat. Ce dernier, établi très haut, permettait la superposition de deux gracieux étages de petites colonnades. Le premier étage allongeait, sur chaque mur de la croisée, un triforium aveugle de baies en tiers-point, séparées par des colonnettes alternativement simples et jumelées, munies de chapiteaux à crochets identiques à ceux du triforium des travées d'angles du rez-de-chaussée. Le second étage, immédiatement inscrit sous le plafond, jouait le rôle de faux clair-étage continu, formé de plus grands arcs en tiers-point, tous pourvus de colonnettes à chapiteaux également à crochets. La tour centrale, bien que privée d'éclairage supérieur par suite d'un arrêt dans son érection, constituait donc une grande et luxueuse lanterne.

Construit ainsi dans une unité parfaite de lignes, qui en faisait un chef-d'œuvre du système rayonnant, où tout converge, en plan et en élévation, vers la croix qui domine la tour centrale, l'église Saint-Quentin ne laissait pas cependant de présenter quelques inconvénients inhérents l'un — l'exiguïté des locaux — aux églises antérieures à l'apogée démographique de leur paroisse, l'autre — la combustibilité et le manque d'étanchéité, au moins partiels, de la couverture — aux constructions les plus représentatives de l'architecture scaldienne.

Ces défectuosités frappèrent fatalement un homme pratique et habitué au confort que donne la richesse, comme l'était Pasquier Grenier. A la tête des principaux notables de la paroisse il proposa d'y remédier et, joignant l'argument matériel aux joutes oratoires, il ouvrit largement ses coffres aux constructeurs et aux décorateurs, pour l'honneur de Dieu, le bien commun et, l'un n'excluant pas l'autre, sa mémoire personnelle.

Une alternative se présentait pour modifier les dimensions de l'édifice : ou accoler des bas-côtés à la nef, ou élargir le chœur. Le premier procédé devait être écarté par suite de l'existence de maisons voisinant immédiatement avec l'église, face à la Grand'place. Le second, par contre, était d'autant plus facile à adopter qu'il ne forçait à sacrifier qu'un morceau du cimetière paroissial ou, au pis-aller, des jardins dont l'un, vers le nord, appartenait précisément à Pasquier Grenier. C'est ce dernier procédé que l'on employa. On décida donc d'entourer le sanctuaire d'un de ces très larges déambulatoires que l'on désigne encore à Tournai sous le nom de « carolles ».

(26) C'est seulement en 1738 que la nef fut pourvue d'un plafond plat, le renouvellement du « lambry en demy cercle rond » coûtant trop cher. *Registre des résolutions des Notables de la paroisse,* année 1727 ss. (9 et 23 mars 1738) aux Archives de la paroisse (presbytère).

Du point de vue architectonique, la réalisation de ce projet n'était guère difficile puisque pareil déambulatoire se trouvait tout naturellement amorcé, en plan, par les deux chapelles obliques logées entre les trois petits bras de la croix. En élévation, les entrées longitudinales et latérales de ces chapelles subsisteraient et il suffirait, par un travail en sous-œuvre à vrai dire assez hardi, de reproduire ces entrées à chacun des pans du chevet heptagonal pour relier chœur et « carolles ». Huit grands piliers, dont les deux premiers seraient un remploi des supports engagés des deux chapelles d'angles précitées et dont les six autres s'inspireraient de ces deux premiers, serviraient de soutien tout à la fois aux grands arcs d'ouverture et aux voûtes du déambulatoire.

C'est à propos de ces piliers, d'une nécessité primordiale, que nous voyons entrer en scène Pasquier Grenier. En 1464, d'après une source contemporaine, en 1469, d'après une autre un peu plus tardive, le tapissier et sa femme, Marguerite de Lannoy, renouvelant un geste des bourgeois du XII[e] siècle (26[bis]), couvrirent les frais de leur exécution (27).

Mais là ne devait pas se limiter la générosité du couple généreux. Le déambulatoire, en effet, devait être pourvu de trois chapelles absidales. Pasquier Grenier et sa femme supportèrent tous les frais d'érection de celle du fond, qu'ils dédièrent aux Sept Sacrements. Ajoutons toutefois qu'ils en firent en même temps leur chapelle funéraire et celle de leur famille, ce dont témoignent non seulement les fondations de messes qu'ils

(26[bis]) Cf. *supra*, n. 2.

(27) D'après Devillers, *Histoire de Tournai*, vol. 2, f° 18, (cité dans B. Du Mortier, *Etude sur les principaux monuments de Tournai*, *Bull. Soc. Hist. Tournai*, VIII, 1862, p. 265, n. I) on lit dans le vieux cartulaire de l'église de Saint-Quentin que l'an 1464, Pasquier Grenier donna « quelque grande somme d'argent pour fournir lœuvre et manœuvre » des huict pilliers soustenant le chœur de la dicte eglise lorsqu'on dressait lesdites carolles. » Malgré l'extrême obligeance avec laquelle M. l'Abbé Saussez, curé émerite de Saint-Quentin, a mis toutes les archives de son église à notre entière disposition — ce dont nous le remercions très vivement — nous ne sommes pas parvenu à retrouver ce cartulaire. Par contre, nous avons découvert quelques textes intéressants que nous citons plus loin.

Sanderus est plus précis dans son *Projet manuscrit d'Histoire de Tournai* (*Biblioth. Commun. Tournai* n[os] 183 et 184) : « Chorus illius (ecclesiæ) cum tribus capellis quæ retro sunt anno 1469 a fundamentis renovata sunt, Paschasio Grenier cive Tornacensi, cum uxore Margareta De Lannoy præeuntibus et conferentibus pecuniam ad erigendas octo columnas, quæ fornices chori fulciunt et post etiam capellam quæ post altare summum est, suis expensis ædificantibus in qua et fundarunt quatuor missas in singulas hebdomades, relicta ad hoc testamento certa summa quæ impensa est in emptionem dimidiæ partis (contra refectorium ecclesiæ cathedralis) cujusdam decimæ levandæ in pagis Marke et Kerckem inter Aldenardam et Rotnacum cum certis reditibus, terragiis, grangia, etc. prout constat ex litteris capitularibus sigillo capituli munitis de anno 1499, quarta Julii, quorum liberalitas eo magis exemplaris fuit quod proles non minus septemdecim haberent, ut patet ex tapetibus, quos confici curarunt ad ornamentum chori, septem ecclesiæ sacramenta, cum suis figuris ex antiquo testamento depromptis, luculenter exprimantibus. Unde et reliquum opus liberalitas aliarum paroecinarum brevi absolvit » (n° 184, f° 701-702.) La donation de la moitié de la dîme de Marcke et Kerkhem, est confirmée par un passage du cartulaire de l'église, rédigé en 1509, f° 126v° (Aux Archives du presbytère).

instituèrent en cette chapelle (28), mais encore les armoiries qu'ils firent sculpter et enluminer à la clef de voûte. On y voit, soutenu par un riant angelot, un écu d'argent, au chevron de gueules chargé d'un croissant d'argent, accosté de trois hures de sanglier de sable, défendues d'argent, au chef d'azur chargé de trois étoiles d'argent à 6 rais, posées en fasce (29).

Le gros-œuvre, terminé certainement peu avant octobre 1474 (30), y fut parachevé, toujours aux frais des mêmes donateurs, par une décoration peinte (31), retrouvée naguère derrière le badigeon et qui subsiste encore aujourd'hui grâce à — ou malgré? — une restauration exécutée en 1847 par H. I. Duvivier (32). Cette décoration, toute en l'honneur du premier des sacrements, le Saint-Sacrement, consiste en une polychromie des trois pans de mur, représentant, sur fond rouge, un semis d'hosties blanches traversées de croix bleues, tombant en pluie de ciboires tenus par une main (33), et en une figuration, sur les tympans de la voûte sombrement colorés, des quatre Evangélistes (deux en vert et deux en jaune) accostés de leurs emblèmes et portant des phylactères relatifs à l'Eucharistie (34)

---

(28) « Ce sont les charges d'obit et autres fondacions que ledicte eglise est annuellement tenue de faire et payer à cause de ladite fondacion de Pasquier Grenier et demoiselle Marguerite de Lannoy, ainsi comme des parties la déclaration s'ensuit :

Premiers est la dicte eglise tenue tous les ans de faire dire et célébrer *en le capielle des diz fondateurs Pasquier Grenier et sa femme, décorée al honneur du Saint Sacrement,* estant derière le cœur en la dicte eglise Saint-Quentin, *que fist faire et décorer de son vivant ledit Pasquier Grenier,* quatre messes la sepmaine etc. (Cartul. de 1509, f° 127, r°).

— Au curé de l'église Saint-Quentin à cause de quatre obits fondez cescun an par ledit Pasquier Grenier que se doibvent faire de trois mois en trois mois... deux candeilles *sur la sepulture desdits fondateurs en leur dicte capielle (ibid.* f° 127 r°).

— Rapprochez le testament du 13 juillet 1493 : « et quant à mon corps j'ai esleu et eslys sa *sépulture en la chapelle des Sept Sacrements* en le dicte eglise et paroisse (de Saint-Quentin)... Je voel et ordonne en ladite *chappelle des Sept Sacrements* estre fondée perpétuellement à tousiours quatre messes chacune sepmaine... ».

— En 1519 (11 juillet) Jean Grenier, fils de Pasquier, stipulera encore par testament : « Je eslis ma sépulture pour mon poure corps estre inhumé et enterré en la *chapelle des Sept Sacrements* en l'église Saint-Quentin... » Soil de Moriamé, *op. cit.*, p. 34.

(29) La restauration de 1847 a quelque peu dénaturé les émaux de l'écu (champ de sable au lieu d'argent). Nous les avons restitués d'après Rietstap, *Armorial général,* I, p. 824. Le croissant chargeant le chevron est une marque de puîné. On ne tiendra pas compte de la ligne qui coupe le chevron en deux versants; c'est tout simplement une fantaisie de sculpteur; l'artiste avait coutume d'agir ainsi lorsqu'il voulait donner du relief à un chevron, à une fasce, à une bande, etc. — Pour les droits des Grenier à la noblesse lire : Leclercq de Breyst, *Armorial plébéen. Bourgeois anoblis et nobles de contrebande,* 1r fasc., Brux., 1879. Nous tenons à remercier ici M. l'avocat Lucien Fourez pour les renseignements qu'il a bien voulu nous donner à propos des armoiries de Pasquier Grenier,

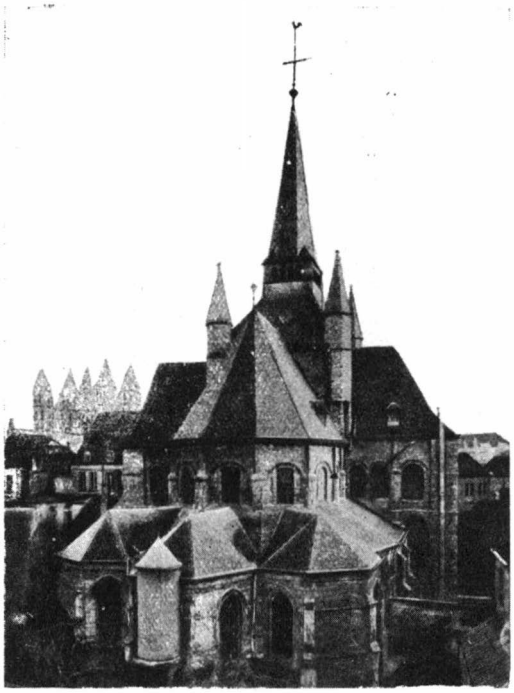
(30) Voir un acte cité par F. Desmons dans *L'église Saint-Quentin* (*Revue tournaisienne,* n° de juin 1905).

(31) *Supra,* note 28, cartul. de 1509.

(32) L. Cloquet, *Tournai et le Tournaisis* (Collection des Guides Belges), 1884, p. 318.

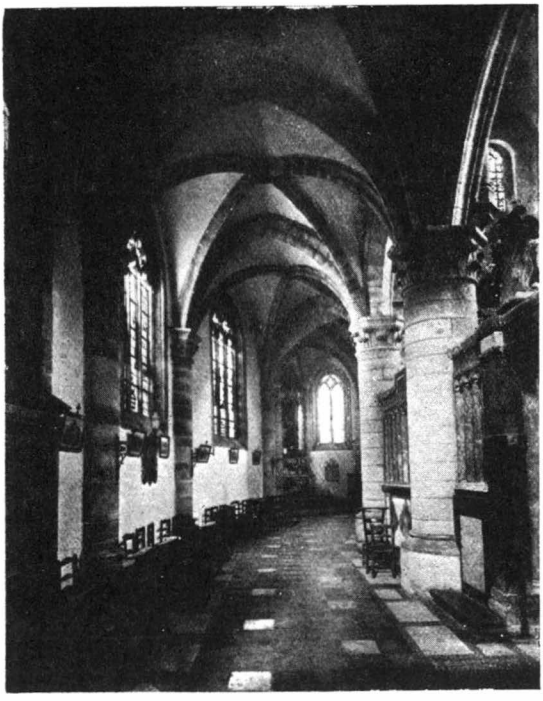
(33) D'accord avec l'inscription « *Pluit Jesus manna ad manducandum; panem cœli dedit eis* » qu'on peut lire sur une banderolle peinte du côté droit, en entrant.

(34) Saint Luc : « *Hoc est corpus meum quod pro vobis tradetur* ». Paul, 1 Cor., XI, XXIII; Saint Marc : « *Accepto calice gratias agens dedit eis* ». Marc, XIV, XXIII; Saint

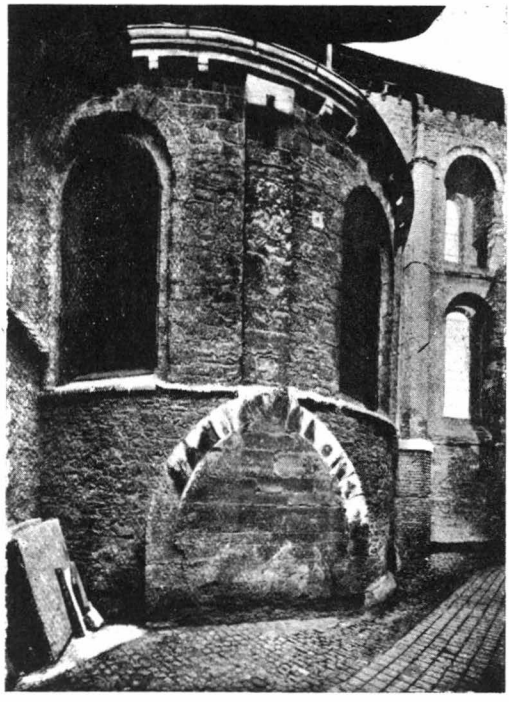


Chevet.
(Déambulatoire et chapelle axiale dus à P. Grenier).

Intérieur.
(Voûte de la croisée et rez-de-chaussée du chœur dus à P. Grenier).

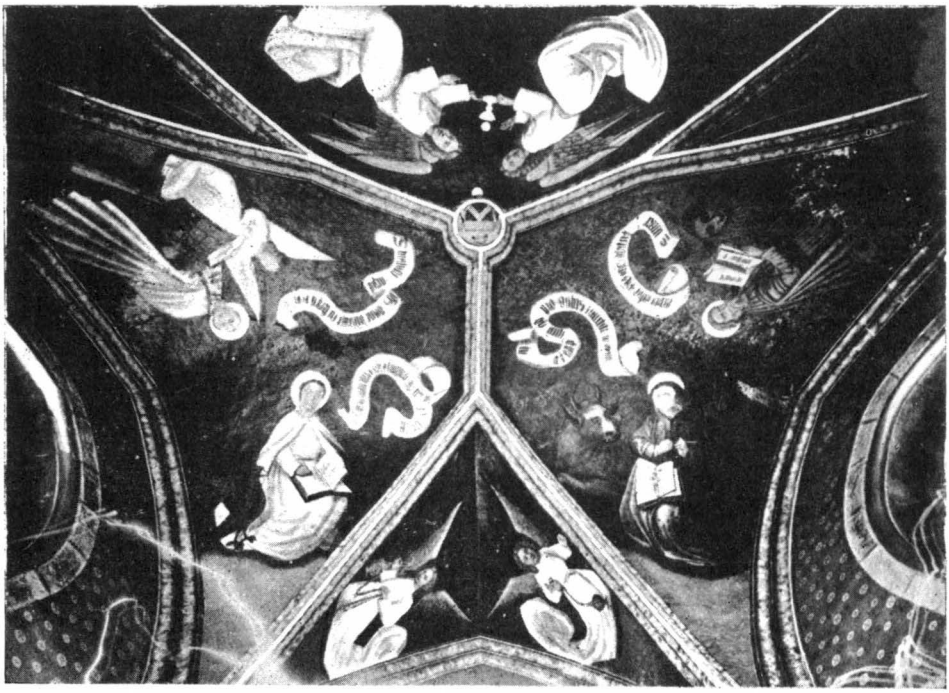


Déambulatoire.
(A droite, deux des 8 colonnes offertes par P. Grenier).

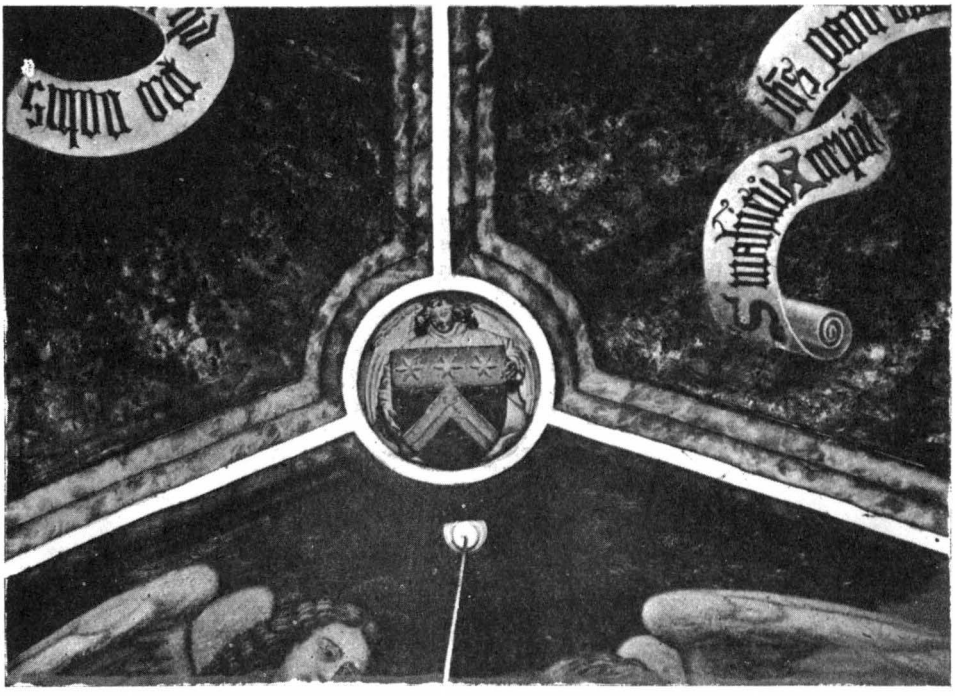


Une des chapelles obliques.
(L'arc du rez-de-chaussée est postérieur).

Eglise Saint-Quentin à Tournai.



Voûte peinte de la chapelle funéraire de Pasquier Grenier.

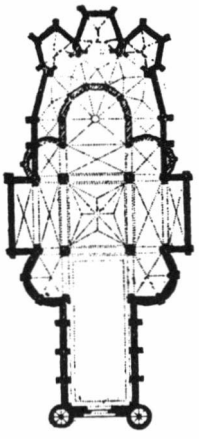


Clef de voûte aux armoiries de Pasquier Grenier.

ainsi que de quatre anges (en rose) affrontés deux à deux et portant, soit ensemble un calice et une hostie, soit chacun un encensoir (35).

Cette décoration ayant été explicitement exécutée du vivant de Pasquier Grenier, il convient de la dater d'entre l'année 1474, qui marque la fin des travaux de maçonnerie, et 1493, qui vit sonner la dernière heure du grand tapissier. Jusqu'ici on l'attribuait au XVI[e] siècle et cette idée n'a pas été sans influencer un peu le caractère de sa restauration. Pour l'exécuter, le donateur fit vraisemblablement appel à un des artistes qui lui fournissaient des cartons de tapisseries (36). Nous manquons malheureusement de renseignements à cet égard.

Tels furent, en matière immobilière, les bienfaits enregistrés de Pasquier Grenier envers l'église Saint-Quentin. Il convient toutefois d'attribuer encore au remaniement dans lequel Grenier intervint si largement comme conseiller et comme bienfaiteur, le voûtement de la croisée, dont les nervures en étoile sont bien caractéristiques de l'époque. Il faut savoir que la croisée est, à Saint-Quentin, la place assignée aux notables de la paroisse.



On peut regretter que le grand manufacturier ait préconisé et matériellement soutenu une refaçon qui, somme toute, prive l'église Saint-Quentin d'une partie de son aspect primitif. Il modifia son plan par la suppression de deux chapelles obliques sur quatre et par l'amplification du chœur, encore aggravée par l'addition de trois protubérances absidales. Il changea l'élévation en ouvrant des arcs brisés sous les grandes arcatures romanes du chevet, aujourd'hui obturées et plafonnées, en reportant à l'intérieur, par le placement des châssis dans les baies externes, la coursière du clair-étage du chœur, et en couvrant la croisée d'une voûte surbaissée. Dans ce dernier cas, il cacha ainsi partiellement le triforium et totalement le faux clair-étage et le plafond de la lanterne. Mais on ne doit pas oublier que Pasquier Grenier était de son temps. Au demeurant, les détails ont été exécutés avec délicatesse et doigté. A l'intérieur, les piliers du chœur sont

Jean : « *Caro mea verè est cibus et sanguis meus verè est potus* ». Jean, VI, LVI; Saint Mathieu : « *Accepit panem, benedixit ac fregit* ». Math. XXVI, XXVI.

(35) On voyait encore, du côté droit en entrant, la figure de David jouant de la harpe. Cette figure a disparu lors de la restauration. Cf. VOISIN, *Peintures murales du XVI[e] siècle de l'église Saint-Quentin à Tournai* (Bullet. Soc. histor. et litt. Tournai, T. X, 1865, p. 186 ss.). Pour cet auteur, le fondateur de la chapelle est inconnu.

(36) Voir notamment le lion qui est un véritable lion de tapisserie (comparer avec la tapisserie du Credo de la Pinacothèque Vaticane).

couronnés de chapiteaux scaldiens traditionnels à doubles rangs de crochets, qui s'harmonisent fort bien avec ceux des colonnes engagées des chapelles obliques. De même, les arcs qu'ils soutiennent, ainsi que les quinze fenêtres aux meneaux flamboyants qui éclairent le déambulatoire et les chapelles absidales, ne brisent nullement avec la courbe des arcs ouvrant sur les chapelles d'angles. A l'extérieur, les trois chapelles du chevet pourraient même être considérées comme augmentant encore l'impression de rayonnement de tous les éléments de l'église autour de la croix triomphale.

Après l'accroissement du patrimoine immobilier de son église paroissiale, il restait à Pasquier Grenier à parfaire son œuvre de magnificence en l'enrichissant de biens meubles.

Ce fut tout naturellement à l'objet principal de ses occupations, à la tapisserie, qu'il s'adressa. Un des textes auxquels nous avons déjà fait appel et qui est tiré du *Tornacum illustratum* inédit de Sanderus (37), nous apprend en effet, que Pasquier Grenier et Marguerite de Lannoy firent spécialement confectionner (*confici curarunt*), à l'intention du chœur de Saint-Quentin, un ensemble de tapisseries. Elles y étaient encore visibles lors de la rédaction du texte invoqué, c'est-à-dire vers 1650. D'après les quelques détails qui en sont incidemment fournis, on sait qu'elles représentaient les Sept Sacrements — objet d'une dévotion particulière du donateur qui s'était déjà manifestée dans le vocable donné à sa chapelle funéraire — et que, dans la représentation de ces sacrements, il était fait usage de leurs préfigurations dans l'Ancien Testament (*cum suis figuris ex antiquo testamento depromptis*). Ces tapisseries rappelaient, en outre, que Pasquier Grenier et Marguerite de Lannoy avaient procréé sept enfants (38).

Mme Crick-Kuntziger, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles et M. Marjan Morelowski, professeur à l'Université de Wilno (Pologne), se référant notamment à des pièces conservées au Metropolitan Museum de New-York (39) ,au Victoria and Albert Museum de Londres (40) et chez Sir William Burrell (41) à Hutton-Castle, Ber-

(37) *Supra*, note 27.

(38) Sanderus, *supra* n. 27, parle de *dix-sept* enfants. Mais c'est certainement là un *lapsus calami*; le testament de 1493 en cite *sept*. Ce sont : maître Gilles, chanoine; maître Pierre, chanoine; Jean, marié; Imbert, marié; Colinet; Antonin; une fille mariée à Corneille Daussat. Ajoutons que Pasquier Grenier avait aussi une fille illégitime du nom de Mariette. Quatre enfants seulement héritèrent de ses cartons : Jean, Imbert, Colinet et Antonin.

(39) Nous devons l'aimable communication des photographies de ces premières pièces à M. le Directeur H. E. Winlock, que nous remercions bien vivement.

(40) Reproduction obligeamment autorisée par la Direction.

(41) Reproduction due à l'autorisation bienveillante du propriétaire et à l'aimable com-

Préfiguration du Baptême.
(Naaman dans le Jourdain).

Préfigur. de la Confirmation (et de l'Ordre?).
(Jacob et ses enfants).

PREMIERES SCENES DU REGISTRE SUPERIEUR.
(Metropolitan Museum à New-York).

Le Baptême.

L'Ordre (tonsure) (et la Confirmation?)

PREMIERES SCENES DU REGISTRE INFERIEUR.
(Metropolitan Museum à New-York). (Victoria and Albert Museum à Londres).

N. B. 1°) Les proportions respectives des panneaux n'ont pas été rigoureusement observées dans nos reproductions.

2°) La première scène du bas a été retournée (restaurée à l'envers).

3°) L'inscription qui se trouve au-dessus de la première préfiguration et qui est composée de deux fragments recousus, le dernier devant le premier, figurait autrefois sous les deux scènes préfiguratives.

En voici la teneur actuelle:

... histores de lescripture
... nt ou saint bapteme purgies
... (e)aue de jourdain lavez ».
« Adf!n qua vigheur sabandonnent, creatures prelas leur (donnent).
confirmacion et tonsure . et de che samblanche en dr(oiture).
Jacob le patriarche fist . qui ses mains sur II enfa!nts! (mist) ».

L'Eucharistie.
(Pasquier Grenier et sa famille).

Préfiguration de l'Eucharistie.
(Melchesédech et Abraham).

DEUX DES SCENES MEDIANES DES REGISTRES INFERIEUR ET SUPERIEUR.
(Collection Sir William Burrell, Hutton, Ecosse).

N. B. 1º) La scéne de droite (mutilée) occupait le registre supérieur.
2º) La scéne de gauche (mutilée) occupait le registre inférieur, exactement sous la précédente.
3º) Le prêtre debout, portant crosse, appartenait à la représentation de l'Ordre (et de la Confirmation?) (planche précédente).
4º) L'inscription, exception faite de trois mots ou fins de mots enlevés à l'inscription de la préfiguration de la Confirmation (et de l'Ordre?), peut être lue comme suit:

« De l'altel le saint sacrement . ou quel est Jhesu vraiement
Melchisedech representa . Quand il offri et [reserva?]
pain et vin pour abraham qui . iiii [mecreants rois?] vainqui ».

Préfiguration du Mariage. (Adam et Eve). *Préfiguration de l'Extrême-Onction.* (Onction de David).

DERNIERES SCENES DU REGISTRE SUPERIEUR.
(Metropolitan Museum à New-York).

L'Extrême-Onction. *Le Mariage.*

DERNIERES SCENES DU REGISTRE INFERIEUR.
(Metropolitan Museum à New-York).

N. B. 1°) Les deux scènes du bas sont inversées par suite de restaurations erronées (restaurées à l'envers).

2°) Les inscriptions, également retournées, figuraient primitivement, la plus longue sous la Préfiguration du Mariage, la plus courte, sous celle de l'Extrême-Onction. Voici leurs textes:

« Le sacrement de mariage . dont multiplie humain lignage
monstra dieus quand adam crea . et de sa coste eve fourma
qui fu des femmes la premiere . et a adam amie chiere ».

« Mais la darniere unction . qui contre la temptation de sa vertu donne vigheur . monstra lunction dhonneur faite en ebron a david roi . pour estre de plus fort arroi ».

wick (Ecosse), veulent bien nous aider ci-dessous à retrouver ces curieuses tentures.

Sans empiéter sur ce qui fait l'objet de la spécialisation de nos distingués collaborateurs, remarquons tout de suite que le fragment récemment dépisté par M^me^ Crick-Kuntziger dans la collection de sir William Burrell est d'une importance capitale. Son rattachement à la série New-York-Londres ne fait pas l'ombre d'un doute : le petit mur de briques et la bordure à petits cercles alternant avec deux points superposés, qui, à en juger d'après les autres fragments, entouraient extérieurement l'ensemble des scènes, s'y retrouvent. Il en est de même des fonds, genre brocart, traités dans des tons identiques. On rencontre même dans l'inscription de Hutton, maladroitement restaurée autrefois, trois mots ou fins de mots qui manquent à une des inscriptions de New-York (42) !

Mais ce par quoi ce fragment est du plus haut intérêt, c'est par une partie de son sujet. Tandis qu'à droite celui-ci — formé actuellement de pièces recousues qui lui donnent une largeur anormale, différente de celle des autres scènes, — représente un morceau de la préfiguration de l'Eucharistie, à gauche, un groupe mutilé de personnages est en adoration devant la représentation réelle du même sacrement (43), laquelle, malheureusement disparue, se trouvait régulièrement placée sous la préfiguration correspondante. *Or ce groupe n'est autre, selon nous, que celui de Pasquier Grenier, de sa femme et de ses enfants.*

Aux côtés immédiats du chef de famille, portant longue barbe, et debout comme lui, nous voyons son épouse Marguerite de Lannoy, et son fils aîné Jean, qui hérita de sa manufacture tournaisienne. Au premier plan, agenouillés, se remarquent deux personnages tonsurés. Ce sont les deux chanoines, maître Gilles et maître Pierre, cités comme tels dans le testament de 1493. Au second rang, à genoux ou debout, se tiennent trois autres enfants, parmi lesquels un jeune enfant de chœur tirant l'extrémité (anneau et rosace) de la chaîne d'un encensoir. La tête du dernier de ces enfants a presque disparu. Si l'on veut bien admettre qu'un septième enfant complétait le groupe de ce côté passablement détérioré, en lieu et place d'un acolyte tenant une crosse d'évêque, qu'une mauvaise restauration a intercalé en l'enlevant à la scène de l'Ordre (Londres) où l'évêque a aban-

---

munication de la photographie par le Directeur de « *The Burlington Magazine* ». Nous remercions ici l'un et l'autre de nos correspondants.

(42) Celle de la préfiguration de la Confirmation (et de l'Ordre?). Voir ci-après les reproductions des tapisseries; nous y restituons, autant que faire se peut, les textes des inscriptions.

(43) On ne peut croire, en effet, que, la représentation du sacrement même figurant sur la tapisserie, on ait placé les donateurs — car ce sont eux — agenouillés devant sa simple préfiguration.

donné son bâton pastoral pour tonsurer un jeune clerc, on se trouve en présence du fabricant-donateur tournaisien et de sa femme, entourés de leurs sept enfants (44) auxquels, d'après Sanderus, la tapisserie faisait une allusion directe, tous respectueusement groupés en face du Saint-Sacrement, que Pasquier Grenier adorait si dévotement qu'il décora en son honneur spécial sa chapelle funéraire.

Il y a correspondance exacte de dates. D'une part le groupe de tapisseries de Saint-Quentin peut être documentairement daté d'environ 1475. En effet les travaux du chœur s'échelonnent comme suit : 1464 ou 1469, début de l'entreprise; 1474, terminaison du gros-œuvre. Nous savons que Pasquier Grenier fit confectionner ses tentures spécialement pour ce chœur; vraisemblablement prit-il cette décision après l'achèvement du gros-œuvre, alors qu'il pouvait juger des dimensions exactes à leur attribuer et des ressources qu'il lui était loisible d'encore y consacrer.

D'autre part l'âge des figurants répond bien à ces données. On sait que Grenier fut inscrit à la bourgeoisie de Tournai en 1447 et l'on possède une mention de sa réputation déjà bien établie en 1449. On peut présumer qu'il approchait alors de la trentaine. Il serait ainsi né avant 1420 et mort vers l'âge de 75 ans (1493), ce qui est tout à fait normal. En 1475 il aurait eu environ 55 ans, âge que l'on peut attribuer au donateur barbu dont quatre des fils représentés paraissent avoir de 20 à 30 ans.

Devant ces constatations, les indications de catalogues modernes relatives à une provenance espagnole et princière (Grenade), d'ailleurs simplement présumée, de la série New-York-Londres-Hutton nous paraissent négligeables. Aussi bien les donateurs — car la pose des personnages est celle qui est généralement réservée aux donateurs — ne sont pas des princes de la maison d'Espagne; ce sont de bons bourgeois de France ou des Pays-Bas.

L'amour de Pasquier Grenier pour son église paroissiale nous permet donc, tout en identifiant une de ses œuvres les plus importantes qui est en même temps un de ses dons les plus significatifs, de retrouver son portrait avec celui de presque tous les membres de sa famille. C'est une chance que les recherches d'ordre archéologique ne nous procurent pas souvent !

PAUL ROLLAND.

(44) Dans ce cas un des personnages — détérioré ou détruit — représente l'unique fille légitime de Pasquier Grenier.

*
* *

Lorsque M. Paul Rolland me fit part de sa découverte d'un texte mentionnant un don fait par Pasquier Grenier, à l'église Saint-Quentin de Tournai, d'une tenture des Sept Sacrements, ma première pensée fut tout naturellement de rapprocher de cette mention les fragments de tapisserie représentant les Sacrements ou leurs préfigurations et appartenant au Metropolitan Museum de New-York (1) et au Victoria and Albert Museum de Londres (autrefois collection de Miss Enid Du Cane).

En effet, ces fragments sont les seuls connus du XV[e] siècle de ce sujet, et leur caractère tournaisien a été indiqué depuis longtemps (2); dès 1907, G. L. Hunter faisait remarquer les formes picardes des inscriptions qui les accompagnent (3).

Ces fragments ont déjà été mis en rapport par Hunter avec un texte, celui dans lequel il s'agit d'un achat fait à Bruges en 1439, pour orner la chambre du comte de Charolais, d'une tapisserie « moult riche, historée de listoire du Sacrement » coûtant 316 livres 17 sous 6 deniers (4).

Pour séduisant que soit ce rapprochement, il ne satisfait pas entièrement car les fragments en question, s'ils sont extrêmement intéressants comme époque et comme style, ne proviennent pas d'une tapisserie « moult riche » : le tissage est loin d'être fin et l'on n'y trouve pas trace de fils de métal précieux.

A première vue, une identification avec la donation de Pasquier Grenier rencontre aussi une objection assez grave. On remarquera que le texte signalé par M. Rolland parle de tapisseries au pluriel (« tapetibus »).

Or, comme G. L. Hunter l'a démontré, les cinq pièces de New-York et celle de Miss Du Cane proviennent d'une seule et même tapisserie de très grand format (5), sur laquelle les Sept Sacrements et leurs sept préfigurations étaient représentés en deux registres superposés.

Il ne sera pas inutile, à ce propos, de rappeler brièvement ce qui subsiste

(1) Ces pièces sont reproduites notamment dans : G. L. Hunter, *Tapestries, their Origin, History and Renaissance;* New-York, London, Torento, 1912; pl. 46 et 47.
Voir aussi du même auteur : *The Practical Book of Tapestries;* Philadelphie et Londres, 1925, pl. IV a (en couleurs), b, c, d.
(2) Voir notamment H. Göbel, *Wandteppiche* I, p. 271.
(3) *The Burlington Magazine,* 1907, t. XI, p. 185.
(4) Gilliodts-Van Severen, *Inventaire des Chartes de la Ville de Bruges*; t. V, addenda p. 2.
(5) Il est difficile de déterminer exactement les dimensions primitives de cette tapisserie, car les différents sujets qui y sont représentés n'ont pas la même largeur. G. L. Hunter suppose qu'elle devait mesurer environ 17 pieds de haut sur 38 de large.

de cette vaste tapisserie, d'autant que cela nous permettra d'apporter au débat un renseignement nouveau.

Des sept préfigurations qui occupaient le registre supérieur, le Metropolitan Museum possède celles du Baptême, de la Confirmation (et de l'Ordre?) (1), du Mariage, de l'Extrême-Onction.

Des sept Sacrements proprement dits, qui se trouvaient au registre inférieur de la tapisserie, le Metropolitan Museum conserve le Baptême, le Mariage, l'Extrême-Onction, tandis que le Victoria and Albert Museum possède l'Ordre.

Depuis longtemps, j'avais acquis la conviction que tout au moins l'un des sujets manquants pouvait exister encore. En effet, les cinq morceaux du Metropolitan Museum donnés à ce Musée en 1907 par J. Pierpon-Morgan, avaient été acquis par ce dernier à la vente Albert Goupil en 1888. Or nous remarquons que le n° 616 du Catalogue de cette vente est décrit comme suit : « Ancienne tapisserie incomplète, représentant un Chevalier recevant la Communion; au bas une inscription française en caractères gothiques; H. 2 m., L. 3 m. 80 ».

Le sujet exceptionnel de ce fragment, la hauteur de 2 mètres qui est, approximativement, celle des autres sujets des « Sacrements », la présence d'une inscription française sont, pour le moins, des coïncidences dignes d'attention. J'avais espéré retrouver cet intéressant morceau de tapisserie, mais tout ce que j'avais pu apprendre sur son sort, et ce grâce à l'obligeance de M. Etienne Ader qui avait bien voulu faire des recherches au procès-verbal de la vente Goupil, se réduisait à ceci : le n° 616 fut adjugé à un antiquaire et tapissier-garnisseur de Paris, M. Boislève; ce dernier est malheureusement décédé depuis plus le vingt-cinq ans (2), sans postérité, ce qui rend les recherches très difficiles. Aussi avais-je renoncé provisoirement à poursuivre celles-ci, lorsque j'appris qu'une tapisserie du sujet en question venait d'être exposée à Londres à l'« Exhibition of Gothic Art in Europe » au « Burlington Fine Arts Club » (3). Cette pièce, qui appartient à Sir William Burrell, est sans aucun doute ce n° 616 de la vente Goupil dont la trace avait disparu et elle a fait partie de la fameuse tenture des Sacrements.

La reproduction que nous en donnons ici le montre à l'évidence. On

(1) Voir l'inscription qui se trouve sous la préfiguration de la Confirmation.

(2) Nous devons ce renseignement à l'amabilité de M. A. Sambon, Président de la Chambre Internationale des Experts d'Art.

(3) Voici les quelques lignes consacrées par M. G. C. Oman dans « *The Burlington Magazine* » (July 1936, p. 41) à cette tapisserie : « The « Moly Communion » one of a set depicting the *Seven Sacraments* (Plate A), formerly in Granada Cathedral, is lent by Sir William Burrell. It is particulary curious as, altough it is indubitably a Flemish work of about 1440, is shews figures dressed in the armour of at least a century earlier ».

y voit. à droite, un fragment du registre supérieur de la tapisserie des Sacrements; il représente la préfiguration de la Communion; le « chevalier » du catalogue Goupil n'est autre qu'Abraham, revêtu, ainsi que ses compagnons, d'armures archaïques; il revient de sa conquête et rencontre Melchisédech. La lettre A le désigne et l'inscription le nomme clairement.

Ce panneau a subi des remaniements importants : c'est ainsi que la figure de Melchisédech a presque entièrement disparu, remplacée par un personnage juvénile, nimbé, provenant d'une autre tapisserie; il ne reste de cette figure disparue du grand prêtre, qui devait nécessairement avoir l'aspect d'un vieillard barbu, que les mains tenant le pain et le vin, et un morceau du bord inférieur de la robe, garni de fourrure.

La partie de gauche du fragment Burrell, où l'on voit un prêtre debout, et un groupe de personnages dont plusieurs sont agenouillés, n'appartient sûrement pas au sujet de droite et offre aussi des remaniements; il est visible que le morceau figurant le prêtre en question a été cousu arbitrairement entre le sujet de droite et le groupe de gauche lequel, tout aussi visiblement, est incomplet (1).

Telle qu'elle se présente, en dépit de ses lacunes et de ses malencontreuses « restaurations », la pièce si miraculeusement retrouvée que nous venons d'analyser sommairement, n'en demeure pas moins du plus haut intérêt.

Pour en revenir à l'identification des divers fragments de New-York, de Londres et de Hutton avec la donation de Pasquier Grenier à l'église Saint-Quentin, elle est acceptable si l'on admet avec plusieurs philologues consultés par M. Paul Rolland, que le mot « tapis », pris au pluriel, peut exceptionnellement désigner une seule pièce à plusieurs compartiments.

Je dois toutefois signaler encore une autre objection, c'est la provenance de trois fragments du Metropolitan Museum, acquis par Albert Goupil en 1875 à la vente de Mariano Fortuny : ce dernier les aurait achetés en 1871 à Grenade où ils appartenaient (depuis des siècles suivant Hunter), à la Chapelle de Ferdinand le Catholique. Il est certain qu'on peut douter de la vraisemblance d'un transfert, de l'église Saint-Quentin de Tournai à la chapelle royale de Grenade, d'une tapisserie offerte en don au premier de ces sanctuaires et s'y trouvant encore vers 1650. Toutefois, la provenance des fragments Fortuny est-elle bien certaine?

Le serait-elle, et l'identification en deviendrait-elle impossible, que l'on serait amené à penser que Pasquier Grenier a fabriqué plusieurs « histoi-

(1) M. Rolland l'a interprêté plus haut de la façon la plus séduisante, à la lumière du texte de Sanderus rectifié, en ce qui concerne le nombre d'enfants de Pasquier Grenier, par le testament de celui-ci.

res » des Sacrements, d'après les *mêmes cartons* plus ou moins modifiés, soit en une pièce (comme celle ayant alors appartenu à la Chapelle de Grenade), soit en deux ou en plusieurs pièces (comme « les » tapis donnés à l'église Saint-Quentin).

Mais tout bien pesé, il nous paraît plus vraisemblable de penser que l'origine princière des fragments n'est qu'une légende, que Sanderus s'est trompé en parlant de tapis au pluriel, et que nous sommes bien en présence de la donation de Pasquier Grenier.

M. CRICK-KUNTZIGER.

Au premier abord il paraît certainement y avoir une opposition entre *les* tapisseries du texte de Sanderus et *la* tapisserie dont parle G. L. Hunter. Toutefois les termes de cette opposition sont à envisager soigneusement.

En premier lieu, il convient de ne pas toujours prendre à la lettre des expressions qui ne visent pas à une rigoureuse description technique. Si, en effet, certains inventaires spéciaux du XV^e^ siècle sont détaillés au point de ne laisser aucun doute sur l'existence, en plusieurs pièces séparées, de tapisseries formant une seule série (1), par contre, d'autres sources et même des inventaires plongent le lecteur dans le doute le plus profond. Il suffit, pour s'en convaincre, de citer l'inventaire des tapisseries du duc de Bourgogne Philippe le Hardi, dressé en 1404 : « Item I tapiz en II pièces de l'Istoire du roy Artus » ou encore : « Ung aultre tappis contenant cinq pièces de l'Istoire de Florence de Romme, ouvré à or... » (2). On est fondé à croire qu'il s'agit, dans les deux cas, d'une seule tapisserie à plusieurs compartiments tissés en même temps ou même tissés séparément (et cousus ensemble?). Plus clair est évidemment le cas, dans l'inventaire du duc Philippe le Bon (1420), de « ung tapiz de haulte lice fait à or de petites ymaiges de la Passion de N. S. » (3). Ici l'hésitation n'est plus possible, et cependant, qui affirmerait qu'un chroniqueur, surtout un chroniqueur du XVII^e^ siècle, parlant avec emphase d'une donation dont il veut célébrer l'importance, n'a pu considérer chaque « histoire » ou chaque « image » d'une tapisserie unique comme des tapisseries différentes?

Déjà nous savons, en diplomatique, ce qu'il faut penser de certaines « donations » qui ne sont que de simples confirmations, et bien des annalistes nous parlent d'incendies généraux et de reconstructions complètes d'églises là où il n'y eut que des combustions partielles et des restaurations

(1) Cf. H. GÖBEL, *Wandteppiche*, I, p. 71, VI etc.
(2) *Ibid.*, p. 63, IV.
(3) *Ibid.*, p. 72.

limitées. Il nous est d'autant plus facile de transposer cette remarque dans le domaine de la tapisserie, que nous possédons un texte de cette espèce qui vise des tapisseries célèbres. Il est écrit en latin par un des plus grands écrivains polonais du XVI[e] siècle, l'abbé Orzechowski, dont la langue impeccable est tout imbue de la lecture des plus grands humanistes internationaux du temps. Ce fin lettré nous donne dans son « *Panegyricus nuptiarum Sigismundi Augusti* » (Cracovie, 1553), une description *détaillée* des tapisseries bruxelloises commandées pour cette cérémonie et montrées par le roi aux convives parmi lesquels se trouvait précisément l'auteur. En lisant la description de certaines pièces, on a l'impression qu'il s'agit de scènes représentées d'une façon absolument *séparée*. Or on retrouve de ces scènes, tissées ensemble sur une seule pièce, très longue d'ailleurs, dans les originaux mêmes qui, récupérés, décorent aujourd'hui, comme au XVI[e] siècle, le château de Cracovie (1) !

Les expressions que l'humaniste Sanderus emploie vers le milieu du XVII[e] siècle pourraient être d'autant plus compréhensibles que la tapisserie tournaisienne, retrouvée en fragments en Amérique et en Angleterre et contenant en son temps la représentation des sept sacrements et de leurs préfigurations, formait non seulement au moins une *douzaine de scènes* (2), mais encore *deux registres,* disposés l'un en-dessous de l'autre. Pareille situation se prêtait fort bien à la grandiloquence d'un homme qui latinisa son nom de Sanders ou même, tout simplement, à une erreur d'observation ou à un *lapsus calami* de sa part. Le fait qu'il écrit « dix-sept enfants » au lieu de « sept » mérite d'être invoqué à ce dernier propos.

Au demeurant le mot « tapetes » n'appartenait pas du tout au nombre des expressions bien fixées. On disait « tapes », « tapicus », « tapesium », « tapetiae » et « tapetes » (3). Je crois avoir lu aussi, tout récemment, dans un ancien inventaire de tapisseries : « aule*ae* » au lieu de « aule*a* » (de aulae*um*). Tout cela témoigne d'un grand manque de précision, peut-être pas toujours inconscient. Les latinistes avaient en cela de qui tenir. Si l'on ouvre le « *Aegidii Forcellini totius latinitatis Lexicon* » (Patavii,

(1) Cf. M. Morelowski. « *Les 156 tapisseries bruxelloises du Château R. de Cracovie* » (Texte polonais et français), Cracovie 1925 et II[e] éd. 1929.

(2) Récapitulons, après les observations de M. P. Rolland et de M[me] Crick-Kuntziger, les scènes actuellement connues :

1°) *Préfigurations* : Baptême (New-York); Confirmation (et Ordre?) (New-York); Eucharistie (Hutton); Mariage (New-York); Extrême-Onction (New-York).

2°) *Sacrements* : Baptême (New-York); Ordre (Londres et Hutton); Eucharistie (Hutton); Mariage (New-York); Extrême-Onction (New-York).

La Pénitence et sa préfiguration nous échappent encore totalement.

(3) Du Cange, *Glossarium...* Venetiis, 1740.

1771), on y trouve, tiré d'Ovide, l'exemple suivant : « *Cubo in Sardinianis tapetibus* » (13. Met. v. 638). Il s'agit évidemment d'un pluriel littéraire. Or on sait quelle faveur a connue Ovide auprès des écrivains de la Renaissance, qui avaient hérité cette prédilection non seulement des lettrés mais aussi des artistes — et notamment des tapissiers (1) — du moyen âge. Au surplus, les frais énormes qu'eût entraînés la confection de sept grandes tapisseries séparées, correspondant dans ce cas aux sept pans du fond du chœur, auraient été exagérés pour les disponibilités financières de Pasquier Grenier, déjà fortement diminuées par suite de son intervention dans l'exécution du gros-œuvre et sa décoration picturale. Il y a donc au moins doute du côté de la valeur à attribuer au pluriel du mot « tapis ».

La seule objection capable de s'opposer réellement à l'identification proposée résiderait plutôt dans le fait que trois des fragments de New-York auraient appartenu autrefois à la Chapelle de Ferdinand le Catholique à Grenade, laquelle, dans ce cas, semblerait bien les avoir possédés dès l'origine. Mais on devrait établir au préalable jusqu'à quel degré de précision la provenance des objets achetés ou surtout celle des objets vendus par Mariano Fortuny était indiquée. On connaît assez les raisons compliquées et même parfois bizarres pour lesquelles la provenance véritable d'un objet déplacé est à jamais dissimulée. Au temps même de M. Fortuny un collectionneur parisien des plus éclairés et des plus soucieux de l'exactitude se laissa naïvement tromper sur la provenance de pièces acquises par lui de personnages haut placés (2). Conformément d'ailleurs au proverbe qui veut que l'on ne prête qu'aux riches, la provenance des fragments a pu se voir gratuitement qualifiée d'espagnole. De ce côté encore l'identification ne se trouve pas fortement ébranlée.

Par contre, les caractères intrinsèques des fragments de New-York-Londres correspondent très bien aux dates déterminées par M. P. Rolland pour la donation de Pasquier Grenier (vers 1475). Sans doute, le maître-tapissier et sa femme auraient pu offrir à l'église Saint-Quentin une œuvre antérieure à ces dates, mais leur goût pour la munificence et leur amour pour leur paroisse — comme le désir d'y faire allusion à tous leurs enfants — les portèrent à faire exécuter une œuvre toute nouvelle, contemporaire des transformations du chœur. M^me^ Crick-Kunziger démon-

(1) H. Göbel, p. 57.

(2) Cf. A. Darcel et A. Basilewsky. *Collections Basilewsky*. Catalogue raisonné. Paris 1874, grand in-f° de 298 p. Il est facile de démontrer que Basilewsky s'est grandement trompé en prenant au sérieux les indications écrites par le prince Lobanow-Rostowsky d'après les assertions d'un marchand peu connu et qui concernaient l'important n° 251.

tre avec autorité que la tapisserie de 1439, mentionnée par Hunter, n'est pas celle de New-York-Londres et que celle-ci pourrait bien dater de l'époque de la donation. Comme on a insisté ailleurs sur la date de 1445 (1), j'ajouterai ceci : Comparée à d'autres tapisseries et en dépit de certains archaïsmes voulus (2), celle de New-York-Londres-Hutton est bien d'environ 1475. Les miniatures du temps, parmi les auteurs desquelles il convient de rechercher l'auteur du carton, le démontrent clairement. Cet auteur ne paraît pas s'identifier ici avec celui du carton de la tapisserie du Chevalier au Cygne (Cracovie et Vienne), exécutée par Pasquier Grenier vers 1460-1462 (3); mais il lui est fort apparenté. Laissant de côté tout ce qui saute aux yeux — disposition, détails des costumes, manière de traiter les figures et surtout les narines etc. — mentionnons que le visage du mourant, dans la pièce de New-York, rappelle étrangement les traits et le style de la figure du malade couché, dans une miniature du « Maître d'Antoine de Bourgogne » qui date d'environ 1466-1476 (4). Or celui-ci est un contemporain, à peine un peu plus jeune, du « Maître de Girart de Roussillon », fort proche lui-même de l'auteur des cartons de la tapisserie tournaisienne de Cracovie (5). Il existe donc une équation chronologique absolue entre l'œuvre donnée par Pasquier Grenier et les vestiges d'une œuvre, représentant le même sujet, actuellement conservés à New-York, à Londres et à Hutton. En présence du doute qui entâche fortement les objections relevées plus haut, l'identification proposée par M. Rolland peut en être considérée comme parfaitement acceptable.

Orlowo Morskie, 15 septembre 1936. MARJAN MORELOWSKI.

(1) GÖBEL, *op. cit.*, p. 271.

(2) C'est le cas des heaumes dont sont coiffés les quatre chevaliers de la préfiguration du S. Sacrement. Ces heaumes sont des « barbutes » sans nasal, qui furent employées plutôt avant 1333. Mais, comme le dit très bien Me Crick-Kuntziger, l'artiste, voulant représenter Abraham et ses compagnons, a revêtus ses personnages d'armures archaïques.

(3) Cf. M. MORELOWSKI, *Der Krakauer Schwanritter-teppich,* Jahrbuch der Zentral Kommission für Denkmalpfl. Vienne 1912.

(4) Cf. F. WINKLER, *Die flämische Buchmalerei des XV u. XVI Jh.* Leipzig, 1925, pl. 42. Notons encore que dans cette miniature une personne tourne le dos au spectateur, comme dans notre fragment. Ce cas est rare dans une tapisserie du temps.

(5) Les preuves seront publiées par nous dans un des prochains numéros de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.*

CORNELIS FLORIS EN DE BOUW VAN HET STADHUIS VAN ANTWERPEN

Opgedragen aan Prof. dr. D. Roggen
in dankbare erkentelijkheid.

BIOGRAFIE VAN CORNELIS FLORIS.

Cornelis de Vriendt, alias Floris, werd vermoedelijk in 1514 te Antwerpen geboren, zooals blijkt uit een door hem zelf in 1544 afgelegde verklaring:

« *Cornelis Floris, beeldsnyder, verklaart op 18 Juni 1544 dertig jaren oud te zijn.* » (Scabinale Protocollen van Antwerpen, 1544 — vermeld door Van den Branden « Geschiedenis der Antw. Schilderschool » blz. 174, nota 3, en door Hedicke « Cornelis Floris und die Floris-Dekoration », blz. 111).

Verdere bewijsstukken omtrent zijn geboorte-datum ontbreken tot nogtoe. Het is echter mogelijk zijn waarschijnlijke afstamming ver na te gaan. Inderdaad vinden wij, in de lijst der Brusselsche Steenbickeleeren (gepubliceerd door dr. Duverger) een Florys de Vriendt, die in 1406 in het ambacht werd opgeschreven. (Blz. 45.)

Volgens Van Cauwenberghs (Bul. Acad. Arch. 1889, blz. 582 en vlg. « De Vier Gekroonden ») werkte deze Florys de Vriendt tusschen 1454 en 1459 aan het Sint Elisabeth-gasthuis te Antwerpen. Hij leverde daar vensterramen en bouwversierselen. (Gasthuisrekeningen, vermeld door Van Cauwenberghs.)

Hij werd op Sint Andriesdag van het jaar 1453 tot raadslid der stad Antwerpen verkozen. (Génard « Biographie Nationale », vermeld door Hedicke op blz. 115. — V. d. Branden, blz. 173.)

Zijn zoon Jan voerde den bijnaam « Floris ». Hij huwde Agnes Van den Eynde, weduwe van den smid Jan Massys, en was « stadtswerckman » en gezworen landmeter van Antwerpen (Zie Van Cauwenberghs).

Dr. Duverger vermoedt dat het deze Jan de Vriendt is, die nog in 1424 bij de Brusselsche Steenbickeleeren staat ingeschreven. (Zie blz. 45, voetnota 4.) Wat daar ook van zij, in elk geval is hij in 1476 gezworene en onderdeken van het Ambacht der « Vier Gekroonden » (metsers en steenhouwers), te Antwerpen (Zie Van Cauwenberghs). Van 1469 tot 1491 werkt hij mee aan de kathedraal; verder werkt hij eveneens aan het brouwhuis, het slachthuis, het torfhuis, het Sint Elisabeth-hospitaal.

Hij sterft in 1500 en laat twee zonen na : Cornelis I en Claudius (Van Cauwenberghs, blz. 583, 584). Laatstgenoemde Claudius is een beeldhouwer, zooals blijkt uit de Liggeren (Rombouts & Van Lerius). Hij wordt inderdaad in 1533 als vrijmeester in het Sint Lucasgild opgenomen en is in 1538 deken.

Cornelis I, zijn broeder, is steenhouwer. Hij is de vader der vier gebroeders Floris, dus ook van Cornelis II Floris die het onderwerp uitmaakt van onze studie.

Vanaf 2 November 1517 bezit Cornelis I een huis te Antwerpen, op de Steenhouwersvest nummer 11. Hij was gehuwd met Margaretha Goos (Scabinale Protocollen 1517). (1)

Cornelis II, onze meester, was de oudste zoon van Cornelis I. Hij stierf op 20 October 1575, zooals blijkt uit zijn grafschrift, in den tuin van het toenmalige Franciscanerklooster, thans Hooger Instituut voor Schoone Kunsten (Graf- en Gedenkschriften van de Prov. Antwerpen, VI-240).

De tweede zoon is Frans, de schilder. Zijn geboortejaar is niet met zekerheid bekend. Algemeen wordt echter 1516 aangenomen (Zie Van Mander-Hymans, Van den Branden en Dora Zunz). Hij stierf in 1570, volgens bovengemeld grafschrift. Het betreft hier inderdaad een familiegraf. Hij was een, in zijn tijd, zeer vermaard meester. Wij durven hem als voldoende bekend beschouwen en verwijzen voor verdere bijzonderheden naar de aan hem gewijde monografie van Dora Zunz.

De derde zoon is Jan, de bekende faïence-vervaardiger. Ook zijn geboorte-datum bleef tot nogtoe onontsluierd. In 1530 komt hij voor in de Liggeren van het Sint Lucasgild (Rombouts & Van Lerius). Volgens dr. Van Gelder (Oud-nederl. Aardewerk, in « De Gids » 1924) is hij de eerste « telloorschilder » die in het gild wordt opgenomen, dus nog vóór Guido Andries, alias Guido di Savino. Geen enkel van zijn werken kon tot nogtoe geïdentificeerd worden (B. Rackham, in « Early Netherl. Maiolica », blz. 41). Hij stond echter bekend als een knap vakman. In 1553 gaat hij naar Spanje, waar hij nog aan 't werk is in 1580. Zijn sterfdatum is niet bekend.

De vierde zoon heet Jacob. Hij werd geboren in 1524, vermits hij op 1 Juni 1548 verklaart 24 jaar oud te zijn (Scabinale Protocollen 1548). Hij stierf in 1581, volgens bovengemeld grafschrift. Hij was glasschilder van beroep.

---

(1) Van Mander-Hymans, Van den Branden en Dora Zunz (in « Frans Floris ») vermelden een Jan de Vriendt, landmeter, die in het jaar 1400 te Antwerpen zou overleden zijn. Wij konden echter geen verwantschap opsporen met de familie die ons bezig houdt. Was hij de vader, een broeder of een neef van den lateren raadsheer Florys?

Zooals wij zagen is de bijnaam « Floris » wellicht te danken aan de faam van een der voorvaders, waarschijnlijk van Florys de Vriendt, raadsheer van Antwerpen. Inderdaad wordt reeds zijn zoon Jan ook « Floris » genaamd.

De bijnaam verdringt stilaan den familienaam. Dit is een niet zeldzame, typische naamsverwisseling, die zich verklaren laat door de toenmaals heerschende toestanden en door het gemis aan een behoorlijk georganiseerden burgerlijken stand.

De stamboom der familie, gebaseerd op de bovengemelde bijzonderheden en op het voormelde grafschrift, ziet er als volgt uit (met enkele noodzakelijk geworden wijzigingen overgenomen van Hedicke en Dora Zunz, en verder aangevuld) :

Florys de Vriendt (raadsheer 1453)
Jan de Vriendt, « Floris » (†1500)
Agnes Van den Eynde

Cornelis I de Vriendt, Floris (†1538) - Digna - Anna - Claudius
Margaretha Goos (†1577)

Cornelis II Floris (1514-75) — Elisabeth Machiels (†1579)

Frans I Floris (1516?-70) - Jan - Jacob
C. Boudewyns (1524-81)

Cornelis III - Suzanna - Esther (†1615) Clara - Frans II - Jan Baptist I
(†1615) Fr. Pourbus Thomas van den Schueren Antoon Tessels

Jan Floris (†1650)

Uit de Liggeren der Sint Lucasgilde vernemen wij dat Cornelis Floris in 1539, dus het jaar na den dood van zijn vader, als vrijmeester voorgedragen wordt door de dekens Merten Peters en Willem t'Kint. Men noemt hem, bij deze gelegenheid, « *beeldsnyder* ».

De vraag dringt zich op : Waar heeft Cornelis Floris zijn leertijd doorgebracht?... Men kan haar echter niet definitief, steunend op archiefstukken, beantwoorden.

Wij weten dat zijn broeder Frans, na den dood van zijn vader, naar Luik ging studeeren, bij Lambert Lombard (Dora Zunz, Mander-Hymans, V. d. Branden, Hedicke).

Daar Cornelis Floris in 1539 als vrijmeester wordt aanvaard, is dan zijn leertijd reeds achter den rug. Heeft hij hem bij zijn vader, die steenhouwer was, doorgebracht? Of bij zijn oom Claudius, de beeldhouwer?... Beide mogelijkheden moeten onder het oog genomen worden, maar kunnen niet met zekerheid tot een antwoord leiden.

In het licht van Prof. dr. D. Roggen's merkwaardig artikel over « De Beeldhouwer Jan Mone, zijn werk en zijn invloed » (Kunst der Nederlanden, April-Mei 1930-1931) en van de studie aan Jan Mone en zijn stijl gewijd door Victor Buelens, hebben wij gezocht naar een eventueel verblijf van den jongen Cornelis, als leerling, bij Jan Mone.

Wij hebben ons daarbij gesteund op nota's van den bekenden en nauwgezetten archief-vorscher dr. Van Doorselaer (Mechelen) en hebben persoonlijk, op zijn aanwijzingen, het archief van Mechelen geconsulteerd, vermits Mone sinds de jaren 1524-1525 in deze stad verbleef. (Stadsrekeningen van Mechelen, op dit jaar.) Nergens mochten wij echter een spoor ontdekken van mogelijke leerlingen of medewerkers van Mone. zoodat onze opzoekingen in die richting negatief zijn gebleven.

Wij kunnen hier terloops toch wel aanstippen dat een stijl-kritisch verband tusschen zekere werken van Mone en van Cornelis Floris onloochenbaar aanwezig is en er op wijst dat het werk van den eerste zeker van invloed is geweest op dat van den tweede; eenzelfde verschijnsel valt op betreffend Cornelis Floris en Coecke van Aelst. Voor 't oogenblik is het, in het kader van deze korte biografie, voldoende de verwantschap aan te duiden en erop te wijzen dat ook met de mogelijkheid moet worden rekening gehouden dat Cornelis Floris óf bij Mone óf bij Coecke zou hebben gestudeerd (Laatstgenoemde was echter een schilder en wij zien slechts bij hooge uitzondering een beeldhouwer bij een schilder in de leer gaan. Toch is het niet uitgesloten, gezien de groote faam waarvan Coecke te Antwerpen, in de stad van Cornelis Floris dus, genoot).

Waarschijnlijk kort na zijn opname in het Sint Lucasgild vertrekt Cornelis Floris naar Italië om er, naar de gewoonte van zijn tijd, de antieke en jonge meesterwerken te bestudeeren.

Terwijl wij van zijn broeder Frans een paar schetsboeken kennen, die dagteekenen uit zijn reistijd (Dora Zunz, blz. 7), moeten wij voor Cornelis dergelijke directe bewijsstukken missen.

Wij kunnen, voor het aanvaarden der Italië-reis, alleen steunen op de ongetwijfeld zeer waarachtige en geloovenswaardige getuigenis van zijn tijdgenoot, den bevoegden Italiaan Guicciardini, die schrijft : « *Cornelis Floris... che portasse d'Italia in questi paesi l'arte del contrafare le grottesche al naturale.* »

Mogelijk zijn de twee broeders samen in Italië geweest (Zoo beweren Génard, V. d. Branden, Hedicke en Dora Zunz).

Immers wij weten uit de Liggeren dat Frans in 1540 als vrijmeester werd voorgesteld, dan wanneer wij hem in 1539 naar Luik zagen vertrekken. Vermoedeiljk beteekent dus het jaar 1540 het einde van zijn leertijd bij

Lambert Lombard. — In 1547 treedt hij in het huwelijk met Clara Boudewyns (Scabinale Protocollen, 1547) en zijn verder leven binnen de Antwerpsche stadsmuren is met zekerheid te volgen (Zie Dora Zunz). Dus, valt zijn Italië-reis tusschen 1540 en 1547.

Cornelis Floris nu, werd vrijmeester in 1539. Wij vinden hem nog op 29 December 1541 te Antwerpen vermeld, waar hij zijn ouderlijk huis verkoopt (De Burbure, 5e deel, blz. 121, uit de Scabinale Protocollen 1541, sub Wesembeeck en Grapheus, Vol. 1, fol. 138 : « *Claudius & Cornelis Vriendt alias Floris en hunnen mede eygenaren verkoopen den Dondercloot op Steenhouwersvest aen Jacobe de Galeyes... 29 Xber 1541).* Mogelijk om het noodige geld voor de reis bijeen te brengen?

In 1544 verklaart Cornelis Floris 30 jaar oud te zijn (Zie boven). Dan is hij dus in zijn vaderstad weergekeerd. Bijgevolg is hij in Italië, vermoedelijk tusschen 1541-42 en 1544. De dichte rij van zijn werken laat een lange reis nà 1544 niet aanvaarden.

Het is dus waarschijnlijk dat beide broeders op hetzelfde tijdstip in Italië waren en elkaar in dit land hebben ontmoet. Een zekere verwantschap tusschen Cornelis' eerste werkwijze en de kunstopvattingen van Frans (die een vurig bewonderaar van Michelangelo's « maniera libera » was) is dus allicht verklaarbaar door eenzelfde leerschool, door dezelfde samen opgedane indrukken.

In 1544 is Cornelis Floris weer te Antwerpen. In 1547 wordt hij, samen met Ghilyame van den Berghe, tweede deken, en in 1559, samen met Michiel Hermans, eerste deken van het Sint Lucasgild (Liggeren).

Op 11 Maart 1550 koopt hij met zijn vrouw Elisabeth Machiels een huis, in de Huivettersstraat (Acte sub Wesembeeck en Grapheus, 1549, Vol. I, fol. 91, Scabinale Protocollen).

Uit de Acten der Processen van de Vierscharenboeken leeren wij dat Cornelis Floris op 12 Februari 1552, samen met Magdalena van Roosbroeck, voor geloofszaken aangeklaagd en op 20 Juli van datzelfde jaar vrijgesproken wordt (Antwerpsch Archievenblad VIII, 408-411, 420; XIV, 20). Eenzelfde feit overkwam haast al de Vlaamsche kunstenaars van dien tijd!

Stockvis zegt, in zijn « Führer durch Ostfriesland » (blz. 73), dat hij een Floris betrokken vindt in den bouw van het stadhuis van Emde, in de jaren 1750-71, en leidt daaruit af dat de Antwerpsche Meester in deze stad verbleef, waarschijnlijk uitgeweken vanwege de godsdienstwisten.

Wij meenen echter (samen met Hedicke, blz. 113, en met Sello in « Alt Oldenburg », blz. 199) dat het hier een anderen Floris betreft. De naam is inderdaad nogal verspreid in de Nederlanden (Zie Hedicke, blz. 115).

Ook is het onwaarschijnlijk dat Cornelis Floris, die in 1552 werd vrijgesproken in een geloofsproces, in 1570 de vlucht zou nemen uit Antwerpen. En vooral is het een uitgemaakte zaak dat hij tusschen 1569 en 1575 drie werken van grooten omvang en van kapitaal belang afmaakte (nl. het Albrechtgraf, de Gaanderij te Doornik, en het Christiaan-graf), zoodat een lange afwezigheid uit zijn atelier te Antwerpen al zeer onwaarschijnlijk mag genoemd worden.

Op het grafschrift in het toenmalige Franciscaner-klooster te Antwerpen, lezen wij dan dat Cornelis Floris op 20 October 1575 gestorven is. De begrafenis had op 23 October plaats en was er een van derde klas (Schellycken, rekening van O. L. V. Kerk van Kerstmis 1574-75. — Liggeren, blz. 133, nota 6).

Een later bewijs bevestigt het vermoeden dat Cornelis Floris in armoede gestorven is : in het Rekwestenboek van Antwerpen 1575/76 (fol. 263) lezen wij dat de weduwe van Cornelis Floris om toelating verzoekt om de meubelen van haar echtgenoot uit hun voormalig huis te mogen wegnemen, daar de nieuwe bezitters er toch willen van afzien. Het Magistraat verleent deze toelating op 21 Mei 1576, dus nauwelijks zeven maand na den dood van Cornelis Floris! (Reeds vermeld door Génard en Hedicke).

Volgens Génard zou de Meester aan de gevolgen van een besmettelijke ziekte, welke rond den tijd van zijn dood in de stad heerschte, kunnen gestorven zijn. Zijn grafmonument (door hem-zelf opgericht, voor heel zijn familie) is thans verdwenen. Hedicke zegt dat het in 't midden der vorige eeuw nog op zijn plaats stond. Hij geeft er een beschrijving van (op blz, 114) en heeft het dus waarschijnlijk nog gezien. Hij zegt echter niet waar.

Uit het voorgaande kan men — zoolang er geen nieuwe bewijsstukken gevonden worden — besluiten dat Cornelis Floris een weinig bewogen, regelmatig burgerlijk leven geleid heeft. Vermoedelijk heeft hij, na 1544, Antwerpen niet meer voor geruimen tijd verlaten. Dit kunnen wij (zooals reeds terloops gezegd) aanvaarden op grond van zijn talrijke, elkaar snel opvolgende, werken. (Zie volgende blz.).

Hij liet drie kinderen na : Cornelis III, Suzanna (later de echtgenoote van Frans Pourbus) en Esther, zooals blijkt uit zijn grafschrift. (Verzameling Graf- en Gedenkschr. der Prov. Antwerpen).

LIJST DER WERKEN VAN CORNELIS FLORIS

Jeugdwerken zijn niet bekend.

Zekere werken :

1546 : Teekeningen der Liggeren (Hedicke, blz. 10 en vlg.).
1548 : Vazen (Id. 14).
1546/49 : Gravuren en Grotesken (Id. 16 en vlg.).
1549 : Epitaaf Dorothea, te Koningsberg (Id. 24 en vlg.).
Inventiën.
1550/55 : Epitaaf te Borgnival (Id. 36 en vlg.).
1550/55 : Epitaaf te Assendelft (Id.).
1550 : Frederik-graf te Schleswig (Id.).
Tabernakel te Zoutleeuw (Id. 64 en vlg.).
1553 : Tabernakel te Tongerloo (Id. 72).
1554 : Graf de Merode, te Gheel (Id. 24 en vlg.).
1560/64 : Stadhuis te Antwerpen (Aandeel onzeker, maar toch zeer voornaam).
1564 : Huis der Zilversmeden (Art. Prims, « Antwerpiensia », blz. 125).
1564/68 : Hansa Huis, te Antwerpen (Hedicke, blz. 95 en vlg.).
1568 : Trolle-graf, in Denemarken (Id. 43 en vlg.).
1569 : Graf Hunderup, in Denemarken (Id. 46 en vlg.).
Tabernakel van Audenaerde (Id. 73).
1570 : Albrecht-graf en Maria-Anna-graf te Koningsberg (Id. 52).
1573 : Gaanderij te Doornik (Id. 78 en 85).
1575 : Koning Christiaan-graf, te Kopenhagen (Id. 55).

Onzekere werken : A. — Te aanvaarden :

1548 : Maskers (Hedicke, blz. 20 en vlg.).
1549 : Versiering Intrede Filips te Antwerpen (Id. 104).
Epitaaf te Breda (Id. 35).
1550 : Huis van Cornelis Floris, te Antwerpen (Id. 118).
1555 : Tabernakel te Antwerpen (Id. 72).
Tabernakel te Diest (Id. 73).
1556 : Versiering Gulden Vlies-Feesten te Antwerpen (Id. 106).
1560 : Epitaaf te Keulen (Id.).
Schoorsteen, thans in het Steen, te Antwerpen (Id.).
1561 : Versiering Landjuweel te Antwerpen (Id. 106).
Epitaaf St. Omer (Id.).

1563 : Grafmonumenten te Leuven (Id.).
Huis Frans Floris, te Antwerpen (Id. 118).
1571 : Grafmonument Familie Floris, Antwerpen (Id. 114).

B. — Niet te aanvaarden :

15... : Gildenhuizen, te Antwerpen (Art. Prims in « Gazet van Antwerpen », December 1935).
1562 : Portaal Weezenhuis ,te Antwerpen (Hedicke, blz. 106).
1563 : Monument Karel den Stoute ,te Brugge (Id. 44).
15... : Tabernakels te Aalst en te Leuven (Id. 76).

Verder worden nog enkele medailles aan hem toegeschreven, zonder zekerheid evenwel. Zij zouden berusten te Brussel (Hedicke, blz. 121) en in de Nederlandsche provincie Friesland, Museum der stad Leeuwarden (Voorloopige Lijst der Nederl. Mon. van Gesch. en Kunst, deel IX).

DE BOUW VAN HET STADHUIS VAN ANTWERPEN.

Tot voor enkele jaren werd het bouwplan van het Stadhuis van Antwerpen onverdeeld aan Cornelis Floris toegeschreven. Zoo deed o. a. Génard en, steunend op hem, ook Hedicke. Geen van beiden leverde echter positieve archivalische bewijzen. (Wel zette Hedicke aan tot een diepgaande studie van het desbetreffende Rekeningenboek, op het Antwerpsch Archief. Zie blz. 88).

Kan. Dr. Floris Prims (in « Antwerpiensia 1929 », blz. 82 tot en met 113) was de eerste om het geestelijk vaderschap van Cornelis Floris over dit Stadhuis in twijfel te trekken. Hij steunde zich op de bewaard gebleven copieën der bouwrekeningen (door Génard vluchtig en door Hedicke heelemaal niet geconsulteerd), om te beweren :

1° Dat Cornelis Floris als « de meester en de technische leider » bij den bouw heeft gestaan;

2° Dat het eigenlijke plan van het Stadhuis niet van één bepaald persoon is;

3° Dat vooral drie architecten voor de eer in aanmerking komen, een ruim deel in het opmaken van het bouwplan te hebben gehad, nl. Loys du Foys, Nicolo Scarini en Wilhelmus Palludanus. (Bij deze voorkeur steunde hij zich op het feit dat de vergoeding voor deze drie bouwmeesters, in verhouding tot die van hun ambtsbroeders, de hoogste was).

Door deze beweringen is er, als het ware, een probleem ontstaan dat wij zullen trachten op te lossen, voor zoover het evenwel op te lossen is.

Inderdaad ontbreken de definitieve bewijsstukken volkomen, zooals wij zullen zien. Wij beschikken enkel over copieën van bouwrekeningen. Het is dan ook onmogelijk — dit zij reeds bij voorbaat gezegd — eenig bindend oordeel te vellen, indien er geen meer nauwkeurige en afdoende bewijsstukken worden gevonden.

Ziehier het materiaal waarover wij beschikken (voor zoover dit betrekking heeft op de bouwplannen en op den persoon van Cornelis Floris). Wij laten, voor 't eerst, deze archiefstukken (waarvan het grootste deel nog nooit werd gepubliceerd) in *chronologische* orde volgen (1). Inderdaad komt het ons voor dat dit de eenige logische doenwijze is, wanneer men zich een klaar denkbeeld wil vormen over het juist verloop van den opbouw. (In den Rekeningenbundel staan zij meestal volgens soort gegroepeerd, nl. : « *Patroonen* », « *Careelsteen* », « *Doorniksche Calck* », enz. Ook eenigszins chronologisch wel, maar met gevaarlijke afwijkingen).

De heele bundel beslaat twaalf boekdeelen van circa 100 folio's elk, die genoemd worden : « *Coyr daer inne gecopieert syn de specificatien ordinancien ende quitancien vanden partyen ende uytgegeven ter saken vanden wercken vanden nyeuwen stadthuyse van Antwerpen* ».

Het zijn copieën die vermoedelijk (naar de schrijfwijze te oordeelen) van den tijd zelf dagteekenen, en gemaakt werden naar de authentieke stukken. Deze laatste zijn vermoedelijk in de vlammen opgegaan, bij den brand van het Stadhuis, in 1576.

In elk stuk wordt gewaagd van de « *gecommitteerde totten wercken vanden nyeuwen stadhuyse* », waaruit wij mogen afleiden dat er een speciale stedelijke bouw-commissie was aangesteld, die de algemeene administratieve leiding van den bouw op zich nam.

Het oudste stuk dat wij aantreffen slaat op 26 December 1560, en is gesteld als volgt :

(Fol. 23) « Dit syn de oncosten die Ick weduwe van macheren gedaen hebbe opden XXVJen. Decembris voer de commissarissen vanden patroonen vanden nyeuwen stadthuyse

Item van hunnen cost vanden maeltyt snoenens ende tsavons toen de heeren vanden stadthuyse hier des avons in quamen, comt	7 gdn. 12 st.
Item ghehaelt in Henegouwen snoenens 2 stoopen wyns	20 st.
Item noch ghehaelt opt stadthuys bij Lucas 16 stoopen	8 gd.
Item noch tsanderdaegs tot eenen ontbyt voer de commissarissen vanden patroonen vanden stadthuyse	28 st.
Somma in alles comt	18guldenen. »

(1) Een deel ervan werd, zonder volledige vermelding der bron, door dr. Prims gepubliceerd.

Volgt de ordonnantie, die vermeldt :

(Fol. 23) « Wy gecommitteerde totten wercken vanden nyeuwen stadthuyse ordonneren U Peeter de Haze by ons gestelt totten ontvanghe ende uuytgeven vanden penninghen der selven aenclevende dat ghy vande penninghen van uwen ontfanghe sult betalen Cecilia Bast weduwe wylen Jans van macheren de somme van achtien carolus guldenen by heur verschoten aen oncosten ende teringhen gedaen inden Witten Schilt by eenighen architecteurs ende meesters zoe van buyten als van binnen aldaer tsamen gebesognieert hebbende uyt ordonneren vanden gronde ende facciate vanden voerscreven stadthuyse volgende de specificatie aen dander zijde gestelt welcke somme ghy in uuytgheven ter Rekeninghe sult moegen bringhen dese onse ordinantie met quittancie der voerscreven Cecilia bast gedaen den tweesten Januarij XVc. ende tsestich [= 1561] ende onderteeckent... »

Uit deze eerste stukken leeren wij dus dat een bouwcommissie vergaderde in de herberg « In het Witte Schild » (volgens dr. Prims was dit de gewone vergaderplaats wanneer het oude stadhuis geen ruimte genoeg bood. Deze herberg was in de huidige Gildenkamerstraat, dus dicht bij het oude stadhuis en bij de plaats waar het nieuwe zou verrijzen, gelegen. Op. cit., blz. 107).

Deze bouwcommissie dan bevatte « *eenighen architecteurs ende meesters zoe van buyten als van binnen* » de stad. Zij werkten er samen *aan het « ordonneren vanden gronde ende facciate »*, d. w. z. dat zij er in elk geval aan de bouwplannen, grondplan en gevel, werkten. Wat zij juist met deze plannen gedaan hebben, of zij ze ontwierpen, keurden, onderzochten, klaar voor de uitvoering maakten ,of reeds bestaande plannen bewerkten, blijft in het midden. Daarover is niets met zekerheid te zeggen. Ook niet wie deze « *architecteurs ende meesters* » waren en of Cornelis Floris zich onder hen bevond.

Ons steunend op de onmiddellijk volgende stukken, kunnen wij echter wel gissingen maken, die eenige kans van waarheid bezitten :

(Fol. 23, verso) « ...sult betalen Mr. Jacques du brouecq architecteur woenende te bergen in henegouwe ter saken dat hy by ons daertoe ontboden wesende alhier es gecommen ende heeft oversien de patroonen vanden gronde ende facciate vanden voerscreven nyeuwen stadthuyse midtsgaders eenighe beworpen, gronden ende designatien daer op gemaect, waer inne hy hier als met gaen ende keeren gevaceert heeft sestien dagen, tegen dry guldenen sdaechs beloopende ter sommen van Achtenveertich guldenen. Gedaen den lesten Decembris anno tsestich, ende onderteekent... »

Daarop volgt een kwitantie ,onderteekend : « *Jacques du brouecq, 1 Januari 1560 stilo brabantiae* » (= 1561).

Daaruit blijkt dus dat de bekende bouwmeester du Brouecq, uit Bergen, werd ontboden en dat hij waarschijnlijk deel heeft genomen aan de werkzaamheden in het « Witte Schild ». Hij heeft patroonen « *oversien* »,

dus is het mogelijk dat er al plannen bestonden, ofwel heeft hij de aldaar samen gemaakte plannen mee overzien, en uitgewerkt.

Vermits hij zestien dagen in de stad verbleven heeft, op 31 December, is het dus zoo goed als zeker dat hij aan de besprekingen in « Het Witte Schild » deelnam.

In geval hij reeds bestaande plannen heeft overzien en uitgewerkt, blijft de vraag open wie die gemaakt had.

Uit het volgende stuk leeren wij nog een deelnemer aan de besprekingen kennen :

(Ordonnantie, fol. 24) « ...sult betalen Mr. Jan mijns heeren architecteur woenende te ghendt ter saken dat hy by ons daertoe ontboden wesende alhier es gecommen ende heeft oversien de patroonen vanden gronde ende facciate vanden voerscr. nyeuwen stadthuyse midtsgaders eenighe beworpen, gronden ende designatien daer op gemaect waer inne hy hier als met gaen ende keeren gevaceert heeft thien daghen tegen een goude croone sdaeghs in specie beloopende ter sommen Twintich Guldenen ende thien stuvers eens... 31 December 1560. »

Gevolgd van een kwijtschrift op 1 Januari 1560 st. br. (1561).

Uit deze stukken leeren wij niet alleen dat ook de « architecteur » Jan Mijns Heeren, uit Gent, zeer vermoedelijk aan de besprekingen heeft deel genomen en er juist hetzelfde werk heeft uitgevoerd als Du Brouecq (te weten : plannen overzien en uitwerken), maar ook dat alle deelnemers niet aan denzelfden prijs werden vergoed... Inderdaad trekt Du Brouecq 3 gulden per dag en Mijns Heeren iets meer dan 2. — Waarom dit onderscheid? Daarvan is niets geweten. — Zou het logisch zijn daaruit te besluiten dat het aandeel van Du Brouecq aan de werkzaamheden voornamer was dan dat van Jan Mijns Heeren? — O. i. niet, vermits allerhande, onbekende en volkomen onberekenbare factoren, dit verschil in vergoeding kunnen bewerkt hebben, zooals o. a. de hoogere reisvergoeding, de grootere faam, enz.

Onmiddellijk op deze stukken volgt :

(Fol. 24) « A Messers. Messeigneurs Le bourghemaistre et les commis aux ouvraiges de la ville de Anvers.

Remonstre tres humblement Jan du gardin comme silloy la charge par vous mesdicts seigneurs a luy baillie il a exhibe desseing ou patron servant pour la (fol. 24 v.) maison dela ville que pretendez de batir et eriger ce que ayant faict ledit du Jardin luy fut dict que si il avait a faire quelcque part il se pouldroit retirer et que quant seroit necessoire lon le remanderoit ce que touttesfois ledict Du Gardin ne a faict craindant que il se pourroit retirer telle part que mal luy viendroit a propos sy on le remandoit, et aussy il esperoit de jour a aultre le retour de monsr. de stralen Et adfin que de point donner lieu a oysieulte se est mis a praticquer aultres manieres dadvis touchant ladicte maison de ville comme polrez voir sy vous vient a plaisir. Reste a present que ledict du Jardin volontiers se retireroit par quoy vous prie humblement ledict que prendrez de bonne

part son petit advis le sallariant de ses travaulx comme bien de vous il espere. Ce faisant ferez bien et lui baillerez occasion de vous servir diligentement quant requis par vous il sera. »

Volgt een ordonnantie tot betaling van :

« Jehan du gardin architecteur van Ryssel de somme van 25 carolus guldenen voer syn verlet vacatien ende industrien gedaen int maecken van zekere gronden ende facciate vanden voerscreven stadthuyse ende andere diensten boven in syn requeste verhaelt » ... 23 Januari 1560 st. br. (= 1561.)

Daarna de kwitantie :

« a cause de mes vacations labeurs et travaulx faitz a lendroit des desseings et patrons par moy inventez et proposez tant touchant le fond et commoditez comme aussy le devant et facciate de ladicte nouvelle maison de ville quilz ont dintention deriger » ... « 23 janvier 1560 stil de brabant (= 1561) Et soubsigne J. gardin. »

Waarschijnlijk heeft dus ook de architecteur van Rijsel Jehan Du Jardin aan de beraadslagingen in het « Witte Schild » deelgenomen, met Du Brouecq en Jan Mijns Heeren. Hij spreekt nergens van « *oversien* » maar wel van « *desseings et patrons par moy inventez* » en wel « *tant touchant le fond et commoditez comme aussy le devant et facciate* ». Dit zou ons er toe kunnen brengen zijn aandeel voor minstens even voornaam, zoo niet voor voornamer te houden, dan dat van de twee vorige deelnemers aan de vergaderingen. Ware het niet dat de toon van zijn verzoek aan het Magistraat heelemaal niet die is van een kunstenaar, wiens werk men sterk apprecieert, laat staan van het integraal uit te voeren.

Immers, men had hem te te verstaan gegeven « *que si il avait a faire quelcque part il se pouldroit retirer* » en dat men hem wel zou terugroepen indien men zijn diensten nog noodig had !

Waarschijnlijk werd ook hetzelfde gedaan voor de andere deelnemers aan de vergaderingen, of zeker toch aan een deel ervan. Jehan Du Jardin is echter niet dadelijk weggegaan; hij wilde op den terugkeer wachten van hen Heer Van Stralen, den buitenburgemeester, wellicht om met hem te onderhandelen en hopend in deze handelwijze meer voordeel te vinden. Hij vraagt echter zelf toelating om heen te gaan, en wij weten niet of hij den burgemeester al dan niet te zien kreeg...

Wij weten dus enkel dat hij aan de besprekingen zeer waarschijnlijk heeft deelgenomen ,en dat hij allerhande plannen en teekeningen — op verschillende manieren nogal — heeft ingeleverd.

Daarna volgt dan het eerste stuk, waarin wij den naam van Cornelis Floris ontmoeten :

(Fol. 103 v.) « Oncosten gedaen by Cornelis Floris ende Colyn mido voor reysen ten versuecke vanden gecommitteerde vanden nyeuwen stadthuyse naer Lymborch.
Item vertheert inden helm te Meerbeke den eersten avont voor ons beyden met de 2 peerden st. 25 1/2
Item ... ... tot Hasselt
Item ... ... tot Maestricht
Item ... ... tusschen aken ende tricht
Item ... ... taken vertheert
Item ... ... tusschen aken ende Limborch
Item ... ... tot Limborgh
Item ... ... tusschen Lymborch ende Luyck (fol. 104)
Item ... ... tot Namen
Item ... ... tot Hoyie
Item ... ... tot Ghossely
Item ... ... tot byns (Binche)
Item ... ... tot berghen
Item ... ... tot echaussines
Item ... ... tot arquennes
Item ... ... tot Nyvel
Item ... ... tot Bruessel
Item betaelt voor ons 2 huurpeerden sdachgs 2 st. ende wy hebben uytgeweest elck XIIII dagen ende een halven compt tesamen 14 gdn.
Somma toutij 34 guldenen ende 12 st. 1/2
Item Mr. Peeter ende ick hebben duer bevel van mynen heere van Stralen tot clabbeke geweest met 2 peerden voor welcke peerden ick betaelt hebbe ...
Ende elck gevaz(c)eert 3 dagen
Somma ..... »

(Fol. 104 v. de ordonnantie :) « ... sult betalen Cornelis Floris de somme van 40 carolus guldenen 14 stuvers eens in volder betalinghen... op rekeninghe sonder quitansie den 4en. Februarij wesende van tijdens dies hy ende voerscr. mido verteert ende uuytgeghеven hebben reysende naer Lymborch ende met Mr. peeter frans tot clabbeke omme sich te informeren vanden duecht ende onduecht vanden steen aldaer volgens dese tegenwoordige specificatie welcke somme ..... »

Daaruit blijkt dan dat Cornelis Floris in de maand Februari 1561, in opdracht der bouwcommissie en van burgemeester Van Stralen, steen ging keuren. Hij was toen dus reeds actief in den opbouw van het nieuwe stadhuis betrokken.

Mogen wij daaruit afleiden dat hij ook aan de vergaderingen in « Het Witte Schild » deelnam?... Dat is mogelijk, maar niets komt het definitief bewijzen. Gezien zijn voorname rol in het Sint Lucasgild (eerste deken, sedert 1559), zijn gevestigde faam, en zijn later aandeel in den opbouw, is dit echter wel waarschijnlijk.

Wat zijn aandeel eventueel kan geweest zijn, bij de eerste besprekingen der architecteurs, valt echter uit niets af te leiden.

Een bijzonder woord verdient ook Cornelis Floris' reisgezel naar Glab-

beke, Meester Peeter Frans; hij was in die dagen een stadsingenieur van groote faam, die vestingwerken te Antwerpen had uitgevoerd. Op het Stadsarchief te Antwerpen bewaart men teekeningen van hem, voor de inwendige verdeeling van het stadhuis. Wij weten echter niet of ze werden aangewend. Mogelijk fungeerde hij als technisch adviseur bij den opbouw. Wij zullen zijn naam echter verder niet meer in de rekeningen ontmoeten, omdat hij in stadsdienst was en dus vast werd bezoldigd.

Opmerkelijk is het verder ook dat Cornelis Floris betaald werd « *op rekeninghe sonder quitansie* », wat er op wijst dat met hem reeds een of andere overeenkomst werd afgesloten. Welke, waartoe en waarvoor, weten wij echter niet.

De betaling van deze uitgaven, gedaan in Februari, geschiedt echter pas op 28 Juni 1561.

Onmiddellijk na of tijdens Cornelis Floris' veertiendaagsche reis, waarvan wij heel het plan kunnen reconstrueeren, wordt dan het materieele werk aangevat :

(Fol. 7 v.) « ... Kareelsteen... om te maecken dnyeuwe stadthuys ... 11 februarij 1560 st. br. (= 1561) ».

(Fol. 13) « ... Hendrickx van paesschen Jan daems ende Andries de coninckx aennemers vande fundamenten ende kelderen vanden stadthuyse... »

(Fol. 2 en volgende) « Kerrevrachten gedaen van deerde wech te vueren totten maken vanden nyeuwen stadthuyse deser stadt antwerpen sedert den XIXen. dach februarij anno XVc.LX stilo brabantie (= 1561) totten XXYen. dach der selver maent februarij ».

« Kerrevrachten ... 22 februarij 1560 st. br. (= 1561) tot 1 Meert daer nae ».

Men zou geneigd zijn aan te nemen dat de definitieve plannen van de gronden toch moeten klaar geweest zijn (daarom nog niet van den gevel), vooraleer men begon te werken aan de « *fundamenten ende kelderen* ». En in het gebouw dat ons bezig houdt is het gondplan toch van een kapitaal belang, wanneer men denkt aan de indeeling van het gebouw : de middenrisalit met de twee zijvleugels.

Toch ontmoeten wij nog betalingen voor het leveren van patroonen. Mogelijk betreft het hier werkzaamheden die vóór Februari hebben plaats gehad (misschien nog wel tijdens de besprekingen van December 1560) of anders worden latere bijkomende plannen bedoeld :

(Fol. 25, ordonnantie) « ... sult betalen Lambert Suavius ingeniaris woenende te Luyck de somme van vyftigh carolus guldenen voor zyn verleth reyse vacatien ende industrie gedaen int maken ordineren ende stellen van sekere patroonen ende trappen vanden voerscr. nyeuwen stadthuyse met sekere scriftelycke deductie dien aengaende overgegeven ... Gedaen den sevenentwintichsten dach van februario anno XVc. tsestich styl van brabant (= 1561) ».

(Kwitantie) « Je Me. Lambert Suavius confesse avoir receu de Pierre de Haze commis

a la recepte et distribution des deniers ordonnez a la construction et erection de la nouvelle maison dela ville la somme de cinquante florins carolus de vingt pattars chacun florin ... 27 febvrier 1560 st. br. (= 1561) ».

De vermelding van « *trappen* » schijnt wel te wijzen op het speciale soort van « *patroonen* » door dezen bekenden « *ingeniaris* » geleverd. Zekerheid dienaangaande hebben wij echter niet heelemaal, vermits er staat « *patroonen ende trappen* ». Wij weten dus van hem ook enkel dat hij in den bouw van het stadhuis rechtstreeks betrokken is.

Op hem volgt de betaling van den bekenden Antwerpschen kunstschilder Lambert Van Noort, uitvoerder van verschillende door hem opgesomde versieringswerken en van een « aula temporaria » (omdat het stadhuis te klein was geworden) bij de Blijde Intrede van Filips, in 1549. Hier volgt een brief, waarin hij zijn beklag maakt :

(Fol. 25) « Zeer Eerweerdighe Heere mynen heere van Stralen Riddere uwe Eerw. zal believen te weten als dat ick onwerdich Lambert van noort, als goetwillich diener myns Eerw. Heere, hebbe gemaect dese voerleden daghen met diligentie ende groote neersticheyt, eenen patroon van een faciate oft ghevel soement hier noemt met syn relevatie ende twee offt dry plateforma als myn Eerw. heere wel gezien heeft, dwelck ick met groot industrie ende aerbeyt gedaen hebben met den maten ende schoonheyt gelyck de Antycken plaghen haer edificien te maken ghel(yck) ick nu dese schoon inventie hierop (fol. 25 v.) gemaect hebbe met torens dwelck zeer magnificq triumphant ende ryckelick gestaen soude hebben, daer myn Eerw. heeren deser stadt groote eere ende fame doer gehadt souden hebben gelyck In tempo Anticho was, wat Princen ende heeren eenige edificie deden maken hadden daer grooten loff doer, als noch heden op desen dach toe; deur dese intencie hebbe ick den voerscreven patroon gemaect soe costelyck ende triumphant om prijs ende eere mynen heeren daer mede te doen ende oyck mede mynen heeren te dienen gelyck ick mynen Eerw. heeren gedient hebbe in tyden als onse coninckIycke Mat. ierst in antwerpen quam anno 1550 ende gelyck ick de ierste was die de Arcke triumphael verheven maecte met de ronde calommen te weten der stadt ar(c)he int eers der hoochstraete den Engelsche Arke, dat stadthuys, de calomna vanden ruste ende noch meer anderen ende daer ick inventoir ende maten aff gaff hoe wel de heeren my nyet en kende of noch nyet en kennen. Maer oft van noode waer dat ick myn heeren eenichssins zoude dienen moeghen aengaende architectura oft pictura al eest dat ick een sware ordinantie gemaect hebbe, ick can noch met de hulpe gods slechter oft beter costelick oft nyet costelick maken, maten gheven oft modellen maken int cleyn oft int groote alzoe ick mynen heeren metter daet ende effect zoude moeghen bewysen indien myn heeren ghelieft my daer op te hooren ende myn ordinantie ende inventie daerop te visiteren. »

Hieruit vernemen wij dus dat ook Lambert Van Noort een ontwerp voor het nieuw te bouwen Stadhuis leverde, maar dat het te zwaar en te « *costelick* » werd bevonden. En hij bied aan er een kleiner en goedkooper te ontwerpen.

Heeft Lambert Van Noort, op grond van dit stuk, insgelijks deelgenomen

aan de besprekingen in « Het Witte Schild »? Dat staat niet vast, maar het is ook niet uitgesloten... Zooniet, dan zou hij enkel een ontwerp hebben ingezonden, en dan kunnen wij veronderstellen dat er ook nog andere dergelijke ontwerpen werden ingezonden en gekeurd door de vergadering, in « Het Witte Schild ». Mogelijk betreft het dan toch een wedstrijd, zooals Génard het veronderstelde, en werd er één ontwerp, mits zekere wijzigingen, goedgekeurd?... Wellicht dat van Cornelis Floris?

Op al deze vragen blijven de archiefstukken ons het antwoord schuldig. Alle veronderstellingen zijn dan ook geoorloofd, en binden ons niet. Iets staat echter vast : het ontwerp van Lambert Van Noort werd *niet* uitgevoerd, vermits de beschrijving die hij zelf opgeeft van zijn ontwerp geenszins strookt met het huidig uitzicht van het Stadhuis en vermits men hem den tijd niet gunde een nieuw ontwerp te maken. Inderdaad vinden wij een stuk waarin het bedrag zijner vergoeding staat vermeld, en dat tevens als bewijs kan gelden dat de Commissie dus ook plannen en ontwerpen vergoedde die niet werden aangewend :

(Ordonnantie, Fol. 25 v.) « ... sult betalen lambrecht van noort de somme van vyftigh Carolus guldenen voer zyn aerbeyt moyte ende diligentie gedaen int maken ende ordineren vanden gronde ende eenen grooten patroon vanden ghevele vanden voerscreven nyeuwen stadthuyse, welcke somme ... Gedaen den achtsten meerte anno XVc. tsestich stil van brabant (= 1561). »

(Kwitantie, fol. 26) « Ick Lambrecht van noort kenne by desen ontfanghen te hebbene van Peeteren De hase de somme van vyftigh guldenen eens in betalinghen vanden voerscreven patroonen ende facciaten ende andere vacatien Oirconden myns hanteekens hier onder gestelt VIIJe. martij anno tsestich stilo brabantie (= 1561) Ende onderteekent Lambert van noort. »

Daaruit blijkt dan weer dat hij mee hielp aan het « *maken ende ordineren vanden gronde* », buiten zijn gevel-ontwerp, hetgeen er op schijnt te wijzen dat ook hij deelnam aan de vergaderingen van December 1560.

Onmiddellijk na hem ontmoeten wij een ander « architecteur » :

(Fol. 26 v. Ordonnantie) « ... sult betalen Mr. Loys du Foys architecteur vander coninckclycke Mat. de somme van vierhondert carolus guldenen die hem by mynen heeren borgmeesteren ende scepenen toegevuecht ende gegundt zyn voer zekere reysen diensten vacatien ende industrien by hem gedaen by laste vanden heeren int stellen ende ordineren van diversche concepten ordinantien ende patroonen zoe vanden gronde als facciate vanden voerscreve nyeuwen stadthuyse, welcke somme ... (fol. 27) Gedaen den tweentwintichsten meerte anno XVc. tsestich stilo brabantie (= 1561) ende onderteekent. »

(Kwitantie) « Je loys du foys geometrien archicket (architecte?) et Reloget (horloger?) au Roy catholique despaigne confesse avoir receu de Peeter de haze commis a la recepte des ouvraiges de la maison de ceste ville danvers la somme de quattre cens florins lesquelz me sont estez accordez par messrs. les borgmestres et eschevins de

ladicte ville. En temoing de ce jay signe ceste presente de ma main Le vingtroixiesme de mars 1560 Et soubsigne Loys du foys. »

Wellicht heeft dus ook deze Loys Du Foys aan de allereerste besprekingen deelgenomen, en mogelijk een aandeel (groot of klein kan moeilijk gezegd) in het definitief aanvaardde ontwerp.

Is het feit dat hij een betrekkelijk groote som ontvangt voldoende om te beweren dat zijn aandeel in het werk stellig zeer groot moet zijn geweest?... O.i. geenszins, vermits ook hier allerhande factoren het bedrag van zijn vergoeding komen beïnvloeden : o.a. de naam en faam van den architect van Zijne Katholieke Majesteit, sprekend uit den toon van de stukken die zijn persoon betreffen; verder de reizen in de ordonnantie vermeld; ook weten wij niet heel juist hoelang deze architecteur zijn diensten bleef uitoefenen, en is het goed mogelijk dat hij veel langer bleef dan bijv. Du Broeucq of Mijns Heeren, die allebei al in 't begin der maand Januari werden uitbetaald.

Ook hier kunnen wij dus enkel met zekerheid aanvaarden : de architect Loys du Foys heeft een werkzaam deel gehad in den opbouw van het op te richten stadhuis.

Een typische en vermeldenswaardige bijzonderheid is het echter, dat men op het Stadsarchief te Antwerpen, nog teekeningen bewaard die Loys du Foys voor het Stadhuis gemaakt heeft, en dat deze geen verwantschap vertoonen met het gebouw zooals het opgetrokken werd (Zie Hedicke).

Onmiddellijk na hem komt dan een ander architecteur aan de beurt, waaraan eveneens een groote vergoeding wordt toegekend :

(Fol. 26) « Alli nobili Mag. et sanij sri. borgomestri et consiglio de la villa danversa. Rimostra con ogni humilta nicolo scharini fiorentino, che havendo fatto piu et diversi patroni et dissegni cosi di pianta d'ordinanza per la nuova casa diessa villa, et cio per commissione de v. srie. et in esso fatto et durato grandissime fatiche lequale non appriscono in tutto per ch'a voler tovvar inventione et mode di farli ni e andato molto travaglio et faticha d'inganio per esser la forma diversa a la proportione per far un tal edificio che perquesta sua faticha domanda in tutto cinquanta Lire di grossi moneta di fiandra, Runettendelo perho ne la buona discretione et cortesia di esse V. srie, et volendo vré srie. che esse rimostrante justifiche il tempo et fatiche in cio messo et perso, la dimostrera aloro suando a cio io ricerceranno, accio ch'quello domanda non para a v. srie. troppo et fuora di ragione. » (1)

(1) Vertaling, met de vriendelijke hulp van dr. Denucé, stadsarchivaris van Antwerpen, gemaakt :

« Aan de edele Magistraten en vereerde heeren burgemeesters, schepenen en raad van de stad Antwerpen.

« Nicolo Scarini de Florentijn beveelt zich nederig in Uw gunst, daar hij vele en verschillende patroonen en teekeningen heeft gemaakt uit hoofde der ordineeringsplannen voor het nieuwe stadhuis, en dit op verzoek van Uw edelheden, en door deze te maken heeft hij groote moeite gehad, alhoewel dit heelemaal niet blijkt, om er nieuwe schikkingen en

Wij vernemen hierdoor dat ook deze Italiaan door het Magistraat beroepen werd om deel te nemen aan de algemeene beraadslagingen en dat ook hij een werkzaam deel heeft gehad in den opbouw.

Wie die Nicolo Scarini eigenlijk is, en welke werken hij met zekerheid op zijn actief heeft, hebben wij niet kunnen ontdekken, tot nogtoe. Geen enkel lexicon, zelfs geen enkel meer gespecialiseerd werk over de kunstgeschiedenis van zijn land (voor zoover die ons onder de handen kwamen) vermeldt zijn naam. Diezelfde opmerking geldt eveneens voor den hooger vermelden Loys du Foys.

Mogelijk is hij betrekkelijk lang te Antwerpen werkzaam geweest (van December 1560 tot einde Maart 1561).

Hij ook ontvangt een betrekkelijk groote som, alhoewel veel kleiner dan die aan du Foys uitbetaald. (Wij maken hetzelfde voorbehoud voor hem als voor du Foys, wat betreft de eventueele gevolgtrekkingen uit deze betrekkelijk hooge vergoeding op te maken. Immers, wij zagen dat Du Broeucq per dag werd betaald. Kan dit ook niet voor de andere deelnemers het geval zijn geweest? En wie zegt ons hoelang zij juist aan het werk bleven?... Zonder de andere vroeger aangehaalde redenen nogmaals te willen herhalen.)

(Ordonnantie - fol. 26) « ... sult betalen Nicolo Scharini florentyn de somme van twee hondert carolus guldenen ... by mynen heeren borgmeester ende scepenen toegekent ende gegundt zyn in voldoeninghe van ... (fol. 26 v.) reysen moyten ende vacatien by hem langhen tyt gheduerende ghedaen int maken stellen ende ordineren van vele menichvuldighe patroonen soo van gronden als facciate vanden voerscr. nyeuwen stadthuyse, welcke somme ... Gedaen den sessentwintighsten van meerte anno XVc. tsestich st. br. (= 1561). »

Hier vinden wij het dus al bevestigd : « *reysen moyten ende vacatien by hem langhen tyt gheduerende ghedaen* », als uitleg wellicht voor de aanzienlijkheid van het hem uitgekeerde bedrag. Maar nergens een nadere bepaling omtrent eenig aandeel in den opbouw, dat voornamer zou zijn dan dat er andere architecten die wij tot nogtoe hebben ontmoet. Dus, andermaal weten wij niets met eenige zekerheid, omtrent het ontwerp van het bouwplan, dan dat ook de Italiaan Nicolo Scarini er een zeker (groot of klein) aandeel in heeft gehad.

Uit den Italiaanschen brief blijkt echter duidelijk wat er van hem (en

---

doenwijzen kunnen op te vinden. Het heeft echter veel werk, inspanning en vindingrijkheid gekost omdat de vorm niet in verhouding was om er een groot gebouw van te maken. Voor deze moeite vraagt hij in 't geheel vijftig Pond grooten. Vlaamsch geld. Hij rekent in deze op den goeden wil en de inschikkelijkheid Uwer edelheden en hij wil dat U overtuigd zij van den tijd en de moeite die hij daarin heeft gestoken en daarom wil hij het U bewijzen wanneer het U maar zal believen; dat hij aan Uw edelheden niet te veel vraagt en niet overdrijft. »

wellicht dus ook van de andere architecteurs) verwacht werd : verschillende patroonen en teekeningen te maken van de ordineeringsplannen van het nieuwe stadhuis (1).

Werd er één dezer plannen in zijn geheel uitgevoerd, of bouwde men een samenvoeging der verschillende, goedbevonden plannen?... Op deze vraag geeft het archief geen antwoord. Mogelijk is het antwoord erop door de stijlkritiek te benaderen. Dit zullen wij later, op een daartoe meer geschikte plaats, onderzoeken.

Volgen nog een schuldbekentenis van Scarini aan den bekenden Antwerpschen financier Christoffel Pruenen en een dito van dezen financier aan de bouwcommissie (alles op fol. 26 v.), waaruit blijkt dat Pruenen het noodige geld voor deze betaling aan de stad voorschoot.

Nu lijkt het wel dat men definitief t' accoord gekomen is over het uitzicht van het op te richten gebouw, nadat wellicht reeds vroeger (zie het aanleggen van fundamenten en kelderingen) het grondplan was vastgelegd. Inderdaad volgt nu chronologisch het volgende stuk :

(Fol. 7) « Ick Jacob Schooff Mr. vanden tymmerlieden der stadt antwerpen ende pouwel Janssen als clerck certificeren als dat dese navolgende tymmerlieden by naem ende toename gescreven, gewrocht hebben aent nyeuw stadthuys aen een stael te maken Inden houten eeckhoff oft eenen patroon vanden voerscreven nyeuwen stadthuyse anno XVc.LX een / XXIXen. Meerte. »

In het stadsmagazijn « Den Houten Eikhof », in de huidige Eikenstraat gelegen, werd dus door de stadstimmerlieden een maquette van het op te richten gebouw gemaakt. Dit schijnt er op te wijzen dat de definitieve plannen in hoofdzaak af waren.

Toch volgen er nu nog enkele afrekeningen voor «*patroonen ende facciaten* »; mogelijk betreft het hier de decoratie, en deze veronderstelling wordt nog bevestigd door het feit dat de bezoldigden geen echte « architecteurs » zijn, maar twee beeldhouwers en één schilder. Dit is echter nog geen afdoend bewijs. Mogelijk betreft het een late afrekening (voor door ons niet meer na te speuren redenen) van vroeger geleverd werk. Dus is het niet heelemaal uitgesloten dat ook de volgende kunstenaars aan de beraadslagingen en/of aan het ontwerpen van het definitieve bouwplan hebben meegewerkt :

(Fol. 27 ordonnantie) « ... sult betalen Wouter van Elsvier beeltsnydere de somme van vyftigh carolus guldenen eens in recompense van diversche diensten moeyten ende vacatien by hem gedaen int stellen ende ordineren van diversche patroonen zoe vanden

(1) Zijn uitdrukking : « *per esser la forma diversa a la proportione per far un tal edificio* » verdient ook onze aandacht. Moest hij een reeds bestaand plan voor verdere uitvoering vatbaar maken? Of bedoelt hij met « *forma* » de beschikbaar gestelde oppervlakte?

gronde als facciate vanden voerscr. nyeuwen stadthuyse ... Gedaen den negenentwintichsten meerte anno XVc. tsestich st. brab. (= 1561).»

(Kwitantie) « Ick Wouter van den elsevier beeltsnydere kenne by desen ... (fol. 27 v.) de somme van vyftigh carolus guldenen eens in betalinghe van diversche patroonen ende facciaten by hem gemaect ten versuecke vanden voerscr. gecommitteerde vanden voerscr. nyeuwen stadthuyse ... Gedaen den XXIXen. martij anno XVc. tsestich voer paeschen (= 1561).»

(Fol. 47 ordonnantie) « ... sult betalen Jan Quintens alias Massys de somme van viertich guldenen eens die hem toegegundt syn voer synen aerbeyt ende industrie gedaen in dmaken van diversche patroonen ende faciaten vanden voerscr. nyeuwen stadthuyse, welcke somme ... Gedaen opden 21en. Aprilis anno 1561 nae paesschen.»

(Kwitantie) « Ick Jan Quintens alias Massys kenne by desen... voor dmaecken vanden patroonen ende faciaten vanden voerscr. nyeuwen stadthuyse ende andere diensten... Ghestelt XXIen. Aprilis anno XVc. 61 nae paesschen.»

(Fol. 58 ordonnantie) « ... sult betalen Willem vanden broecke de somme van hondert ende twintich guldenen eens by recompense van zynen aerbeyt ende industrie gedaen int maken van diversche patroonen ende faciaten vanden voerscr. stadthuyse ende andere diensten ons daer inne gedaen welcke somme ... Gedaen opden 26en. Aprilis anno 1561.»

(Kwitantie) « Ick Willem vanden broecke kenne by desen... voor dmaken van diversche patroonen ende faciaten vanden voerscreven nyeuwen stadthuyse ende andere diensten daer inne den voerscr. mynen heeren den gecommitteerde gedaen... desen 26en. Aprilis anno 1561 ende onderteekent Guillielmus paludanus.»

Opmerkelijk is het dat ook deze Guillielmus Paludanus (Willem Van den Broecke) meer betaald wordt dan de anderen. Hij ontvangt zelfs van al de kunstenaars die wij tot nogtoe ontmoetten, du Foys en Scarini te buiten gelaten, het meest. De reden daarvoor is niet na te speuren.

De bepaling « daer inne » slaat vermoedelijk op de binnenhuisversiering. (Cf. het stuk uit het Colegiaal Actenboek, van 21 December 1578, verder in deze studie vermeld.)

Intusschen is men volop bezig met bouwen. Middenin een onafzienbaar aantal rekeningen van kareelsteen, Hollandsche steen, Rupelmondsche steen, oude stoffen (oude opgekochte steen) en kalk, vinden wij het volgende stuk :

(Fol. 80 v. - Ordonnantie) « ... sult betalen Janne de Haze uwen broedere de somme van vierentwintich carolus guldenen eens in recompense van dat hy tonsen versuecke is geweest tot clabbeke hem aldaer informeren vanden prijs vanden steen midtsgaders van dmaken vande modellen vanden rusticke vanden voerscr. stadthuyse aengaende, welcke somme ...»

Gedagteekend op 24 Mei 1561.

Daaruit zouden wij misschien mogen afleiden dat de aanwezigheid van Cornelis Floris bij de werken als zeer noodzakelijk wordt geacht, vermits hij vroeger toch eenzelfde reis verrichtte en men er nu een ander mee belast. Dat hij actief deelneemt aan den opbouw, blijkt wel uit de thans

volgende stukken. Het zijn de eerste van een onafgebroken reeks die met een zekere regelmaat tot het einde van den bundel zal blijven voortduren :

(Fol. 108 v. ordonnantie) « ... sult betalen Cornelis Floris de somme van zes hondert carolus guldenen eens op rekeninghe van diversche patroonen ende facciaten by hem tonsen versuecke vanden voerscr. nyeuwen stadthuyse gemaect ende andere diensten ende vacatien by hem den zelven aengaende gedaen... Gedaen den 28en. Juni anno XVc. 61. »

(Kwitantie) « Ick Cornelis Floris kenne by desen... de somme van zes hondert carolus guldenen eens op rekeninghe van diversche patroonen ende facciaten by my ten versuecke van mynen heeren vanden voerscr. nyeuwen stadthuyse gemaect ende andere diensten ende vacatien den zelven aengaende gedaen... 28 Junij 1561. »

De formule voor Cornelis Floris is dezelfde als voor de andere « architecteurs » : « *diversche patroonen ende facciaten* » heeft hij geleverd. Hij wordt daarenboven « *op rekeninghe* » betaald, wat er nogmaals op schijnt te wijzen dat hij een vaste opdracht uitvoerde.

Het bedrag dat hem wordt uitbetaald is gevoelig hooger dan de sommen aan du Foys, Scarini of Van den Broecke uitbetaald. Zou daarom zijn aandeel in het ontwerp der bouwplannen grooter zijn?... Niets laat ons toe dit te verzekeren, aan de hand van deze stukken.

Immers, ook voor Cornelis Floris gelden de door ons reeds geopperde bedenkingen. Werd hij per dag betaald? Zijn er wellicht ook reeds uitvoeringskosten in zijn afrekeningen begrepen?

Het feit dat hij echter niet vroeger, samen met de andere reeds voornoemde « architecteurs », uitbetaald wordt bewijst o.i. geenszins dat hij geen aandeel zou hebben gehad in het ontwerpen der bouwplannen. Hij werd immers toch betaald « *op rekeninghe* »? Hij was dus, in zeker opzicht, aan den bouw zelf verbonden, al weten wij niet met zekerheid te bepalen als wat.

Maar tevens is het zeer waarschijnlijk dat hij, als deken van het Sint Lucasgild en vooraanstaand kunstenaar der stad, door het Magistraat zal zijn geconsulteerd (in meer of mindere mate) bij de oprichting van een zoo belangrijk kunstwerk als het nieuwe stadhuis.

Hij gaat trouwens pas op reis, wanneer men alvast aan de fundeeringen van het gebouw begon te werken, dus vermoedelijk nà de voornaamste beraadslagingen, die in December 1560 en Januari 1561 plaats hadden. Niets kan ons dus beletten te aanvaarden dat hij insgelijks deelnam aan de besprekingen in « Het Witte Schild »... alhoewel, van den anderen kant, geen enkel stuk deze mogelijke aanwezigheid komt bevestigen.

Wat er ook van zij, het blijkt dus andermaal dat Cornelis Floris insgelijks zijn aandeel heeft gehad in het ontwerpen der plannen, en (te oordeelen

naar de aangewende formules) een (minstens) even voornaam aandeel als de andere bijgeroepen kunstenaars. Daarbij was hij de eenige die « *op rekenighe* » werd betaald, die dus eenigszins vast aan de werken verbonden was. (Voor het feit dat hij pas zooveel later — einde Juni — wordt uitbetaald zijn duizend en één redenen, die thans onmogelijk nog zijn na te gaan.)

Een volgende stuk werpt daarbij nog een ander, speciaal licht, op Cornelis Floris' bedrijvigheid, aan den opbouw van het Stadhuis :

(Fol. 179 ordonnantie) « ... sult betalen Cornelis Floris de somma van tsestigh carolus guldenen eens op rekeninghe ende *affcortinghe* van diversche patroonen facciate ende *berderen* by hem vanden voerscr. nyeuwen stadthuyse gemaect midtsgaders oyck andere diversche diensten ende vacatien dien zelven aengaende gedaen... opden 24 decembris anno XVc. 61. »

Het eerste, door ons onderlijnde, woord : « *affcortinghe* » komt het feit bevestigen dat Cornelis Floris vast aan de bouwwerken verbonden was.

Het woordje « *berderen* » echter, verdient een nadere toelichting, omdat het de bedrijvigheid van Cornelis Floris nader bepaalt (het werd voor geen enkel ander kunstenaar aangewend) :

Wat beteekent « *berderen* »?... Volgens het Middelnederlandsch Woordenboek van Verwijs en Verdam ('s Gravenhage, 1885) beteekent het 1° plank en 2° paneel, houten bord waarop men schildert.

Wij hebben echter nog een derde beteekenis gevonden, die meer bepaaldelijk slaat op het beroep van Cornelis Floris en op de soort werkzaamheden die ons hier bezig houden, nl. op bouwwerken. Immers, het is niet te aanvaarden dat Cornelis Floris hier, naast « *patroonen en facciaten* » ook planken of paneelen zou geleverd hebben?

Ziehier nu hetgeen blijkt uit een getuigenverhoor, te Antwerpen gehouden in den loop der maand April van het jaar 1543 (dus, nauwelijks twintig jaar vóór den opbouw van het stadhuis) « *na Paesschen, in presentien van Jan vander heyden, scepene, daertoe bij de wet alhier gecommitteert mij daer by sijnde C. Grapheus* » (gepubliceerd in « Archief voor Nederl. Kunstgeschiedenis » van Fr. D. O. Obreen, Rotterdam 1882, medegedeeld door Mr. S. Muller Fz., op blz. 227 en vlg.) :

Mr. Peeter Teels, stadstimmerman, verklaart dat « *patroonen ende berderen daer af gemaect, totten steenhouders wercke dienende* ». En verder : « *patroonen geordineert ende berderen selve gemaect tot metselrijen ende steenhouwers werck dienende* » (Blz. 232, 233).

Meester Rombout de Drijvere, steenhouwer, zegt : « *eenige berderen oft andere instrumenten maecte totten wercke achtervolgende den patronen ten wercke dienende* » (Blz. 240).

Meester Philips Lammekens, cleynstekere, verklaart : « *eenige berderen oft diergelijcke instrumenten den voerscr. ambachte* (steenhouwers en cleynstekers) *aenclevende* » (Blz. 241).

Uit deze zeker geloovenswaardige getuigenissen van tijdgenooten blijkt dus dat berderen hier beteekend : in hout vervaardigde modellen, volgens de patroonen gemaakt, en dienende om metsers en steenhouwers bij hun werk te dienen. Het is dus duidelijk dat hiermee de motieven der decoratie (binnen- of buitenhuis) bedoeld zijn. Die werden dus bepaald door Cornelis Floris gemaakt en naar alle waarschijnlijkheid door hem zelf ontworpen ,vermits hij van huis uit beeldhouwer was en zelfs een erkende bevoegdheid in dit ambacht.

Mogelijk slaan dus ook de woorden « *patroonen ende facciaten* » op versieringswerken, hier, vermits het definitieve bouwplan vermoedelijk af moet geweest zijn, op enkele bijkomende wijzigingen na. Het neemt echter de mogelijkheid niet weg dat Cornelis Floris, zijn deel (groot of klein) gehad heeft bij het algemeene bouwplan, waarna hij ook de decoratie op zich neemt. Maar nogmaals : niets is hiervan met zekerheid geweten en wij blijven steeds aangewezen op veronderstellingen.

Wij vinden nu nog dergelijke betalingen, steeds met dezelfde formule « *diversche patroonen facciate ende berderen* », op 15 Maart, 3 April en 15 Juli 1563; op 6, 10 en 21 Juli, 12 Augustus, 9 en 23 September, 7 en 14 October en 18 November 1564; op 27 Januari, 22 Februari en 10 Maart 1565. Telkens voor sommen die schommelen tusschen de 100 en de 500 gulden. Eens zelfs (op 14 October 1564) met nog een speciale vermelding erbij : « *patroonen die ick nog dagelyckx syn makende* »... Op dien datum moet het bouwplan natuurlijk volledig af zijn, vermits het gebouw enkele maanden later (Maart 1565) voltooid was. Hier betreft het dus zeker en vast de in- of uitwendige versiering en zien wij dus dat het woord « patroon » ook voor dergelijk werk, en niet alleen voor bouwplannen, wordt aangewend.

Op 17 Maart 1565 (na de voltooïng van het nieuwe stadhuis) volgt dan een algemeene afrekening, waaruit blijkt dat Cornelis Floris in totaal reeds 3596 gulden en 4 stuivers ontvangen had en hij nog 397 gulden 6 1/2 stuivers trekt :

(Kwitantie) « Ick Cornelis Floris kenne by desen ontfanghen te hebben vanden voerseyden Peeteren de haze de somme van drie hondert tsevenennegentich carolus guldenen sesse ende eenen halve stuyvers in de negen myten brabants eens, in voldoeninghe ende volder betaelingen van deser tegenwoirdigen stadthuyse ende uuytgaven in de selve geinsereert ende dat boven de drie duysent vijfhondert sessennegentich guldenen ende vier stuyvers eens by my over date van desen ten diversche tyden ende stonden

op rekeninghe ontfanghen. Oirkonden myns handteekens hier onder gestelt desen 17en. martii anno 15 ende 64 stilo brabantie (= 1565).»

Het verschil tusschen deze voor den tijd ontzaglijke som en de vergoeding aan de vroeger ontmoette « architecteurs » is zoo groot dat wij er wel even mogen bij blijven stilstaan.

Kan men geen gevolgtrekking opmaken uit de vergelijking tusschen de vergoedingen der andere architecten onderling, dan komt het ons toch voor dat dit verschil hier àl te groot is om geen bijzondere beteekenis te hebben.

Welk is nu die beteekenis?... Door de regelmatige afkortingen aan Cornelis Floris uitbetaald, zien wij dat hij aldoor bij den opbouw is tegenwoordig geweest. Misschien wordt hij dan wel per dag vergoed, als een soort kunstadviseur?

Ook deze mogelijkheid is niet uitgesloten en schijnt zelfs bevestigd te worden door de cijfers. Zij sluit echter geenszins de mogelijkheid uit dat Cornelis Floris een (min of meer ruim) aandeel zou hebben gehad in het leveren der plannen, vermits hij toch ook steeds als leverancier van « *patroonen ende facciaten* » wordt vermeld, zelfs met toevoeging van « *berderen* », die dus op de onmiddellijke uitvoering slaan. Wanneer wij nu de aan een Du Broeucq uitbetaalde vergoeding (die wij kennen uit de hem betreffende stukken) als basisloon ook voor Cornelis Floris aannemen, dan komen wij tot de volgende approximatieve rekening :

Du Broeucq ontving 3 gulden per dag. Cornelis Floris werkte stellig en waarschijnlijk zeer regelmatig aan den opbouw van Februari 1561 tot Maart 1565, zijnde 4 jaar en één maand. (Minstens, want misschien nam hij ook deel aan de besprekingen van December 1560, zooals wij reeds veronderstellen). Hij zou dus ongeveer 1490 dagen gewerkt hebben; hiervan moeten wij dan 4 maal 52 Zondagen en enkele feestdagen aftrekken, blijft $1490-(218+12)=1260$ dagen. Op de basis van Du Broeucq's vergoeding berekend, zou hij dus $1260\times 3=3780$ gulden aan arbeidsloon ontvangen hebben. Het overschot zijnde $3993-3780=213$ gulden zouden dus overige uitgaven (bv. materiaal, zie volgende blz.), onkosten en mogelijk zelfs een extra-vergoeding voor de allereerste besprekingen dekken. Of op zijn eventueel werk vóór Februari 1561 slaan. Deze veronderstelling schijnt zeer aannemelijk en sluit nog altijd Cornelis Floris' aandeel in het ontwerpen ter definitieve bouwplannen niet uit. Integendeel, komt hij hierdoor in de gedaante van « de » architect, bestendig aan den bouw verbonden tegen dezelfde uitzonderlijke voorwaarden van de tijdelijk bijgeroepen « *architecteuren ende meesters zoe van buyten als van binnen* ».

Maar nogmaals, het betreft hier enkel een veronderstelling te meer, die door geen enkel archiefstuk bevestigd wordt. Zij is echter wel de moeite van het stellen waard, omdat zij (toevallig?) door de cijfers wordt beaamd. Zij sluit echter ook geenszins het (mogelijk ruime) aandeel der andere architecten en kunstenaars uit, in het ontwerpen van het bouwplan.

Na de voltooïng van het Stadhuis ontvangt Cornelis Floris nog vier maal 100 gulden, en wel op 7 Juli, 11 Augustus, 19 September en 15 December 1565 :

« op rekeninghe van tgene ick gemaect verschoten ende gevaceerd hebbe inde wercken ende affairen vanden nyeuwen stadthuyse sedert de leste afrekeninghe gehouden den 1en. martii lestleden. »

Vermoedelijk betreft het hier de binnenhuisversiering, zooals wij uit de volgende stukken zullen leeren. De bedoelde documenten werden mij overgemaakt door dr. Leyssens, maar zijn reeds door dr. Prims gedeeltelijk aangewend in « Antwerpiensia 1929 » :

(Kwitantie) « Ick Cornelis Floris kenne by desen... de somme van hondert negenthien carolus guldenen ende thiene stuyvers eens ter betaelinghe van vier blokken oft stucken albasters by my gecocht tot behoeve vande schouwe inde staten camer van den voerscreve stadthuyse tot pryse ende behoudenen de voeten over dander syde van desen gemencionneert... desen 17en. dach van mertii anno XVc. ende 64 stilo brabantie (= 1561). »

(Specificatie) « Adi 5 februari gecocht zeven blocke albasters tot behoeve van de schouwe in de staetcaemer inhoudend 22 voeten 1/2 achtervolgende de mate by my Frans de dryver gemeten eenen voet tot 36 stuvers compt... »

Volgen nog afrekeningen voor :

« het maken van eenighe schouwe », « voor het swaet van dese twee heerden door my gemaect », enz.

Uit deze stukken blijkt dan, dat Cornelis Floris beslist de binnenhuisversiering heeft gemaakt en uitgevoerd.

Vooraleer nu tot het formuleeren van ons voorwaardelijk besluit in het toekennen der bouwplannen van het Stadhuis over te gaan, zullen wij echter eerst het gebouw zelf stijl-kritisch beschouwen en zien hoeverre een dergelijk onderzoek eenig licht kan brengen in de zaak.

BESCHRIJVING VAN HET GEBOUW.

Men dient vooreerst op te merken dat het stadhuis van Antwerpen erg door brand geteisterd werd, op 4 November 1576, tijdens de zgn. « Spaansche Furie », elf jaar dus na de oprichting.

Wat er toen nog van het gebouw overschoot en wanneer men er aan dacht het herop te richten, leert ons het volgend stuk, overgenomen uit het Collegiaal Actenboek van Antwerpen, op datum 21 December 1578 (zonder folio-nummer) :

« Geordineert mr. franchois de dryvere, mr. peeter frans, mr. hendrickx van paeschen ende mr. adriaen bosch gesworen erfscheyders vande stadt ende janne daems met de deckenen oudermans ende busmeesteren van tmetsersambacht deser stadt vanstonden aen te visiteren ende besichtighen alle de muraliën ende ghevelen vanden affgebranden stadthuyse of deselve sterck ende vast genoegh zyn omme daer op ende daer inne voorts te moeghen wercken ende tymmeren... »

Uit dit stuk en uit de « *Rekeninghe Bewys ende Reliqua vande Gecommitteerde vanden afgebranden Stadthuyse* » (twee bundels en zeven farden) blijkt dat de aannemers en uitvoerders van den heropbouw dezelfde personen waren die wij reeds kennen van de oprichting in 1560-1565.

Cornelis Floris was echter inmiddels overleden († 1575); hij werd vervangen door Pauwel Luylinckx, zooals blijkt uit de volgende teksten :

(In de St. Janskapel van St. Jacobskerk, te Antwerpen, op een grafsteen) : « *Hier leet begraven den eersamen Pauwels Luydinckx, bouwmeester was van dese stadthuyse ende borse sterf den 4 december anno 1586...* »

(Rekeninghe Bewys ende Reliqua... afgebranden Stadthuyse; geen nummering der folio's) :

« In tjaer 1579 op 18-19-20 octobris vertheert opden mey vande tymmeringhe vanden affgebranden stadthuyse zoo ten huyse van pauwels luydinckx met den heeren ende gecommitteerde alsop tstadthuys selve waer de maeltyt was vanden mey voer alle de wercklieden... ende alle anderen die daeraen gewrocht hebbende, te weten... »

Vermits de muren en de gevels gespaard bleven en dezelfde uitvoerders de heropbouwingswerken verzekerden, mogen wij gerust aanvaarden dat het Stadhuis zoo getrouw mogelijk volgens de eerste plannen werd heropgericht. Mogelijk echter werd de inwendige orde van het gebouw eenigszins gewijzigd, vermits hier nagenoeg geheel moest vernieuwd worden. Voor het uitwendige hoefde men rekening te houden met de voorname stukken die waren overeind gebleven.

Vervolgens hadden, tusschen 1850 en 1869, belangrijke inwendige en uitwendige restauratie-werken plaats, onder leiding van den toenmaligen

stadsbouwmeester Bourla (gedeeltelijk althans) en van stadsingenieur Stoop.

In den bundel « Werken : Herstellingen aan het Stadhuis 1850-1869 » staan deze herstellingswerken vermeld. Zij werden volbracht in overleg met de Kon. Commissie voor Monumenten en met verschillende kunstkenners van den tijd (w. o. Génard), getrouw volgens de overgebleven gravures uit de 16e eeuw.

In 1880 werd de oorspronkelijke binnenkoer door een grootsche trapzaal vervangen, in zgn. « Floris-stijl », door den toenmaligen stadsbouwmeester Dens.

Wij mogen dus over 't algemeen aanvaarden dat het uitwendige van het gebouw in den loop der eeuwen vrij getrouw bewaard is gebleven.

*
* *

Kenmerkend is, voor dit gebouw, de opvallende samenvoeging van noordelijke met zuidelijke bouw-elementen. Verder valt onmiddellijk het aparte karakter op van het middenstuk tegenover de twee zijvleugels.

Het middenstuk doet denken aan een typisch Vlaamsch gildenhuis, zooals er nog ettelijke in het Vlaamsche land te vinden zijn. Hierin werden echter zuidelijke ramen en versieringen aangewend.

De zijvleugels, daarentegen, zouden — zonder het middenstuk — een typisch Florentijnsch « palazzo » uitmaken, maar hier werden nu Gotische kruisramen ingestoken en op het geheel werd een hoog, Gotisch dak geplaatst, alsom de volledige, bewuste versmelting van Noordelijke en Zuidelijke bouw-elementen zoo duidelijk mogelijk te maken.

Opvallend is ook het vooruitspringen van het middenstuk, waardoor zijn zelfstandige werking zeker nog wordt verhoogd.

De benedenverdieping is in rustiek en geeft daardoor een indruk van stevigheid en stabiliteit, die wel goed bij een onderbouw past. Zij vertoont evenveel deuren als er boven vensters aanwezig zijn. Vermoedelijk diende zij om de stadstroepen te herbergen, en ook bij deze bestemming sluit het algemeene uitzicht ervan goed aan.

De twee voornaamste verdiepingen der zijvleugels vertoonen twee strenge pilasterorden op voetstukken, Dorisch op de eerste en Ionisch op de tweede verdieping. De vlakken tusschen de pilasters worden geheel in beslag genomen door de hoogervermelde kruisramen.

Als overgang naar het dak volgt dan een halve verdieping in loggiavorm, met een ballustrade op halve hoogte der pilasters. Deze pilasters

zijn van consoles voorzien, waarop de typische leeuwenkoppen voorkomen die men kent vanop de toenmalige meubelen in Vlaamschen stijl en ook van bij Jan Mone, in het grafmonument voor Ferri Carandolet, te Besançon, 1540-45.

Een kroonlijst schraagt het hooge dak, dat zacht convex inbuigt en dat voorzien is van een dubbele rij dakvensters met puntkapjes. De versierde schoorsteenen — waarvan er twee zijn afgedekt — waren vroeger asymetrisch over het dak verdeeld, zooals blijkt uit gravures van den tijd (In het Plantin-Museum bewaard. Ook door Hedicke opgegeven, tafel XXXIX/1). Op de vier hoeken van het gebouw staan adelaars met opengespreide vleugelen.

Dit dak geeft, met zijn weloverwogen en haast louter constructieve versiering (op uitzondering der adelaars) een onmiskenbaren indruk van rijkdom en leven.

Het middengedeelte van het gebouw beheerscht onbetwistbaar het geheel, doordat het veel rijker versierd is, vooruitspringt en boven het gemeenschappelijke dak uitsteekt met een driehoekig opgaanden bovengevel. Men denkt hier onwillekeurig aan een Italiaansch beïnvloeden noordelijken trapgevel.

Boven de beneden-verdieping die hier ook in rustiek is, zijn de twee voornaamste verdiepingen in een rhythmische travee samengesteld, door de afwisseling van ronde venstertraveeën met een ballustrade op een voetstuk. Hedicke vestigt hier de aandacht op invloed van Bramante en Rafaël (Blz. 91).

Naast de vensters staan klassieke zuilen, Dorische op de eerste en Ionische op de tweede verdieping.

De monumentale bovengevel, in trapvorm, begint aan de loggia-gaanderij der zijvleugels. Hij telt drie verdiepingen welke dus onmiddellijk aansluiten bij de twee voornaamste verdiepingen van het middenstuk, en samen daarmee een klassieke bouworde vormen : Dorisch, Ionisch (zooals hierboven vermeld), Corinthisch en Composiet. Naast het eenige venstertje der allerhoogste verdieping staan twee cariatiden.

Hier ook werd de rhythmische travee aangewend. De onderste verdieping van den bovengevel (dus, de derde verdieping, in 't geheel genomen) bestaat uit vier smalle traveeën en vertoont twee smalle nisvormige venstertjes; daarop volgt een verdieping met slechts twee smalle traveeën en bovenop staat nog één travee, met een driehoekige kap erop. Daarboven staat een groote rijksadelaar, waarvan het voetstuk gesteund wordt door een achterwaarts loopende ballustrade.

Boven de derde verdieping (de onderste van den bovengevel) staat op

elken uithoek een obelisk; de hoeken van den nog hooger opgaanden bovengevel zijn gevuld met allegorische figuren, die ons bekend zijn uit het vocabularium van Jan Mone en die ook elders aangewend werden door Cornlis Floris (B.v. in het Christiaan-Graf te Kopenhagen, maar dat dagteekent van 1575, dus nà het Stadhuis!).

Hoogerop worden de hoeken gevuld door gevleugelde leeuwen, en nog hooger, bovenop de driehoekige kap, werden volutenfiguren aangebracht.

In de bovenste en middenste nis stond destijds een beeld van Brabo, den Romeinsch-Antwerpschen held (Zie gravures Plantin-Museum en bij Guicciardini).

Deze versiering strookt trouwens volkomen met den Renaissance-smaak. Later (vermoedelijk nà den brand van 1576) werd er een Madonna-beeld op deze plaats gezet. Zij behoorde trouwens tot de Antwerpsche traditie, vermits zij ook in den gevel van het oude stadhuis aanwezig was (Gravure Plantin-Museum).

De Fransche Revolutie verving, op haar beurt, dit beeld door een « Rede », maar reeds onder Napoleon werd het Maria-beeld er geplaatst dat er thans nog staat. (Blijkt uit het dossier der Restauratie-werken van 1850-1869.)

Wat het oorspronkelijke Brabo-beeld betreft, daarover vernamen wij in een nummer van het dagblad « Le Précurseur » van 1857 (bewaard in bovengemeld dossier) dat het op de Werfpoort werd geplaatst en bij de afbraak dezer poort, in 1812, totaal vernield werd.

Onder het Maria-beeld staan een Justicia en een Prudentia. Wij weten niet of deze beelden authentiek zijn, of ze dagteekenen van nà den brand van 1576, of van later. Hedicke vermoedt dat het XIX^{e}-eeuwsche copieën zijn (Blz. 94). Wij zagen echter in de archiefstukken (hoogervermeld dossier) dat zij in 1858 enkel werden gerestaureerd, door den beeldhouwer J. De Braeckeleer. Ze zijn dus beslist ouder. Het dossier « Herstellingswerken Stadhuis 1850-69, N^{r} 4, Litt. A, brief G. N. 1341, meldt dat de aanbesteding voor het herstel der beeldhouwwerken in den gevel heeft plaats gehad op 10 Mei 1858. De volgende beeldhouwers werden vervolgens aan het werk gesteld : Ducaju (de cariatiden), De Cuyper (de gevleugelde leeuwen), L. en J. Van den Kerckhoven (schilden en centauren), J. De Braekeleer (de drie beelden).

Naar vermeldt wordt, zouden er in de privé-verzameling Claes, te Antwerpen, tot voor enkele jaren brokstukken der authentieke beelden zijn bewaard gebleven, waar Kan. dr. Prims ze nog zag. Vandaag zijn ze echter verdwenen zonder eenig spoor na te laten.

Tusschen deze twee beelden staat het wapenschild van Brabant, links dat van Spanje en rechts dat van het Heilige Roomsche Keizerrijk.

Een tiental kleine nissen, in het middengebouw, bleven (waarschijnlijk met opzet) ongevuld.

*
* *

In het Steen-Museum, te Antwerpen, bewaart men gipsafgietsels van het half-verheven beeldhouwwerk dat de vensterbogen van het middengebouw (op de eerste verdieping) versiert. Het stelt allegorische figuren voor, nl. de Overvloed, de Gehoorzaamheid, de Liefde, de Godsgeleerdheid, enz. (1)

De origineelen, nog aanwezig op het gebouw zelf, werden waarschijnlijk al een paar keer gerestaureerd, nl. in 1579 en in 1850-69. Zij behooren ongetwijfeld tot den zgn. Floris-stijl (aangewend, o.a. in het Albrechtgraf, te Königsberg, dat van nà het Stadhuis dagteekent, maar ook reeds in het vroegere Dorothea-Epitaaf, van 1549, insgelijks te Königsberg) en verwijzen verder naar Mone.

*
* *

Wat het uitzicht van het binnenhuis betreft, moeten wij rekening houden met vier stadia : dat van den eersten bouw, dat van den heropbouw in 1579, dat van nà 1869 en dat van nà 1880. Alleen het eerste stadium kan ons hier interesseeren, vermits Cornelis Floris reeds in 1575 sterft.

Op de oudste gravures (in het Plantin-Museum) ziet men een binnenkoer met waterput. Oude plannen en indeelingen van Du Foys en Peeter Frans worden (zooals hooger reeds vermeld) bewaard op het Stadsarchief. Wij weten echter niet met zekerheid in hoeverre zij werden aangewend.

Op de derde verdieping van het huidige gebouw kan men zich nog eenigszins rekenschap geven van het vermoedelijk uitzicht der vroegere binnenkoer : men ziet er enkele zeer eenvoudige kruisvensters, zonder verdere versiering.

Op het Stadsarchief bewaart men nog een « *Inventaris vanden nyeuwen Stadthuyse anno 1570* », maar daarin wordt alleen over de meubelen gesproken, met hier en daar enkele schaarsche en verwarde aanduidingen omtrent de verdeeling der ruimte. (Gepubliceerd door dr Prins, in « Het

(1) In dit Museum wordt ook een afgietsel van heel den bovengevel van het middengebouw bewaard.

Stadhuis van Antwerpen », blz. 26.) Heel de indeeling is trouwens, in den loop der jaren, totaal gewijzigd.

De huidige praal-schouwen schijnen latere werken te zijn. Alleen die van de « statencamere » (thans de Trouwzaal) werd zeker door Cornelis Floris gemaakt, zooals wij reeds hebben gezien. Ze heeft echter tal van veranderingen ondergaan.

Bij een nadere beschouwing meenen wij enkel de cariatiden en de twee versieringsmotieven aan de beide zijkanten, aan Cornelis Floris (of aan den event. hersteller van 1579) te kunnen toeschrijven. Inderdaad verschillen zij merkbaar in stijl met de andere gedeelten, nl. met de fries (aan den voorkant) en met het monumentale halfverheven beeldhouwwerk bovenop (Scaldis met de Maagd van Antwerpen voorstellend).

De hoogerbedoelde zijstukken dan, stellen een soort schild voor, vastgehouden door wezens die half mensch en half dier zijn, ons wel bekend uit het vocabularium van Mone en die dikwijls door Cornelis Floris werden aangewend.

Enkele opengebleven nissen, waarin zeer waarschijnlijk geen beelden voorzien waren, duiden op een verre verwantschap met den stadhuisgevel, waar eenzelfde verschijnsel op te merken valt. (Zie boven.)

De cariatiden bieden geen speciale stijlkenmerken, tenzij misschien de hoofdbedekking der figuren, die iets gelijkt op een gestyleerde Egyptische klaft, mogelijk beïnvloed door Pieter Coecke's werk over de kunst der Turken, uitgegeven in 1533. Het zou echter gewaagd zijn dit als vaststaand te beschouwen. Het is enkel een mogelijkheid. Misschien is het voorzichtiger dezen zonderlingen vorm toe te schrijven aan de grillige fantaisie van den voormaligen spelonken-ontwerper. Nergens in zijn œuvre hebben wij echter dit soort hoofddeksel mogen naspeuren. Het toont een verre verwantschap met zekere soortgelijke afdekkingen op cariatiden uitgevoerd door de zgn. Collyn-school, te Emden (Hedicke, plaat XLVII). Mogelijk zijn deze cariatiden ook werk van een hersteller, in 1579.

In de vroegere Gerechtzaal (thans Wachtzaal) bevindt zich een versiering va nden monumetnalen schoorsteen, in half-verheven beeldhouwwerk, dat doorgaans toegeschreven wordt aan Cornelis Floris of aan een tijdgenoot (Palludanus?) uit zijn school (Zie Hedicke).

Het stelt het « Oordeel van Salomo » voor, met links een « Diligentia » en rechts een « Industria ». De algemeene stijl wijst terug op Mone, alhoewel de figuren heel wat gezonder en krachtiger geworden zijn. De beul echter, die op het punt staat het kind in twee te hakken, staat erg wankel op zijn beenen, zooals dit haast met al de personages van Mone het geval is. De ruimte en de beweging der personages verraden evenwel

de hand van een lateren meester. Het is echter onmogelijk er met stelligheid, vanuit stijlkritisch standpunt bekeken, een of anderen naam aan te verbinden. (Dr. Prims beweert dat er vroeger, in 1570, een schilderij van Frans Floris hing, en dat het beeldhouwwerk dus van lateren datum — wellicht van na den brand? — moet zijn. « Stadhuis v, A. » blz. 74).

De schoorsteen van het huidige Burgemeester-kabinet wordt algemeen aan Pieter Coecke van Aelst toegeschreven en komt uit het vroegere Huis Moeleneere, thans het Vlaamsch Muziek-Conservatorium, te Antwerpen. Dit blijkt uit een brief van burgemeester van Etborn aan den toenmaligen minister van binnenlandsche zaken, in dato 21 September 1823, dus onder het Hollandsch Bewind: (Minuten 1823) « Ik ben voornemens dezen schoorsteen uit de kazerne te nemen en hem op het stadhuis te plaatsen in het nieuw cabinet dat ik voor het hoofd der regencie wil inrichten. » (Met « kazerne » bedoelde men hier wel degelijk het Huis Moeleneere, dat toen als kazerne voor de Maréchaussée dienst deed).

*
* *

Buiten zekere deelen van het beeldhouwwerk is er wel niets in het heele gebouw aanwezig dat stijlkritisch met zekerheid naar Cornelis Floris verwijst, behalve dan de verre en veeleer principieele verwantschap tusschen de twee voornaamste verdiepingen van het middengebouw en de Gaanderij van Doornik. (Die is echter van 1573!)

Inderdaad vindt men ook dààr een opeenvolging van Dorische en Ionische bouworden en het aanwenden van ballustraden. Maar allebei deze elementen waren in dien tijd gemeengoed voor al wie zich met bouwkunst bezig hield. Cornelis Floris — of een ander — kan ze eventueel gekend hebben uit Pieter Coecke's vertaling van het werk van Serlio over de bouwkunst.

Ook de rhythmische travee van Bramante was vrij algemeen ,al of niet via Rafaël's toepassing te Rome, gekend en tenslotte kan ook een Vlaming de typisch Florentijnsche bestanddeelen der zijvleugels gekend hebben.

Het geeft echter wel te bedenken, in dit verband, dat een Florentijn — Nicolo Scarini — aan de besprekingen of aan het opmaken van het bouwplan heeft meegewerkt.

Voor het geval dat Cornelis Floris toch in hoofdzaak het gebouw zou ontworpen hebben, kan het ons echter geenszins verwonderen hier geen bouwelementen aan te treffen die typisch voor zijn bouwstijl zouden zijn, vermits het hier feitelijk zijn allereerste (bekend gebleven) bouwwerk van grooten omvang zou betreffen. Hij moest zich dus event. nog een bouw-

stijl vormen, wellicht uit herinneringen aan Italië, aangevuld met eigen Vlaamsche kunstvisie en latere studie. (Inderdaad kan men nog enkel zijn eigen huis — thans verdwenen — in de Huidevettersstraat, te Antwerpen, als wellicht door hem gebouwd aanzien, voor wat zijn bedrijvigheid als architect vóór 1560 betreft. Dit is echter noch stijlkritisch, noch archivalisch te bewijzen. Vroeger schreef men hem ook zekere Gildenhuizen in de Gildenkamerstraat te Antwerpen toe. Het is nu echter een uitgemaakte zaak dat de bedoelde huizen pas nà 1576, dus na Cornelis Floris' dood, werden opgetrokken.

Uit de « Rekwestenboeken » van de jaren 1576 tot 1615 blijkt dat de gansche straat platbrandde in 1576. Ook wordt in geen enkel rekwest gewag gemaakt van een betrekkelijk jong gebouw dat zou afgebrand zijn, zoodat wij mogen aannemen dat hier vrij oude huizen, in Gotischen stijl, stonden. Zooniet, zouden de schadevergoeding eischende eigenaars het wel hebben doen opmerken in hun verslagen, om het bedrag van het geleden verlies te verhoogen).

Het blijkt dus dat ook de stijl-kritiek ons niet verder helpen kan, in de definitieve toewijzing der bouwplannen. Inderdaad bevinden wij ons hier voor de versmelting van allerhande bouwelementen die, om zoo te zeggen, gemeengoed geworden waren in de helft der XVI^{e} eeuw.

De groote verdienste van heel het gebouw ligt juist in de uitstekende wijze waarop deze versmelting werd doorgevoerd, en waardoor de in de mode zijnde Italiaansche motieven aan de plaatselijke bouwelementen werden aangepast, ons aldus het eerste gebouw leverend in zoogenaamde « Vlaamsche Renaissance » opgericht. Deze versmelting kan echter evengoed het werk zijn van een samenwerking tusschen verschillende kunstenaars als van een enkeling, hij moge dan al Cornelis Floris zijn of een ander.

Daarover zullen wij echter in ons volgend hoofdstuk uitweiden.

BESLUIT

Zooals wij reeds bij den aanvang dezer studie schreven is het onmogelijk, zonder nauwkeuriger bewijsmateriaal, een bindend en definitief antwoord te geven op de vraag, wie de bouwplannen van het Stadhuis van Antwerpen heeft gemaakt.

Aan de hand van het hiervoor gepubliceerde materiaal, zooveel als doenlijk is gesteund door de stijl-kritiek, kunnen wij echter wel een zeer waarschijnlijke veronderstelling opbouwen :

Wat het eigenlijke ontwerpen der bouwplannen betreft, tasten wij nog

voor een groot deel in het duister. Wij weten enkel dat er een (of meer) bijeenkomst(en) plaats had(den) in « Het Witte Schild », tusschen de bouwcommissie van de stad en verschillende architecten en kunstenaars, *zoe van buyten als van binnen.*

Vooreerst weten wij niet juist wie er allemaal van de stedelijke commissie deel uitmaakte en welke juist de namen zijn van de deelnemende kunstenaars.

Zeker waren Du Broeucq en Jan Mijns Heeren erbij betrokken; waarschijnlijk ook Du Gardin, Du Foys en Nicolo Scarini. Mogelijk ook Lambertus Suavius, Wouter van Elsvier, Jan Quintens Massys en Willem Van den Broecke. Voor niemand van deze kunstenaars kunnen wij met beslistheid zeggen dat hij *geen* deel nam aan de eerste besprekingen, vermits zij allen betaald worden voor het leveren van « patroonen ende facciaten », benevens nog andere bezigheden.

Het is verder ook mogelijk dat nog andere, niet vernoemde kunstenaars, aan deze bijeenkomst(en) hebben deelgenomen, en wel zij die vast door de stad bezoldigd werden (zooals een Meester Peter Frans) of die voor het gansche verloop van den opbouw waren aangeworven (zooals Cornelis Floris).

Wat er, op deze bijeenkomsten, geschiedde is niet heel duidelijk. Werden er bestaande plannen « oversien »? Zekere vermeldingen zouden het doen aanvaarden, terwijl weer andere schijnen te wijzen op het ontwerpen zelf. Betreft het, in het laatste geval, enkel bijkomstig en meer vakkundig werk?... Dat is mogelijk, maar ook het tegendeel is niet uit te sluiten.

Wij zagen reeds dat ook de stijl-kritiek ons hier niet verder helpen kan, omdat al de aangewende bouwelementen om zoo te zeggen gemeengoed waren, in den tijd, en de eigenlijke waarde van het bouwwerk schuilt in de vereeniging dàarvan. Een vereeniging die daarvóór nog nooit op zoo een logische, duidelijke, bewuste en schitterende wijze was doorgevoerd.

Deze laatste vaststelling doet echter de mogelijkheid ontstaan dat al deze vreemde elementen, misschien door verschillende menschen samengesteld, door één enkele ferme kunstenaarshand zouden beheerscht en aangewend zijn, en in dit geval schijnt het wel logisch dat het Cornelis Floris was die deze artistieke opperleiding over de werken voerde.

Immers, hij is de eenige bijgeroepen kunstenaar die zich daadwerkelijk met den opbouw bezig houdt, steen gaat bestellen, berderen maakt, enz. Terwijl hij, voor wat zijn aandeel in het ontwerpen betreft, toch ook vergoed wordt voor het maken van « patroonen ende facciaten ».

Tegen deze kunstleiding bestaan echter een reeks bezwaren, die wij objectief zullen onderzoeken :

Vooreerst wordt Cornelis Floris vrij laat, in vergelijking met de andere kunstenaars, betaald. Hiervoor kan echter als reden aangewend worden dat hij ter plaatse bleef en de anderen één voor één afreisden, zoodat de betaling voor hem niet zoo dringend noodzakelijk was. Wij weten trouwens dat hij « op rekeninghe » werd betaald.

Ten tweede, is het onwaarschijnlik dat men een zoo belangrijke bouwwerk zou toevertrouwen aan iemand die, buiten het (vermoedelijk) optrekken van zijn eigen huis, nog nooit als architect opgetreden was.

Maar hier is misschien juist de passende verklaring te vinden voor de aanwezigheid van een zoo talrijke schaar « architecteurs » en andere vakmenschen, op de werken, die den beeldhouwer wellicht met hun raadgevingen (in meerdere of mindere mate) hebben bijgestaan.

Wij verwijzen hier verder naar het in de XVI^{e} eeuw fel verspreid gebruik, om gebouwen te doen optrekken door beeldhouwers. En in dit verband vestigen wij andermaal de aandacht op het reeds voornoemde Getuigenverhoor van 1543, voor de Antwerpsche Rechtbank (Obreen op. cit.) waar (op blz. 229) vermeld staat : « Allen (de getuigen) verklaarden dat zij herhaaldelijk, hoewel geen architecten zijnde, ontwerpen van gebouwen hadden gemaakt ». En verder zegt precies de ons welbekende Meester Peeter Frans : « *Item dat steenhouders ende cleynstekers daghelickx wel fraey werck maken sonder te hebben de consten vander geometrien ende architecturen* » (blz. 236). Meester Rombout van den Loocke, metser, steenhouwer en cleynsteker, « *meester vande kercken tot Beveren in Vlaenderen* », zegt (blz. 236) :

« de architectuur is een conste op haer selven. Seegt nyet te min dat steenhouwers ende cleynstekers wel moghen ende connen haer ambacht wercken sonder te connen de conste van sulcke patroonen ende ordinantie te makenen, maer het selve werck moet hen van te voren van yemande anders des verstaende bij patroone beworpen ende geordineneert zijn »

Is dat niet juist hetgeen wij hier, voor het Stadhuis van Antwerpen, zien geschieden?

Een laatste bezwaar wordt ook geopperd door dr. Prims, die vaststelt dat Cornelis Floris nooit « meester » wordt genoemd, in de stukken. Wij mogen er echter van overtuigd zijn dat iedereen, in het Antwerpen van die jaren, overtuigd was van Cornelis Floris' meesterschap, vermits hij toch (zooals wij reeds een paar keer deden opmerken) eerste deken was van het Sint Lucasgild. Wellicht vond men het niet noodig voor hem dezelfde plichtplegingen te maken als voor de bijgeroepen vreemdelingen, en beschouwde men hem als iemand van den huize.

Resumeerend, kunnen wij onze (voorwaardelijke) meening aldus samenvatten :

De bouwplannen voor het Stadhuis van Antwerpen zijn zeer waarschijnlijk een product van samenwerking. Het aandeel van elk bijgeroepen kunstenaar daarbij afmeten is onbegonnen werk (1).

Hoe het er, bij deze samenwerking, juist is toegegaan blijft eveneens een vraagteeken. In elk geval mogen wij echter ook den invloed der stedelijke bouwcommissie, die tenslotte als besteller fungeert, niet over het hoofd zien. Wellicht werd er, bij het opmaken van het bouwplan, terdege rekening gehouden met haar desiderata.

De brief en de uitbetaling van Willem Van Noort willen wij liefst aanzien als een blijk van waardeering vanwege de stedelijke overheid voor den ontwerper der « aula temporaria », die zeker ook moest geconsulteerd worden bij den opbouw van het definitieve stadhuis. Zijn aandeel in het ontwerpen hoeven we echter geenszins te overdrijven. Het lijkt wel, te oordeelen naar den toon van zijn eigen schrijven, niet in aanmerking te zijn gekomen (2).

Wat nu den opbouw betreft, die werd alleen maar meegemaakt door Cornelis Floris. Niet als aannemer der werken, want wij kennen de namen der aannemers : zij heeten Hendrik van Paesschen, Jan Daems en Andries de Coninck, trouwens dezelfden die weer in 1579 zullen bijgeroepen worden, om het gedeeltelijk afgebrandde gebouw weer op te richten.

Zou Cornelis Floris alleen de decoratie verzorgd hebben?... Deze mogelijkheid heeft kans op waarheid, maar dan is ook zijn invloed op heel de oprichting (ten minste, op de artistieke zijde ervan) waarschijnlijk nog vrij groot geweest, vermits hij de éénige kunstenaar was die bij de werken aanwezig bleef (en die waarschijnlijk ook zijn aandeel heeft gehad in het ontwerpen van het bouwplan).

Klaarblijkelijk berustte dus in zijn hand de opperleiding over de uitvoering en heeft hij daarop, zooals het aan een kunstenaar van zijn faam en zijn gehalte past, zijn invloed uitgeoefend.

Deze veronderstelling sluit trouwens zeer goed aan bij de constatatie van dr. Prims, dat Cornelis Floris nergens in eenig oud document vermeld wordt als « de » architect van het Stadhuis (Blz. 91). Inderdaad zou hij

(1) Wij wezen er reeds op dat het door Dr. Prims gebezigde middel, nl. de onderlinge vergelijking der uitbetaalde vergoedingen, geen steek houdt, vermits de redenen hiervoor menigvuldig kunnen zijn, en niet meer na te gaan.

(2) Misschien ligt daar echter wel een argument in verscholen ten voordeele der stelling dat Cornelis Floris voorafgaandelijke plannen (vóór de besprekingen van December 1560) zou geleverd hebben : Men zou inderdaad een ontwerp kunnen gevraagd hebben èn aan den maker der « aula temporaria », èn een aan den eersten deken van het Sint Lucasgild. Dit blijft echter een loutere veronderstelling, die wij geven voor wat zij waard is.

enkel een der « architecten » geweest zijn, maar ongetwijfeld een der (zooniet de) voornaamste!

Het Stadhuis van Antwerpen is dus o.i. zeer waarschijnlijk een product van een (bijzonder gelukkige) samenwerking, waarin Cornelis Floris ongetwijfeld een zéér groote, vermoedelijk zelfs een leidende rol heeft gespeeld.

ENKELE SLOT-BESCHOUWINGEN.

Navolging van het Stadhuis van Antwerpen :

Vermeldenswaard en zeker niet verwonderlijk is het feit dat dit gebouw in de Nederlanden heeft school gemaakt en navolging uitgelokt :

Prof. Paul Parent zegt, in zijn « Architecture Civile à Lille » (blz. 43), dat de « Halle échevinale » van Rijsel, gebouwd door den stadsbouwmeester Jehan Fayet, in 1593, oorspronkelijk moest bestaan uit twee zijvleugels en een « pignon triomphal, tout comme au Stadhuis d'Anvers ». Het stadsbestuur vreesde echter dat dit gebouw geen voldoende eenheid zou vertoonen.

Zooals het opgebouwd werd en ons bekend gebleven is door een teekening van Houdoy (zie Parent, afb. VII), vertoont het nog voldoende gelijkenis met het Stadhuis van Antwerpen om hier over een gewissen invloed te mogen spreken : zelfde benedenverdieping in rustiek, zelfde overeenkomst tusschen het aantal deuropeningen beneden en vensters boven, zelfde kruisramen in een ver-Italiaanschten gevel, aanwezigheid van obelisken en cariatiden en een schild, in een domineerenden, trapvormigen bovengevel, in 't midden van het gebouw.

Verder wordt het oude stadhuis van Vlissingen zelfs als een zuivere kopij van het Antwerpsch Stadhuis aanzien. Ongelukkig bleef er geen enkele afbeelding van bewaard, maar Hedicke geeft er een beschrijving van (blz. 94) waaruit blijkt dat alleen de loggia-verdieping ontbrak om van een volledige gelijkenis te kunnen spreken. Ook werd er een vrijstaande trap vooraan bijgebouwd. (Dit gebouw, opgetrokken in 1594 door Paulus Moreelse, werd in 1809 door de Engelschen vernield).

Het Gerechtshof van Veurne (1612-1628) gaat eveneens door voor een zeer vrijen, lateren naklank van het Antwerpsch stadhuis, door zijn vierhoekige vensters, zijn obelisken en zijn nissen (Hedicke, 94).

Dan volgen nog, in meer of mindere mate, de stadhuisvleugel te Gent, de stadhuizen van Leiden en van Emden.

Hedicke wijst er op (blz. 95) dat men ook in Duitschland dit gebouw heeft opgemerkt, nl. te Brieg, in Schleswig-Holstein, waar men er teeke-

ningen van gebruikte bij den opbouw van het plaatselijke Rathaus.

Filips II wenschte een geschilderde reproductie van het Stadhuis van Antwerpen te bezitten, en daardoor werd het gebouw ook in Spanje bekend. Mogelijk heeft het daar nog andere gebouwen beïnvloed, maar daarvan is tot nogtoe niets bekend.

Natuurlijk valt er eveneens een opvallende, alhoewel oppervlakkige, gelijkenis waar te nemen — gelet op het noodzakelijk gewijzigde bouwprogramma — met het in 1893 afgebrande, zeker door Cornelis Floris gebouwde Hansa-Huis, te Antwerpen.

De invloed ervan op het werk van Vredeman de Vries wordt door iedereen aanvaard, en tenslotte zijn ook de Gildenhuizen (in de Gildenkamerstraat te Antwerpen), gebouwd tusschen 1580 en 1600, eveneens in zgn. Floris-stijl opgetrokken, en vertoonen zij zeer veel verwantschap met het middengebouw van het Stadhuis; zoovéél zelfs, dat men langen tijd, op louter stijl-kritische gronden en zonder archivalische bewijzen — deze huizen aan Cornelis Floris zèlf heeft toegeschreven. Volgens het Rekwestenboek waren Frans Floris II en Jan van Somerghem er de voornaamste bouwmeesters van. (Zie artikelenreeks van dr. Prims in « Gazet van Antwerpen », Dec. 1935.)

*
* *

In verband met deze Gildenhuizen zij hier verwezen naar een vrij jonge ontdekking van dr. Prims, gepubliceerd in « Antwerpiensia 1929 », waarbij archivalisch bewezen wordt dat Cornelis Floris een tot nogtoe onbekend (want geheel verdwenen) bouwwerk heeft opgetrokken, nl. het Gildenhuis der Zilversmeden, « Het Hoefijzer » genaamd, in de Koepoortstraat te Antwerpen (blz. 125).

Dit geschiedde echter in 1564, het voltooiingsjaar van het Stadhuis. Het verhoogt dus het prestige als bouwmeester van Cornelis Floris, vóór den opbouw van het Stadhuis niet. Wij vermelden het echter omdat het ons bewijst dat wij nog lang niet het laatste woord vernomen hebben over de bedrijvigheid van Cornelis Floris, en dat het archief ons wellicht nog belangrijke verrassingen kan aan de hand doen.

*
* *

Wanneer wij het Stadhuis van Antwerpen beschouwen in het licht van Wölfflin's « Kunstgeschichtliche Grundbegriffe », dan kunnen wij er onmiskenbaar reeds de allereerste kenmerken in weervinden die duiden op een verdere evolutie van den stijl der Renaissance naar de Barok toe.

Inderdaad ontmoeten wij hier, in hun elementairen vorm, de voornaamste begrippen die kenmerkend zullen worden (volgens Wölfflin) voor de XVII[e] eeuwsche architectuur : de beweging (door het vooruitspringen van het middenstuk, door de rhythmische travee en door de schikking der dakvensters op het inbuigende dak), de (schuchtere) asymetrie der schoorsteenen en de schilderachtigheid der versieringsmotieven.

Natuurlijk behoort het Stadhuis van Antwerpen tot de Hoog-Renaissance, maar het is niettemin interessant om vast te stellen dat hier niet slaafs gecopieerd werd, maar zelfs in zekeren zin geïnnoveerd. De gevonden oplossing was nieuw voor den tijd, zelfs voor de zuidelijke kunstgebieden.

*
* *

Wij wezen er hierboven op dat de asymetrie, in dit gebouw, zich beperkte tot de schoorsteenen. Over heel de lijn genomen is het een streng-symetrisch gebouw en zelfs het eerste in dien aard in de Nederlanden.

In dit verband wenschen wij echter, tot slot, de aandacht te vestigen op een paar bemerkingen die ons, in den loop der Vlaamsche Wetenschappelijke Congressen (Gent, April 1936) gedaan werden door dr. G. C. Labouchère, privaat-docent aan het Hooger Instituut voor Kunstgeschiedenis van de Rijksuniversiteit te Utrecht :

1° Uit een onlangs ontdekt plan van het stadhuis van Utrecht (van 1547) zou blijken dat dit gebouw eveneens volgens een symetrisch plan had moeten opgetrokken worden, door Willem Van Noort. Pas later is dit inzicht gewijzigd; maar feitelijk zou de bedoeling om een symetrisch bouwwerk op te trekken, in de Nederlanden, enkele jaren ouder zijn...

2° Dr. Labouchère bezit een afdruk van een drukwerk, dagteekenend van vóór 1550, en dat vermoedelijk fel verspreid is geweest in de Nederlanden. Op dit drukwerk komt een volledig uitgewerkte teekening (met grondplan) voor van de Thermen van Diocletianus, te Rome, herbouwd volgens de mode van zijn tijd door Michel-Angelo, bouwmeester van den Paus. Op dit plan bemerkt men dat de voorgevel van dit Romeinsche gebouw in puntvorm uitloopt, net als die van het Antwerpsch Stadhuis. (Althans, zoo beweert dr. L. Persoonlijk hebben wij het bedoelde stuk niet kunnen zien.) In dit geval zou het niet onmogelijk zijn dat het ontwerp voor het Antwerpsch Stadhuis direct of indirect beïnvloed werd door deze

publicatie, ofwel dat een der deelnemende architecteurs eveneens de reconstructie van Michel-Angelo kende.

Het komt ons echter nogal gezocht voor dezen typisch Vlaamschen trapgevel te doen ontstaan door toedoen van Michel-Angelo, dan wanneer het krioelt van Gotische trapgevels en -geveltjes in ons eigen land!

Wij hebben er echter enkel aan gehouden deze bemerkingen op te nemen, omdat zij ons andermaal duidelijk aantoonen, hoe representatief het Stadhuis van Antwerpen is voor de algemeen gangbare kunstopvattingen, den smaak en de voorkeur van den tijd; en hoe volledig het ons de somma en meteen het voorbeeld levert van heel de Nederlandsche Renaissance in de bouwkunst!

12 Juni 1936. AUGUST CORBET.

BIBLIOGRAFIE.

A. — *Archieven :*

Stadsarchief te *Antwerpen* : Scabinale Protocollen, Rekweştenboeken en Archievenblad 1500-1575. Ambachtboeken Metsers en Zilversmeden. Rekeningen Opbouw Stadhuis 1561-1564 — Inventaris 1570 — Collegiale acten 1578 — Rekeningen heropbouw Stadhuis 1579 — Minuten 1823 — Herstellingen Stadhuis 1858.

Stadsarchief te *Mechelen* : Metsersambacht en Impostenboek 1544.

B. — *Boeken :*

ADRIAENSEN, E. — « De Collegiale Kerk van Hoogstraeten », z. j.

BUELENS, V. — « Het Bestaan van een Mone-Stijl » (Licenciaatswerk Rijksuniv. Gent 1932 — Onuitgeg.).

COSEMANS, A. — « Het Grafmonument te Gheel » in « Revue Belge d'Arch. » deel 5. Antwerpen 1935.

DE GEUS, C. — « Oud-Nederlandsche Tegels ». Amsterdam 1936.

DENUCE, dr. — « Antwerpsche Tapijtkunst ». Antwerpen 1936.

DUVERGER, dr. — « De Brusselsche Steenbickeleeren ». Gent 1933.

FRIEDLANDER, Prof. dr. M. — « Pieter Coeck ». Leiden 1935.

GABRIELS, dr. J. — « Vlaamsche Beeldhouwkunst » in « Vlaanderen door de Eeuwen heen ». Antwerpen z. j.

GENARD. — « Anvers à travers les âges ». Antwerpen z. j.

GUICCIARDINI. — « Descrittione di tutti i Paesi Bassi ». Antwerpen 1567.

HEDICKE, Prof. dr. R. — « Cornelis Floris und die Floris-Dekoration ». Berlijn 1913.

HEUSLER, E. — « Die Grabdenkmäler von Jean Mone » in « Belgische Kunstdenkmäler », deel II. München 1923.

HOOGEWERFF, dr. G. J. — « Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance ». Mechelen z. j.

LAURENT, Prof. M. — « Guido di Savino and the earthenware of Antwerp » in Burlington Magaz. 1922. — « Architecture et Sculpture en Belgique ». Brussel 1928.

OBREEN, FR. D. O. — « Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis ». Rotterdam 1882.

PARENT, Prof. P. — « Architecture civile à Lille ». Rijsel 1925.

PRIMS, kan. dr. FLORIS. — « Antwerpiensia » (3e reeks). 1929. — « Stadhuis van Antwerpen ». Antwerpen 1930. — Bijdragen in « Gazet v. Antwerpen », December 1935.

RACKHAM, B. — « Early Netherlands Maiolica ». Londen 1926.

ROGGEN, Prof. dr. D. — « De Beeldhouwer Jan Mone » in « Kunst in de Nederlanden ». 1930-1931.

ROMBOUTS & VANLERIUS. — « Liggeren der St. Lucasgilde » 1453-1629. Z. j.

SAINTENOY, P. — « Jehan Money ». Brussel 1931.

SELLO, G. — « Alt Oldenburg ». Oldenburg 1903.

STOCKVIS. — « Führer durch Ostfriesland ». Emden 1902.

THIEME-BECKER. — « Kunstler Lexicon ». Leipzig 1927.

VAN BALEN, C. L. — « Blijde Inkomst der Renaissance in de Nederlanden ». Leiden 1930.

VAN CAUWENBERGHS. — « Les Quatres Couronnés » in « Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Belgique ». 1889.

VAN DEN BRANDEN. — « Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool ». Antwerpen 1883.

VAN DER STRAELEN, J. B. — « Gilde van St. Lucas ». Antwerpen 1854.

VAN GELDER, dr. — « Oud-Nederlandsch Aardewerk » in « De Gids », 1924.

VAN MANDER-HYMANS. — « Le Livre des Peintres », deel I. Parijs 1884-1885.
VASARI, G. — « Ital. Architekten und Bildhauer des 16 Jahrh. », Bd. VII, 1. Straatsburg 1929.
VENTURI, Prof. A. — « Storia del l'Arte Italiana ». Milaan 1923.
WASMUTH. — « Lexicon der Baukunst ». Berlin 1932.
WOLFFLIN, H. — « Kunstgeschichtliche Grundbegriffe ». München 1919.
ZUNZ, DORA. — « Frans Floris ». Straatsburg 1929.

Speciale Uitgaven :

« Verzameling der Graf- en Gedenkschriften der Provincie Antwerpen ». Antwerpen 1856.
« Voorloopige lijst der Nederl. Monumenten van Geschiedenis en Kunst ». 's Gravenhage 1930, deel IX, Provincie Friesland.

Plannen ,teekeningen en gravures :

Plannen van het Stadhuis ,op het Stadsarchief te Antwerpen.
Teekeningen en gravures idem., in het Plantin-Museum, idem.

MELANGES

LES FONTAINES MONUMENTALES DES MARCHES DE BRUXELLES ET DE MONS

En 1386, la ville de Mons obtint l'autorisation d'établir une fontaine publique. Celle-ci, alimentée, au moyen de « buses de bos », par l'eau d'une source de Casteau, devait être élevée sur le Marché, la Grand'place, devant l'emplacement de la belle maison du « Blanc Lévrier ». Les nivellements nécessaires furent exécutés en 1394. Puis, on s'entoura de tous renseignements et l'on recourut aux compétences du moment.

Avant d'arrêter un projet de cette fontaine monumentale, la régence envoya le massart et l'architecte de la ville étudier et décrire la fontaine de Bruxelles.

A défaut de photographie, les délégués rapportèrent une description fort complète, que l'on comprend difficilement et que l'on ne peut malheureusement dater que d'entre l'entrée en fonction de Ghislain de Veson comme massart, c'est-à-dire l'année 1399, et la pose de la première pierre de la fontaine, c. à d. le 7 mai 1406. Voici cette description :

« C'est li ordonnance de l'ouvraige de machonnerie de le fontaine qui est sour le marquiet à Brousselle, rapportée par Ghislain de Veson, massart, et maistre Noel Campdavaine, maistre machon à le ville de Mons.

1°) » Premiers, est le esligement de celi fontaine en 8 pans.

2°) » Et a li pillers de le moyenne leur li buses sont encloses et dont li 8 brocherons yssent hors de grez 9 piés de dehors en dehors parmi les mellures et de hault au deseure des bacs leur li yauwe ket jusques au commenchement des volsures 6 piés demy.

3°) » Item, ont li dit bacq de hault au deseure de deux apas qui sont au deseure de le cauchie par où on monte pour avenir à la ditte fontaine 4 piés demy et ont chils bacq de large despuis les dis pillers jusques au devens des pillers de dehors 2 piés demy, et li bors des dis bacq d'espès 4 polz.

4°)» Item, li dit pillers de dehors ont de hault de piet droit despuis le deseurain degret, jusques au commenchement des arques là où les volsures commenchent, 10 piés et de parpain sans les molures 11 / 1 polz et de hattriel 2 piés moins 2 polz jusques au dehors de le pointe.

5°) » Item a le haulteur de ces dis pillers a arques au tierch point de piller à autre, revestis par desoubz de 2 arques de boudine, et à cascune boudine une feuille, et ens ou wit de ces dis arkes aviesties (?) eslevées, cascun ark revestut d'un pignacle et ces pignacles révestus de crestes et d'un floron au deseure.

6°) » Et entre le volsure au tierch point et le desoubs dou pignacle, a 3 boudines à manière d'oreilles d'ausnes a personnaiges eslevez de l'istore Nostre Dame.

7°) » Et entre le pignacle et les pillers emplit de fourmoierie pierché à jour à manière de clère voye.

8°) Item, entre le grant piller de le moyenne et les pillers de dehors au deseure des bas a cascun paniel atournet d'une croix d'ogive de boine molure.

9°) » Et à l'encontre de cascun des dis pillers, à I ark doubliel de otel moullure que les croix d'ogive, et sont les dites croix d'ogives estofféees de carches (?) et de clefs, et, en cascune clef a fait I agnus dey, ou ouvraige d'autre devise.

10°) » Item au deseure des dittes volsures, à l'encontre des clères voies a une thiérasse pavée de pierre, et lassus celi tiérasse a une thube à 8 pans de le grosseur dou dit piller moyen, et montre cheli thube de piet droit 12 piés de hault jusques au commenchement

des arques et a en cascun peniel une fenestre perchié à jours et sont chils dis arquet au tierch point cascun revestut par le desoubs de 2 arks de boudine perchiés à jour et d'une chambande, et est cheli chambande revestue de creste et de florons, et au derière dou floron au deseure de le volsure des fenestres a 1 entaulement de molures salant 3 polz.

11°) » Et sour celi entaulement, a une clère voie desquarait à 4 demi compas.

12°) » Et celi clère voie par deseure revestis d'aucunes reverses et à cascune boudine une feuille.

13°) » Item au derière de celi clère voie commenche une thube et se amortist celi thube en haulteur 5 fois de largheiche et est cascun des peniaus de celi thube sour le creste reviesti de creste et au deseure a 1 neult, et sour celi neult est li personnaige de Saint Michel tenant une croix et a les elles dorées.

14°) » Et en cascun des peniaux de le thube un ront auwetiel empli de 3 demi compas.

15°) » Item, montent les pillers de dehors si hault que pour espaller les ars bouteres qui atendent (?) le thube et sont chil dit piller amortit de fueilles revestis de crestes et de florons, et li ars bouteres revestis de capprons et de crestes sour les capprons, et par desoubs ces capprons est li esquars des arc bouteres perchiés à jour à 4 demi compas, et par desoubs ces demi compas a 1 arquet pendant d'une boudine perchiés à jours, et en le pointe d'icelle boudine a une double fueille et 3 oreilles d'asnes perchiés à jour et en cascun piller a une gharghoule assise de tel hauteur que pour jecter liauwe de le thiérasse.

16°) » Item et se a ordonnance en l'un des pigniaux pour entrer ou piller moyen pour aidier as buzes quand mestier est, et sont les 8 pillers de dehors jusques au sommet des arques de noire pierre ettout li remains de blancque pierre.

17°) » Item, a en deux des paniaux l'un a l'un lez de li fontaine 2 bas de pierre assis de debout alencontre des autres bas.

18°) » Et siet li fons de ces 2 bas sour le deseurain degret.

19°) » Liquel doy bacq rechoivent par 2 brocherons liauwe qui se part dou grant bacq en quoy li dite fontaine kiet. »

(Archives communales Mons, N° 1199 F° 216-217.)

Il serait souhaitable de voir traduire en un dessin cette description bourrée de termes techniques. On obtiendrait une « ymaige de la fontaine de Brousselle » et probablement de celle de Mons, qui dut s'en inspirer.

Paul HEUPGEN.

* * *

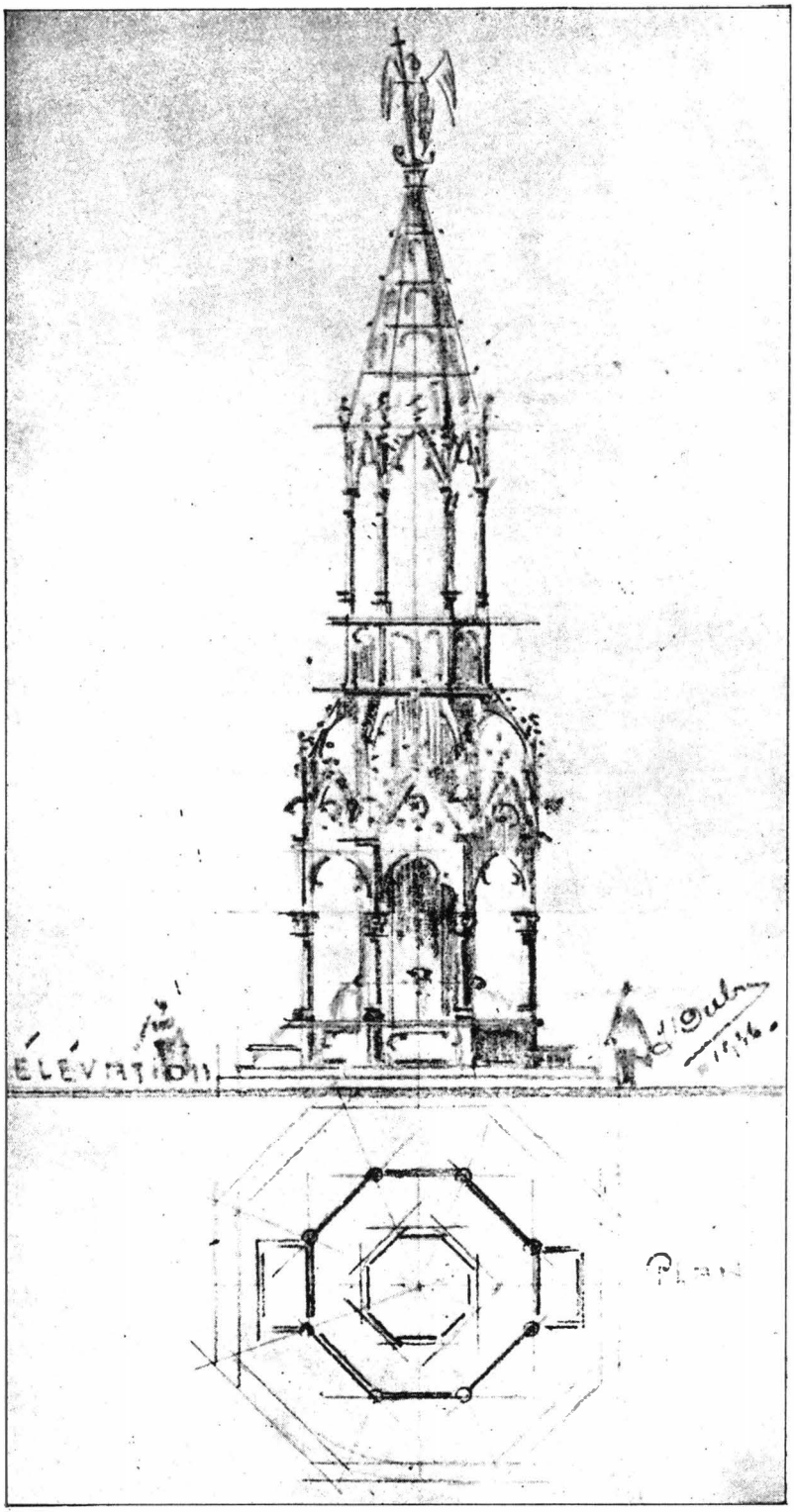
Nous croyons pouvoir rendre comme suit, en traduction libre, la description de la fontaine de Bruxelles :

1°) Le plan de cette fontaine est octogonal.

2°) Le pilier central, où la tuyauterie est enfermée et (du mur) de pierre duquel sortent les 8 déversoirs, a 9 pieds (de largeur) hors œuvre, moulures comprises, et 6 1/2 pieds de hauteur, du dessus des bacs où l'eau tombe jusqu'au bas des voussures (qui les surmontent).

3°) Les bacs ont 4 1/2 pieds de hauteur au dessus des deux marches — supérieures elles-mêmes à la chaussée — par où l'on monte pour venir à la fontaine; et ces bacs sont larges, depuis le pilier central jusqu'au ras externe des piliers extérieurs de 2 1/2 pieds. Leur rebord est épais de 4 pouces.

4°) Les piliers extérieurs précités, dans leur partie droite, c. à d. depuis la marche supérieure jusqu'au bas des arcs (qui les surmontent) là où les voussures commencent,



Reconstitution présumée de la fontaine de la Grand'Place de Bruxelles (d'après la description montoise de 1399-1406) par Victor Du Bray, architecte.

(En regard de la p. 266 du nº 3 de 1936).

ont 10 pieds de hauteur et 11 pouces de largeur sans les moulures et 2 pieds moins 2 pouces d'ébrasure concave jusqu'au dehors de l'arête.

5°) En hauteur ces piliers (extérieurs) sont reliés l'un à l'autre par des arcs en tiers-point, ornés par dessous de 2 redents et à chaque redent d'une feuille; et en ces huit arcs ... sculptées; chaque arc est surmonté d'un gâble et ces gâbles sont surmontés de crochets feuillus et d'un fleuron.

6°) Entre la voussure en tiers-point et le dessous du gâble, 3 redents, formant oreille d'âne (trèfles allongés), renferment des personnages sculptés empruntés à l'histoire de Notre-Dame.

7°) L'espace entre le gâble et les piliers est rempli de décor percé à jour à manière de claire-voie.

8°) L'espace entre le grand pilier central et les piliers extérieurs est couvert, au-dessus des bassins, d'un panneau muni d'une croisée d'ogives en bonne moulure.

9°) Au droit de chacun des piliers est bandé un arc doubleau de même moulure que les croisées d'ogives; et les croisées d'ogives sont décorées de ... et de clefs, chaque clef représentant un *Agnus Dei* ou un autre sujet.

10°) Au dessus des voussures, derrière la claire-voie, s'étend une terrasse pavée de pierre. Sur cette terrasse se dresse un fût à 8 pans, de la grosseur du pilier central, qui monte droit jusqu'à 12 pieds de hauteur, c. à d. jusqu'au commencement des arcs (qui le surmontent). Chacun de ses panneaux possède une fenêtre percée à jour et les arcs, en tiers-point, sont revêtus par dessous, de deux redents ajourés et (par dessus) d'un gâble couvert de crochets feuillus et de fleurons. Derrière le fleuron, au dessus de la voussure des fenêtres, il y a un entablement de moulures saillant de 3 pouces.

11°) Et sur cet entablement court une claire-voie décorée de quatrefeuilles.

12°) Cette claire-voie est couverte, par dessus, d'arcatures renversées dont chaque redent porte une feuille.

13°) Derrière cette claire-voie commence un fût qui, dans sa hauteur, diminue 5 fois de largeur. Chacun des panneaux de ce fût a un pignon revêtu de crochets feuillus. Au dessus se trouve un nœud et sur ce nœud se dresse la statue de Saint-Michel tenant une croix, avec les ailes dorées.

14°) Sur chacun des panneaux du fût il y a une baie circulaire inscrivant un trilobe.

15°) Les piliers extérieurs montent à la hauteur voulue pour épauler les arcs-boutants qui étayent le fût. Ces piliers sont amortis des (feuilles?) et surmontés de crochets feuillus et de fleurons. Les arcs-boutants sont en dos d'âne surmontés de crochets feuillus et, sous ces dos d'âne, la volée est percée à jours par des quatrefeuilles sous lesquels pend un petit arc à un redent également percé à jour, dont la pointe est ornée d'une double feuille et de trois trèfles ajourés. Chacun des piliers (extérieurs) porte une gargouille à hauteur d'écoulement des eaux de la terrasse.

16°) Il existe un dispositif dans l'un des pignons pour aller à l'intérieur du pilier central en vue des réfections éventuelles de la tuyauterie. Les 8 piliers extérieurs sont en pierre noire jusqu'au sommet des arcs; tout le reste est en pierre blanche.

17°) De part et d'autre de la fontaine il y a 2 bacs de pierre placés perpendiculairement aux autres bacs.

18°) Le fond de ces bacs repose sur la marche supérieure.

19°) Ces deux bacs reçoivent, par deux déversoirs, l'eau qui s'écoule du grand bassin dans lequel tombe la fontaine.

Il ressort de cette description que la fontaine monumentale de la Grand'Place de Bruxelles, à la fin du XIV^e^ siècle, était bâtie sur le thème d'un octogone s'amincissant

par retraites successives jusqu'à n'être plus constitué que par un fût supportant une statue. Sa partie inférieure était composée d'un bassin à huit côtés, monté sur un socle de deux marches et alimenté par huit déversoirs sortant des huit faces d'un pilier central. Huit autres piliers, raccordés entre eux par des arcs en tiers-point, cantonnaient le bassin et, de concert avec le pilier central auquel les reliaient des arcs doubleaux, le couvraient de voûtes en croisées d'ogives, ornées de clefs représentant l'*Agnus Dei* ou d'autres motifs. Les arcs en tiers-point réunissant les piliers extérieurs étaient soulignés par deux redents terminés en feuilles et surmontés de gâbles portant crochets feuillus et fleurons. Dans les tympans obtenus entre les arcs et les gâbles s'inscrivaient des trèfles allongés encadrant des scènes en relief de l'histoire de la Vierge.

Au-dessus des voûtes du rez-de-chaussée s'étendait une terrasse bordée par une balustrade travaillée à jour, que traversaient les piliers extérieurs et les sommets des gâbles. Au centre de cette terrasse le pilier central octogonal se prolongeait d'une hauteur à peu près égale à celle de toute la partie inférieure. Il était percé sur chacune de ses faces d'une longue baie en tiers-point ornée de deux redents ajourés et d'un gâble à crochets feuillus et fleuron. Derrière le fleuron régnait un entablement de moulures, surmonté d'une balustrade de quatrefeuilles dont la main courante était ornée d'arcatures retournées à redents feuillus. Au centre de cette balustrade, le fût octogonal, aux faces épannelées de rosaces tréflées et surmontées de crochets, montait encore en s'amincissant par cinq retraites successives jusqu'à un nœud terminal. Sur celui-ci se dressait une statue de Saint-Michel, aux ailes dorées, tenant la croix.

Les piliers extérieurs, dépassant la première balustrade, amortis en feuilles, crochets et fleurons et portant des gargouilles à l'usage des eaux de la terrasse, servaient d'appui à des arcs-boutants épaulant le prolongement du pilier central. Ces arcs-boutants étaient exécutés en dos-d'âne couverts de crochets feuillus; ils étaient ajourés en quatrefeuilles et laissaient pendre un petit redent terminé par une double feuille et trois trèfles. Toute cette dernière ornementation était également ajourée.

En bas, à deux côtés symétriquement opposés du monument, un bac était placé à même la marche supérieure du socle. Un déversoir sortant du grand bassin alimentait chacun de ces deux bacs.

Le pourtour inférieur du monument, à savoir les piliers extérieurs et les arcs, était exécuté en pierre noire. Le reste était en pierre blanche.

On ne manquera pas :

1° de remarquer le soin accordé à cette époque à l'ornementation des fontaines (cf. « Fontaines de vie » chez Van Eyck; « Puits de Moïse » chez Sluter, etc.);

2° de rapprocher le procédé d'élévation par retraites successives et le procédé de contrebutement par contreforts angulaires, employés simultanément à la fontaine de la Grand'Place de Bruxelles — que surmontait un Saint-Michel — des procédés identiques repris en 1449 par Jean Van Ruysbroeck pour élever, tout à côté, la tour de l'hôtel-de-ville, sous une flèche que domine également un Saint-Michel (1);

3° de noter que, même si la fontaine de Mons ne s'est pas inspirée de celle de Bruxelles, ce qui paraît peu probable, déjà vers 1400 l'architecture et la sculpture brabançonnes commençaient à intéresser fortement le Hainaut où elles jouèrent un rôle prépondérant vers le dernier quart du XV^e^ siècle, notamment à Sainte-Waudru, à l'hôtel-de-ville et dans certaines maisons particulières de Mons.

Paul ROLLAND.

---

(1) Le procédé d'élévation par retraites successives fut également adopté, plus tard, à la fontaine du perron liégeois, encore existante.

CHRONIQUE

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE

Séance des membres titulaires du 5 avril 1936.

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

Présents : MM. Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Delen, Hoc, Lavalleye, R. P. Peeters, S. J., Saintenoy, Stroobant, vte Terlinden, van de Walle, Van Doorslaer, Vannérus, Visart de Bocarmé.

Excusés : MM. le R. P. de Moreau S. J., Hasse, Ganshof, chev. Lagasse de Locht, Mgr. Lamy, O. P., MM. E. Michel, Van den Borren, Van Puyvelde, baron Verhaegen.

Lecture est faite du P. V. de la séance du 2 février qui est adopté, ainsi que de lettres de remerciement de M. le chanoine Maere, élu vice-président, et du baron M. Houtart, élu conseiller.

Le secrétaire annonce également l'envoi d'un don, destiné à la revue, par le baron M. Houtart et l'octroi du subside ordinaire par la Fondation Universitaire.

On désigne des candidats pour deux sièges de membre titulaire et pour quatre sièges de membre correspondant régnicole.

A l'initiative du trésorier on décide de porter à l'ordre du jour de la prochaine séance la modification de l'article du règlement concernant les délais requis pour la nomination des membres.

On procède à la révision de la liste des membres correspondants étrangers.

La séance est levée à 15 h.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
PIERRE BAUTIER.

Séance générale du 5 avril 1936.

La séance s'ouvre à 15 h. aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique sous la présidence de M. Pierre Bautier, président.

Présents : MM. le chanoine Maere, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Delen, Hoc, Lavalleye, Nélis, R. P. Peeters, S. J., Saintenoy, Stroobant, Tahon, vte Terlinden, van de Walle, Van Doorslaer, Vannérus, Visart de Bocarmé, membres titulaires; Melle Bergmans, M. Bonenfant, Melle De Boom, M. Joly, Melle Ninane, M. Velge, membres correspondants.

Excusés : MM. le R. P. de Moreau, S. J., Hasse, Ganshof, chev. Lagasse de Locht, Mgr. Lamy, O. P., MM. E. Michel, Van den Borren, Van Puyvelde, baron Verhaegen, membres titulaires; MM. le chanoine Erens, O. P., Leuridant, Losseau, Marinus, Nicaise, Sander Pierron, membres correspondants.

Le président ouvre la séance en faisant l'éloge funèbre du baron van Zuylen van Nyevelt, conservateur honoraire des Archives de l'Etat à Bruges, membre correspondant de l'Académie depuis 1928.

Le procès-verbal de la séance du 2 février est lu et adopté.

Le président, s'excusant d'avoir dû remettre à ce jour sa communication inaugurale, expose les résultats de ses découvertes et de ses considérations sur *Vincent Sellaer*, peintre romanisant malinois, que l'on identifie parfois avec un Vincent Geldersman, et

dont l'œuvre, comme suiveur de Floris et de Coxie, se place dans le sillage de Raphaël et de ses disciples. Il attire tout particulièrement l'attention sur l'influence de l'école de Fontainebleau.

Mᵉˡˡᵉ Bergmans fait quelques remarques et fournit quelques points de comparaison.

Mᵉˡˡᵉ Bergmans entretient ensuite personnellement l'assemblée du peintre *Pieter Aertsen* (XVIᵉ siècle) comme portraitiste. Grâce à certains rapprochements, elle est parvenue à identifier comme œuvre de cet artiste et comme portrait de son fils aîné, un tableau du musée d'Anvers considéré jusqu'ici comme la production d'un inconnu anonyme. Pieter Aertsen est tout autre chose qu'un peintre d'intérieurs de cuisine, comme on le croyait jusqu'ici.

Cette communication amène un échange de vues entre le vicomte Terlinden et l'orateur.

M. Velge, prenant occasion du grand nombre d'œuvres de *Van Orley* rassemblées à l'Exposition de Bruxelles en 1935, en profite pour faire un exposé général de la carrière de ce maître. Il examine sa triple production en tableaux, cartons de tapisseries et de vitraux et en dégage les caractères généraux. Il voit dans Van Orley un des premiers vulgarisateurs de la décoration renaissante aux Pays-Bas en même temps que le maître bruxellois le plus qualifié du XVIᵉ siècle.

M. Bautier et Mᵉˡˡᵉ De Boom posent quelques questions et M. Saintenoy et Mᵉˡˡᵉ Bergmans interviennent pour faire quelques remarques ou fournir quelques précisions.

Après l'annonce, par le président, de la constitution d'un Comité pour la sauvegarde des souvenirs brabançons, la séance est levée à 17 h. 30.

Le Secrétaire,
Raul Rolland.

Le Président,
Pierre Bautier.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES.

Louis Réau, *La Renaissance. L'Art moderne.* (Histoire universelle des Arts des Temps primitifs jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de Louis Réau, T. III), Paris, Armand Colin, 1935, in 8° carré, 432 p., 300 fig., 1 carte.

C'est fort difficilement que l'on résiste à la tentation de citer in extenso le lumineux avant-propos par lequel M. Louis Réau introduit le second des volumes qu'il a écrits lui-même pour la collection qu'il dirige. Dans cet avant-propos l'auteur justifie clairement la continuation de la méthode d'exposition qu'il avait adoptée pour l'exécution du premier volume. On se rappelle (voir cette *Revue* 1935, p. 267) que les faits les plus essentiels de l'histoire de l'Art médiéval avaient été groupés, suivant le principe de la « gravitation artistique », autour de deux immenses foyers; le foyer byzantin et le foyer parisien. Pleinement conscient des réserves qu'un schématisme aussi poussé comporte, M. Réau n'en prouve pas moins la nécessité d'adopter encore la méthode de simplification la plus radicale pour la Renaissance et les Temps modernes, entre lesquels d'ailleurs il ne voit avec raison aucune solution de continuité, alors que ces deux âges s'opposent diamétralement au moyen âge. Il a encore recours à deux grands foyers autour desquels il groupe les manifestations étrangères plus au moins nuancées : le foyer italien et le foyer français. Mais, cette fois, ces foyers ne brillent plus simultanément : ils se succèdent, le premier occupant la seconde moitié du XVI^e^ et le XVII^e^ siècles, le second jetant son éclat sur les XVIII^e^ et XIX^e^.

Deux livres divisent donc le volume.

Le premier traite de : *La Primauté italienne.* Il envisage successivement *La Première Renaissance, La Renaissance classique* et *L'Art Baroque,* chacune de ces périodes étant prise dans ses caractères généraux, ses manifestations en Italie et son expansion hors de la Péninsule. Dans le deuxième et le troisième cas la place qui leur revient est réservée aux romanistes d'Anvers d'abord, à Rubens et à son école ensuite. Malgré leur concision, les pages réservées à Rubens (pp. 173-177) sont des plus belles qui aient été écrites sur ce maître. En ce qui concerne le baroque, les tendances non-conformistes entrent tout naturellement dans la synthèse par l'emploi d'un procédé fort habile qui consiste à donner la description des *centres de résistance,* lesquels sont nommément la Hollande et la France. Opposant foncièrement par ailleurs l'Art Baroque à l'Art Renaissant, M. Louis Réau montre que le seul mais très réel lien qui unit ces deux tendances est celui dont il se sert lui-même dans sa synthèse, à savoir une communauté de foyer : Rome. On conçoit toute l'importance que cette affirmation prend vis-à-vis des thèses « nordique » ou « germaniste ».

En terminant par la France, l'auteur amène son livre II, qui se rapporte à *L'Hégémonie française.* La division chronologique de celle-ci en XVIII^e^ et XIX^e^ siècles correspond assez bien à la division logique des matières. *Le XVIII^e^ siècle* est étudié en France et hors de France; un chapitre relatif à l'école anglaise et à Goya le termine. *Le XIX^e^ siècle* passe en revue le Retour à l'Antiquité, le Romantisme, le Réalisme et l'Impressionnisme, toujours sous l'angle combiné de la production originelle française et de son expansion au dehors.

En forme de conclusion, ce qui augmente encore l'unité interne de cet ouvrage qui qui est une véritable démonstration, M. Réau parle du XIX^e^ siècle dans ses diverses techniques et ses multiples tendances.

Plusieurs tables occupent les dernières pages.

Il va de soi que nous ne pouvons attirer particulièrement l'attention sur les milliers de

faits, tous admirablement choisis et nettement décrits, ni même sur les innombrables réflexions hautement personnelles de l'auteur, concernant chacun de ces faits, leurs liaisons réciproques — Boticelli et les Japonais modernes, — et leur place dans la merveilleuse synthèse qui nous est offerte. Mais quelle que soit la multitude des uns et des autres, quel que puisse être leur intérêt ou leur charme, on ne quitte jamais des yeux les deux lumières fascinantes qui nous sont montrées dès l'abord et vers lesquelles convergent tous les détails comme des lignes de perspective. C'est véritablement œuvre de maître historien que d'avoir réduit ainsi à leur plus simple expression possible les manifestations artistiques — auxquelles les autres manifestations de l'esprit humain sont immanquablement liées — de presque un demi-millénaire. Avec le premier volume, ce second permettrait même de réduire à trois faits transcendants toute l'histoire de l'art des Temps chrétiens : Byzance, l'Italie et la France. Nous ne sommes plus loin de l'unité en laquelle réside la Vérité suprême.

PAUL ROLLAND.

VICOMTE DE GHELLINCK VAERNEWYCK, *Sceaux et Armoiries des Villes, Communes, Echevinages, Châtellenies, Métiers et Seigneuries de la Flandre ancienne et moderne.* — Bruges et Paris, Desclée De Brouwer et Cie, 1935, 1 vol., grd 8°, 423 p., illustr.

Les auteurs qui, depuis le XVII^e^ siècle jusqu'à nos jours, ont étudié la sigillographie flamande, se sont occupés surtout de sceaux de personnes; on chercherait vainement chez Vredius, chez Douet d'Arcq, chez Demay, chez De Raadt, une nomenclature complète de sceaux locaux; le bel ouvrage du vicomte de Ghellinck, publié sous les auspices de la Société d'Emulation de Bruges, comble cette lacune, comme ceux de M. Poncelet l'avaient fait déjà pour la province de Liége et pour le Hainaut. Souhaitons dès à présent de voir paraître bientôt des études semblables pour les autres provinces de la Belgique, car une vue d'ensemble des sceaux de notre pays rendrait possibles des rapprochements d'un haut intérêt scientifique. Sachons gré, en attendant, au vicomte de Ghellinck de nous avoir fait connaître les sceaux d'une région dont la richesse a favorisé une belle efflorescence artistique.

Dans l'avant-propos de son ouvrage, l'auteur esquisse, à grands traits, la chronologie des sceaux; il indique leurs différentes espèces, les emblèmes et les légendes qu'on y trouve au diverses époques, les dispositions légales qui en règlent la forme et l'usage; enfin, il donne un tableau des anciennes institutions politiques de la Flandre et des divisions du comté, et reproduit une carte, gravée par Louis De Vriese, à Gand, en 1792, malheureusement à une échelle un peu trop réduite.

Dans le corps de l'ouvrage, on trouvera, pour chaque localité, la description et la reproduction de tous les sceaux dont la matrice ou des empreintes ont été retrouvées, et le blason des armoiries d'après Gelre, Corneille Gaillard et l'Espinoy; enfin les armoiries reconnues ou concédées aux communes par le gouvernement hollandais avant 1830 et par le gouvernement belge après cette date.

L'attention du lecteur sera vivement sollicitée par les sceaux dont les villes de la Flandre ont usé du XIII^e^ au XV^e^ siècles; leur style proclame la valeur des artistes qui les ont créés. Les villes maritimes ont naturellement emprunté à la navigation et à la pêche, source de leur richesse, les emblèmes de leurs sceaux, et généralement de la manière la plus heureuse; citons ceux de Damme, de l'Ecluse, de Gravelines, de Mardick, de Monikerede, de Nieuport, de Dunkerque, de Lombartzyde. Les sceaux où un ouvrage fortifié est représenté, sont nombreux à l'intérieur du pays, et les détails architecturaux de ces constructions, qui restent identiques à des époques différentes, attestent, par la manière dont ils sont rendus, que le graveur nous a donné l'image d'un édifice réel; tantôt il nous

montre un château fort, entouré d'un mur crénelé, comme à Axel, à Cassel, à Middelbourg en Zélande, à Oostburg, à Rupelmonde, à Thourout; tantôt une porte de ville synthétise une communauté bien défendue contre les attaques du dehors, comme à Bruges, à Douai, à Gand (Overschelde), à Middelbourg en Flandre, à Mortagne; quelques villages ont un sceau représentant leur église,Ayghem, par exemple; à Bruges encore, au XIII[e] siècle, à Grammont, à Ypres, un palais ou des halles sont l'emblème de la cité; le sceau d'Alost montre un guerrier armé d'un glaive; on trouve encore un glaive à Oostburg et à Rupelmonde; un dernier symbole de la sécurité est une clef : elle se voit à Axel, à Basel, à Cassel, à Comines, à Ostende, à Thielt, à Thourout.

Parmi les sceaux reproduits, 46 offrent l'image d'un saint ou d'une sainte; ceux de Bergues-Saint-Winnoc, de Courtrai, de Gand, datent de la fin du XII[e] siècle. L'auteur n'a pas toujours identifié le personnage représenté; nous pensons que les évêques qui figurent sur les deux plus anciens sceaux de Courtrai et sur celui de Dixmude, ne peuvent être que St Martin dans la première de ces deux villes et St Nicolas dans la seconde; Eychem avait Ste Gertrude comme patronne; nous croyons que c'est son effigie, et non celle de St Michel, qui en orne le sceau; sans doute est-ce encore St Michel qui se dresse, entre deux écussons, sur le sceau de Haeltert-Kercxken; à Hingene, qui réunit trois paroisses, Hingene, Wintham et Eyckevliet, les patrons de celles-ci, St Etienne, Ste Marguerite, St Lambert, émergent derrière l'écu du duc d'Ursel, seigneur du lieu; la crosse des armes de Poperinghe est celle de St Bertin; à St Gilles-Waes, nous voyons un saint mitré et crossé; ce n'est pas un évêque, mais St Gilles, abbé; les deux beaux sceaux de Wedergrate sont ornés de l'effigie de 4 saints; comme à Hingene, ce sont les patrons des paroisses ressortissant sous la baronnie : St Pierre (Denderwindeke); Ste Marguerite (Neyghem); St Christophe (Pollaere); Ste Gertrude (Appelterre-Eychem). Nous n'avons identifié ni les évêques représentés sur les sceaux de Ninove et de Mardick, ni le moine, dépourvu de nimbe, qui figure sur celui de Monikrede. Le sceau de Wervicq représente St Médard.

Les auteurs placent généralement dans le dernier tiers du XII[e] siècle, l'apparition d'écus armoiriés sur les sceaux. Comme le vicomte de Ghellinck n'indique pas la date, presque toujours inconnue, où les sceaux qu'il étudie, ont vu le jour, mais se borne à donner celle du document auquel ils sont attachés, son ouvrage ne nous procure pas de nouvelles lumières sous ce rapport.

La petite moitié des sceaux armoiriés, — un peu plus d'une centaine, et ce sont les plus anciens et ceux appartenant aux localités les plus importantes, — porte un écu propre à l'organisme qui leur a donné le jour; le plus souvent on en ignore l'origine. Le reste porte les armoiries du seigneur du lieu.

Il est intéressant de noter que quelques paroisses, groupées à proximité de Ninove, celle-ci y compris, Audenhove-St Marie, Ayghem, Denderhautem, Haeltert-Kercxken, ornent leur sceau d'un personnage ou d'un emblème accosté de deux écus; en 1333, en 1348 et en 1349, Haeltert, Ayghem et Denderhautem portent deux écus au lion à la bande brochant (Namur?); en 1367, Denderhautem porte deux écus au lion, sans bande (Flandre?); en 1418 et 1483, Audenhove St Marie porte deux écus gironnés; enfin en 1415, 1431, 1432 et 1445, Ninove, Ayghem, Haeltert et Denderhautem ornent leurs sceaux de deux écus, l'un, à dextre, aux armes de Bourgogne, l'autre, à senestre, aux armes de Flandre; nous ignorons la cause de cette particularité régionale.

Les sceaux à légende latine l'emportent par le nombre : ils appartiennent à 151 organismes différents; 80 se servent du flamand, 53 du français; enfin 46 ont des sceaux anépigraphes. Une légende flamande apparaît à Sotteghem en 1348, à Vichte en 1566. Armentières se sert du français en 1424.

Une étude comparative du texte des légendes aurait pu donner des résultats intéressants

au point de vue de l'histoire politique de la Flandre, si leur chronologie avait été rigoureusement établie; malheureusement, nous ignorons la date du plus grand nombre.

Nous ne signalerons pas ici quelques erreurs de plume et quelques défauts de composition que le lecteur corrigera facilement lui-même. Edité avec luxe, illustré à profusion, le beau livre du vicomte de Ghellinck est appelé a rendre les plus grands services; instrument de recherches indispensable, il aura sa place marquée sur la table de travail de tous ceux qui étudient l'histoire de Flandre.

A. Visart de Bocarmé.

Ferdinand Courtoy. *L'Architecture civile dans le Namurois aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.* Bruxelles, 1936, 4°, 99 p., 65 fig. (Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts, Mémoires).

La classe des Beaux-Arts continue à encourager les études régionales d'histoire de l'architecture des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Après une publication consacrée à la Principauté de Liége en voici une nouvelle, consacrée au Namurois. Elle a pour auteur le conservateur des Archives de l'Etat et du Musée archéologique à Namur. Rappelons que l'ancien pays de Namur, dont il s'agit, est beaucoup moins étendu que la province actuelle et ne comporte guère qu'un seul centre urbain, la capitale, où une étude de l'architecture privée présente quelque signification Bien entendu ces limites anciennes, dans lesquelles l'auteur était tenu de se cantonner, n'ont rien d'absolu en matière d'art.

A part un article trop peu connu de A. Ghesquière qui donne de précieuses indications sur le sujet, celui-ci n'avait guère fait jusqu'ici l'objet de travaux approfondis. A présent le terrain est déblayé : la plupart, sinon tous les édifices civils des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, ont été passés en revue et classés chronologiquement avec une exactitude qui a bénéficié des nombreuses découvertes d'archives faites par l'auteur; c'est ainsi qu'il date à présent, avec précision, le bâtiment du Palais de Justice à Namur, celui de l'ancien conseil provincial, celui de l'Hospice Saint Gilles et qu'il peut redresser certaines évaluations établies uniquement sur des considérations de style. Ces dernières tiennent évidemment une grande place ici : elles consistent surtout en une analyse de la structure architecturale et de la décoration des façades, laissant encore de côté tout ce qui concerne les distributions et le décor intérieur. Autre remarque : l'auteur a pratiqué la méthode comparative avec beaucoup d'ingéniosité lorsqu'il s'est agi de grouper les édifices namurois d'après leurs caractères communs. Nous aurions voulu que, dans une certaine mesure, il procédât de même pour nous rendre plus sensibles les rapports qu'il nous signale entre ces mêmes constructions et celles des provinces voisines. Nous visons surtout le cas de l'influence brabançonne dont il nous affirme la prédominance à Namur de 1650 à 1720 environ; cette affirmation dont les spécialistes reconnaitront la pertinence devrait néanmoins s'accompagner de quelques termes de comparaison précis, car à première vue la similitude n'est pas frappante entre les maisons brabançonnes où une grande importance est toujours donnée au pignon, où d'autre part les façades sont fréquemment soulignées d'un grand ordre de pilastres, et les maisons namuroises où ces deux éléments si caractéristiques ne se retrouvent jamais. En revanche nous saisissons sur le vif une des façons dont les deux régions ont pris contact : des contrats retrouvés par l'auteur il ressort, en effet, que les maîtres d'œuvres et les sculpteurs brabançons s'approvisionnaient de marbre et de pierre bleue à Namur et qu'ils faisaient exécuter sur place les moulures, colonnes, chapiteaux etc. par des artisans locaux auxquels ils fournissaient des modèles. Ceux-ci furent reproduits dans le Namurois où la sculpture décorative accuse très nettement l'influence brabançonne. Dans le même

ordre d'idées, voir p. 62 un curieux exemple à propos de la pénétration de l'art français au milieu du XVIII[e] siècle.

Un des grands mérites de F. Courtoy à notre sens est de s'appliquer à suivre l'évolution de la construction — abbayes et châteaux surtout — dans le plat pays, là où l'information est particulièrement malaisée. Ainsi tout ce qui concerne la reprise, au XVII[e] siècle, de types de châteaux fortifiés, et l'espèce d'archaïsme qui s'y révèle ne laisse pas d'être fort intéressant.

L'ouvrage dont nous donnons un aperçu apporte, comme on le voit, beaucoup d'observations nouvelles et utiles sur un plan plutôt historique. Ce n'est pas encore la synthèse définitive du sujet; toutefois les conclusions de l'auteur en raison de leur caractère très général peuvent être considérées comme un point acquis : l'unité et la continuité qui se manifestent, à travers deux siècles, dans les constructions du Namurois sont le fait de la technique locale et des matériaux locaux.

L'évolution du style proprement dit a été conditionnée, d'autre part, par des influences venues du dehors : de la Principauté de Liège à la fin du XVI[e], du Brabant au cours du XVII[e], de France au siècle suivant.

SIMONE ANSIAUX.

BERNARD RACKHAM, F. S. A. *Victoria and Albert Museum. Department of Ceramics. A Guide to the collections of stained glass.* Londres, 1936.

Pour être agréable à lire et pratique à consulter, un guide de musée archéologique doit présenter trois qualités principales, qui peuvent s'exprimer comme suit : Déterminer les objets en une synthèse claire et animée d'après un plan rationnel, greffer ces données au tronc général de l'histoire et de l'archéologie, les fleurir à l'aide de nombreuses illustrations.

Le présent guide peut être cité comme exemple à ce point de vue : Il garde son intérêt intégral après la visite du Musée et réclame sa place dans toutes les bibliothèques d'art et d'histoire.

En effet, dans la préface nous sommes initiés aux arcanes généraux de l'art du vitrail, nous trouvons ensuite les éléments indispensables pour en saisir les techniques, styles et sources d'inspiration, suivent alors les différentes périodes avec leurs caractères et les objets qui s'y classent. Deux index et 64 planches très soignées terminent et complètent ce beau volume de 127 pages de texte.

Grâce à la richesse du Victoria and Albert Museum dans le domaine de la peinture sur verre, on peut y suivre l'évolution de celle-ci en Occident, depuis ses débuts environ jusqu'aux temps modernes (XII[e]-XIV[e] siècles). Nous nous attacherons spécialement, dans ce compte rendu, à ce qui concerne le vitrail en Belgique, dont le Musée londonien possède de nombreux témoins de valeur.

Déjà en 1835, le Baron de Reiffenberg avait conçu le projet de dresser une statistique, aussi complète que possible, des vitraux qui avaient existé ou existaient encore dans les Pays-Bas (1). Malheureusement les circonstances ne lui permirent pas de mettre ce projet à exécution comme il aurait voulu.

En 1860, Edmond Levy entreprit une « Histoire de la peinture sur verre en Europe et spécialement en Belgique ». Mais, tout en affirmant qu'au XIII[e] siècle notre pays était déjà à la hauteur des autres nations en ce qui concerne cet art, l'auteur ne remonte dans la deuxième partie de son ouvrage, celle qui se rapporte à nos provinces, qu'à des vitraux

(1) BARON DE REIFFENBERG, *Essai sur la statistique ancienne de la Belgique,* II[e] partie. *(Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale de Belgique,* T. IX) 1835, p. 150.

de la fin du XV^e siècle. Pour ce qui précède cette époque, il doit se contenter, en tout et pour tout, de deux pages de texte environ et de quatre planches.

Depuis lors, il s'est constitué une bibliographie du sujet, très fragmentaire et très dispersée il est vrai, mais suffisante pour nous permettre de réfuter catégoriquement ce qu'affirmait Alfred Michiels en 1865 : « que l'art de peindre sur verre resta stationnaire en Belgique jusqu'à la Renaissance »! (1)

M. Rackham constate très justement qu'à l'époque bourguignone les Pays–Bas avaient une école de peinture sur verre aussi florissante que celle des pays voisins et caractérisée par un accent autonome.

A partir de la Renaissance, les témoins subsistants ajoutés aux documents d'archives prouvent que cet art se maintint en honneur jusqu'à la fin du XVII^e siècle.

Plus que jamais, on souhaiterait dans ce domaine un travail d'ensemble, que rendent plus facile des apports comme celui de M. Rackham. La Nouvelle Société d'Editions à Bruxelles projette d'ailleurs une telle édition pour un avenir prochain.

On doit logiquement diviser l'histoire de la peinture sur verre belge en *trois grandes périodes :*

Pendant *la première,* qui s'étend jusqu'au XIII^e siècle inclusivement, nos verriers, après s'être initiés à leur art, continuent à subir les influences étrangères et spécialement celle des ateliers français, dont l'ascendant rayonna d'ailleurs, dès le milieu du XII^e siècle, sur tout l'Occident : c'est l'ère des verrières dites mosaïcales et légendaires.

La seconde période, qui comprend les XIV^e et XV^e siècles, marque pour l'art verrier belge une phase capitale de son histoire, car nous le voyons prendre alors pour la première fois conscience de lui-même et s'affranchir des tutelles du dehors. Cet essor se produisit dans l'axe du grand mouvement communal et corporatif, parallèlement au développement des peintures à la détrempe et à l'huile. Déjà au milieu du XIV^e siècle, l'évolution du vitrail européen, ayant atteint un stade nettement international par la généralisation tant du style architectonique que des techniques y afférentes, sert dans nos provinces de point de départ au puissant effort qualitatif et quantitatif que fournissent nos corporations de verriers fortement disciplinées. Celles-ci conquièrent au siècle suivant, c.-à-d. à l'époque bourguignonne, leur pleine autonomie artistique, n'étant plus liées qu'à la grande école nationale des Primitifs flamands. Le nord et l'ouest de la Belgique se présentent alors comme les régions privilégiées où se fixent partout sur verre les miroitants historiages bibliques et hagiographiques. C'est l'époque où le vitrail commence à tout envahir, jusqu'aux fenêtres des maisons bourgeoises.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, qui correspondent à *la troisième* période, l'influence de la Renaissance italienne, diffusée tant par les gravures que par le va-et-vient des artistes, se manifeste dans les œuvres extrêmement abondantes de notre peinture sur verre. Cette fois, le pays tout entier est pris d'enthousiasme pour cet art fascinateur, et la réputation de nos verriers leur valut souvent d'être accueillis et même sollicités à l'étranger.

Mais c'est bientôt la décadence et nous voyons l'Europe abandonner presque partout au XVIII^e siècle un art qui fut si longtemps un des plus populaires. L'éclipse de la peinture sur verre belge coïncide avec la disparition des corporations, au sein desquelles elle s'était développée.

---

(1) ALFRED MICHIELS, *Histoire de la Peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en* 1864, II^e édit. Paris, 1865. T. I, pp. 410 et suiv.

Pour bien saisir l'importance du travail accompli par nos artisans verriers, il faut envisager le résultat obtenu par rapport à l'aire utile. Ne perdons donc pas de vue que les Pays-Bas méridionaux ne comportaient que quelques petites principautés et que, relativement à la grandeur du territoire, l'œuvre fut prodigieuse.

La place occupée dans le guide de M. Rackham par la peinture sur verre en Belgique nous permet d'ajouter encore ici quelques remarques qui soulignent son importance.

Nous savons qu'au *XIV^e siècle* déjà, les fabricants de vitraux étaient nombreux dans les grandes cités du pays, au point qu'ils furent en état de se répandre au-delà des frontières, au même titre que nos imagiers, nos sculpteurs et nos orfèvres. Les traces de leur activité se retrouvent dans la France du Nord, dans les vastes domaines des ducs de Bourgogne et jusqu'en Italie. Un des rares témoins de toute cette activité est l'émouvant vitrail de l'église St Eustache à Sichem, exécuté en 1387, véritable prototype de l'idéal des Van Eyck et Van der Goes : Un Christ simple et grand, dessiné d'après modèle vivant, une Vierge ressemblant aux femmes de la Campine, un Saint Jean qui n'est plus une miniature agrandie tout en n'étant pas encore un homme vivant. Qui ne serait frappé de l'analogie qui existe entre le St Jean de Sichem et celui de Winchester, actuellement au Victoria and Albert Museum, exécutés à 12 ans d'intervalle environ?

Au *XV^e siècle,* sous le règne des fastueux ducs de Bourgogne, l'art du vitrail historié prend en Belgique plus d'ampleur encore qu'au siècle précédent. Les œuvres de nos verriers subissent alors, comme nous l'avons vu, presque partout l'influence prépondérante de la grande école flamande de peinture à l'huile. Si comme la tradition le veut, Jean Van Eyck, promoteur présumé de la gravure des verres doublés (3), Roger Van der Weyden (4) et Hugo Van der Goes (5) s'occupèrent de vitraux, ne fut-ce que pour en dessiner les cartons, il va de soi que l'art des verrières historiées dut en recevoir une puissante impulsion.

Remarquons enfin que la peinture à l'émail, qui devait introduire au *XVI^e siècle* un ferment nouveau dans les anciennes techniques des verriers, eut très probablement son origine dans les Pays-Bas méridionaux. L'engouement pour ce genre de peinture, généralisé au XVII^e siècle, se maintint jusqu'au déclin complet de l'art du vitrail. A qui est-on redevable de cette fameuse innovation, sur laquelle s'étend également M. Rackham? L. Guicciardini assure qu'on la doit à Arnould Van Ort, célèbre artiste italianisant originaire de Leyde et inscrit en 1513 comme franc-maître à la gilde de St Luc d'Anvers.

Jacques Van Eyck rapprochait plus tard l'invention par les Belges de la peinture à l'huile et de la peinture à l'émail : « Belga leves oleo docuit firmare colores, et coquere accenso vitrea picta foco ».

Le procédé de la peinture à l'émail se propagea rapidement. Il devait déjà avoir fait des adeptes à Gand en 1541. En effet, les « Keuren » de la corporation des artistes gantois, promulgés en cette année, ne permettaient aux verriers, par l'article VIII, de se servir d'émail bleu, vert ou rouge (« en stoffere blouw, groen of root ») que pour les vitres armoriées de moins d'un pied et demi de haut et pour les écus à motifs indécoupables (6).

On s'imagine avec quel empressement les verriers s'emparèrent du nouveau procédé qui leur épargnait le travail très pénible de la gravure des verres doublés pour l'élabora-

(3) Pierre Levieil, *L'Art de la Peinture sur verre,* Paris, 1774, I, p. 30.
(4) F. de Lasteyrie, *Les Peintres-verriers étrangers à la France.* Paris, 1880, p. 54.
(5) Joseph Destrée, *Hugo van der Goes. Bruxelles,* 1914, pp. 180 et 187.
(6) Victor van der Haeghen, *La Corporation des Peintres et des Sculpteurs de Gand. Matricule, comptes et documents.* Bruxelles, 1906, p. 198.

tion d'armoiries parfois fort compliquées et si nombreuses dans les vitraux de la Renaissance. A peine l'invention des émaux d'application était-elle accomplie, que les autorités, comme nous venons de la voir à Gand par exemple, durent prendre des mesures pour en interdire l'abus, l'émail n'ayant ni l'éclat ni la solidité du verre teint dans la masse.

L'exécution de plusieurs vitraux destinés à l'abbaye de Tongerloo fut adjugée en 1553 à Frédéric van Amsterdam demeurant à Hérenthals, à la condition expresse de ne point employer d'émail : « loffelyk gebakken, zonder pincheel daer aen te bessingen » (7).

Levy cite comme la plus ancienne vitre émaillée qu'il connaissait une armoirie aux émaux bleus et rouges datée de 1548 et placée dans un cloître de Maestricht.

Tout porte donc à croire que le renouvellement de la peinture sur verre au XVI^e^ siècle, au point de vue technique, eut son origine dans les Pays-Bas, où l'alchimie avait de fervents adeptes.

Une fois connu, le procédé tendit à se vulgariser rapidement dans les ateliers. Un célèbre alchimiste, né à Stolkwyk, Jean Isaac, parvint, après de savantes expériences réalisées à Anvers, à perfectionner la fabrication des émaux. Sa réputation fut telle qu'elle attira auprès de lui le florentin Neri qui, quoique fameux déjà dans l'art de la verrerie, vint lui offrir sa collaboration en 1601 (8). De son côté, la fabrique de Limoges ne manqua pas de rechercher des améliorations nouvelles dans la composition de ces ingrédients. Dès lors le succès s'affirma décisif et gagna tout l'Occident.

Les émaux furent employés d'abord pour les vitraux d'appartement et les vitres blasonnées. Ce ne fut qu'au XVII^e^ siècle qu'on généralisa ce genre de peinture à toute la grande verrerie d'église. Les vitraux de Philippe II à la cathédrale d'Anvers, datant de 1566, présentent une combinaison de verres teints dans la masse et d'autres peints aux émaux d'application, tandis que 90 ans plus tard, les vitraux de la chapelle Notre-Dame à Sainte Gudule sont entièrement peints à l'émail sur vitres blanches découpées en petits rectangles.

Mais revenons-en aux vitraux flamands conservés au Musée de South Kensington et décrits par M. Rackham dans son guide :

Au chapitre de la peinture sur verre dans les Pays-Bas, l'auteur nous signale en premier lieu les fragments provenant de la *Chapelle du Saint Sang à Bruges* et datant de la fin du XV^e^ siècle (p. 103 et 104, pl. 39). Quand nous songeons que, pour la seule ville de Bruges, le Livre de la Gilde de Saint Luc compta, pendant la seconde moitié du XV^e^ siècle, au moins 83 inscriptions de verriers (9), quand d'autre part, nous essayons de nous représenter la somme de travail dut être accomplie par cette pléïade d'artisans pour orner les nombreux monuments, églises et demeures patriciennes de la fière cité flamande à son apogée, nous devons nous voiler la face en constatant que de toute cette brillante activité,il ne reste quasi rien. La faute en est, d'ailleurs, aux violents ouragans, aux guerres, à la fureur iconoclaste du XVI^e^ siècle, au goût pour les vitres incolores et aux révolutionnaires français du XVIII^e^ siècle.

Mieux inspirés que nos concitoyens de la fin du XVIII^e^ siècle et du début du XIX^e^, qu'avaient désemparés les trop dures épreuves de la guerre et de l'occupation française, les Anglais de cette époque n'ont pas manqué d'apprécier et d'acquérir des spécimens relativement nombreux de notre ancienne peinture sur verre flamande. Ce fut ainsi que 27 verrières historiées provenant du cloître des Grands Carmes à Anvers, 40 vitraux

(7) Baron de Reiffenberg, *De la Peinture sur verre aux Pays-Bas. (Mémoires de l'Académie Royale de Belgique,* Coll. 4°, T. VII), 1832, p. 13.

(8) N. G. van Kampen, *Beknopte Geschiedenis der letteren en wetenschap.* I, pp. 94-95.

(9) Désiré van de Casteele, *Keuren, livre d'admission et autres documents inédits* concernant la Ghilde de Saint Luc de Bruges. Bruges, 1867.

peints du Couvent des Minimes et ceux du Couvent des Dominicains de la même ville, un magnifique arbre de Jessé retiré d'une église de Malines, la magistrale série qui ornait l'Abbaye des Dames nobles de Herckenrode, les vitraux du chœur de l'église Notre Dame d'Aerschot, et bien d'autres encore, passèrent Outre Manche...

Quant aux verrières de la Chapelle du Saint Sang, elles furent vendues à un amateur anglais en 1795 à raison de 16 frs pièce ! (10). On y voyait toute la lignée de nos souverains depuis Philippe le Hardi jusque Charles Quint. Les reconstitutions de Pluys au XIX^e^ siècle, d'après les anciens dessins conservés au Musée du Saint Sang, remplacent actuellement les documents originaux, où s'affirment de prime-abord les caractères spécifiques de l'école brugeoise, comme le montre la planche 39, avec l'effigie de Jeanne d'Aragon, épouse de Philippe le Beau.

Le Musée de South Kensington possède également une des verrières provenant de l'*église d'Aerschot* et représentant Guillaume de Croy et son épouse Marie Madeleine de Hamal (pl. 43). Un seul fragment a été conservé en son lieu d'origine et se trouve perdu très haut dans la fenêtre centrale du chœur. On y voit le Christ en croix. Les panneaux passés en Angleterre nous font toucher du doigt un phénomène propre à la peinture sur verre, à savoir la constance de la tradition dans ce domaine. Exécutés vers 1521, donc en pleine Renaissance, ils offrent encore un décor architectural purement gothique. Un exemple analogue nous est offert par la grande verrière flamande, qui appartenait à la Comtesse Mary of Erroll et qui a été vendue publiquement à New-York en avril 1936. Elaborée vers 1510 en Angleterre, elle est encore franchement gothique, au point que certains prétendent qu'elle fut peinte d'après des anciens cartons de Hugo Van der Goes. Il en avait été de même d'ailleurs lorsque le style ogival remplaça en architecture le style roman : ce dernier se maintint encore un demi siècle dans les verrières d'Occident et ne disparut vraiment des fenêtres historiées qu'au XIV^e^ siècle. Remarquons toutefois que dans d'autres vitraux la pénétration du style Renaissance fut beaucoup plus précoce, comme à Liége et à Anvers.

Deux consolations nous restent devant la disparition des anciennes verrières flamandes, c'est d'une part le fait que le Brabant, contrairement aux Flandres, a conservé des témoins relativement nombreux de la peinture sur verre du XV^e^ au XVII^e^ siècle, et d'autre part l'existence de nombreux médaillons qui ont échappé à la destruction. Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, à eux seuls, en comptent plus de 150 tandis que beaucoup d'autres sont dispersés un peu partout en Belgique. Le Victoria and Albert Museum en possède plusieurs de première valeur, parmi lesquels nous signalerons celui où *Marie Madeleine parfume les pieds du Christ* (Pl. 44 B) et celui que l'on attribue à Dirick Vellert avec des *scènes de la vie d'Abraham* (Pl. 47 A). Ce sont de petits chefs-d'œuvre de finesse, qui font honneur à la peinture sur verre flamande du XVI^e^ siècle.

Le médaillon qui figure un *épicier dans sa boutique* (Pl. 47 B) a sa réplique aux Musées Royaux de Bruxelles, ce qui suppose une origine commune, probablement une gravure répandue dans les ateliers.

L'ensemble des vitraux flamands figurant dans le guide du Musée de Londres forme un appoint très important pour l'étude de la peinture sur verre en Belgique. Messager d'une pénétrante analyse générale et de nombreux documents de provenances diverses, le livre de M. Rackham enrichit grandement la bibliographie existante dans le domaine si captivant du verre historié.

JEAN HELBIG.

(10) J. GAILLIARD, *Recherches historiques sur la Chapelle du Saint Sang.* Bruges, 1846, pp. 99 et suiv.

ARTHUR BURKHARD. *Matthias Grünewald.* Cambridge (U. S. A.), Harward University Press, 1936. Un vol. 123 pp., 100 ill.

De nos jours la figure de Grünewald se glisse au premier plan dans l'histoire de l'art. Les Allemands d'aujourd'hui désirent y voir le maître le plus représentatif de l'art allemand; ils disent : de l'esprit germain. A côté de lui Dürer, trop imbu des idées étrangères de la Renaissance, est relégué dans l'ombre. Pour nous, Grünewald est un des artistes les plus singuliers et aussi les plus expressifs de l'art international. Pour nous aussi il est intéressant parce que sa conception comme son style ont eu un ascendant extraordinaire sur les peintres et les graveurs flamands.

Voici, sur lui, la meilleure étude, la plus complète et la plus pénétrante. Elle nous vient d'Amérique. Tant mieux. L'Amérique ne nous habitue pas encore à de pareils livres. Il faut dire que cet ouvrage est fait par un Allemand américanisé. Celui-ci connaît à fond la « littérature » de son sujet; il traite ce sujet en tenant compte de tout, mais avec un superbe dédain pour l'étalage de son érudition en notes inutiles. Il parle de toutes les questions controversées avec prudence et décision, mais aussi avec un admirable sens de la relativité. C'est ainsi qu'il garde la synthèse. Il la garde même en faisant l'analyse de l'œuvre de l'artiste. Et c'est ici qu'il est le plus à louer. Il se place au point de vue esthétique. Il étudie la conception, comme il étudie la couleur et la lumière. C'est de l'histoire de l'art dans l'acceptation la plus propre du terme.

C'est pourquoi ce livre, s'il entre dans les bibliothèques où il doit se trouver, sera souvent consulté. Il sera aussi lu, ce qui est rare pour un livre sur l'histoire de l'art.

LEO VAN PUYVELDE.

GORLIA (Joseph). *Histoire de Rameignies.* Fontaine-l'Evêque, Daisnes, 1933, 1 vol. in 8°, 350 p. illustr.

IDEM. *Histoire de Wadelincourt.* Fontaine-l'Evêque, Daisnes, 1935, 1 vol. in 8°, 187 p. illustr.

Après l'éclosion de nombreuses monographies de communes urbaines, qui ont facilité l'établissement puis la vérification répétée de grandes théories institutionnelles, économiques, voire archéologiques actuellement en cours, la production d'un nombre non moins considérable de monographies de villages est hautement désirable, ne serait-ce qu'en vue de la détermination plus exacte des valeurs composantes de la vie ancienne et moderne, indubitablement influencée, dans tous les domaines, par ce que j'appellerai volontiers le « retard rural ».

Ce n'est peut-être pas cette considération qui a ému M. l'abbé Gorlia au seuil de sa grande entreprise historique. Il n'en a pas moins fait et il n'en continue pas moins de faire œuvre extrêmement utile à ce dernier point de vue. Sans compter qu'une synthèse plus prochaine peut immédiatement réunir les monographies qu'il a déjà rédigées et celles qu'il tient actuellement sur le métier. M. Gorlia, en effet, étudie, l'une après l'autre, les communes d'un groupe très homogène, situé au cœur du « vieux Brabant », aujourd'hui Hainaut presque central, au sein d'une terre choisie d'expérimentation qui a passé successivement et à de larges intervalles par le régime forestier (forêt Charbonnière), le régime agricole et, partiellement, le régime industriel. Ces communes, il les prend à gauche d'une des nombreuses chaussées romaines, appelées encore « chaussées Brunehaut », qui rayonnaient de Bavai vers l'est et le nord, en l'espèce la chaussée Bavai-Gand. Déjà il a traité de Rameignies et de Wadelincourt et nous savons qu'il se propose de vider le cas de Basècles en nous laissant l'espoir de l'entendre parler encore plus tard de Thumaide dont il a touché un mot, sans doute à cette intention, de la même façon que de Wadelincourt, dans son volume sur Rameignies.

Ce dernier volume, qui partage ici notre attention spéciale avec le volume consacré

à Wadelincourt, se signale par le choix des matières envisagées, l'équilibre obtenu dans leur traitement et l'excellente qualité de la documentation.

Il se divise en quatre parties : le village, la seigneurie, la paroisse et la commune.

Dans la première partie, l'auteur, après une bonne publication d'un des plus anciens documents qui l'intéressent : une charte épiscopale de Cambrai datant de 1119, envisage la toponymie et la topographie, assez largement comprises (nom du village, plan, coutumes, chemins et lieux-dits, terres cultivées, maisons et habitants, château et châtelains, moulin et meuniers); l'école, les services publics actuels, les faits de guerre, « le crime » de 1897, le procès du pâturage.

La deuxième partie traite de la seigneurie de Rameignies en ce qui concerne le domaine et les droits du seigneur ainsi que les quatre époques chronologiques, lesquelles sont : 1° avant 1300 : famille de Leuze-Condé; 2° de 1300 à 1573 : famille de Ligne; 3° de 1573 à 1612 : les « nouveaux riches »; 4° de 1612 à la Révolution : famille de la Catoire.

Avec la troisième partie sont passés en revue : le curé, le clerc, l'église et la paroisse, le presbytère, les fondations, les dévotions particulières, les comptes de l'église et des pauvres.

La « commune » amène l'auteur à parler de la charte-loi de Rameignies (1457), des baillis et greffiers, des mayeurs et échevins en général et en particulier, du sergent — avec une note sur les « canoles » ou colliers triangulaires de bois destinés au bétail —, de la commune sous le nouveau Régime (maires, bourgmestres, conseillers, secrétaire, garde-champêtre), des vieilles familles du village sur lesquelles il fournit des notes généalogiques, des procès.

Comme nous l'avons dit, une double contribution à l'histoire de Thumaide et à l'histoire de Wadelincourt termine cet exposé que suivent un répertoire alphabétique, des tables des matières et des illustrations, des addenda et errata.

Bien que la répartition de certaines rubriques entre les parties principales puissent être discutées dans quelques cas — le rangement par catégories est d'ailleurs une des matières les plus sujettes à désaccord — et bien que certains détails nous semblent parfois superflus, on se trouve en présence d'une œuvre bien cadencée et en tout cas très claire. L'objectivité y est réelle; elle ne faiblit un peu, croyons-nous, dans les cas essentiels, qu'à propos de la signification du mot *capella,* par lequel est désignée primitivement l'église, et dans lequel l'auteur semble répugner à voir, à l'origine, une institution non-autonome, relevant d'une église-mère, véritable centre paroissial unique, représentée en l'occurence par l'église de Thumaide. Amour du clocher d'autant plus explicable que M. Gorlia est curé de Rameignies.

Le volume réservé à Wadelincourt ne le cède en rien au premier; il évite même les petits écueils que celui-ci a effleurés. A certain point de vue son intérêt général se trouve accru du fait que le village de Wadelincourt fut donné dès 988 à l'abbaye Saint-Pierre au Mont Blandin, à Gand, de laquelle il a gardé, entre autres choses, des saints locaux aux noms fort suggestifs : saint Vandril et saint Charalampe — d'où le nom de la cloche : « Charalampine »!

Les grandes subdivisions sont analogues à celles du volume précédent.

Dans la première partie sont envisagées toutes les questions concernant les origines, les habitants (nombre, noms, professions, maisons, exploitations), la campagne (chemins, « royes », « coutures », buissons, « warechaix », « communes », eaux, lieux-dits, propriété du sol, biens des couvents), les écoles, les chapelles, le moulin et, en annexe, les fêtes folkloriques des « ducasses ».

La seconde partie fournit de très précieux renseignements sur la seigneurie même de Wadelincourt, les droits permanents, le château, la seigneurie de Milomez, la seigneurie

de la Cadie, l'Aulnois Capon, La Louette. En troisième lieu viennent les institutions religieuses où, aux paragraphes relatifs au curé, au clerc, à l'église, au presbytère, aux fondations religieuses et aux comptes de l'église, s'en ajoutent d'autres concernant les registres paroissiaux, les saints populaires, la confrérie de saint Charalampe.

L'exposé se termine par ce qui se rapporte à la commune proprement dite : la Loy, le bailly, les échevins (les échevins à l'œuvre, le droit de « maîneté », la coutume de Valenciennes, mayeurs et échevins); la police (le messier, le sergent, le mortemain); la commune sous le nouveau régime (comme *supra,* avec, en plus, transféré à cette place plus logique, le paragraphe consacré au village pendant la guerre).

Nous avons tenu à reproduire, avec assez bien de détail l'économie interne des deux ouvrages afin de fournir sinon des modèles absolus — les circonstances locales seules peuvent décider en pareil cas — au moins d'excellents exemples de monographies rurales utiles à tous, c'est-à-dire suffisamment documentaires pour les érudits qui voudraient en tirer parti et fortement éducatives pour les habitants des communes en cause qui chercheraient un délassement dans leur lecture.

PAUL ROLLAND.

II. REVUES ET NOTICES.

1. PREHISTOIRE ET ARCHEOLOGIE GALLO-ROMAINE.

Dans *Namurcum, Chronique de la Société archéologique de Namur,* 1934 (N° 2), M. le Grand-Metz émet une hypothèse intéressante, sur l'emploi de *silex biseautés à tranchant denticulé,* d'un type peu courant; ceux-ci auraient servi à ébourer les peaux.

Le R. P. Robert Dendal, publie une *Bibliographie géologique des environs de Namur (Annales de la Société archéologique de Namur),* T. XLI, première livraison, 1934, p. 119 à 157). Cette bibliographie nous documente également sur la préhistoire et l'anthropologie de cette région.

M. F. Courtoy, dans les *Annales de la Société archéologique de Namur,* T. XLI, première livraison, 1934, donne le résultat des fouilles faites dans *le tumulus de Penteville, près Gembloux.* Cette remarquable étude fait regretter que tous les tumuli de Belgique n'aient pas été publiés avec autant de soin et de précision : cela rendrait réalisable une synthèse du sujet. La tombe de Penteville est celle d'une femme de qualité, vers la fin du II^e^ siècle. Ce tumulus a fourni beaucoup de verreries d'une forte belle tenue.

M. F. Courtoy continue, dans *Namurcum, Chronique de la Société archéologique de Namur* (1934, N° 1), l'inventaire du Musée de Namur. Il examine *un lion sculpté de la villa romaine d'Anthée ;* cet animal ne décorait pas un tombeau, comme c'est le cas généralement, mais ornait un bassin de la villa.

Dans la même revue (1934, N° 4) M. F. Courtoy signale par une note sommaire la découverte d'*un cimetière romain à Anhaive (Jambes).*

R.-L. DOIZE.

2. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

Relevons dans les *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* (XXXV, 1935-1936, 1^er^ et 2^e^ fascicule, p. 173 et suiv.) une étude de M. CARLE DREYFUS, intitulée *Une plaque d'émail mosane au Musée du Louvre.* Nous avons eu déjà l'occasion de signaler ce document précieux de l'histoire de l'orfèvrerie mosane du XII^e^ siècle (voir

notre *Revue,* 1935, p. 183). L'auteur décrit ici l'objet avec le plus grand soin et s'efforce, par voie de comparaison, de le rapprocher des œuvres de Nicolas de Verdun et notamment du retable de Klosterneuburg. Il écarte l'attribution à Godefroid de Huy proposée naguère par von Falke.

— L'autel de l'abbaye de Stavelot constituait certainement l'une des œuvres les plus importantes de l'ancienne industrie d'art mosane. Disparue au cours de la Révolution française, cette œuvre n'est plus connue que par des dessins du XVII^e^ siècle qui ont été souvent étudiés. M. J. Paquay, le savant curé-doyen de Bilsen, a rédigé pour les *Verzamelde opstellen* publiés par le *Geschied- en Oudheidkundige Studiekring van Hasselt* une étude iconographique sur les figurations de Saint Trond dans l'ancien autel de Stavelot; ce sont les plus anciennes représentations connues du grand saint limbourgeois *(De St. Trudo tafereeltjes op 't altaarstuk van Stablo (XII^e^ eeuw).*

Sous les initiales V. N. nous relevons dans la revue hollandaise d'archéologie religieuse *Het Gildeboek* (1936, afl. 3 en 4) un long article intitulé : *Etude sur les reliques de la vraie Croix.* Au cours de son énumération d'œuvres d'orfèvreries anciennes du moyen âge, l'auteur cite, en les décrivant brièvement, plusieurs œuvres originaires de nos anciens Pays-Bas.

La livraison de mai de l'*Art et la Vie* contient sous forme d'article illustré *(L'art de Claus Sluter)* quelques pages de la conclusion du beau livre publié récemment par Madame Anne Liebreich sur le grand sculpteur de Dijon.

Une exposition temporaire a groupé à l'église du Béguinage de Saint Trond une série de sculptures : « *Les Madones du Limbourg* ». Dans le *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* (avril-juillet) le comte J. de Borchgrave d'Altena lui consacre une étude abondamment illustrée. L'auteur décrit d'abord le sanctuaire qui abrite les sculptures; les fresques, dont certaines du XIII^e^ siècle comptant parmi les plus anciennes peintures murales de notre pays, présentent beaucoup d'intérêt au point de vue iconographique. Outre quelques orfévreries, l'église possède des sculptures, parmi lesquelles une très belle Vierge de la fin du XIII^e^ siècle et des ébénisteries du XVII^e^ siècle.

Les nombreuses Madones réunies ici sont pour la plupart des souvenirs de dévotions locales. Les types sont très variés : rustiques, élégantes, maniérées, jusqu'au XV^e^ siècle; puis bourgeoises et familières; aux environs de 1500 se multiplient les types du Marianum et de Sainte Anne avec la Vierge. Quelques beaux exemplaires de Calvaires (voir par exemple le curieux Saint Jean de l'église de Freeren, fig. 38) avaient été admis à l'Exposition à côté de Vierges de Piété de caractère plus fruste. Les 48 figures, soigneusement décrites, reproduisent souvent des documents inédits et font juger de la réelle beauté de certains d'entre eux, en même temps que de l'intérêt de l'exposition.

Dans la même livraison du *Bulletin de la Société d'Archéologie,* mentionnons une étude de l'abbé Thibaut de Maisières sur *La Chapelle du Chantelet à Vieux-Genappe;* ce précieux sanctuaire, récemment restauré, abritait une belle statue de la Vierge que l'auteur considère à juste titre comme un très bel exemplaire de notre sculpture sur pierre du XVII^e^ siècle, qui mériterait d'être replacée dans la niche de la façade.

L'exposition d'art brabançon au Heysel en 1935 a contribué à enrichir nos connaissances de l'histoire de la sculpture flamande. C'est ainsi qu'y fut découvert un superbe buste en marbre de l'évêque Antoine Triest, sculpté par Jérôme Duquesnoy, jeune. M. Ray Matthys consacre à cette œuvre un article de la revue *Kunst* (8-9, 1935) : *Een nieuw meesterwerk van Jeroom Duquesnoy den Jongere).* L'auteur décrit et loue sans réserves les mérites de cette sculpture. Il l'attribue à Jérôme Duquelsnoy fils qui l'aurait exécutée immédiatement après son retour d'Italie en 1643. Le socle orné d'armoiries et de grisailles est peut-être contemporain du buste. Il est difficile de retrouver dans

la littérature des allusions à cette œuvre qui fut toujours conservée, de même qu'un moulage ancien, dans la famille descendant de l'évêque.

L'église de Sainte Croix à Wynckel-Ste Croix est un intéressant édifice dont les parties les plus anciennes remontent au XVI^e siècle. Dans le *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand,* Madame Josée Vermeulen publie une étude très documentée sur ce sanctuaire. Celui-ci a gardé un mobilier assez riche : chaire de vérité, confessionnal du XVII^e siècle, boiseries du XVIII^e siècle, œuvres d'artistes flamands identifiés grâce aux archives, ainsi que quelques sculptures et objets de cuivre et d'argent des mêmes époques.

Madame Crick-Kuntziger apporte deux importantes contributions à l'histoire de la tapisserie flamande. La première est publiée dans la revue allemande *Pantheon* (juin : *Eine unveröffentlichte Wandteppichfolge von Peter van Edinghen, genannt van Aelst).* L'auteur y étudie une suite de tapisseries bruxelloises représentant des épisodes de l'Histoire de David et Bethsabé, conservées au château de Sigmaringen; l'une de ces pièces figura à l'Exposition du Heysel en 1935. Au point de vue de la composition et du coloris cette tenture est d'un grand intérêt; celui-ci s'accroît encore par la présence d'une longue inscription, dans laquelle on peut reconnaître la signature de Peter van Aelst. Parmi les autres tapisseries de cette série il faut admirer surtout l'épisode de l'entrée de Salomon à Gihon où l'auteur a pu identifier les armoiries d'une famille bruxelloise. L'ensemble daterait des environs de 1520. Quant à l'auteur du carton, il appartient au groupe très homogène des artistes qui travaillèrent à Bruxelles dans le premier quart du XVI^e siècle; on peut reconnaître son style dans plusieurs autres tentures de l'atelier de van Aelst.

La seconde étude de la spécialiste de nos anciennes tapisseries flamandes figure sous le titre : *Importante acquisition : tapisserie brugeoise de 1664* dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* (mars-avril 1936). Il s'agit d'une pièce magnifique faisant sans doute partie d'une suite des « Saisons »; sa beauté réside surtout dans la richesse de ses couleurs; sa valeur au point de vue historique lui est conférée par la marque des tapissiers brugeois dont les produits identifiés sont extrêmement rares. Au sujet du millésime 1664 l'auteur suggère d'y découvrir le souvenir de quelque événement important de l'histoire brugeoise de cette époque.

Le *Metropolitan Museum* de New-York a acquis une intéressante tapisserie bruxelloise de la fin du XVII^e siècle faisant partie d'une série de huit pièces commandées par Guillaume d'Orange roi d'Angleterre. Dans le *Bulletin* de ce Musée (juin) M. John Goldsmith Phillips lui consacre une notice *(An armorial tapestry).* La pièce décorée des armoiries dans le goût français porte la signature de Jérôme Le Clerc; le carton est probablement l'œuvre de Daniel Marot.

L'histoire du linge de table damassé de nos anciens Pays-Bas est encore à peine explorée. Cependant les collections de nappes et serviettes conservées au Musée de Courtrai et aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire attestent leur grand intérêt tant au point de vue décoratif qu'iconographique. Mademoiselle M. Calberg a entrepris l'étude et le classement des linges damassés des *Musées d'Art et d'Histoire.* Dans un premier article du *Bulletin* de ces Musées (mars-avril : *Linge de table damassé du XVII^e et du XVIII^e siècles),* elle retrace à grands traits l'histoire de cette industrie d'art dans nos provinces, tant avant l'émigration massive des ouvriers flamands vers la Hollande à la fin du XVI^e siècle qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, lorsque les artisans néerlandais furent attirés en France et dans les Pays du Nord. Les collections des Musées de Bruxelles comprend notamment trois nappes courtraisiennes du XVII^e siècle du modèle flamand connu sous le nom « Plus oultre » magnifiant la souveraineté des Habsbourg; ce type de

décor remonte au XVI[e] siècle et jouit d'une grande estime chez les tisserands des Pays-Bas jusque dans le second tiers du XVII[e] siècle.

Dans *Leodium* (avril-juin 1936) nous relevons de M. Ed. Poncelet une *Note sur l'introduction à Liége de l'industrie du verre cristallin.* Il s'agit d'un document de 1570 relatant les sévices dont furent victimes un Joseph Kasseleir (= Casseleri), verrier vénitien, et un Franche van Ysten qui serait peut-être un verrier anversois.

Mentionnons dans la *Chronique archéologique du pays de Liége* (avril-juin 1936) une contribution à *l'Inventaire archéologique de l'ancien Pays de Liége.* M. E. Fréson y décrit *le grand chandelier de Villers l'Evêque,* pièce superbe en laiton ornée d'un écusson, avec la date de 1531.

H. Nicaise.

— Depuis les travaux de M. Laurent et de H. Nicaise, l'importance capitale jouée au début du XVI[e] siècle par Anvers, sous l'impulsion de Guido Savini de Casteldurante, en matière de céramique, a été justement notée. Dans un récent travail, H. Nicaise se demande si le monopole d'Anvers est exclusif. Il reprend les éditions de textes d'archives de Van Werveke (1901) pour Gand et de Duclos (1910) pour Bruges, amplifiant les investigations dans les dépôts d'archives. Il est parvenu à prouver que l'art de la majolique était répandu dans les Pays-Bas au XVI[e] siècle, à Gand et Bruges notamment. Joos Wijts travailla à Gand, il passa par Bruges (1539-1556). Son successeur, Hans Gulden, fut apprenti à Anvers, il est mentionné ensuite à Hambourg. Christiaen Van den Abeele œuvra à Bruges en 1576-1578, il est cependant signalé à Anvers en 1560; à partir de 1584 il est établi à Amsterdam. Quoiqu'il en soit, les relations avec le milieu anversois existent; mais le centre artistique de la métropole n'a pas l'exclusivité de la production céramique (H. Nicaise, *Zuidnederlandsche Majoliken-fabrieken uit de XVI[e] eeuw, Oud Holland,* 1936, 5, pp. 201-206).

J. L.

3. PEINTURE.

— En 1913, le prof. Vogelsang organisa à Utrecht une exposition de primitifs hollandais. M. Hannema a repris l'idée amplifiant la matière. La manifestation a lieu dans les belles salles du nouveau musée Boymans de Rotterdam : l'art des Pays-Bas du nord (peinture, dessin, gravure) y est représenté de 1480 à 1550, de Geertgen tot Sint Jans à Scorel. Plusieurs œuvres de maîtres des Pays-Bas du sud y figurent, nous en relevons de Gérard David, de Jan de Cock, de Gossart. Ces maîtres ont en effet des rapports avec l'art du nord, mais il y en a encore d'autres, non représentés ici, pendant cette même période.

—M. Van Dantzig publie les feuillets du Sloane ms. 345 du British Museum relatifs à des recettes de peintre. Ce manuscrit est flamand d'origine, quoique la langue révèle une certaine influence allemande, il peut se dater de la seconde moitié du XV[e] siècle. Son titre indique clairement le sujet traité : Hier beginnen enkele uitspraken over de verschillende kleuren bij schilderen en verfmengen (M. Van Dantzig, *Een vijftiende eeuwsch receptenboek, Oud Holland,* 1936, 5, pp. 207-218).

— L'Escurial conserve dans la chambre mortuaire de Philippe II un panneau (84.5×96 cm.) représentant une Tentation de saint Antoine qui apparaît comme la copie faite pendant la seconde moitié du XVI[e] siècle d'un original flamand peint au début du XV[e] siècle. M. W. Schöne y voit l'œuvre d'un maître du cercle bourguignon-flamand, travaillant vers 1410-1415, après Broederlam, dans un style proche de celui des frères de Limbourg (W. Schöne, *Die Versuchungen des Heiligen Antonius. Ein wenig bekanntes Bild im Escorial, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen,* t. LVII, 1936, pp. 57-64).

— Le portrait de l'homme au turban rouge peint par Jean Van Eyck n'a pu être identifié jusqu'à présent. Comparant les traits essentiels de cette physionomie avec ceux du portrait de Marguerite Van Eyck, Mlle Chr. Aulanier estime qu'un lien de famille unit les deux personnages. Le portrait de Bruges est daté de 1439, Marguerite Van Eyck a 33 ans; celui de Londres porte le millésime 1433, l'homme paraît âgé de 55 ans environ. Ne s'agirait-il pas du père de Marguerite Van Eyck? Le premier enfant de Jean Van Eyck naquit en juin 1434, il y a tout lieu de supposer que l'artiste se maria en 1433, année où il peignit le portrait de son beau-père (Chr. Aulanier, *Marguerite Van Eyck et l'homme au turban rouge, Gazette des Beaux-Arts,* juillet-août 1936, pp. 57-58).

— Le musée de Copenhague conserve un portrait d'homme, de petit format, habituellement attribué — mais à tort — à Jean Van Eyck. Jacques Dupont, comparant cette physionomie de vieillard au « Jérémie » du Maître de l'Annonciation d'Aix (musée de Bruxelles) propose d'y reconnaître une œuvre du célèbre anonyme provençal (Jacques Dupont, *Un portrait du Maître de l'Annonciation d'Aix au musée de Copenhague, La revue de l'art,* juin 1936, pp. 261-265).

— Un groupe de disciples de feu Guillaume Des Marez, sous la direction de Paul Bonenfant, vient de publier diverses études inédites de leur maître. Parmi elles, relevons le texte d'une conférence faite en 1913 devant les membres de la Société d'archéologie de Bruxelles, *Le tombeau et la maison de Roger Van der Weyden* (G. Des Marez, *Etudes inédites* publiées par un groupe de ses anciens élèves. Bruxelles, 1936, pp. 123-127). Grâce à ses recherches dans les archives, l'historien put localiser et la maison et le tombeau du grand artiste.

— Le portrait de Laurent Froimont peint par Rogier Van der Weyden (musée de Bruxelles) fut rapproché de la Vierge et Enfant du même maître (collection Mancel à Caen) à l'exposition d'art flamand, de « Van Eyck à Bruegel », organisée en novembre 1935 à l'Orangerie. M. Elie Lambert prend occasion de cette circonstance pour dénombrer les collections par lesquelles passa le panneau de Caen avant de faire le joyau de la collection du libraire Mancel (E. Lambert, *La Vierge à l'Enfant de la collection Mancel à Caen, Bulletin des Musées de France,* février 1936, pp. 27-29).

— M. J. Homer Pierce donna en 1920 un tableau au musée de Boston; il représente une Déposition de croix, en médiocre état avant la restauration qu'il vient de subir. Depuis lors, le panneau apparaît beaucoup plus satisfaisant. Il reproduit le même sujet que celui traité par Rogier Van der Weyden (Mauritshuis à La Haye), avec trois personnages en moins. M. C. Cunningham attribue cette réplique à Goswin Van der Weyden et la date des années 1520. Une Déposition de croix avec anges, œuvre de Van Dyck, a été l'objet de soins identiques. Il s'agit d'une toile mise en dépôt au même musée par M. Herbert M. Sears. Le tableau se présente fort bien et révèle une belle délicatesse de facture, comme l'œuvre toute proche que conserve le duc de Newcastle. M. Cunningham songe à le dater des années 1628-1629 (C. Cunningham, *Problem of restoration and attribution, Bulletin of the museum of fine arts, Boston,* août 1936, pp. 55-60).

— L'étude des œuvres attribuées à Juste de Gand a repris assez bien d'actualité depuis que divers historiens de l'art espagnols ont prétendu que Pedro Berruguete est l'auteur d'un grand nombre de panneaux peints pour le célèbre studio d'Urbin. M. L. Van Puyvelde n'admet pas la thèse récente qu'il n'examine pas d'ailleurs, mais il s'attarde à dégager les qualités de style du maître flamand devenu peintre de Frédéric de Montefeltre. Pour lui, les portraits d'hommes illustres sont de Juste de Gand, sauf celui de Pétrarque (attribué à Giovanni Santi), les allégories des arts libéraux sont dues au pinceau de Melozzo da Forli. D'autre part, M. Van Puyvelde ajoute au catalogue du maître une série d'œuvres (les portraits Baroncelli de Florence, une Vierge de douleur du Palais de Venise à Rome,

etc.), attributions auxquelles nous ne pouvons souscrire, voir notre livre : *Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre,* 1936, notamment pp. 191-197 (L. Van Puyvelde, *Giusto da Guanta-Joos Van Wassenhove, Koninklijke Vlaamsche Academie, Verslagen en mededeelingen,* février-mars 1936, pp. 211-223).

— Le musée Parmeggiani est l'œuvre du généreux mécène Luigi Parmeggiani qui fit don de ses collections à sa ville natale de Reggio Emilia. Parmi les nombreux tableaux exposés, il y a quelques panneaux flamands : un triptyque de la Vierge attribué présomptueusement à Jean Van Eyck (il s'agit d'une œuvre de l'entourage de Gérard David) et une réplique du « Saint Jérôme » de Quentin Metsys (A. Pettorelli, *Il museo Parmeggiani di Reggio Emilia, Salsomaggiore illustrata,* mai 1936, pp. 202-206).

— La comtesse Paul Durrieu a fait don d'un tableau au musée du Louvre en souvenir de son mari, le savant historien de la miniature. Cette œuvre représente une Tentation de saint Antoine, elle fut peinte par Pieter Huys qui la signa en 1547, soit deux ans après sa maîtrise au métier d'Anvers. L'influence de Jérôme Bosch est très sensible dans cette composition (Ed. Michel, *Une Tentation de saint Antoine par Pieter Huys, Bulletin des Musées de France,* novembre 1935, pp. 147-148).

— M. L. Jacobs-Havenith étudie le sujet du célèbre tableau de Pierre Bruegel l'ancien, la « Dulle Griet » du musée Mayer Van den Bergh en s'aidant de l'*Iconologie* de Ripa. Le panneau anversois illustre le grand désordre issu de la guerre; tandis que la « Chute des anges rebelles » du même artiste (musée de Bruxelles), œuvre ayant les mêmes dimensions et portant la même date que la précédente, célèbre le triomphe de la vérité. (L. Jacobs-Havenith, *« Dulle Griet » de Bruegel l'ancien, La revue catholique des idées et des faits,* 1 mai 1936).

— Pieter Aertsen est surtout connu comme peintre de cuisines et de natures mortes. Ses compositions religieuses sont pour lui l'occasion d'y introduire des hors-d'œuvre repris à son genre de prédilection. M^elle^ Bergmans démontre dans un article substantiel que Pieter Aertsen fut aussi un grand portraitiste, trop longtemps méconnu. Elle s'appuie sur le texte de Van Mander qui rappelle que Pieter Aertsen peignit le portrait d'un de ses fils; d'autre part, elle utilise les dire de Buchelius pour reconnaître dans le panneau du musée Mayer Van den Bergh d'Anvers le portrait des membres de la famille Aertsen. Par le fait même, l'auteur identifie le très beau portrait de jeune homme conservé au musée des Beaux-Arts d'Anvers sous le numéro 341 : c'est le portrait du fils aîné de Pieter Aertsen peint par l'artiste en 1559-1560 (S. Bergmans, *Deux portraits de Pieter Pieters par son père Pieter Aertsen, Oud Holland,* 1936, 4, pp. 152-159).

— M. St. Poglayen-Neuwall signale quelques œuvres romanistes se trouvant dans le commerce viennois *(Romanistische Bilder im Wiener Kunsthandel, Die Weltkunst,* 31 mai 1936, p. 4). Nous y relevons trois œuvres flamandes : Pieter Aertsen, « Le Christ chez Marie et Marthe » (bois, 45×54.5 cm.), Frans Floris, Etude de tête de jeune fille (bois, 45×40 cm.) et Jan Sanders van Hemessen, Le vieillard abandonné (bois, 52×62.5 cm.).

— La galerie d'Este à Modène conserve sous le numéro 386 un tableau figurant le « Christ chez Marthe et Marie », attribué communément à Beuckelaer. M. Pallucchini propose d'y reconnaître l'œuvre de Vincenzo Campi, peintre dont les tableaux se trouvent à la Brera de Milan et dans la collection du prince Fugger (R. Pallucchini, *Precisazioni alla reale Galleria Estense, Bollettino d'arte.* juin 1936, pp. 533-549).

— Les traits de Marguerite de Parme sont connus grâce au portrait de Moro (musée de Berlin) et à celui de Sanchez Cœllo (musée de Vienne). M^elle^ Bergmans ajoute une troisième effigie qu'elle propose de classer entre les deux portraits connus : c'est un crayon conservé à l'Albertina de Vienne (numéro 129). Le type féminin est proche de celui de Berlin; l'auteur est non pas Adrien Key, mais bien Guillaume Key (S. Bergmans, *Un*

portrait inconnu de Marguerite de Parme, Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, 1934-1935, pp. 19-23).

— M. O. Andrup continue la publication en danois de notes relatives à la biographie de Karel Van Mander II, cf. cette Revue, 1934, p. 190 (O. Andrup, *Noter vedrorende Karel van Manders biografi, Kunstmuseets Aarsskrift,* 1936, pp. 100-122).

— M. Ed. Michel a attiré l'attention sur le peintre Louis de Caulery (voir cette *Revue,* 1933, pp. 224-229), maître qui se plait à composer des scènes à petits personnages sur des places publiques ou des quais. Il reprend son étude, ajoutant diverses œuvres au catalogue de l'artiste. Le « Carnaval » du musée de Hambourg est le seul qui porte une signature; le « tableau de société » que vient de donner M. David-Weil au Louvre, est signé aussi : « Louis de Caulery fecit et invenit 1620 ». C'est une fête mondaine au temps de Louis XIII; l'artiste se plait à représenter des couples à échelle plus grande dans une salle de réunion. Grâce à ce panneau, M. Michel propose de reconnaître dans le « Concert espagnol » du musée d'Anvers (numéro 383, attribué à l'école de Francken) et dans une « Allégorie autour de Vénus » de la collection André Weil de Paris deux œuvres de Louis de Caulery. Dans ses carnavals, l'artiste se rattache à Sébastien Vrancx, dans ses fêtes d'intérieurs il rappelle plus Frans Francken II; son coloris est plus froid et son trait fort linéaire (Ed. Michel, *Un « tableau de société » par Louis de Caulery, Bulletin des musées de France,* avril 1936, pp. 52-54).

— Sir Henry Deterding a fait divers dons de tableaux au Rijksmuseum d'Amsterdam, au Mauritshuis de La Haye et au Musée Boymans de Rotterdam. Il s'agit d'œuvres peintes par des maîtres hollandais. Le musée Boymans a reçu cependant un tableau fort connu de David Teniers le jeune, la Fête au village, composition sur cuivre, datée de 1651, qui passa par la collection du grand électeur à Düsseldorf, puis par la Pinacothèque de Munich. *(Maandblad voor beeldende kunsten,* juin 1936, pp. 175-176).

J. Lavalleye.

LA CRYPTE DE LA CATHEDRALE SAINT-BAVON DE GAND

La plus ancienne mention écrite qui soit faite d'un oratoire sis sur le territoire de Gand se trouve dans une charte de Transmare, évêque de Noyon et Tournay, datée de 941. Il y est question de la consécration d'une chapelle sous le vocable de Saint-Jean-Baptiste (1) et de sa donation à l'abbaye de Saint-Pierre de Gand. On a contesté (2), à tort, l'authenticité de ce document (3). Le chroniqueur Jean de Thielrode, qui écrivait en 1298, confirme le fait de la consécration d'une chapelle dédiée à Saint-Jean, sise à Herehem (4), entre l'Escaut et la Lys (5). La donation est mentionnée, en ce qui concerne le sol, dans une charte du comte de Flandre Arnould-le-Vieux, datée du 8 juillet 941 (6). Il est également question de la chapelle Saint-Jean dans un diplôme du roi Lothaire du 4 mai 954 (7) et dans une bulle du pape Benoît VII du 25 mai 972 (8).

On possède toute une série de documents écrits sur la chapelle Saint-Jean pendant le cours du XII[e] siècle. Cette chapelle dépendait alors encore, au temporel comme au spirituel, de la puissante abbaye de Saint-Pierre. Les documents qui la concernent sont des rescrits épiscopaux ou des bulles papales confirmant l'abbaye de Saint-Pierre dans la possession de ses privilèges. La plus ancienne de ces chartes est un acte de Simon, évêque de Noyon et Tournay, daté de 1140, confirmant à Siger, abbé de Saint-Pierre, possession des autels et chapelles qui lui furent donnés et qui font

---

(1) Vocable de l'église Saint-Bavon jusqu'en 1540, date de la suppression de l'abbaye de Saint-Bavon par Charles Quint.

(2) Cf. DIERICX, *Mémoires sur la ville de Gand.* T. I, Gand 1854.

(3) Publié par MIRŒUS, *Opera diplomatica,* T. IV, p. 136, et par A. VAN LOKEREN, *Chartes et documents de l'Abbaye de Saint-Pierre au Mont Blandin, à Gand,* Gand, 1868 : « *Sunt autem he, mansioniles omnes in portu Gandensi... Capellam insuper que in eodem portu constructa nuper populo fuerat,... dedicavi XVII Kal.maii, in honore Sancti Johannis Baptiste* ». Publié également par H. PIRENNE, *Bulletin de la Commission d'Histoire,* 5[e] série, T. V. p. 125.

(4) Venant de *Hereheim,* résidence, propriété du seigneur. C'est sous ce nom de Herehem que fut fondée, vers 940, dans le *Pagus Gandensis,* entre la Lys et l'Escaut, par Arnould-le-Vieux, la nouvelle ville qui devait prendre plus tard, le nom de Gand. C'est à ce moment qu'il faut fixer l'origine de la commune de Gand. « *Portum ibi statuit* », écrit Jean de Thielrode dans son *Chronicon Sancti Bavonis,* p. 12.

(5) JEAN DE THIELRODE, *Op. cit.,* § IX.

(6) Publié par A. VAN LOKEREN, *Op. cit.* T. I, p. 24.

(7) Archives de la cathédrale Saint-Bavon, carton I n° 3.

(8) Dans cette bulle Benoit V envoie à Pierre Goethals, seigneur de Mude, « *Petro bonicolla dicto* », des reliques des saints Marcelin, Maximien et Quirin, « *de quibus reliquiis, ex desiderio nobis expresso, licebit pro ecclesiis nempe S. Bavonis, S. Johannis necnon aulæ Ste Pharaildis in ipsa civitate Gandensi* ».

partie de ce diocèse : « *Constituimus in perpetuum possidenda : altare scilicet Beatæ Mariæ in Monte Blandino, cum appendicio suo Suinarde ; altare de Seurengem; capellam Sancti Johannis Baptistæ; capellam Sancti Jacobi apostoli; capellam Sancti Michaelis in oppido Gandensi* » (1).

A quand remontait la construction de cette chapelle si fréquemment citée au XII[e] siècle et dont une partie importante, la crypte, nous a été conservée?

Van Lokeren, historien consciencieux et archéologue remarquablement informé pour son temps, voit dans la crypte actuelle, non pas l'oratoire fondé par Transmare, mais une chapelle du XI[e] siècle. Il se fonde sur un passage des *Acta Sanctorum Belgicorum* citant un récit d'Everhelmus, « moine de l'abbaye blandinienne » (Saint-Pierre). On voit dans cette relation que Saint Poppon (le futur abbé de Stavelot), qui suivait alors la carrière des armes, se rendit en pèlerinage à Jérusalem, avec deux de ses amis, nommés Lausus et Robert. A leur retour de Terre-Sainte, ils déposèrent des reliques dans l'église de Deynze et Lausus se retira dans l'abbaye de Saint-Pierre au Mont Blandin, sans toutefois prendre la tonsure. Lausus fixa le lieu de sa sépulture « dans l'église Saint-Jean de Gand, qu'il avait fait construire ». Saint Poppon mourut le 8 février 1048, à l'âge de 70 ans, d'après Everhelmus. On peut donc fixer à peu près vers le même temps la mort de Lausus, son compagnon d'armes. Il est donc établi, conclut Van Lokeren, que la chapelle Saint-Jean conservée aujourd'hui sous le chœur de la cathédrale Saint-Bavon, doit son origine à Lausus, et Gheskière, le Bollandiste qui édita le texte d'Everhelmus, tient cette hypothèse pour plausible (2).

Nous ne croyons pas pouvoir nous ranger à cet avis. De nombreux détails de style, dont il sera question plus loin, semblent indiquer que les parties romanes de la crypte de la chapelle Saint-Jean ne doivent pas être antérieures au milieu du XII[e] siècle.

Le chroniqueur local Jacques de Meyer parle d'un incendie de 1128,

(1) Ces documents font partie des archives de l'abbaye de Saint-Pierre, en grande partie conservées à la Bibliothèque de l'Université de Gand. Ces archives ont été publiées par MIRŒUS, *Opera Diplomatica*, et par S. VAN LOKEREN, *op. cit.*

Nous signalerons, parmi les chartes confirmant l'abbaye de Saint-Pierre dans sa juridiction sur la chapelle Saint-Jean, outre celle de l'évêque Simon, des actes de Gérard (1150) et de Gauthier (vers 1170), titulaires du même siège, et des bulles des papes Eugène III (1145), Adrien III (entre 1159 et 1181, sans date), Alexandre III (8 octobre 1164 et 4 mars 1176), Luce III (entre 1182 et 1185, sans date), Urbain III (3 décembre 1186).

(2) *Acta Sanctorum Belgicorum selecta*, II, p. 637. Le texte d'Everhelmus s'exprime ainsi en parlant des dernières volontés de Lausus. « *Atque, Gandavi in ecclesia Ste Johannis, quam ipse construxerat, locum sibi funereæ quietis diligerat* ». Cité par A. VAN LOKEREN, *Op. cit.*, p. 184.

qui ravagea une grande partie de la ville de Gand(1), mais on ne possède aucun document de cette période qui concerne notre édifice. Ceux qui auraient pu nous fixer ont été perdus en 1179, dans un autre incendie, qui consuma, notamment, les archives de la cité (2). Les chartes de l'abbaye de Saint-Pierre, si explicites en ce qui concerne le patrimoine temporel de ce monastère, sont muettes au sujet de la construction de la chapelle Saint-Jean. Les origines de celle-ci paraissent donc destinées à demeurer obscures.

La partie conservée servait-elle de chapelle ou était-elle surmontée d'une autre construction? Nous reviendrons sur ce point. Toujours est-il que l'édifice actuel fit certainement fonction de crypte à partir du XIII[e] siècle, quand fut entreprise la construction de la grande église qui remplaça l'édicule dédié à Saint-Jean.

Cette nouvelle construction fut commencée par le corps échevinal gantois dit des XXXIX (3), probablement en 1228. Cette date nous est donnée par de Meyer (4). Elle est confirmée par Sanderus, qui ajoute que la restauration de la crypte et la construction du chœur furent favorisées par les libéralités de Gérard Vilain (dit le Diable), châtelain de Gand, dont on voit encore l'imposante demeure féodale à proximité de la cathédrale. Seul, le chœur fut construit; l'édifice primitif lui servit de soubassement, mais il fut considérablement agrandi et modifié (5).

Plusieurs historiens gantois (6) assignent à la construction du chœur la date du 1274, pour laquelle ils n'indiquent, d'ailleurs, pas la moindre source. Cette date est également inscrite sur une plaque de marbre apposée en 1855 à l'entrée de la cathédrale comme étant celle de la fondation du

(1) Jacobus de Meyer, *Annales sive Historiæ rerum Belgicarum*, anno 1128 (1580).

(2) Lettre de Philippe, archevêque de Reims, datée de 1179, citée par Mirœus, *op. cit.*, T. II, p. 974.

(3) Le corps échevinal des XXXIX *(Triginta novem viratus)* fut institué en 1228 par Ferrand de Portugal. Sa création eut les plus heureux résultats pour la commune de Gand, qui connut, à partir de ce moment, une ère de paix et de prospérité. Dès l'année de leur avènement, les XXXIX entreprirent la construction de la nouvelle église Saint-Jean. Cette magistrature fut abolie par Gui de Dampierre, réintégrée dans ses droits en 1301 par Philippe-le-Bel et définitivement supprimée par Charles de Valois, au nom de Philippe-le-Bel, par son décret de Senlis (novembre 1301).

(4) J. de Meyer, *op. cit.*, anno 1228 : « *Ferdinandus princeps Gandavi habitis comitiis institut ordinem XXXIX virorum qui perpetui essent Rep. administratores. Magna prudentia ac summa moderatione hi trigintanovem omnia administrabant... Multis pluribus operibus... urbem decoraverunt... Chorum divi Johannis, hoc est sanctiorum partem templi... extruxerunt* ».

(5) Sanderus, *Gandavum sive Gandavensium rerum libri sex*, 1627-1628, Liber V, cap. I. Parlant de la cathédrale Saint-Bavon, Sanderus écrit : « *Eam anno* 941 *Transmarus episcopus legitur dedicasse... cryptam Baldwinus et Arnulfus comites instuxere...; Gerardus Vilanus, a Gandavo, urgente sumptu, restauravit, ibidem conditus. Chorum alta concameratione augusta sacellorum corona senatus an.* 1228 *alio, ut Varnewicus,* 1224, *erexit* ». (Cfr. Marcus Van Vaernewijck, *De Historie van Belgis*, Gand, 1574).

(6) De Potter, Goetghebuer, Chanoine Van den Gheyn.

chœur gothique. La date de 1228, qui correspond avec le style du chœur, nous paraît devoir être retenue. Ce chœur, en tout cas, devait être achevé avant la fin du XIII[e] siècle, car un synode y fut tenu par l'évêque de Tournay en septembre 1294 (1). Quant au déambulatoire et à ses chapelles rayonnantes, ils sont d'un style visiblement plus tardif, et comme la consécration du chœur n'eut lieu qu'en 1343 (2), c'est au XIV[e] siècle qu'on doit faire remonter leur construction. Ceci correspond avec les éléments stylistiques que nous fournit la dernière partie de la crypte.

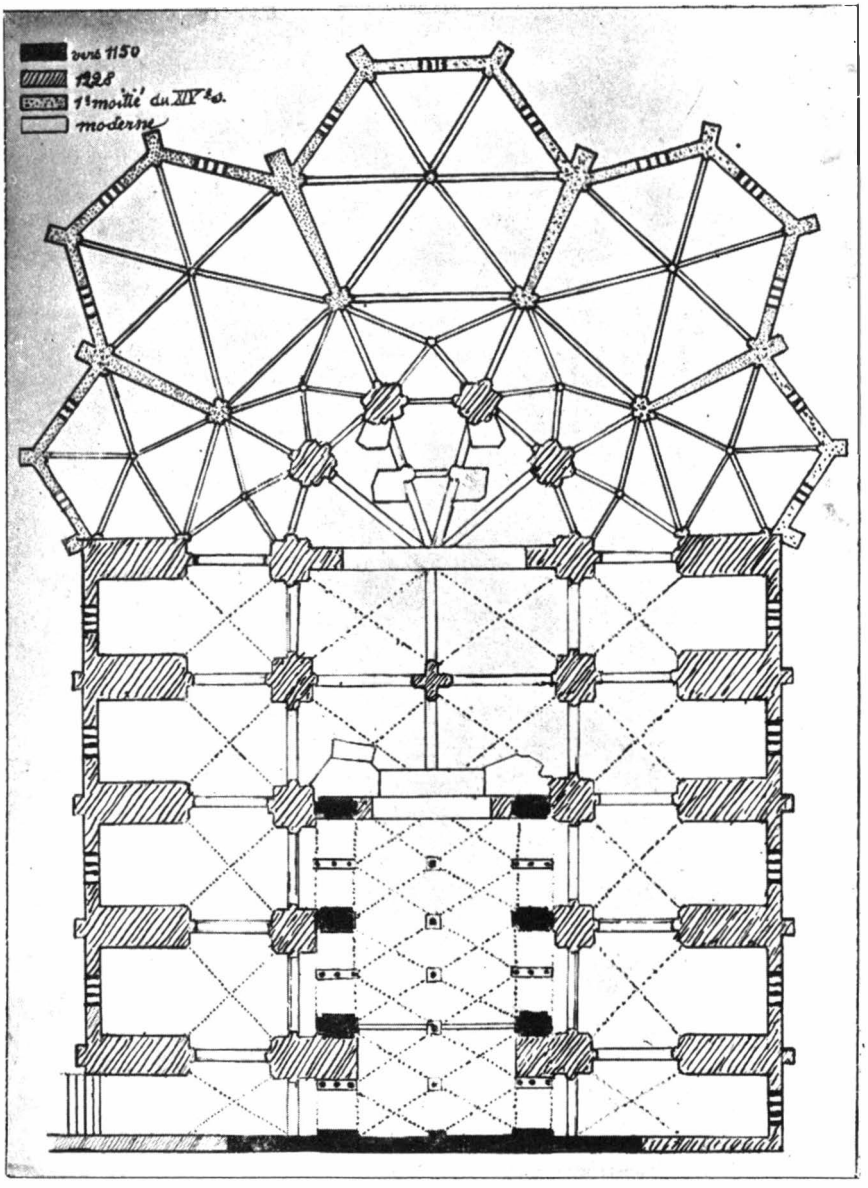
*
* *

La crypte de Saint-Bavon occupe toute l'étendue du chevet. Elle comprend trois parties : une partie romane, qui correspond à la chapelle primitive; un premier agrandissement remontant au XIII[e] siècle; un second agrandissement qui doit dater du XIV[e] siècle. On descend dans la crypte par un escalier qui s'ouvre dans le croisillon nord du transept.

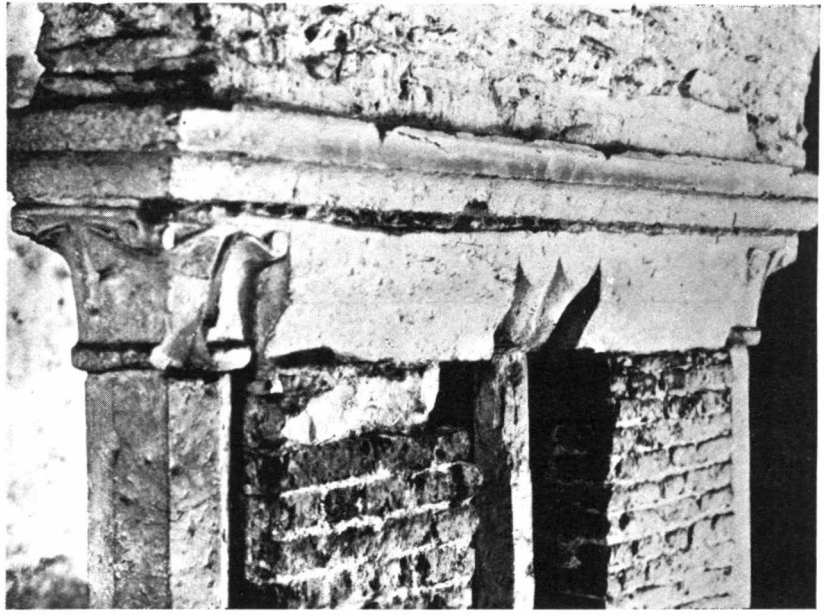
La construction primitive, habituellement désignée sous le nom de « chapelle Saint-Jean », occupe la partie occidentale de la crypte. Elle est construite en pierre de Tournay, tout comme les autres parties de la crypte, mais malheureusement couverte d'un épais badigeon. Elle comprend actuellement deux nefs orientées, d'une largeur totale de 7 m. 80 entre supports. Ces nefs sont séparées par une épine de cinq colonnes octogones de 1 m. 63 de haut et limitées par douze supports latéraux qui sont, alternativement, des piles rectangulaires et des groupes de trois colonnettes placées en file. Douze voûtes d'arêtes relient ces supports entre eux. Ces voûtes très barlongues, hautes de 3 m. 25 sous clef (à quoi il faut ajouter la hauteur des socles enterrés), ne sont pas séparées par des doubleaux; elles sont très régulièrement appareillées. Leurs arêtes dessinent des pleins cintres parfaits, mais leurs pénétrations latérales forment entre les supports, écartés seulement de 2 m. 05, des ouvertures de tracé brisé. Les deux dernières voûtes du côté de l'ouest retombent sur des pilastres à angles droits, engagés dans la muraille. On peut en conclure que l'entrée de l'édicule était à l'est ou sur un des côtés, et sans doute y accédait-on de plain pied, car le sol, en déclivité marquée, se trouvait alors peu au dessus du niveau de l'Escaut, qui coule à quelques mètres de là.

Primitivement l'édifice devait avoir quatre nefs, car on distingue, au nord et surtout au sud, des départs d'autres voûtes d'arêtes, et d'autre part,

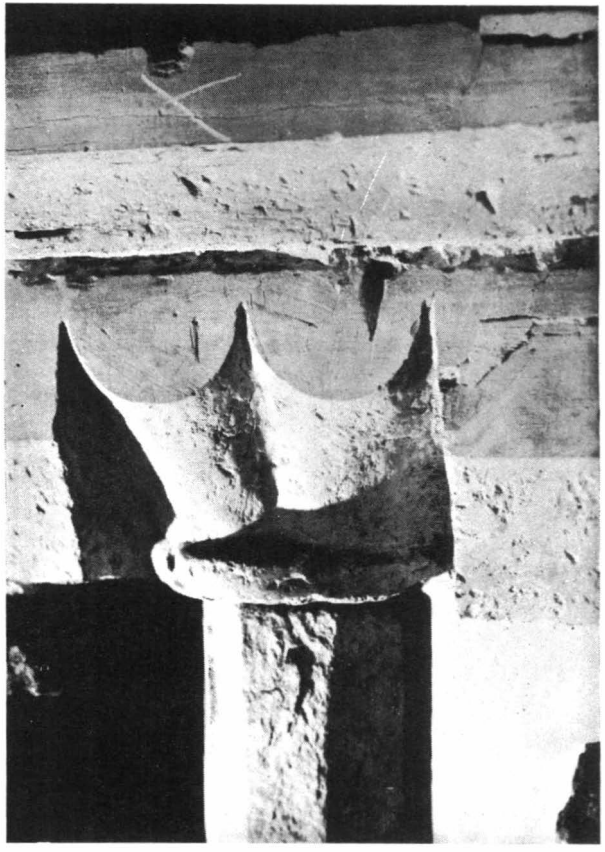
(1) Archives de la Ville de Gand, *Witte Boek*, f° 115.
(2) *Ibid.* Comptes de la Ville pour l'année 1343-1344, f° 12, V° : « *Item gerem borlute een lagele zijns wijns... dat men sende den bisscop van Doornik doe he Sente Jans Kerke wijede* ».



Plan de la crypte.



Chapiteau à volutes retournées.



Chapiteau à godrons.

les supports latéraux étant isolés et pareils sur leurs quatre faces, les faces extérieures devaient recevoir des retombées de voûtes comme les faces intérieures.

Les colonnes de l'épine centrale sont des fûts monolithes. Leurs bases sont faites de deux étroits bandeaux rattachés par une gorge à un tore légèrement déprimé et assez saillant. La base est rattachée au socle carré par des griffes feuillagées d'un tracé simple mais élégant — une feuille d'eau se terminant en pointe, — analogues à celles qui décorent les bases de l'abbaye de Saint-Bavon à Gand. Les socles sont presque entièrement enterrés. Les astragales se composent soit d'un petit tore, soit d'un bandeau chanfreiné. Les chapiteaux peu élevés sont décorés de volutes en faible relief, largement épanouies vers les angles, d'un tracé assez élégant, mais d'une facture généralement assez grossière. Quelques-unes de ces volutes sont engagées dans le massif carré de la corbeille, échancré d'une gorge par le dessous, suivant une disposition fréquente à l'abbaye de Saint-Bavon. Entre les volutes s'interpose le plus souvent un petit ornement feuillagé à trois ou quatre lobes. Le tailloir des chapiteaux est formé d'un cavet en forte saillie, souligné d'un filet et supportant un bandeau. La première colonne du côté de l'ouest était engagée, jusqu'il y a peu de temps, dans un mur moderne qui coupait l'édifice en deux (1).

Les piles latérales rectangulaires ont leurs coins taillés en angles rentrants. Leurs bases sont formées d'un simple talus se rattachant au socle. Elles reçoivent les voûtes sur des impostes composées d'un bandeau et d'une gorge, venant à la hauteur des tailloirs des colonnes.

Les colonnettes des piles faibles sont, comme les colonnes centrales, de forme octogone. Elles ont mêmes bases et mêmes tailloirs; ceux-ci sont communs aux trois chapiteaux. La décoration des chapiteaux est analogue à celle qu'on voit aux colonnes, mais les corbeilles de trois d'entre eux sont d'un type différent : deux sont ornées de volutes retournées; la troisième porte deux godrons sur chacune de ses faces. Des remplissages de briques ont été insérés à l'époque moderne entre les colonnettes.

Nous croyons pouvoir conclure de ce qui précède que la « chapelle Saint-Jean » est une construction de la première moitié ou, mieux encore, du milieu du XII[e] siècle. La forme octogone des colonnes et des colonnettes est celle qu'on rencontre dans toutes les parties romanes de la cathédrale de Tournay, qui remonte indiscutablement à ce siècle; le cloître de l'abbaye de Saint-Bavon, qui date de la seconde moitié du XII[e] siècle, contient lui aussi des colonnettes du même type. Les griffes des bases rappellent éga-

(1) Ce mur vient d'être enlevé. La photographie jointe à cette étude donne la vue de la crypte avant la suppression du mur, lequel figure également sur le plan.

lement celles de cette abbale et l'on retrouve les mêmes griffes dans un groupe de colonnettes provenant d'un ancien cloître et conservées dans le jardin attenant à la cathédrale de Tournay. Les chapiteaux à corbeilles peu élevées et à volutes retournées de la chapelle Saint-Jean sont également à rapprocher de ceux du transept de Tournay, achevé vers 1160; on rencontre les mêmes volutes retournées à l'abbaye de Saint-Bavon, au château des Comtes de Gand, daté sur son châtelet d'entrée de 1180, à l'église de Lillers, qui doit remonter à la seconde moitié du XII[e] siècle. Notons encore la présence d'un chapiteau à godrons, forme très fréquente dans l'architecture romane de Normandie, mais qu'on ne rencontre nulle part avant le XII[e] siècle (1). Enfin l'alternance des supports, que ne motivait aucune nécessité technique, la perfection des voûtes d'arêtes, le raffinement de la décoration rendent bien difficile l'attribution de la « chapelle Saint-Jean » à une période antérieure au XII[e] siècle (2), surtout dans la région scaldienne, si arriérée au point de vue de l'évolution du style.

Un autre problème se pose au sujet de cet édifice. Les imposants vestiges qui sont parvenus jusqu'à nous sont-ils ceux d'une chapelle de plain pied ou bien faut-il y voir la crypte d'une église supérieure?

Van Lokeren, suivi par la plupart des archéologues gantois, estime que nous sommes en présence d'une chapelle et que celle-ci ne put prendre la dénomination de crypte qu'à partir de 1228 (3). Cloquet est moins affirmatif (4). M. Trefois, dans une récente étude (5), croit que les vestiges existants sont ceux d'une crypte placée sous le chœur de l'église primitive et qui se terminait, comme cette dernière, par une abside.

Plusieurs arguments peuvent être invoqués en faveur de l'hypothèse d'une crypte primitive. Tout d'abord, les voûtes des quatre vaisseaux de l'édifice existant avaient leurs clefs dans le même plan, ce qui semble indiquer l'intention de former l'infrastructure d'une église supérieure. L'édifice, restitué dans ses dimensions primitives d'après les vestiges de ses voûtes latérales, devait mesurer en largeur environ 18 mètres dans œuvre; son éclairage devait être très défectueux, et il eût fallu, pour le couvrir,

(1) On voit plusieurs exemplaires de chapiteaux à godrons dans la chapelle Saint-Basile de Bruges (aujourd'hui église inférieure du Saint-Sang). Cet édifice remonte à une époque avancée du XII[e] siècle.

(2) Tel est également l'avis de M. le Chanoine MAERE, *Notes sur quelques édifices de style scaldisien de la Flandre orientale* (Congrès archéologique et historique de Gand, 1913, T. II, p. 8).

(3) A. VAN LOKEREN, *Histoire de l'Abbaye de Saint-Bavon et de la crypte de Saint-Jean*, p. 188.

(4) E. CLOQUET, *La Cathédrale Saint-Bavon à Gand* (Revue de l'art chrétien 1902, p. 241). *La crypte de l'église Saint-Bavon* (Inventaire archéologique de Gand, 1905, p. 381).

(5) C. TREFOIS, *De Romaansche toren en krocht van de voormalige Sint-Janskerk, te Gent*, Kunst, 1935, p. 225.

1. La crypte du XII^e siècle vue de l'est. — 2. La crypte du XIII^e siècle vue du nord.

une charpente et un toit énormes. D'autre part, les supports sont singulièrement trapus, très rapprochés et d'une structure trop puissante pour servir de soutiens à des voûtes de portée réduite.

Ajoutons-y qu'il est anormal, dans la région scaldienne en particulier, de diviser une église en deux par une épine centrale de supports et de donner à ses divers vaisseaux même hauteur de voûte. Il est, d'autre part, contraire à tous les usages de porter ces vaisseaux au nombre de quatre. On ne comprendrait guère, enfin, que l'entrée de l'église ne fût pas placée du côté de l'ouest. Toutes ces dispositions sont, au contraire, normales s'il s'agit d'une crypte.

L'hypothèse de la crypte semble donc être la plus plausible. Cette crypte était sans doute terminée par une courte abside. Le tout devait être recouvert par une construction romane supérieure. Le maître de l'œuvre qui entreprit de doter l'église Saint-Jean du chœur actuel n'aura laissé subsister de l'édifice primitif que les deux vaisseaux de la partie droite de la crypte (1).

* * *

En 1228, lorsqu'on projeta l'élévation du vaste chœur actuel de la cathédrale, la crypte de la primitive chapelle Saint-Jean fut beaucoup agrandie. Les deux nefs extérieures furent démolies et remplacées par de spacieux collatéraux, sur lesquels furent greffées des chapelles rectangulaires correspondant à celles du chœur. Les anciens supports furent fortement remaniés. On ne conserva que deux des supports faibles du côté nord. Trois autres, — un au nord, deux au sud — furent remplacés par des piles de même structure (trois colonnettes placées en file), mais ayant 2 m. 50 de hauteur. Ces colonnettes sont surmontées d'élégants chapiteaux à crochets enroulés; leurs bases, reposant sur un socle carré, sont formées d'un bandeau et d'un tore très aplati et en saillie prononcée. Cette surélé-

(1) Ce travail était à l'impression quand, le 26 octobre 1936, des peintures furent découvertes sur les voûtes de la partie romane de la crypte. On venait de procéder à l'enlèvement d'un mur moderne coupant l'édifice en deux et figuré encore sur le plan joint à cette étude, quand un coup de pioche fit sauter le badigeon d'une voûte et fit apparaître des traces de polychromie. Un prudent travail de dérochage fut aussitôt entrepris et permit de retrouver une quinzaine de petits panneaux peints, occupant la partie inférieure des voûtains. Ces peintures accusent le XVI^{e} siècle et quelques-unes la fin du XV^{e} siècle. Cinq d'entre elles ont trait à la passion du Christ; leur présence s'explique par le fait que de 1480 à 1540 la crypte servit de chapelle du Saint Sépulcre. Les autres représentent des saints et des saintes, dont plusieurs patrons de la ville de Gand, notamment saint Liévin, saint Macaire et, probablement, saint Bavon; ce sont sans doute des ex-votos. Aucun plan d'ensemble ne rattache ces peintures entre elles. Elles sont excécutées à l'huile, de mains différentes, de facture inégale, d'un coloris généralement brillant. Le badigeon dont elles furent recouvertes a assuré leur conservation. L'existence de ces peintures prouve que les voûtes de la crypte romane n'ont pas été refaites à l'époque moderne.

vation des supports força le constructeur à entailler la retombée des voûtes d'arêtes des nefs intérieures et à surmonter ses chapiteaux de larges tailloirs en surplomb (1). L'espace compris entre les colonnettes a été comblé par des maçonneries modernes. Quant à la sixième pile faible, elle a été englobée dans des maçonneries de renfort.

Les supports rectangulaires ont été, eux aussi, remaniés. Le nouveau chœur ayant été conçu sur un plan plus large que les deux nefs centrales de la crypte primitive, on établit en dehors de celles-ci de nouvelles piles corerspondant avec les cinq piles du chœur, et qui absorbent, en tout ou en partie, les anciens supports rectangulaires. Deux de ces nouvelles piles, les premières à l'ouest, s'étendent entre la première pile faible et la première pile forte; les deux suivantes masquent les faces intérieures des piles fortes; les deux dernières n'en laissent plus visibles que les faces occidentales.

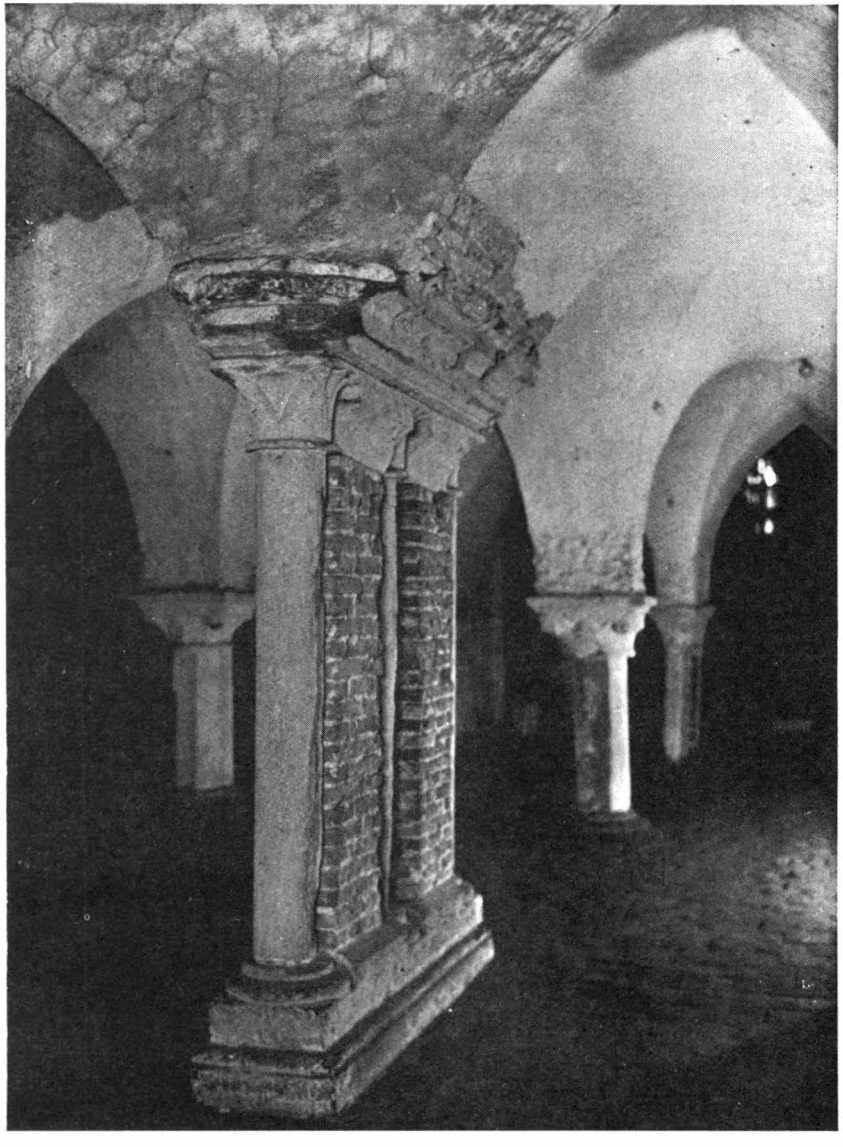
Ces piles du XIII[e] siècle sont de puissants massifs rectangulaires aux angles chanfreinés, cantonnés sur chacune de leurs faces, sauf celles qui regardent la crypte romane, d'un pilastre à cinq pans. Elles sont surmontées d'impostes venant plus haut que celles des anciennes piles fortes et formées d'un quart-de-rond, que surmonte un bandeau saillant taillé en arête; leurs bases se composent d'un talus. Ces piles sont reliées entre elles par des doubleaux chanfreinés qui reposent sur les pilastres.

Les larges bas-côtés qui ont pris la place des nefs supprimées sont couverts de voûtes d'arêtes extrêmement surbaissées (2), séparées par des doubleaux de même courbure; les retombées extérieures de ceux-ci se font sur des pilastres à cinq pans engagés dans les murs séparatifs des chapelles latérales. Celles-ci sont couvertes de berceaux en plein cintre qui continuent le voûtain extérieur des voûtes d'arêtes. Elles prennent jour sur le dehors par de petits triplets haut placés — à cause de la surélévation du sol, — aux baies redentées et non moulurées. Ces baies s'inscrivent gauchement dans les tympans dessinés par la voûte; certaines d'entre elles empiètent sur son intrados. De profondes murettes séparent les trois formes des baies; elles montent jusqu'à la voûte et reposent dans le bas sur un haut talus.

On ne se borna pas, au XIII[e] siècle, à élargir la crypte primitive; on lui donna vers l'est un prolongement qui la dépasse en longueur. Cette

(1) Ceci démontre que les voûtes d'arêtes de la crypte romane sont les voûtes primitives et que cet édicule n'était pas couvert d'un plafond de bois, comme on en a naguère émis l'hypothèse. Car si les voûtes reposant sur les nouvelles piles ont pu être ébréchées à leurs retombées, c'est parce qu'elles existaient avant le remaniement du XIII[e] siècle. L'architecte, tout en remplaçant des supports devenus trop précaires, a entendu conserver les voûtes anciennes.

(2) Ces voûtes sont celles du XIII[e] siècle, appareillées en pierre de Tournay, comme on peut en juger par l'une d'elles, débarrassée de son enduit.



Pile faible reconstruite au XIII^e siècle.

Colonnette soutenant l'arc d'entrée de la chapelle d'axe.

opération se fit, une fois de plus, aux dépens de l'oratoire roman. Deux arcs, collés l'un à l'autre, séparent celui-ci de la partie nouvelle. Celui de l'ouest, de large portée, en cintre surbaissé, coupe les deux dernières voûtes d'arêtes près de leurs retombées. L'autre est plus étroit et de tracé plein cintre. Ces deux arcs reposent sur d'énormes pieds-droits sans imposte, qui rétrécissent l'entrée de la chapelle et prolongent anormalement les piles auxquelles ils sont adossés. Le second est certainement moderne car il coupe à leurs naissances la voûte et le doubleau de la partie orientale de la crypte, et ses pieds-droits n'ont pas de base, alors que toutes les piles du XIII[e] siècle en sont pourvues.

Ces arcs servent d'entrée à une vaste salle rectangulaire qui correspond aux deux dernières travées droites du chœur et qui est flanquée de collatéraux et de chapelles pareils à ceux des trois travées précédentes. Cette salle est couverte de quatre voûtes d'arêtes fortement surbaissées, séparées par des doubleaux chanfreinés. La retombée de ces voûtes se fait sur un pilier central et sur six piles cantonnées de quatre pilastres, du type de celles qui séparent la crypte primitive de ses bas-côtés élargis. Le pilier central se compose d'un noyau carré dont les quatre faces sont occupées par des pilastres de même profil que ceux des piles. Les piles occidentales ont été renforcées pour soutenir les deux arcs d'entrée. Les pilastres engagés dans les piles orientales sont plus longs que les autres, car ils servent de soutien à un grand arc en segment, à arête chanfreinée, contre lequel vient buter le doubleau longitudinal de la salle. Cet arc est la limite séparative entre la partie droite de la crypte et son abside.

L'abside est limitée par quatre piles du même modèle que les précédentes, mais adaptées par une brisure du tracé à la structure polygonale de cette partie de l'édifice. Ces piles sont reliées entre elles par des arcs à arêtes vives; l'arc central et les arcs extrêmes sont de tracé plein cintre; les arcs intermédiaires ont la forme brisée. La voûte de l'abside a le même tracé surbaissé, témoignant d'une grande habileté technique, que les voûtes de la partie droite; elle est portée par quatre nervures chanfreinées, qui retombent sur les pilastres engagés dans les piles et se rencontrent, d'autre part, au sommet de l'arc en segment qui sert d'entrée à l'abside. Ces nervures, placées dans une position presque horizontale, se sont affaissées lorsqu'on a érigé au XVIII[e] siècle, dans le sanctuaire de la cathédrale, l'énorme maître-autel qui en occupe le fond. On les a alors soutenues par un mur porté sur des colonnes. Dans l'une de celles-ci a été inséré, comme matériau de remploi, un beau cul-de-lampe du XIV[e] siècle orné d'une tête qu'encadrent des feuilles de fougère, rappelant ceux du réfectoire de l'abbaye gantoise de la Biloque. On a, de même,

à cette époque, renforcé par des massifs en maçonnerie les deux piles centrales de l'abside.

*
* *

La crypte de l'église Saint-Jean a été établie au XIII[e] siècle en vue de la construction d'un déambulatoire : la forme des piles de l'abside, avec leurs supports engagés vers l'extérieur, le démontre clairement. Le déambulatoire et les chapelles rayonnantes ne furent, toutefois, élevés qu'au XIV[e] siècle, comme l'indiquent divers éléments stylistiques (1).

Toute cette partie de l'édifice, construite en pierre de Tournay, est voûtée d'ogives. Dans les cinq travées du déambulatoire les croisées d'ogives ont leur centre vers le milieu de chaque travée. Ces voûtes viennent sensiblement plus haut que les voûtes d'arêtes des collatéraux; un pan de mur rachète la différence entre les deux systèmes de voûtement. Les deux chapelles extrêmes sont couvertes de voûtes à cinq branches rayonnant autour d'une petite clef circulaire. Dans les trois chapelles centrales, beaucoup plus vastes, six nervures convergent vers la clef.

Le profil des nervures témoigne d'un art raffiné : il est formé de deux bandeaux chanfreinés dégagés par un cavet et de trois tores séparés par des gorges et dont l'inférieur, en forte saillie, se rattache par des contre-courbes à un filet central.

A l'intérieur des chapelles, les retombées se font sur des pieds-droits logés dans les angles et qui prolongent la nervure jusqu'au sol sans l'intermédiaire d'un chapiteau. Les voûtes des chapelles centrales étant surbaissées, les nervures forment un coude disgracieux à l'endroit où elles se relient aux pieds-droits. A l'entrée de la chapelle d'axe et de celle qui lui est tangente du côté nord, l'arc d'ouverture et les nervures du déambulatoire reposent sur des groupes de trois colonnettes dont deux sont munies des mêmes filets que les branches d'ogives et une seule est de forme ronde; ces colonnettes sont reliées entre elles par des contre-courbes et leurs chapiteaux sont surmontés d'un tailloir commun. A l'entrée des autres chapelles il n'y a qu'un ou deux chapiteaux et la moulure de l'arc d'ouverture se continue jusqu'au sol.

Le profil général de ces chapiteaux est en forme de talon; leurs corbeilles sont décorées de feuilles de fougère, de vigne ou de chêne, d'une facture à la fois souple et vigoureuse. Quelques-uns de ces chapiteaux sont en pierre blanche.

(1) Ceci s'accorde avec la date de consécration du chœur : 1343.

Les bases continuent la forme des colonnettes. Leurs deux tores, que ne sépare aucune gorge et dont le second est aplati, épousent les ondulations du filet central, et l'on retrouve encore la forme de celui-ci dans le socle à trois pans.

Les trois chapelles centrales sont éclairées par trois groupes de triplets redentés pareils à ceux qui éclairent les collatéraux de la partie droite. Dans les chapelles latérales l'éclairage est assuré par des groupes de baies à deux formes de même type. Mais maint détail dans la construction des baies des chapelles fait voir des différences de style entre la partie droite de l'édifice et sa partie tournante. Les baies des chapelles rayonnantes viennent plus haut que celles des chapelles ouvrant sur les collatéraux; elles sont d'une facture plus soignée; leurs talus se prolongent jusque près du sol, et aussi les murettes qui séparent leurs formes; enfin elles sont inscrites sous des arcs en segment bien appareillés et s'adaptant exactement auv voûtains qui leur sont tangents.

Toutes ces différences de style se retrouvent au rez-de-chaussée du chevet de la cathédrale.

B^on^ VERHAEGEN.

SUR UN TABLEAU DU MUSEE SAINT-SAUVEUR A BRUGES

Une tradition très ancienne, qui apparaît déjà dans l'évangile du Pseudo-Matthieu, écrit au V^e^ siècle, voulait que sainte Anne, la mère de la Vierge, eût comme père Ysachar. Par la suite on admit qu'Ysachar avait pour femme un personnage assez mystérieux du nom de « Suzanne ». Je dis « assez mystérieux », parce qu'on ne le retrouve que dans quelques textes (1).

Cependant, au XV^e^ siècle, une opinion se répandit d'après laquelle les parents d'Anne se seraient appelés, non pas Ysachar et Susanna, mais Stollanus et Emérentia ou Emérentiana. Cette croyance se manifeste dans un petit roman, que je soupçonne les carmes d'avoir inspiré.

On y lit qu'Emérentia, s'étant, dans le secret de son âme, vouée à la virginité, et se trouvant en butte aux instances de ses parents, qui veulent lui imposer le mariage, vient demander conseil aux carmes. Ils occupaient le mont Carmel, depuis le temps d'Elie, ayant été, comme on sait, fondés par ce prophète. Trois d'entre eux se mettent en prière et sont bientôt gratifiés d'une vision. Ils voient un arbre singulier, aux rameaux dépassant le commun, couvert de fleurs et portant un fruit suave, plus enviable que tous les fruits du monde. Une voix céleste les avertit que cet arbre symbolise la descendance d'Emérentia. Il faut qu'elle se marie, car elle aura une fille, nommée Anne, dont naîtra la fleur de toute grâce, la Vierge Marie.

---

(1) 1) Une litanie qu'on peut lire dans un ms. bénéventin du XI^e^ siècle. Le nom de Suzanne s'y trouve encadré de telle façon qu'aucun doute ne saurait subsister sur le personnage qu'on invoque :

« S. Maria
« S. Anna
« S. Susanna
« S. Helisabeth ».

Elle a été publiée par Paul Lehmann, *Holländische Reisefruchte, I-III*, dans *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse*, Jahrgang 1920, 13 Abhandlung, p. 28.

2) Une litanie où Suzanne figure également entre Anne et Elisabeth. Elle est consignée dans le ms. D 150 (ancien XI) du Chapitre de Saint-Pierre à Rome et aurait été usitée dès le XII^e^ siècle. Voir J. M. Thomasius, *Opera omnia*, t. V, Rome 1750, p. 293. Ce texte m'a été signalé par le P. Halkin.

3) Un bas-relief de la cathédrale de Bergame représentant la naissance de la Vierge. La mère de l'accouchée se nomme « Susanna ». Voir Guy de Tervarent, *La Suzanne du tympan de Bergame*, dans *Analecta Bollandiana*, t. LII, 1934, p. 357.

4) Un tableau de Bernard Strigel au Musée Germanique de Nuremberg figurant un couple et ses deux enfants. Comme légende :

« Von Ysathar vnd Susanna
« ist gporn hysmeria vnd Anna ».

Voir Tervarent, article cité, p. 358.

Celle-ci mettra au monde le Sauveur du genre humain. Emérentia récuse six prétendants, qu'elle jugeait guidés par des motifs indignes, et accepte en mariage Stollanus, un homme de la race de David, juste et craignant le Seigneur. Il leur naît une fille, qui portera le nom d'Anne selon la volonté divine.

Un tableau, qu'un maître anonyme de l'école flamande peignit dans la seconde moitié du XV[e] siècle et que conserve aujourd'hui le musée Saint-Sauveur à Bruges, retrace dans sa partie de gauche les principaux épisodes de ce récit. A l'arrière fond dans un intérieur Emérentia expose à ses parents, qui la pressent de se marier, son intention de rester vierge. Quelque peu vers la droite, le mont Carmel se profile sur la mer. Des carmes y fourmillent et parmi leurs manteaux blancs se retrouve, aisément reconnaissable à son auréole, Emérentia, venue leur demander conseil. Trois d'entre eux se sont mis en prière; le rameau merveilleux, portant la Vierge et l'Enfant, apparaît dans le ciel. Instruite de son destin, Emérentia les quitte et nous l'apercevons, cheminant vers la demeure familiale. Elle n'y parvient que pour se trouver en face des prétendants, que son père lui présente. Au premier rang des candidats figure celui qui sera son époux, Stollanus. Point n'est besoin, pour qu'on le reconnaisse, de l'auréole qui le nimbe. Le peintre en effet, pour aider à la compréhension de son œuvre, a usé d'un stratagème naïf mais commode, dont l'école de Bruges offre d'autres exemples (1) : il vêt en toute circonstance de la même façon le même personnage. C'est ainsi que Stollanus portera toujours une longue cape au col de fourrure. Il est de plus auréolé.

Passons à l'avant plan. Dans la case de gauche se célèbrent les noces de Stollanus et d'Emérentia. Dans la case voisine Stollanus, en prière, assiste à la naissance de sa fille et d'autre part trois sages-femmes s'apprêtent à laver dans une bassine de cuivre l'enfant, dont une auréole nimbe déjà le front.

Toute la droite du tableau est consacrée à l'histoire, universellement connue, d'Anne et de Joachim : au centre leur mariage et leur proverbiale charité (2); au bas leur offrande refusée par le grand prêtre, parce que leur union est demeurée stérile; dans le coin supérieur Joachim, qui, la honte au cœur, s'est retiré parmi les bergers, apprend par un ange qu'une postérité illustre l'attend et au même moment une annonce semblable est faite à sainte Anne. On remarquera que partout Joachim figure revêtu

(1) L'œuvre du Maître brugeois de la légende de sainte Ursule, qui se trouve au couvent des Sœurs noires à Bruges. Voir Guy de Tervarent, *La légende de sainte Ursule dans la littérature et l'art du moyen âge*, Paris, 1931, p. 115.

(2) L'origine de ce trait de caractère doit être cherchée dans l'évangile du pseudo-Matthieu, chap. I, éd. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, p. 53.

Tableau de Maitre anonyme du XV^e^ siècle de l'Ecole flamande.

Musée St-Sauveur à Bruges.

d'un manteau sombre, qui lui tombe des épaules en larges plis, ourlés de blanc. On remarquera encore qu'imberbe au moment de son mariage, la barbe lui a poussé, quand il se voit exclu du temple et c'est à un vieillard que le grand prêtre reproche la stérilité de son union. Le peintre a servi les textes, non seulement avec scrupule, mais avec ingéniosité.

L'histoire de Stollanus et d'Emérentia se retrouve dans divers petits ouvrages d'édification contemporains du tableau. Celui d'entre eux qui semble avoir été le plus populaire s'intitule *Legenda sanctae Annae* (1). Il ne connut pas moins de neuf éditions entre 1496 et 1510 (2), sans compter une traduction en allemand. Ce n'est pourtant pas, ou du moins pas uniquement, de la *Legenda sanctae Annae* que notre peintre s'est inspiré. En vain chercherait-on dans cet opuscule une explication au mot « Sephorus », qui apparaît dans le tableau de Bruges vers le haut et sur la gauche. Nul doute qu'il ne s'agisse de la désignation d'un endroit. Ce nom fait pendant à « Mons Carmelus » qu'on lit au centre et « Nazareth » qu'on trouve à droite. En fait Sephrous était une ville de Galilée, que de nombreux auteurs (3) ont tenu pour le lieu de naissance soit de Joachim, soit d'Anne, soit même de Marie. Le peintre suppose qu'elle a été le berceau de la famille d'Anne et la résidence de ses parents (4).

GUY DE TERVARENT.

(1) *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, 2002 à 2005.
(2) *Bibliotheces hagiographica latina*, 488.
(3) Poza, *Elucidarium Deiparae*, Lyon, 1627, t. I, p. 233, en cite plusieurs. Il y a lieu de compléter cette liste par celle que donne le P. Cuypers, *Acta Sanctorum*, juillet, VI, pp. 236-37.
(4) Il existe une version flamande de la légende de sainte Anne (*Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, 1994) où le lieu de naissance d'Emérentia est décrit comme une petite ville, située non loin de la mer, à deux lieues de Nazareth, topographie que le peintre a observée.

NOTES SUR LES PEINTRES DE LA COUR DE CHARLES DE LORRAINE

L'art au XVIII[e] siècle n'est guère florissant en Belgique. La peinture, en particulier, subit une crise profonde d'épuisement. Seuls le louvaniste Pierre-Joseph Verhaghen, le tournaisien Théobald Michau et le liégeois Léonard Defrance soutiennent honorablement la réputation traditionnelle des peintres des Pays-Bas méridionaux.

Dès son installation définitive en qualité de gouverneur général à Bruxelles (1749), Charles de Lorraine eut à cœur de s'entourer de savants et d'artistes. Il les protégea et leur fournit l'occasion de manifester leur savoir ou leur talent grâce à de nombreuses commandes (1). D'autre part, il tint à leur assurer des appointements réguliers. L'état des émoluments à payer aux officiers et gens de la maison du gouverneur pour le troisième trimestre de l'année 1773 comporte, à titre d'exemple, les postes suivants : un antiquaire et directeur de la Bibliothèque, le directeur des cabinets, un physicien, deux bibliothécaires, deux ingénieurs, cinq peintres, un architecte, un sculpteur, un tourneur sur bois, trois menuisiers et un serrurier (2).

En dépouillant divers fonds de documents conservés aux Archives du Royaume à Bruxelles qui ont trait aux affaires personnelles de Charles de Lorraine (3), nous avons relevé les noms de toute une série de peintres (4) et l'indication des travaux dont ils sont les auteurs.

Ces travaux sont de natures diverses. D'abord, des portraits — très nombreux — en miniature, au pastel, à l'huile et parfois reproduits en gravure. Il semble, d'ailleurs, qu'à l'époque ces portraits aient été considérés plutôt comme des souvenirs qui s'échangeaient en famille ou entre cours amies que comme des œuvres d'art; c'est ainsi que l'Inventaire des portraits (5) dispersés dans le Palais de Bruxelles ne mentionne aucun nom d'artiste et ne s'attache qu'aux personnages représentés. Deux portraitistes, Louis

(1) H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*. Bruxelles, 1921. Tome V, pp. 244-246, 325-326 et 334. L'étude de L. PEREY, *Charles de Lorraine et la cour de Bruxelles sous le régime de Marie-Thérèse*. Paris, (1903) est très médiocre.

(2) Archives Générales du Royaume, à Bruxelles (AGR), *Papiers de Charles de Lorraine*.

(3) Papiers de Charles de Lorraine, Comptes du Garde meuble, Mortuaire de Charles de Lorraine.

(4) Ne figure donc pas ici le nom de certains artistes qui, bien qu'ayant porté le titre de peintre à la Cour, n'ont jamais travaillé directement pour le prince, comme P. J. Verhaghen, par exemple.

(5) 74 portraits en tout. AGR, Secrétairerie d'Etat et de Guerre, 2632, f° 108.

Legendre et Jean-Pierre Sauvage, furent attachés à la Cour pendant vingt ans pour satisfaire à la commande princière.

Ce sont les travaux de décoration qui nous ont fourni les notes les plus abondantes; on ne s'en étonnera pas si l'on se rappelle que Charles de Lorraine ne fut occupé pendant trente ans que de construction et d'aménagements : c'est l'antique château de Tervueren que le prince augmenta de pavillons nouveaux et dont il fit rafraîchir maint appartement, c'est le château de Mariemont pour lequel il eut les mêmes soins, c'est le palais édifié à Bruxelles (1) de 1757 à 1767 et enfin le château Charles à Tervueren, à peine achevé à la mort du gouverneur.

Aux peintres décorateurs du palais de Charles de Lorraine s'offrait en outre une autre branche d'activité : l'exécution de décors pour le théâtre et les fêtes de la Cour.

Le prince fit appel également à des peintres paysagistes ou quelque peu cartographes, comme Olivier le May et Michel Breughel, pour exécuter des vues de ses diverses résidences.

A côté de ces œuvres dont le sujet ou la destination furent expressément désignés par le prince, celui-ci fit l'acquisition de nombreuses toiles : tableaux religieux, tableaux de genre, à sujets mythologiques, paysages.

Sans aucun doute, les peintres que nous rencontrons à la Cour de Bruxelles de 1750 à 1780 sont des artistes secondaires et leurs œuvres n'offrent guère de valeur pour l'historien de l'art en quête d'émotion esthétique. Par contre les textes que nous publions permettent de préciser des dates et des faits de la carrière de peintres; ils faciliteront l'identification de toiles qui, à cause de leur caractère historique et documentaire, sont refoulées dans les réserves des musées et oubliées dans les coins obscurs de collections particulières.

Un lettré du XVIII[e] siècle caractérise fort bien l'état d'esprit avec lequel il convient d'étudier les documents écrits et peints de son temps : « La science des détails n'avilit non plus le savant que l'homme d'état ou le général d'armée. Ne vouloir que du grand, c'est être petit » (2). C'est ce qui nous a décidés à publier ces notes d'archives.

S. ANSIAUX.
J. LAVALLEYE.

(1) Seule de ces constructions encore existante, située Place du Musée. Elle a subi d'importantes transformations pour servir de local au Musée d'art Moderne, aux Cabinets des Estampes et des Manuscrits de la Bibliothèque Royale.

(2) PAQUOT, *Mémoires pour servir à l'histoire des XVII provinces des Pays-Bas*. Louvain, 1763. Tome I, préface, p. XL.

1. BERTANVILLE.

Un peintre de ce nom exécute en 1763 une série de portraits pour le comte de Cobenzl. La liste en a été publiée par Wildemans dans *Jadis* (1).

Nous trouvons dans les Papiers de Charles de Lorraine la quittance suivante, non datée, signée sans prénom (2) :

« Pour avoir peint deux cadrans sur glace, un moyen et un petit, à une couronne chacun.

Fait 6 florins 10 patards, 6 deniers. »

2. Michel BREUGHEL.

« Mémoire des ouvrages faits par moi Michel Breughel, maître peintre et doreur, 1750.

— Le 3 janvier peint entièrement en petit le viel château de Tervueren avec tous ses ornements et agréments et y ajouté le nouveau bâtiment ordonné par S. A. R. Le tout en huile et bien verni, complet pour le prix, 63 florins.

— Le 27 dito peint le plan de la ville de Mannheim avec toutes les fortifications en huile et verni, complet, 17 fl. 17 sols.

— Le 16 février peint le plan de la ville de Vienne, etc., 17 fl. 17 sols.

— Le 5 mars peint le plan de la ville de Gulcken, etc., 17 fl. 17 sols.

Nous certifions que l'ouvrage porté au présent mémoire a été fait par les ordres de S. A. R. dont nous avons connaissance. En foi de quoi nous signons, Jacques et Nicolas de Best, ingénieurs. » (3)

Le reçu est daté du 12 mai 1750.

3. Jean Antoine CALDELLI.

Gian Antonio Caldelli (4), né en 1721 à Brissago (Lac Majeur), mort en 1791, est connu surtout comme peintre de perspectives et d'architectures. On trouve de ses œuvres à Intragna, à Locarno et à Brissago où il décora notamment un salon de sa propre maison, en 1772. Caldelli vint dans les Pays-Bas et Girard (5) signale qu'il fut attaché au service de Charles de Lorraine.

Les documents suivants permettent de préciser ce dernier point.

« Bordereau des mémoires qui formaient les dettes de la salle peinte à fresque au Rez-de-chaussée (6), payés par un mandat du 6 juillet 1768 :

à Caldelli, peintre ... ... f. 1045 - 6

à Douxfils, peintre ... ... f. 78 - 6

Il restait donné à Mr Dewez pour Anrion ... ... f. 26 - 7 - 1 »

Au château de Mariemont Caldelli exécuta, 6 ans plus tard, un travail du même genre :

« Payé au sieur Caldelli, peintre italien, pour avoir peint deux salons à Mariemont. son voyage de Bruxelles audit Mariemont compris, 479 florins (7).

---

(1) 1912, p. 112.

(2) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 99.

(3) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 215.

(4) THIEME et BECKER, *Allgemeines Lexikon des bildende Künstler,* tome V *sub verbo* Caldelli.

(5) C. BRUN, *Schweizerisches Künstler Lexikon,* Frauenfeld, 1905, tome I.

(6) AGR, *Ouvrages de la Cour,* 164. Signalé par MARGUERITE DEVIGNE, *Laurent Delvaux et ses élèves.* Bruxelles, 1928, p. 17. Il s'agit d'un appartement du Palais de Bruxelles.

(7) AGR, *Chambre des Comptes,* 50293. Comptes du Garde-Meuble de 1774.

Entretemps il fit partie d'une équipe de décorateurs qui, sous la direction du peintre en titre Bernard Verschoot, brossait les décors des bals travestis qui se donnaient à la Cour.

Nous avons notamment les comptes relatifs à cinq « mascarades » qui eurent lieu en janvier et février 1770, comptes où figure fréquemment le nom de Caldelli (1). Il travailla également comme décorateur au théâtre monté en 1769 par Louis de Vaux, commandant des Chasses Royales des Pays-Bas, en son hôtel particulier à Bruxelles (2).

4. Antoine Alexandre Joseph CARDON.

Cardon (3), né à Bruxelles le 7 décembre 1739 et mort dans cette ville le 10 septembre 1822, fut peintre et graveur. Après avoir passé dans l'atelier de Hyacinthe de la Pegna (4), il entreprit le voyage d'Italie grâce à la pension que lui fit Charles de Lorraine. Il séjourna à Rome et à Naples. Rentré à Bruxelles avant 1771, il devint professeur à l'Académie de peinture et de dessin de cette ville. Il s'adonna surtout à l'art de la gravure, reproduisant des œuvres de Rubens et de Watteau (5), des tableaux faisant partie des collections du comte de Cobenzl et du duc d'Arenberg.

C'est Cobenzl qui protégea Cardon à ses débuts et attira l'attention de Charles de Lorraine sur lui. La correspondance échangée entre Cobenzl et le cardinal Albani, à Rome, apporte quelque lumière sur le séjour du jeune Cardon en Italie.

De Cobenzl au cardinal Albani (6) : « Bruxelles, 24 mars 1760. J'ai l'honneur de recommander à la protection de Votre Eminence, comme protecteur des Beaux-Arts, le jeune Cardon, natif de cette ville, qui aura l'honneur de lui présenter cette lettre. C'est un jeune peintre plein de bonnes dispositions et d'ardeur de faire valoir ses talents que j'envoie à Rome, comme la première école en cet art, pour se perfectionner... ».

Du cardinal Albani à Cobenzl (7) : « Rome, 18 octobre 1760. Le jeune Chardon m'a fait voir un petit tableau qu'il a copié d'après Sébastien Conca, qu'il compte d'envoyer à votre Excellence pour essai au progrès qu'il fait dans ses études. Votre Excellence est trop bon connaisseur pour décider de quelle façon ce jeune homme applique à ses études. J'ajouterai néanmoins qu'il est bien digne de la continuation de sa protection et que S. A. R. lui face (sic) ressentir les effets de sa générosité par quelque augmentation d'appointements, parce que la pension qu'il a ne suffit pas pour son entretien à Rome. »

De Cobenzl au cardinal Albani (8) : « Bruxelles, 1 novembre 1760. Je suis assez content du tableau et des dessins que le jeune Cardon m'a envoiées de son ouvrage : et je lui fais parvenir quelque secours en argent. Je le recommanderai à S. A. R.. au retour de ce prince ».

Du cardinal Albani à Cobenzl (9) : « Rome, 22 novembre 1760. Je suis ravi d'apprendre

---

(1) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 99. Voir plus loin, p. 326, la notice sur Bernard Verschoot.

(2) Marcel Bergé, *Le théâtre du Baron Louis de Vaux, Revue franco-belge,* juin 1936, pp. 321-332. L'auteur nous communique aimablement le reçu suivant de Caldelli : « Bruxelles, 15 janvier 1770. Moi soussigné confesse d'avoir reçu la somme de 112 corones de la Rène de Madame de Vau pour l'orangerie que j'ai peinte. Caldelly peintre. » (Papiers de famille appart. à Mme Wellens-de Vaux.)

(3) Thieme et Becker, *op. cit.* Biographie Nationale, tome III, col. 308 à 310.

(4) Voir plus loin, à ce nom, p. 315.

(5) A. Pinchart, *Archives des Arts,* Gand, 1881. Tome III, p. 324.

(6) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 1057, fol. 200, minute.

(7) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 1057, fol. 175, original.

(8) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 1057, fol. 230, minute.

(9) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 1057, fol. 183, original.

par la lettre que Votre Excellence m'a fait la grâce de m'écrire en date du 1er du mois qu'elle soit satisfaite du tableau et des dessins que le jeune Chardon lui a envoié... ».

Du cardinal Albani à Cobenzl (1) : « Rome, 9 mars 1763. Le jeune Cardon va expédier à Votre Excellence un tableau qu'il a copié de près Charles Maratti chez moi. Come j'ai eu occasion de le voir sovent dans le cours de son travail, et de m'entretenir quelque fois avec lui, il m'a confié que quelque envieux s'est pris le plaisir de le peindre à Votre Excellence pour un étourdi, qui ne songe à rien moins qu'à s'acquitter, par une application sérieuse à sa profession, du devoir de correspondre aux générosités que Son Excellence lui fait ressentir... ».

De Cobenzl au cardinal Albani (2) : « Bruxelles, 29 mars 1763. Ce qu'Elle me fait l'honneur de me mander du jeune Cardon me fait un plaisir infini, et ce, avec bien de la satisfaction que j'en ferai ressentir l'effet à ce pensionnaire... ».

Du cardinal Albani à Cobenzl (3) : « Rome, 22 décembre 1764. Lorsque Votre Excellence envoya à Rome le jeune Cardon pour s'y perfectionner dans l'étude de la peinture, me fit l'honneur de me le recommander et, suivant les ordres de Votre Excellence, j'ai toujours veillé sur sa conduite, et du compte que, de temps en temps, je m'en suis fait rendre, me semble de pouvoir assurer Votre Excellence que doit être contente de lui tant du côté du profit dans la profession que du côté de sa sagesse. Le pauvre garçon est maintenant au désespoir, car de quelques tableaux et desseins que, depuis 7 semaines, a envoyés à Votre Excellence n'en reçoit pas seulement la gratification qu'il en espérait, mais n'en a même aucun avis, et ne sait si cela vient parce que Votre Excellence ne soit pas contente de lui, ou parce que les fatigues se soient égarées en chemin ».

Du cardinal Albani à Cobenzl (4) : « Rome, 2 février 1765. Je suis très mortifié d'aprendre par la lettre que Votre Excellence m'a fait la grâce de m'écrire en date du 18 du mois passé, que la conduite du jeune Cardon ait eu le malheur de déplaire à Votre Excellence. J'ai l'honneur de l'assurer que rien je n'ai su sur le compte du jeune homme qui fut reprochable, et, à cet égard, je me suis intéressé pour lui auprès de Votre Excellence, ce que je n'avais certainement fait si j'avais, non pas apris, mais seulement soupçonné de lui quelque chose qui ne fut point digne de l'approbation de Votre Excellence.

Tout ce que j'ai su de lui et que je lui ai bien reproché sont les dettes; mais il s'en est bien tiré en me faisant voir que les frais nécessaires auxquelles était obligé pour s'entretenir avec décence, et pour continuer ses études étaient au-dessus de ses apointements, et malgré sa plus rigoureuse économie ne lui réussisait pas d'apareiller ses affaires.

On me dit qu'il est parti pour Naples à nul autre dessein que d'atendre à l'abri de la poursuite de ses créanciers les bienfaits de Votre Excellence » (5).

Une apostille datée de Bruxelles, 22 février 1765, sur la lettre du cardinal Albani porte la mention : « Son Excellence, en considération de ces bontés dont Son Excellence honore le jeune Cardon, a envoyé à celui-ci une gratification, de quoi se mettre plus à l'aise, tandis que sa pension lui sera continuée ».

Après la mort de Charles de Lorraine, Cardon fut appelé, le 6 septembre 1780, pour expertiser les biens de la Mortuaire, avec le joaillier Heger, le waradin de la monnaie

---

(1) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre*, 1058, fol. 21-25 v°, original.
(2) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre*, 1058, fol. 75, minute.
(3) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre*, 1058, fol. 123-123 v°, original.
(4) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre*, 1058, fol. 139-139 v°, original.
(5) Cardon profita de son séjour à Naples pour graver quatre grands panoramas de Naples d'après les dessins de Giuseppe Bracci. En 1765, il illustra la publication d'Hancarville sur la collection des antiques étrusques, grecs et romains de Sir William Hamilton.

Marquart, l'horloger Demeure, le menuisier Van Eyck, le sculpteur Janssens, le marchand miroitier De Becker, le tapissier de Lannoy et le peintre De Doncker (1).

5. Joseph CHAMANT.

Le décorateur et peintre d'architecture Chamant (2) naquit à Haraucourt, près de Nancy, le 24 septembre 1699 et mourut à Vienne en 1768. Il travailla à Lunéville pour le compte de Charles de Lorraine et à Vienne pour celui de l'empereur François I.

L'inventaire des biens meubles du château de Mariemont, dressé le 7 juillet 1780 par ordre du prince de Stahremberg, signale que Chamant travailla également en Belgique. « On observe que le grand sallon est peint en fresque par Chamant » (3).

6. DAILLY.

On ne possède aucun renseignement sur le peintre Dailly, si ce n'est une mention qui figure au *Catalogue des tableaux de la galerie impériale et royale de Vienne,* composé en 1781 par Chrétien de Mechel (4) : dans le cabinet blanc, se trouve un portrait en émail de forme ovale représentant les traits de Charles de Lorraine peint par De Dailly.

Le nom de cet artiste est signalé dans les papiers de la mortuaire du gouverneur général (5) : « Je m'en remets au Comité (6) sur les mesures à prendre à l'égard du tableau ou portrait qui est en main du peintre Dailly ».

7. Pierre DE DONCKER.

Le peintre De Doncker qui entra en apprentissage en 1751, et fut reconnu maître de la corporation des peintres de Bruxelles en 1755 (7) serait né vers 1722, si l'on s'en rapporte à un acte notarié de 1772 où l'on nous dit qu'il est âgé de 50 ans (8).

Il fit partie du collège des experts chargés, en 1780, d'estimer les biens meubles ayant appartenu à Charles de Lorraine (9). Nous rencontrons d'ailleurs, à plusieurs reprises, De Doncker en qualité d'expert. Ainsi le ministre Cobenzl l'envoyait en 1764 à Aix-la-Chapelle pour évaluer une *Nativité* de Rubens et essayer d'amener les Pères Capucins, auxquels appartenait le tableau, à le lui vendre (10).

Pinchart note qu'il fut également restaurateur de tableaux.

8. Guillaume Joseph DELOOSE.

Le peintre Deloose dressa, les 1 et 2 mai 1781, l'inventaire des tableaux ornant le

---

(1) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2634, Mortuaire, fol. 21.
(2) THIEME et BECKER, *op. cit., sub verbo* Chamant.
(3) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2624, Mortuaire, fol. 6[10].
(4) Bâle, 1784. Page 144, numéro 12.
(5) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2617, fol. 120 v°, 30 octobre 1780.
(6) Comité chargé de liquider la succession.
(7) A. PINCHART, *La corporation des peintres de Bruxelles, Messager des Sciences historiques* 1879, p. 464.
(8) AGR, *Notariat Général de Brabant,* liasse 5487. Acte daté du 4 septembre 1772. Il s'agit de l'estimation de deux tableaux du peintre Christian Dietrich, de Dresde (appelé « Ditericks » dans le texte original).
(9) Voir *supra,* notice consacrée à Cardon.
(10) A. PINCHART, *Correspondance artistique du Comte de Cobenzl. Bulletin de la Commission Royale d'Histoire,* 4[e] série, 8°, 1883, p. 272.

château de Tervueren (1). Avant cela, il fut chargé de la restauration des tableaux décorant la chapelle de la résidence d'été de Charles de Lorraine (2) :

« Par ordre de M. Gamon (3), nettoyé le tableau suivant, moi J. J. Deloose, 1780.

Primo un tableau de l'autel représentant S. Hubert, 63 florins.

Un Christe entre le juifs liez à la colonne, 21 florins.

Un grand tableau d'Assomtion de la Vierge, 17 florins 17 sous.

Le tableau de l'autel représente S. Jean, 6 florins 6 sous.

Un dito de fleurs et fruits et, au milieu la Vierge, l'Enfant Jésus, 3 florins 3 sous.

Six en ovale, lavez et vernis, 12 florins, 18 sous. »

9. Jean-Baptiste DOUXFILS.

Douxfils, maître à la corporation des peintres de Bruxelles en 1744 (4), collabora avec Antoine Caldelli (5) à la décoration du grand salon du palais, situé au rez-de-chaussée. Il peignit les figures qui animaient les fresques, figures dont le sculpteur Anrion avait tracé le contour. Ce travail eut lieu en 1768. La même année, on lui commanda des tableaux décoratifs pour le château de Mariemont.

« Payé au Sieur Douxfils peintre, pour deux tableaux de cheminée à Mariemont, 75 florins 12 sous » (6).

10. Jacques DUBOIS.

Jacques Dubois fut à la fois peintre et acteur. Sa carrière de comédien, seule, nous est connue (7). Bornons-nous à rappeler qu'il fit partie de la troupe du théâtre de la Monnaie de 1745 à 1776 et qu'en 1766 il dirigeait cette entreprise en collaboration avec Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire.

Il est permis de supposer que Dubois mit son talent de peintre, avant tout au service de l'art dramatique auquel il était si intimement lié. La *Gazette de Bruxelles* rend hommage à sa valeur lors de la réouverture de la Salle de la Monnaie le 4 avril 1755 et fait le plus grand éloge du bon goût et de la magnificence des « nouvelles décorations et autres embellissements » exécutés sous sa direction.

Dubois porta le titre de peintre breveté de S. A. R. (8) et décora une des salles du palais de Bruxelles.

« J'ay reçu de Monsieur Gamond la somme de cinquante quatre ducats pour avoir peint les six dessus de portes de la première antichambre de S. A. R. en son palais à Bruxelles, ce qui fait argent courant de Brabant celle de 321.6 florins.

Bruxelles, ce 4 janvier 1771. Dubois J. » (9).

---

(1) CH. TERLINDEN, *Notes et documents relatifs à la galerie de tableaux conservée au château de Tervueren aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.* Anvers, 1922, pp. 11, 66-72.

(2) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* Liquidation de la mortuaire. — Sur l'identification de ces tableaux, voir CH. TERLINDEN, *op. cit.*, pp. 13-15, 72.

(3) Gamond est le premier homme de chambre de Charles de Lorraine et capitaine de Tervueren.

(4) A. PINCHART, *op. cit.*, 1879, p. 464.

(5) Voir à ce nom, p. 307.

(6) AGR, *Chambre des comptes,* 50293. Comptes du garde-meuble, 1768.

(7) Voir J. ISNARDON, *Le Théâtre de la Monnaie,* 1890, p. 33 et H. LIEBRECHT, *Histoire du théâtre français à Bruxelles,* 1923, pp. 76 et 232.

(8) Il est ainsi qualifié dans un acte notarié daté du 20 août 1764. AGR, *Notariat de Brabant,* 4664.

(9) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 19.

11. Frédéric DUMESNIL.

Dumesnil devint maître de la corporation des peintres de Bruxelles en 1733 (1). Les travaux qu'il exécuta en 1755, 1768, 1769 à la Cour lui valurent des gratifications importantes. Malheureusement le laconisme des indications qui accompagnent ces paiements ne nous permet pas d'identifier ces œuvres ni même d'en préciser le genre.

« Il est ordonné à la Veuve Nettine notre trésorière, de payer sur la retenue mensuelle de notre cassette au Sieur Dumesnil, peintre pour ouvrages faits pour notre service la somme de cent quatre vingt trois florins dix sols... etc.

Donné à Bruxelles, le 26 juin 1755 » (2).

D'autre part les notes suivantes extraites du « Journal » de Charles de Lorraine mentionnent le peintre (3) :

« At Gamond pour du Meni le peintre, 150 gros écus », 16 octobre 1766.

« Payé at Gamond 459 couronnes pour Marion Paris et le peintre du Menil », 22 février 1769.

12. Jean Antoine GAREMYN.

Le peintre Jan Garemyn de Bruges (4) entretint avec le Bureau des Ouvrages de la Cour une correspondance suivie (5) de 1763 à 1766. Il avait, vraisemblablement, été chargé d'un travail de décoration au palais, car il figure à côté d'autres décorateurs dans un document (6) intitulé : « Comptes et quittances des ouvriers entrepreneurs du Palais de S. A. R. payés par Jean Faulte depuis l'année 1759 jusqu'au 1er janvier 1766 conformément à la valeur de la Recette ci jointe. »

Les payements qui lui furent faits se montaient à 525 florins. L'inventaire des tableaux du palais dressé après la mort de Charles de Lorraine mentionne plusieurs toiles du peintre brugeois :

« 2 tableaux modernes représentant des sujets de la fable, sur toile, 2 pieds 10 pouces sur 2 pieds 9 pouces, estimé à 256 florins » (7).

« Un grand tableau représentant la coupure de Bruges, sur toile, 7 pieds sur 12 pieds, estimé à 400 florins » (8).

Cette « coupure » est une dérivation du canal de Gand qui traverse la ville et fut creusée en 1751-1752. Un tableau ayant un sujet analogue aurait été exécuté pour le comte de Cobenzl; d'après son contemporain Ledoux (9) qui le signale, il s'agit d'une vue prise pendant les travaux de creusement et animée d'une centaine de petites figures.

13. Martin GEERAERTS.

Le peintre anversois Martin Geeraerts reçut la visite de Charles de Lorraine à son atelier le 22 août 1759 (10). La manière de l'artiste, qui se spécialisa dans la décoration en camaïeu, plut au Gouverneur qui lui passa quelques commandes.

(1) A. Pinchart, *op. cit., Messager des sciences historiques,* 1878, p. 488.
(2) AGR, *Ouvrages de la Cour,* 164.
(3) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2598.
(4) Thieme et Becker, *op. cit.,* art. de K. Zoege von Manteuffel.
(5) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 228.
(6) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2632.
(7) Fol. 88.
(8) Fol. 85.
(9) P. Ledoux et Dienberghe, *Levens der konstschilders, konstenaars... van Brugge.* Publié sous le titre : *Brugsche kunstenaars van voorheen,* 1934-1935, p. 64.
(10) Thieme et Becker, *op. cit., sub verbo* Geeraerts.

« Compte et spécification pour Monsieur Joan Faulte architecte de S. A. R. de quatre tableaux peints en bas-relief par Martin Jos. Geeraerts pour S. A. R.: Deux bas-reliefs en grisaille à quinze ducats la pièce. Deux bas-reliefs en couleur d'or à vingt ducats la pièce. Total 70 ducats » (1).

Le reçu de 70 ducats (413 florins) est daté d'Anvers, 15 mai 1762.

Plusieurs œuvres de Geeraerts furent destinées à Mariemont (2) : « Je certifie avoir reçu de Mr Faulte la somme de 4 florins pour transport de deux caisses contenant les tableaux de M. Geeraerts pour et à Mariemont. Bruxelles, le 17 septembre 1763. (s) Joseph De Monten. »

14. GUILLAUME.

« Donné at Guilliaume pour une vue de Tervueren en tableau », 7 mars 1768 (3).

15. Norbert HEYLBROUCK.

Nous trouvons dans les Papiers de Charles de Lorraine le nom de Norbert Heylbrouck, peintre auquel fut confié la décoration du plafond de la chapelle du Palais. Une des notices biographiques rédigées par Pierre Ledoux (4), peintre brugeois du 18e siècle, nous permet de l'identifier avec le fils d'un graveur (même prénom) qui fut appelé en 1749 à la direction de l'atelier monétaire de Bruges. Voici ce que Ledoux, généralement bien informé, nous dit de Norbert II Heylbrouck : Gantois de naissance (5), il fait de brillantes études à l'Académie de Bruges. Au retour d'un séjour de perfectionnement à Paris, il vient se fixer à Bruxelles et y peint le plafond de la chapelle du Palais. Peu de temps après, il s'installe à Gand où il travaille pendant deux ans à la décoration de l'hôtel du baron de Berlaire. Enfin il retourne à Bruges et y obtient en 1775 une place de professeur adjoint à l'Académie des Beaux-Arts. Il meurt à Bruges le 8 décembre 1785. Il avait épousé une demoiselle Angeline Agys dont il eut plusieurs enfants. L'un d'eux, né à Bruxelles, fut baptisé le 29 juin 1762 (6) et reçut le prénom de son parrain Jean Faulte, architecte à la Cour.

« Soumission du Sr Heylbrouck pour le plafond de la Chapelle Royale (7).

Je soussigné m'engage envers Son Altesse Royale de peindre en couleurs et dans toute sa perfection le plafond de la nouvelle Chapelle Royale en y représentant un sujet en honneur de Saint Charles Borromée, conformément à l'esquisse agréée et approuvée par Sa dte A. R. le tout pour la somme de deux cent cinquante pistolles et aussitôt possible. Bruxelles ce 15 juillet 1761. (s) N. Heylbrouck. »

« J'ai reçu de Monsieur Faulte, architecte de S. A. R. la somme de deux mille six cent vingt cinq florins courant en satisfaction des ouvrages faits conformément à ma soumission cy dessus; fait à Bruxelles le 17 may 1768. (s) N. Heylbrouck. »

---

(1) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 198.
(2) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 228.
(3) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2598, Journal de Charles de Lorraine.
(4) P. Ledoux et J. B. Dienberghe, *Levens der konstschilders en konstenaers van Brugge.* Edition par l'abbé de Porter. Bruges, 1935, p. 59.
(5) Thieme et Becker, *op. cit.*, le font naître à Bruges entre 1735 et 1740. Cette dernière date est celle que renseignent les registres du métier des peintres de Bruges auquel l'artiste était affilié. Voir G. Gaillard, *De ambachten en neringen van Brugge,* 1854, p. 163.
(6) Archives de la Ville de Bruxelles. Registres aux baptêmes. Eglise N.-D. de la Chapelle.
(7) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 63.

16. S. J. HEYLBROUCK.

On ignore si S. J. Heylbrouck (1) a des liens de parenté avec la famille du graveur de monnaie. On ne possède d'ailleurs à son sujet aucune indication biographique. Charles de Lorraine lui confia des travaux de gravure (2) : la gravure d'un dessin de l'architecte Jean Faulte représentant le château de Tervueren, et la correction d'une planche de cuivre représentant la porte d'entrée du Palais de Bruxelles. Les quittances se rapportant à ces ouvrages sont datées respectivement du 25 octobre 1762 et du 27 septembre 1764.

17. Ignace KATZL.

La notice consacrée à ce peintre dans le dictionnaire de Thieme et Becker est erronée. Il est impossible que Katzl soit devenu peintre de Charles de Lorraine dès 1744. En effet il naquit en 1735. Dès janvier 1760, il est signalé dans les états de gages du gouverneur, émargeant au budget trimestriel pour la somme de 105 florins (3). D'autre part, Charles note dans son Journal les gratifications extraordinaires qu'il accorde à son peintre en titre. « Donné at Katzel mon peintre 2 doubles souvenirs », le 19 mars 1768 et « Donné a Katzel mon peintre deux doubles souverains », le 2 janvier 1769 (4), « Fait venir Catzel mon peintre », le 11 mai 1771 (5), enfin « Donné 2 doubles souverains a Katz et à Franz peindre le lambris au cabinets de physique », le 9 octobre 1775 (6).

Charles de Lorraine légua, par testament, diverses sommes à plusieurs personnes, notamment 1000 florins à son peintre Katzl, don qu'il toucha le 28 novembre 1780 (7).

Le comité chargé de liquider la succession du gouverneur ayant examiné, le 18 octobre 1780, la situation des divers bénéficiaires des largesses ducales note, en ce qui concerne Katzl, que le peintre a 45 ans et jouit d'une bonne santé. Il le propose pour le maintien d'un traitement, contrairement à ce qu'il avait décidé pour les autres peintres. « On a omis les autres peintres parce qu'ils avaient un état, et parce que leur titre à la Cour n'était qu'un accessoire; mais pour Katzl il était prévativement au service de S. A. R. Il était obligé de la suivre dans ses séjours à la campagne, il avait son habitation dans la palais et ses gages tenaient lieu du paiement de ses ouvrages » (8).

Notons enfin que Katzl est toujours en vie, en 1790 (9).

18. Jean Laurent KRAFFT.

Jean Laurent Krafft qui fut surtout dessinateur et graveur naquit à Bruxelles où il fut baptisé le 26 juin 1726 (10). En 1748 on le trouve en apprentissage chez Maximilien

(1) THIEME et BECKER, *op. cit.*, S. indiquerait le prénom Séraphin. Rappelons que Norbert II avait un frère graveur, Séphirin, qui d'après Ledoux résida plusieurs années à Bruxelles où il mourut en 1766.

(2) Nous les avons signalés déjà dans notre étude *Jean Faulte, architecte de Charles de Lorraine.* Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, août 1935, pp. 136, 137.

(3) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 233.

(4) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2598.

(5) *Idem,* 2599.

(6) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2660. Il s'agit du Cabinet de Physique du palais de Bruxelles.

(7) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine.* Liquidation de la mortuaire.

(8) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2617, fol. 28.

(9) *Conseil des finances,* Registre nº 799 : « Payement des pensions du Duc Charles de Lorraine ».

(10) ARCHIVES DE LA VILLE DE BRUXELLES. Registres aux actes de baptêmes, Eglise de la Chapelle.

de Haes (1). Sa carrière se terminerait dès 1768, d'après Piot (2) qui déclare qu'il fut enterré le 1er janvier de cette année. En réalité il vécut longtemps encore, sans dépasser toutefois l'année 1797, année où fut imprimé un « Catalogue d'estampes et de dessins délaissés par feu J. L. Krafft, en son vivant peintre et graveur ès arts » (3).

Son nom apparaît plusieurs fois dans la comptabilité du palais de Bruxelles : lors de l'aménagement d'un théâtre à la Cour en 1769-1770, il collabore à sa décoration. La même année Krafft brosse des décors pour les bals de carnaval; en 1775 nous le retrouvons dans cette même occupation; 5 mascarades eurent lieu cet hiver là, les 29 janvier, 5 février, 12, 19 et 26 février, ayant respectivement pour titre : « Le village de la folie », « les sauvages », « les vendangeurs », « les vaissaux de la rade », et « les Russes ou Calmouques ». Aux côtés de Krafft dont le nom est toujours placé en tête, ont travaillé les peintres suivants : Louis De Manet, J. B. Waguemans, J. B. Spaak, Briche père et fils, Timermans (4).

Le « Catalogue des effets précieux de feue S. A. R. » mentionne 2 vues de Tervueren peintes par Krafft (5), sur toile, mesurant 1 pied 8 pouces de haut sur 2 pieds 9 pouces de largeur.

19. Hyacinthe de LA PEGNA.

La Pegna (6) naquit à Bruxelles en 1706 et mourut à Rome en 1772. Il se distingua dans la peinture de vues de villes, de scènes de bataille et grava ses compositions avec un certain talent. Il voyagea beaucoup, mais résida plus particulièrement à Bruxelles, Paris, Vienne et Rome. Il occupa à Rome les fonctions de proviseur de l'église Saint Julien des Flamands, à partir d'août 1769. Le cardinal Albani, qui n'avait pas été étranger à sa nomination de proviseur, le protégeait depuis longtemps. C'est lui qui, quinze ans auparavant, l'avait mis en rapport avec le Comte de Cobenzl. Celui-ci était préoccupé, à ce moment, de trouver les moyens propres à stimuler l'industrie de la tapisserie à Bruxelles. Il vit en La Pegna l'artiste qu'il serait utile d'adjoindre à la manufacture comme cartonnier, pour lui donner une orientation nouvelle, et il le fit venir à Bruxelles. Les extraits suivants de la correspondance du ministre autrichien montreront comment la chose fut amenée.

Du cardinal Albani à Cobenzl (7) : « Rome, 30 mars 1754. Nous avons ici de quelques temps un peintre de Bruxelles nommé La Pegna qui se distingue par son habileté dans sa profession, mais particulièrement à peindre des batailles et autres opérations militaires. Il a si bien réussi un tableau que le roi de Sardaigne lui avait ordonné pour représenter la célèbre attaque du Col de l'Assiette, qu'il a eu ordre ensuite de le graver. Et n'ayant pas moins réussi dans la gravure que dans la peinture, voulant donner à S. A. R. (8) un essai de son habileté, elle m'a prié d'adresser à Votre Excellence une demi-douzaine de ses estampes. afin qu'elle se daigne d'en présenter quatre à S. A., retenant les deux autres pour elle-même ».

De Cobenzl au cardinal Albani (9) : « Bruxelles, 13 avril 1754. J'ai reçu la gracieuse

(1) A. PINCHART, *op. cit.*, 1879, p. 461.
(2) *Biographie Nationale, op. cit.*, t. X, col. 793-796.
(3) BIBLIOTHÈQUE ROYALE, Bruxelles, *Fonds Van Hulthem*, nº 9599.
(4) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine*, liasse 99. Voir la notice sur Bernard Verschoot, p. 329.
(5) Nº 22.
(6) WURZBACH, *op. cit.*, et THIEME et BECKER, *op. cit.*
(7) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre*, 1054, fol. 350, original.
(8) Il s'agit de Charles de Lorraine.
(9) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre*, 1054, fol. 356vº-357, minute.

lettre de Votre Eminence en date du 30 mars avec les estampes que le sieur de La Pegna a voulu y joindre... S. A. R. a admiré l'habileté de ce peintre et est enchanté de ce qu'un sujet de ce pays s'est distingué dans ce bel art. S. A. R. sent de même que moi de quelle utilité ledit Pegna pourrait être dans ces pays-ci. Elle est même très disposée à lui proposer des conditions pour le convier à s'y rendre. Nous avons ici une très belle manufacture de tapisseries qui a très bien réussi jusqu'à cette heure. Comme il nous manque un dessinateur pour la rendre parfaite, ledit peintre peut y suppléer et rendre par là des bons services à sa patrie ».

De Cobenzl au cardinal Albani (1) : « Bruxelles, 18 mai 1754. Je fais mes très humbles remerciements à Votre Eminence pour l'attention qu'elle a voulu avoir de remettre ma lettre à M. Pegna et de me faire tenir sa réponse. Votre Eminence m'oblige doublement pour les peines qu'elle s'est donnée pour persuader ledit La Pegna à se rendre à sa patrie. J'aurai l'honneur d'adresser au premier jour à Votre Eminence la réponse à sa lettre en lui proposant les conditions auxquelles S. A. R. est disposée à contribuer à son avantage et lui rendre la situation aussi agréable que faire se pourra. »

Ces conditions firent l'objet d'un rapport à l'Impératrice (2) où il était question d'allouer une pension de 750 florins d'Allemagne au peintre. Le rapporteur, Sylva Tarouca, ajoutait qu'on pourrait l'obliger à fournir au moins, trois ou quatre tableaux par an à Charles de Lorraine, en sus de ses obligations à la manufacture de tapisseries. L'assentiment de Marie Thérèse fut notifié dans une dépêche datée du 14 octobre 1754 (3) où le montant de la pension est arrêté à 100 pistolles. Cette somme fut jugée modeste par le Gouvernement lui-même qui, en raison de cette modicité, remboursa au peintre ses frais de voyage et ceux de sa famille (4).

Parmi les tapisseries exécutées d'après les cartons de La Pegna à la manufacture de Bruxelles, nous connaissons quatre pièces représentant des scènes de la vie militaire et conservées dans les Collections Nationales Autrichiennes à Vienne. Elles furent tissées dans l'atelier de Daniel Leynier (5).

Une facture (6), émanant du même Leynier, mentionne cinq pièces de tapisserie exécutées pour compte de Charles de Lorraine et représentant « les plaisirs des campagnes » peint par La Pegna. De notre peintre aussi : « une tapisserie peinte à l'huile » « pour servir de modèle et être exécutée en basse lisse » qui ornait la salle à manger du château de Mariemont (7).

Nous ignorons, par contre si La Pegna fournit au Gouverneur général les « 3 ou 4 tableaux par an » qu'on semblait attendre de lui. Seuls deux dessus de portes, de sa main, sont signalés dans l'Inventaire des tableaux du Palais, dressé après la mort du Prince (8). Ils se trouvaient dans la Chapelle particulière.

---

(1) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 1054, fol. 365v°-366, minute.

(2) AGR, *Chancellerie Autrichienne des Pays-Bas.* Dépêches d'Office, n° 418, D. 47, D. Voir De Boom, *Les ministres plénipotentiaires dans les Pays-Bas autrichiens, principalement Cobenzl,* 1932, p. 200.

(3) G. Cumont, *Tapisseries de la maison du prince Charles de Lorraine et tapisseries mentionnées dans les « Gastos Secretos » du gouvernement autrichien* (1744-1789), *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles,* t. X, 1896, pp. 351-352.

(4) *Id.*

(5) L'une de ces pièces, Le Bivouac, fut exposée à l'Exposition consacrée à « Cinq siècles d'art bruxellois » 1935. N° 682 du Catalogue.

(6) Datée du 20 avril 1762. Publiée par M. G. Wildemans, « *Jadis* », 1913, p. 16.

(7) G. Cumont, *op. cit.*

(8) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2632. « Inventaire et Estimation des tableaux... », f° 80 v°.

La Pegna travailla aussi pour les particuliers. Nous croyons intéressant de signaler la commande importante que lui passa devant notaire, le 21 juin 1757, le Prince Claude François de Ligne (1). Il s'agissait de représenter, sur une vaste toile de quarante et un pieds de long sur quinze de haut, la terre de Beloeil et ses environs, en plan ou en demi-relief. Aux deux extrémités de la toile le peintre devait reproduire deux aspects du château et de ses environs immédiats et animer les premiers plans de ces vues, de figures et de chevaux. Mr Félicien Leuridant qui a consacré un grand nombre d'études érudites au domaine de Beloeil, nous dit avoir connu cette œuvre avant qu'elle n'ait péri dans l'incendie du château, en 1900.

20. Jacques LEFEBVRE.

« Jacques Lefebvre l'aîné, artiste et professeur de l'Académie de dessin établie à Tournay » demande le règlement d'une quittance de 2026 florins le 15 janvier 1781 (2).

21. Louis Pierre LEGENDRE.

Legendre, peintre français, est connu comme portraitiste, genre qu'il pratiquait à l'huile, au pastel, et en miniature (3). Le dépouillement des « Papiers de Charles de Lorraine » apporte quelques précisions sur sa production à la Cour qui, on le verra, est aussi celle d'un décorateur. L'examen de ces documents nous permet, d'autre part, d'esquisser une courte biographie du peintre, jusqu'ici assez obscure; nous en devons les éléments à la discussion qui surgit au sein du Comité chargé de liquider la succession du Gouverneur général, lorsqu'il fallut statuer sur l'attribution de pensions aux artistes attachés à la Cour. Chaque cas fit l'objet d'une enquête — source intéressante pour nous — dont le résultat fut l'exclusion (4) des peintres Sauvage, Verschoot (5), Legendre,

(1) AGR, *Notariat de Brabant,* n° 4612. Cet acte nous est connu par les papiers de feu Guillaume Des Marez, archiviste de la Ville de Bruxelles.

(2) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2622, fol. 66. Mortuaire de Charles de Lorraine.

(3) THIEME et BECKER, *op. cit.,* 1928 (art. de Marg. Devigne). M. G. WILDEMAN a publié un « Mémoire » des portraits (une quinzaine) exécutés pour le Ministre de Cobenzl en 1768, *Jadis,* octobre 1912, pp. 157-158. Mr Lucien Graux, à Bruxelles, possède quatre portraits peints par Le Gendre : ceux des beaux-parents de l'artiste, Lambert Marielle et Jeanne Françoise Quinenville, celui de sa femme, et le sien. Cette dernière toile figura à l'« Exposition des maîtres flamands du XVIIIe siècle » organisée aux Musées Royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, en mars 1930, numéro 33 du catalogue.

Chez Mr Jean de Vaux, à Liége, se trouve un portrait au pastel représentant la baronne de Vaux, née Marie Elisabeth de Tassillon de Terlinden (1733-1783), épouse de Louis de Vaux, commandant des Chasses Royales des Pays-Bas. L'œuvre, sans signature ni date, est attribuée à Legendre sur la foi d'un état d'honoraires dressé par le peintre dans les termes suivants :

A Madame
Madame de Vaux
du Parc, à Bruxelles.

Madame,

D'après les ordres que vous me donnâtes l'année dernière de vous envoyer le comte de ce qui m'est due, je le fais, il n'en est pas long! il y a deux de vos portraits historiés en pastel et un petit, une bordure et deux glaces, pour le tout huit louis. J'ai l'honneur d'être avec respect, Madame, votre très humble et obéissant serviteur.

Le Gendre. »

Renseignement dû à l'obligeance de Mr Marcel Bergé; voir également son article : « *Le théâtre du Baron Louis de Vaux* », *Revue franco-belge,* juin 1936, pp. 321-332.

(4) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2617, fol. 35.

(5) Voir ces noms, plus loin.

de l'architecte De Wez et du sculpteur Ollivier (1), du nombre des pensionnés, sous prétexte qu'ils ne pouvaient être considérés comme gens de la maison de S. A. R. A la suite de cette mesure le comité reçut de chacun des intéressés une requête (2) tendant à le faire revenir sur sa décision, et qui contenait un aperçu des carrières respectives de ces artistes. Louis Legendre donne sur la sienne les détails suivants :

« Il y a vingt ans que le suppliant en revenant d'Angleterre passa à Bruxelles dans l'intention d'aller suivre son talent à Paris, lieu de sa naissance, à l'appui de ses grandes protections. Feue son Altesse Royale l'employa et paru satisfaite; après quatre années les occupations diminuèrent et le suppliant reprit son projet d'aller se mettre en état d'être reçu à l'Académie de France, et se trouva forcé malgré lui de prendre congé d'un Prince qui l'avait toujours comblé de sa bonté et d'éloges. S. A. R. paru surprise et témoigna son mécontentement sur ce projet parce que le suppliant était le seul de ses peintres qu'il employait dans trois genres différents, savoir pour la mignature en huille et en pastelle (sic) et lui fit demander si une petite pension de huit cent florins pourrait l'arrêter à sa cour. »

« ... En 1767 le suppliant se maria à une jeune personne de cette ville, née d'honnêtes parents sans opulence, mais d'un excellent caractère et vertueuse, un funeste accident lui enleva à l'âge de vingt-cinq ans après quatre années d'une parfaite union. Il resta veuf avec deux filles... ». « ... Si le suppliant était jeune, il n'importunerait pas Votre Altesse, mais ce n'est pas à l'âge de cinquante ans qu'il est temps de former d'autres projets et de se déplacer... ». Du 6 novembre 1780.

Legendre serait donc né à Paris en 1730 ou en 1732, si l'on se réfère à l'enquête du Comité qui lui donne deux ans de moins (3).

De son séjour en Angleterre nous n'avons d'autre preuve que la facture très anglaise du portrait qu'il fit de lui-même (Coll. Graux).

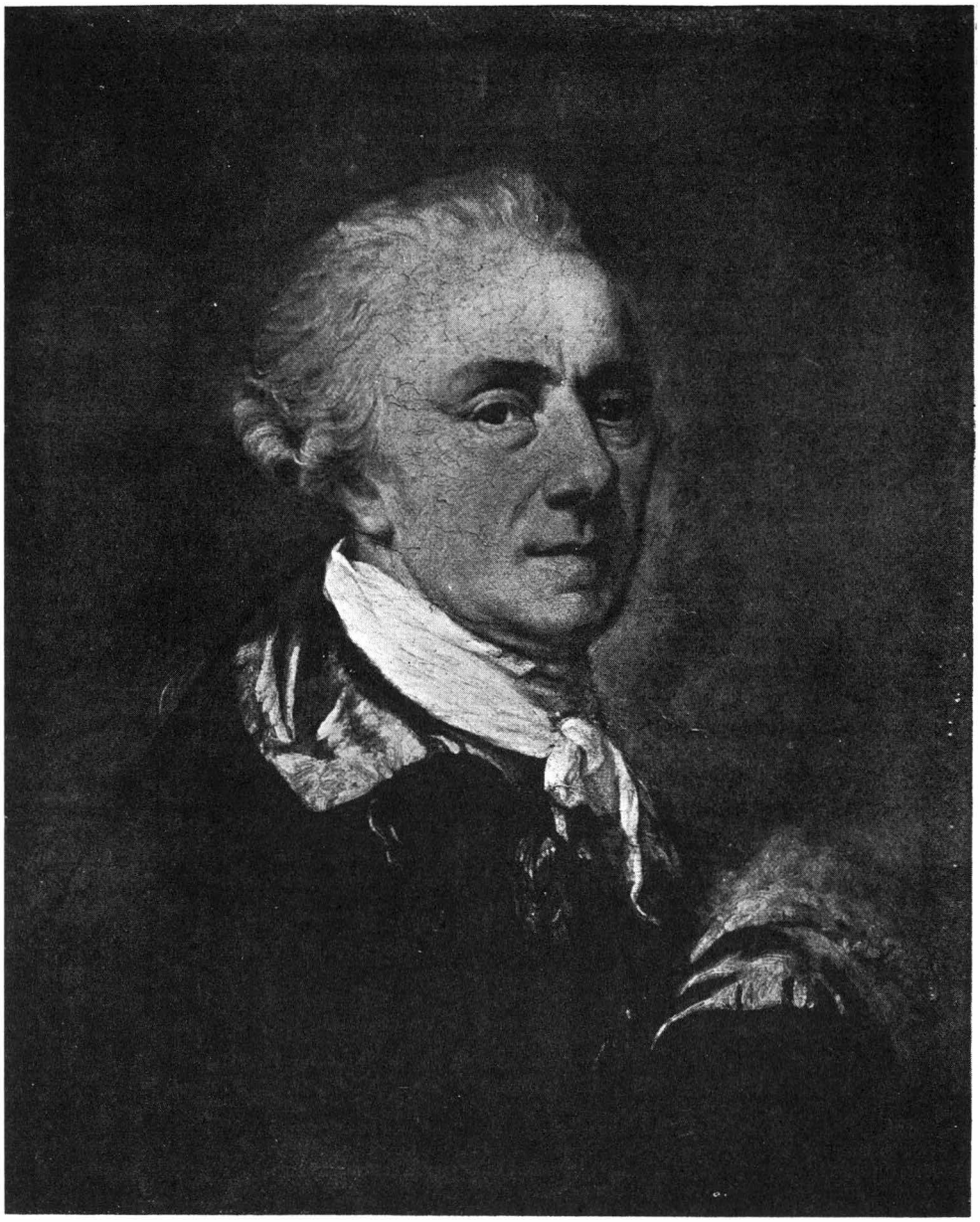
En 1760 il serait à Bruxelles, travaillerait pour la Cour à laquelle il serait attaché quatre ans plus tard. C'est en effet à partir de 1764 qu'il émarge régulièrement au budget du Gouverneur général touchant 200 florins par trimestre.

Le 15 février 1768 (4) — et non 1767 — il épousa à l'église Sainte Gudule, Pétronille, Françoise, Joséphine Marielle, fille de Lambert et de Jeanne Françoise Quinville (5), baptisée à Bruxelles le 25 octobre 1745 (6).

Le 3 janvier 1772 (7) M^me^ Louis Legendre meurt laissant deux filles : Charlotte, Louise, Joséphine, qui eut l'honneur d'être tenue sur les fonts baptismaux, le 1^er^ juillet 1769 (8), par le Comte Charles de Cobenzl et par Marie Caroline Murraij. Le seconde, François, Louise, Joséphine, fut baptisée le 14 février 1771 (9).

Après la disparition de son royal protecteur, Legendre retourne à Paris (10). Conser-

(1) Voir MARG. DEVIGNE, *Augustin Ollivier de Marseille, Gazette des Beaux-Arts,* 1920 II, pp. 95-116.
(2) AGR, *Conseil des Finances,* liasse 132[1].
(3) Le rapport est daté du 18 octobre 1780.
(4) ARCHIVES DE LA VILLE DE BRUXELLES. *Registres aux Mariages.* Eglise Sainte-Gudule.
(5) Ou Quinenville? C'est sous cette dernière forme que ce nom figure dans le *Crayon généalogique de la famille Cans,* communiqué par M^r^ L. Graux.
(6) ARCHIVES DE LA VILLE DE BRUXELLES. *Registre aux baptêmes.* Eglise Sainte-Gudule.
(7) Id. *Registre aux décès.* Eglise N.-D. du Finistère.
(8) ARCHIVES DE LA VILLE DE BRUXELLES. *Registres aux baptêmes.* Eglise N.-D. du Finistère.
(9) ARCHIVES DE LA VILLE DE BRUXELLES.
(10) Lettre de Legendre adressée au Comité de la Mortuaire, datée du 20 mai 1782. L. habitait à Paris, rue Neuve des bons enfants, un immeuble attenant à l'hôtel de Radziwil. AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2623, fol. 194.



LEGENDRE. Portrait par lui-même.

Collection Graux, Bruxelles.

vait-il si peu d'espoir dans le succès de la requête qu'il avait rédigée à la fin de l'année 1780? Probablement, et c'est à tort, car au printemps 1782 le Comité de la mortuaire, s'étant enfin ravisé, lui accordait, ainsi qu'aux autres artistes dans le même cas, une pension équivalente aux appointements dont il avait joui précédemment. Cette solution qu'il accueille avec une satisfaction évidente (1) ramène aussitôt Legendre à Bruxelles (2) : les pensionnés de cette catégorie étaient tenus, en effet, de résider à Bruxelles ou en Brabant; toute infraction à cette règle entraînait la suspension immédiate de la pension; aussi pour se déplacer l'intéressé devait-il en solliciter la permission. C'est ainsi que nous savons que Legendre fait en 1782 un séjour de huit jours à Liége, et un autre de trois mois à Paris en 1784 (3). A cela se bornent d'ailleurs nos renseignements sur cette période de la vie du peintre, dont nous perdons définitivement la trace après 1790 (4).

L'activité principale de Legendre à la Cour de Charles de Lorraine fut celle d'un portraitiste, toutefois, ainsi que certains textes ci-après le prouvent, il fut aussi décorateur.

« Mémoire des ouvrages de peinture faits par Legendre. Trois dessus de portes dans la tribune de la chapelle de la Cour représentant une Vierge et l'Enfant Jésus, Sainte Anne et la Vierge, la troisième Saint Charles Boromée. Pour les trois, trente pistolles. Je reconnais avoir reçu de Mr Faulte la somme de 30 pist. Ce 31 octobre 1762. »

(s) Legendre (5) ».

« Payé au peintre le Gendre 23 1/2 souverains pour des ouvrages qu'il mat fait, 6 janvier 1770 » (6).

« Mémoire de le Gendre, peintre du Cabinet de S. A. R. — Avoir fait un portrait en miniature de S. A. R. la Princesse, remis entre les mains de M. Gamond quelques jours avant le départ pour Vienne de l'année 1770, 6 louis. — Deux portraits en miniature de S. A. R. Mgr., forme ovale pour les grandes boîtes et fort historiées, 20 louis — soit 26 louis » (7).

« Mémoire de Legendre pour S. A. R. — 1774, le 25 mars, un portrait de feu Mme la princesse, remis à M. Leener, 6 louis — 1775 mars, remis à M. Gamond neuf portraits de S. A. R., tant grand que petits pour des tabatières à 6 louis, 54 — 1775 juillet, remis à M. Leener un portrait miniature de S. A. R., 6 louis » (8).

« Payé at Antoine pour le peintre le Gendre 31 d. 3 s., 19 août 1777 » (9).

« Payé au peintre Legendre pour ouvrages faits pendant l'année 1778, 156 fl. 16 d. » (10).

Le détail de ces ouvrages est donné dans un mémoire (11) de l'année 1778. Il s'agit d'« Un tableau en bas-relief pour un trumeau, 4 louis, et de deux autres bas-reliefs pour Mariemont, 8 louis, font 156-16 florins. »

« Mémoire des ouvrages que Legendre, peintre de S. A., a fait pour le château de

(1) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2623, fol. 194.
(2) Il y avait loué une maison appartenant au Chevalier Le Roy, rue aux Choux. Voir une requête de L. datée du 19 février 1783. AGR, *Conseil des Finances,* liasse 133[1].
(3) Voir requête de Legendre, accordée le 27 mai 1784. AGR, *Conseil des Finances,* liasse 133[1].
(4) AGR, *Conseil des Finances,* registre nº 799 : « Payement des pensions du Prince Charles de Lorraine.
(5) AGR, *Ouvrages de la Cour,* nº 164.
(6) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2599. Journal de Charles de Lorraine.
(7) AGR, *Papiers Charles de Lorraine,* liasse 28.
(8) AGR, *Papiers Charles de Lorraine.*
(9) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de guerre,* 2601. Journal de Charles de Lorraine.
(10) AGR, *Chambre des Comptes,* 50293. Compte du garde-meuble.
(11) AGR, *Ouvrages de la Cour,* nº 164.

l'Hermitage (1) dans le courant de l'année 1779. Divers bas-reliefs pour salon, chambre à coucher, cabinet de lacque, grand salon de campagne, le petit appartement à droite du vestibule. Notamment pour le salon « un paysage camayeu vert pour devant de cheminée 5 louis »; pour la chambre à coucher « au-dessus des portes de l'alcôve, deux tableaux ovale en pastel, l'un représentant Diane dans une forêt, figure entière en historiée des accessoires relatifs, 10 louis, l'autre représentant la pêche, 10 louis » (2).

« Mémoire de le Gendre, peintre de S. A. R., des ouvrages faites pour le château Charles, année 1780. Mars, un tableau en pastel pour le dessus de cheminée de la chambre à coucher, représentant Diane et Endimion, figure entière, fond de paisage et groupe de gibier, 110 louis. — Un tableau en huile pour le dessus de cheminée du cabinet à écrire représentant Minerve protégeant les arts, figuré par des enfants et tous les attribus annalogue, 15 louis. — Juin, un devant de cheminée pour la chambre à coucher : des enfants qui arrangent plusieurs morceaux de bois, 6 louis. — Un autre devant de cheminée pour le cabinet à écrire : des enfants jouant avec une sphère et autres accessoires relatifs à l'étude, 6 louis. Total, 38 louis, soit 496 florins 10 sous » (3).

Le « Catalogue des dessins encadrés et sous glaces » (4) faisant partie des Inventaires de la mortuaire de Charles de Lorraine mentionne 3 pastels dûs à un artiste désigné sous les initiales L. G.

« Un pastel représentant une perdrix dans la manière de Ciltius, 1 P. 8 p. × 1 P. 4 p., estimé à 20 florins » (5).

« Un pastel représentant une jeune demoiselle dévuidant un peloton de fillet, 1 1/2 P. × 1 P. 2 p., estimé à 30 florins » (6).

« Un pastel par le même, représentant un petit garcon se mirant dans le miroir 1 P. 7 p. × 1 P. 8 p., estimé à 20 florins » (7).

22. Olivier LE MAY.

Le May (8), né à Valenciennes le 26 mai 1734 et mort à Paris en 1797, fut paysagiste, mariniste et graveur.

Le 17 novembre 1779, il présentait une requête (9) pour être autorisé à prendre des vues perspectives des ports d'Ostende (10) et de Nieuport, alors places militaires. A ce moment il était établi à Bruxelles avec sa famille et revenait d'un voyage en Italie et en Sicile où il avait accompagné le Prince Pignatelli de Fuentès. Charles de Lorraine fit appel à son talent en 1780.

« Etat des prétentions du peintre Olivier Le May pour 4 tableaux représentant le château Charles, faits en 1780, 10 louis chacun, soit 522 florins, 13 sols, 4 deniers ».

« Ordonnance de payement au peintre O. Le May... etc. 12 mars 1781 » (11).

---

(1) Il s'agit du Château Charles, à Tervueren.
(2) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 22.
(3) Ibid.
(4) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* n° 2632.
(5) Ibid., fol. 98 v°.
(6) Ibid., Id.
(7) Ibid., Id.
(8) THIEME et BECKER, *op. cit.*, WURZBACH, *op. cit.*, voir aussi ADAM BARTSCH, *Catalogue raisonné des dessins originaux du Cabinet du Prince Charles de Ligne.*
(9) AGR, *Conseil privé, régime autrichien,* liasse 1051, A.
(10) Voir BIBLIOTHÈQUE ROYALE, *Cabinet des Estampes,* 2 vues d'Ostende, gravées par L. J. Masquelier, d'après O. Le May, datées de 1782 et 1787.
(11) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 22.

23. André LENS.

Lens (Anvers, 31 mars 1739 — Bruxelles, 30 mars 1822) (1) fut envoyé par Charles de Lorraine en Italie, en 1764, afin de s'y perfectionner. L'artiste résida quatre années dans la péninsule. Une lettre du Cardinal Albani à Cobenzl nous a conservé le souvenir de ce séjour : « Rome, 13 juillet 1765. Le jeune peintre André Cornèle Lens que Votre Excellence ma fait l'honneur de me recommander m'a fait voir ces jours passés un tableau de sa façon et y aiant trouvé tout bien arrangé de manière que j'ai lieu d'espérer que par son application il remplira bien l'attente du Prince qui le comble de bienfaits et de Votre Excellence qui les lui a procurés, je me crois en devoir de rendre témoignage auprès de Votre Excellence de l'attention avec laquelle ce jeune homme employe son temps et au zèle qu'il a de faire honneur à ses bienfaiteurs » (2).

24. Guillaume-Pierre MENSAERT.

Le célèbre auteur du *Peintre amateur* (1763), né à Bruxelles le 15 octobre 1711 et mort dans cette ville après 1777 (3), fut appelé à travailler au décor de la place sur laquelle fut inaugurée, le 17 janvier 1775, la statue de Charles de Lorraine.

« Le soussigné déclare de se soumettre de peindre en camaieu les vingt deux médaillons ordonnés à un écu pièce, faisant 22 écus. Bruxelles, ce 20 décembre 1774. J. P. Mensaert (4).

Signalons aussi, à la date du 1er mai 1764, un paiement de quatorze ducats délivré à Mensaert en « satisfaction de deux tableaux » (5).

25. François Joseph MESUROLLE.

Maître à la corporation des peintres de Bruxelles en 1756 (6), Mesurolle fut chargé de divers travaux au palais de Bruxelles.

« Peint pour la Chapelle royale trois transparentes (sic) aux ordre de Mr Faulte, ingénieur de S. A. R. Commencé le 24 décembre 1760 par moi François J. Mesurolle maître peintre » (7).

« Peint le plafond, avec les attributs, de la chambre chinoise de S. A. R. sous la direction et aux ordres de Mr Faulte... commencé le 13 septembre 1762. Peint 10 jours... fl. 30-0-0 » (8).

26. Théobald MICHAU.

Le délicat paysagiste Michau (9), né à Tournai en 1676 et mort à Anvers le 27 octobre 1765, fut très apprécié par Charles de Lorraine qui, en 1780, possédait une dizaine de ses œuvres (10). Dans le « Journal » du Gouverneur général nous relevons les notes suivantes :

---

(1) THIEME et BECKER, *op. cit.*
(2) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 1058, fol. 144.
(3) THIEME et BECKER, *op. cit.; Biographie Nationale* (HYMANS), t. XIV, 1897.
(4) AGR, *Etats de Brabant,* 502.
(5) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 99.
(6) PINCHART, *op. cit.,* 1879, p. 462.
(7) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 212.
(8) ID., liasse 215.
(9) THIEME et BECKER, *op. cit.*
(10) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* n° 2632, « Inventaire et estimation des tableaux », fol. 75 r., 78 r., 81 r., 84 v., 86 v., 88 v.

« ... De plus pour 2 tableaux de Michaux 45 ducats, 11 avril 1767 » (1).

« Doné pour un bouclier peint par Michaux 2 doubles souverains 7 novembre 1775 » (2).

27. François NANIANT.

François Naniant fut reçu maître à la corporation des peintres de Bruxelles en 1765 (3). C'est en qualité de doreur qu'il fut au service de Charles de Lorraine.

« Etat de la dépense faite pour les dorures du plafond, paintures des boiseries, réparation et augmentation du lambris et sculpture du cabinet à écrire de S. A. R. (4), 1773. Nanian, maître doreur, 683 fl. 19; le peintre Bricke, 63 fl.; Warmoes, maître menuisier, 53 fl. 11; Bruneau, sculpteur, 96 fl. 19 » (5).

« Ordonnance de payement de 13.309 livres 5 sols 9 deniers au peintre Naniant pour ouvrages au château Charles, 24 janvier 1781 » (6).

« François Naniant, peintre et doreur » demande, le 2 février 1781, qu'on lui paie 411 fl., à déduire d'une facture pour travaux au château Charles à Tervueren (7).

28. Jean-Pierre et Joseph Grégoire SAUVAGE.

Charles de Lorraine eut à sa cour deux portraitistes, Jean-Pierre Sauvage et son fils, Joseph-Grégoire.

Le premier, né en 1699 et peut-être originaire de Lorraine (8), mourut à Bruxelles le 27 septembre 1780. Son nom figure en 1737 sur les registres de la corporation des peintres de Bruxelles (9). Il fut attaché à la Cour avec un traitement annuel de 300 florins, à partir de 1750 jusqu'à la mort du Gouverneur, en 1780. Son long service de trente années n'a laissé toutefois que peu de traces dans les archives. Nous y trouvons le mémoire (10) suivant, daté du mois d'avril 1754 et qui comporte : « Un portrait de S. A. R. en buste pour le général Tongres ... ... f. 52 s. 10

Un pareil tableau pour le comte de Saint Ignan ... ... f. 52 s. 10

Un portrait de S. A. R. en entier pour S. E. le comte de Cobenzl, de quarante souverains, cy ... ... f. 714.—,—

Pour le cadre doré pour ce grand portrait ... ... f. 252.—,—»

En 1767 on paie à Sauvage « pour un portrait de S. A. R. Madame peint par ordre de Monseigneur » la somme de f. 52 s. 51 d. 3 (11).

Pour le Magistrat de la Ville de Bruxelles, notre peintre avait peint le portrait de Marie-Thérèse :

« Geord : den R. Stallaert te betalen aen d'heer P. Sauvage de somme van 147 gul. voor geschildert te hebben het portret van haere Maj' de Coninginne van Hongryen ende van Bohemien », daté du 2 septembre 1741 (12).

---

(1) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* n° 2598. Journal de Charles de Lorraine.
(2) AGR, Id., n° 2600. Id.
(3) Pinchart, *op. cit.*, 1879, p. 465.
(4) A Tervueren.
(5) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine.*
(6) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine.*
(7) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2622, fol. 102.
(8) Thieme et Becker, *op. cit.*, — *Biographie Nationale, op. cit.* Bruxelles y est indiqué comme lieu de naissance.
(9) Pinchart, *op. cit.*, 1879, p. 488.
(10) AGR, *Ouvrages de la Cour,* n° 164.
(11) AGR, *Chambre des comptes,* 50293, Comptes du garde-meuble, 1767.
(12) Archives de la Ville de Bruxelles, *Résolutions de la trésorerie,* n° 1274.

Le musée d'Ostende possède un portrait de l'Impératrice et le musée de Bruxelles également. Ce dernier, avec son pendant, le portrait de François I d'Autriche, est attribué erronément (1) à Piat Joseph Sauvage (1744-1818), artiste originaire de Tournai, spécialiste de la décoration et des portraits en camaïeu, qui fut le peintre attitré des Princes de Condé et de Louis XVI et qui s'intitule en 1774, peintre de la Cour des Pays-Bas.

Jean-Pierre Sauvage peignit quantité de portraits pour des particuliers, dont certains nous sont connus par la gravure; le comte de Cobenzl lui en commanda plusieurs ainsi qu'à son fils Joseph Grégoire (2).

*
* *

Joseph Grégoire Sauvage (3), fils du précédent, né à Bruxelles en 1733 mort après 1783, était aussi portraitiste, mais il semble avoir été spécialisé dans la miniature et la peinture sur émail. Il travailla pour Charles de Lorraine sans toutefois être pensionné par lui.

En 1763 (4) il peint deux portraits en miniature pour le Gouverneur général. En date du 23 octobre 1765 nous trouvons la quittance suivante : « Reçu de Monsieur Leenheer trois doubles souverains pour un portrait que j'ai eu l'honneur de faire de Son Altesse Royale » (5).

En date du 10 avril 1771 : « Reçu de Mr Leenheer la somme de 14 louis pour 2 portraits livrés à Son Altesse Royale » (6).

29. J. M. DE SAUVENIER.

Le Gouverneur général recourut aux services d'un peintre qui n'est mentionné dans aucun dictionnaire : J. M. de Sauvenier qu'il chargea en 1760 de décorer la salle de bain installée au château de Tervueren.

« Payé à Sauvenier, peintre en fleurs, pour ce qu'il a peint dans l'intérieur des bains, pour parfait payement 304 florins » (7).

« Augmentations d'ouvrages de peintures faits dans la salle de bains du château royal de Tervueren par moi, J. M. de Sauvenier, peintre en fleurs, aux ordres de M. de Gamond fils, premier homme de chambre de S. A. R., 350 florins » (8).

Le peintre travailla également pour le palais de Bruxelles.

« Fait et livré un tableau de fleurs par moi J. M. Sauvenier, pour être placé au-dessus du trumeau dans la chambre à coucher dans les nouveaux appartements de S. A. R. à son palais fl. 75 ». Reçu daté du 23 décembre 1760 (9).

30. Jean-Baptiste SIMONS.

Peintre de genre et peintre décorateur, ignoré des dictionnaires, Jean-Baptiste Simons (ou Simon) semble avoir été très en faveur auprès de Charles de Lorraine, qui le fit travailler à partir de 1763.

---

(1) THIEME et BECKER, *op. cit.*, tome XXIX, p. 499.
Le catalogue du Musée signale que le portrait de l'empereur est signé et daté 1765.
(2) M. G. WILDEMANS, *Jadis*, 1912, pp. 156 et 157.
(3) THIEME et BECKER, *op. cit.*
(4) M. G. W., *Jadis*, 1913, p. 31.
(5) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine*, liasse 210.
(6) AGR, IBID., liasse 211.
(7) AGR, *Chambre des Comptes*, 27443, année 1760.
(8) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine.*
(9) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine*, liasse 215.

Pendant plusieurs années Simons fut occupé au renouvellement d'une partie de la décoration du château de Mariemont : les panneaux surmontant les portes et les cheminées.

« Payé à Mr Simon, peintre pour vingt et un tableaux servant au dessus de portes des grands appartements et aux dessus de cheminées des petits [appartements] à Mariemont, 560 florins » (1).

« Payé au peintre Simon pour des tableaux de dessus de cheminée faits et posés à Mariemont l'année 1773, 106 florins. »

« Payé au peintre Simon pour les dessus de cheminées qu'il a fait pour Mariemont en 1774, 123 florins » (2).

« Payé au peintre Simon pour des tableaux de dessus de cheminées pour Mariemont, 227 florins, 3 [sols] » (3).

« Payé au peintre Simon pour les dessus de cheminées qu'il a peint pour Mariemont pendant l'année 1776, 94 florins, 4 [sols] » (4).

« Le 14 juillet 1777 ... peint par moi, J. B. Simons, quatre tableaux pour placer au dessus des cheminées au château royal de Mariemont pour la somme de 3 pistoles la pièce, et un raccomodage ... flor. 163 » (5).

Notre peintre fit-il, également, œuvre de décorateur au palais de Bruxelles? C'est très probable si l'on en croit la quittance ci-après qui fait mention de travaux exécutés pour une chambre déterminée.

« La dame Vve de Nettine trésorière de S. A. R. payera la somme de sept cent trente un florins dis sept sols pour parfait paiement pour des tableaux et autres ouvrages faits pour la chambre de S. A. R. depuis le 31 may 1763 jusqu'au 18 novembre laquelle somme sera allouée en dépense dans les comptes de la dite dame de Nettine en rapportant la présente quittance. Donné à Bruxelles le 20 novembre 1764. (s.) Le Pce de Gavre ».

Reçu signé : J. B. Simons (6).

Simons peignit de nombreux tableaux de chevalet. Les titres sous lesquels ces œuvres sont désignées dans les comptes nous permettent de supposer que l'artiste se spécialisa dans la peinture de genre à la manière d'un Horemans, d'un Thomas.

Le 29 janvier 1771 Charles de Lorraine note dans son Journal un paiement de 13 souverains fait à Simons (7); le reçu délivré par l'artiste nous apprend qu'il s'agit de quatre tableaux, dont deux représentent du gibier, les deux autres des fruits (8).

Quelques années plus tard notre peintre dresse un état assez imposant des tableaux livrés par lui à la Cour (9) :

« Par ordre de Monsieur Gamond surindentant des maisons royales etc. peint par moi J. B. Simons des sujets champêtre, paysages et figures, livrés le 14 août 1778.

Sept ovales représentant ce qui suit :	f.	s.
1. Une femme faisant des gâteaux	25	- 00
2. Une verdurière allant au marché	25	- 00
3. Une paysanne vendant sa vache	25	- 00
4. Des lavandières près d'un moulin	25	- 00

(1) AGR, *Chambre des Comptes*, 50293. Comptes du garde-meubles, année 1767.
(2) Id., année 1774.
(3) Id., année 1776.
(4) Id., année 1777.
(5) Publiée par M. J. WILDEMANS, *Jadis*, 1913, p. 31.
(6) AGR, *Ouvrages de la Cour*, nº 164.
(7) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre*, 2599.
(8) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine*.
(9) AGR, *Ouvrages de la Cour*, nº 164.

5. Un hiver avec trainaux etc. ... ... 25 - 00
6. Des femmes nettoyant des pots etc. ... ... 25 - 00
7. Un repas champêtre ... ... 25 - 00

Deux tableaux de cheminée représentant :

1. La rosière de Sallansi ... ... 31 - 10
2. Une vente de poissons ... ... 31 - 10

Douze autres de différentes grandeurs :

1. Une fête du village ... ... 84 - 00
2. Le passage d'une rivière ... ... 73 - 10
3. Des paysans jouant aux quilles ... ... 73 - 10
4. Une pêche ... ... 73 - 10
5. Une halte de chasse ... ... 73 - 10
6. Un char menant des paysans à la fête ... ... 73 - 10
7. Deux paysans surprenant une paysanne endormie ... ... 25 - 00
8. Une diseuse d'aventure ... ... 25 - 00
9. Un Savoyard vendant des marchandises ... ... 25 - 00
10. Un maquignon vendant un cheval ... ... 25 - 00
11. Une danse de chiens ... ... 31 - 10
12. Un homme ivre conduit par des femmes ... ... 31 - 10

Un adjoitez (1) près de trois pieds
et un adjoitez de huit pouces ... ... 4 - 00

Faisant : 867 - 00

Reçu le contenu de ce compte, le 7 avril 1779. J. B. Simons ».

Enfin l'artiste livra quatre autres tableaux quelques semaines avant le décès de Charles de Lorraine (2).

« Par ordre de Mr Gamond, peint et livré par moi, J. B. Simons, peintre de S. A. R. le 1er juin 1780, savoir : f. s.

Un tableau représentant un marchand d'estampes ... ... 31 - 10
Un tableau représentant un bain ... ... 31 - 10
Un tableau représentant un maréchal-ferrant ... ... 31 - 10
Un tableau représentant une cascade ... ... 31 - 10. »

Si nous nous reportons à l'inventaire des biens meubles du Gouverneur général, dressé en 1780 (3), nous avons quelque peine à identifier la plupart des tableaux mentionnés, avec ceux dont nous avons appris l'existence par la comptabilité. Aussi croyons-nous utile de transcrire les articles qui concernent ces œuvres.

« 2 tableaux représentant les vues du château de Mariemont, l'un du côté de l'entrée, l'autre du côté du jardin, peints par Simon, sur toile, 3 pieds 10 pouces × 8 pieds, estimé à 100 flor. » (4).

« 2 grands tableaux : l'un représ. l'ancien Hôtel d'Orange et l'autre la cour comme elle se trouve aujourd'hui vue du côté de l'entrée du jardin, l'un peint par Simon, l'autre par Artoit, sur toile, 3 pieds × 8 pieds, estimé à 100 flor. » (5).

« Une couple de tableaux représentant du gibier, sur toile, 16 pouces × 13 1/2 pouces, estimé à 30 flor. » (6).

(1) Nous ignorons le sens exact de ce terme.
(2) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 22.
(3) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* nº 2632. « Inventaire et estimation des tableaux ».
(4) Fº 86 (hauteur × largeur).
(5) Fº 86 vº.
(6) Fº 87.

« Tenture peinte par le sieur Simon en 15 pièces (1).

« Quatre tableaux représentant des vues agréables de mer et de jardins, peints par Simon, sur toile, 5 pieds × 3 pieds, estimés à 120 florins (2).

« Un meuble pour chambre contenant 16 tableaux peints par Simon, sur toile, 12 pouces de haut et de plusieurs largeurs. Estimé à 250 flor. » (3).

« Un tableau représentant du gibier par Simon, sur toile, 3 1/2 pouces × 2 1/2 pouces, estimé à 28 florins » (4).

31. Bernard VERSCHOOT.

Ce peintre est, parmi les artistes attachés à la Cour de Bruxelles, l'un de ceux auxquels Charles de Lorraine eut recours le plus fréquemment et pour les travaux les plus divers. Il est aussi l'un des moins connus (5). Une brève notice lui est consacrée par son contemporain le peintre Ledoux, de Bruges, dans son recueil de biographie 5 (6). D'autre part, quelques indications nous sont fournies par Verschoot lui-même dans une requête (7) adressée en 1780 au Comité de la Mortuaire de Charles de Lorraine. Les « Papiers » de ce Prince fournissent à ces deux sources un complément abondant et précis.

Né à Bruges en 1728 (8), Verschoot suit les cours de l'Académie de cette ville et y remporte un premier prix de peinture en 1749. La même année il illustre de gravures sur cuivre un ouvrage (9) commémorant les fêtes organisées à Bruges lors du 6e centenaire de la Procession du Saint-Sang. Il y reproduit les chars de la cavalcade dont les décors rocailles étaient dus au talent ingénieux de son maître Jan Garemyn.

Après ce premier contact avec Verschoot, nous perdons sa trace pendant seize ans : il les aurait passés, en grande partie, à l'étranger; Ledoux nous parle de longs séjours à Paris et à Rome, et de voyages à travers l'Italie, notamment à Naples, et à Vienne. Rappelé en Belgique par le Gouverneur général (10) auquel on l'a signalé — peut-être son ancien maître Garemyn ou l'architecte Faulte, autre brugeois —, Verschoot, muni de ses portefeuilles d'études, débarqua à la Cour de Bruxelles vers la fin de l'année 1765, ainsi que nous l'apprend le document suivant :

« Jean Faulte demande qu'il soit permis à Bernard Verschot peintre, de faire entrer

(1) Fo 94bis.
(2) Fo 89 vo.
(3) Fo 89 vo.
(4) Fo 75.
(5) Seul A. VON WURZBACH, *Nederländische Kunstlerlexikon,* mentionne son nom, sans prénom, sous la forme erronée de Verschooten.
(6) P. LEDOUX et J. DIENBERGHE, *op. cit.*
(7) AGR, *Conseil des Finances,* liasse 132[1], voir plus haut p. 317 (Louis Legendre) les raisons de cette requête.
(8) Bruges est indiqué comme lieu de naissance par Verschoot lui-même (Requête de 1780) et par Ledoux, toutefois nos recherches aux Archives de cette ville sont restées sans résultat. La date 1728 est donnée par Ledoux et par les registres du métier des peintres de Bruges, J. GAILLARD, *De ambachten en neringen van Brugge,* 1854, p. 163. Remarquons cependant que l'enquête faite au sujet de Verschoot par le Comité de la Mortuaire de Charles de Lorraine lui donne 50 ans en 1780, donc le fait naître en 1730.
(9) Voir BIBLIOTHÈQUE ROYALE, *Cabinet des Estampes.* 4 planches gravées et coloriées in 4°, provenant probablement de cet ouvrage.
(10) Dans sa requête de 1780, citée plus haut, le peintre expose que « passé envirron quinze ans [en 1765 donc], étant en Italie, feu S. A. R. le duc Charles de Lorraine le manda en cette ville de Bruxelles... » AGR, *Conseil des Finances,* liasse 132[1].

sans payer de droits ses études tant en peinture qu'en desseins... » Accordé le 9 novembre 1765 (1).

Après être demeuré quatre ans à Bruxelles, notre peintre est pris du désir de retourner en Italie. Mais ce projet, il doit y renoncer; le Gouverneur général n'entend pas qu'il s'éloigne et pour le conserver plus sûrement à sa Cour, l'y attache officiellement par lettres patentes du 23 mars 1769 avec un traitement annuel de 100 pistolles (2).

L'année précédente Verschoot avait été appelé à la direction de l'Académie de peinture, sculpture et architecture de Bruxelles, récemment réorganisée et placée sous la protection de Charles de Lorraine.

Nous ne savons trop comment, pendant quinze ans, Verschoot s'acquitte de ses fonctions. Il se prévaut d'élèves qui « ont brillé à Rome » (3), mais qui ne nous sont pas connus. Au lendemain de sa mort (mai 1783), un rapport du Magistrat de la Ville (4), tout en lui reconnaissant « la supériorité des talents, mérites et connaissances », déplore que Verschoot « épuisé de travail et accablé d'infirmités » n'ait pas été à la hauteur de sa tâche directoriale. Une telle fonction était probablement incompatible avec l'activité assez considérable qu'on exigeait de l'artiste, à la Cour. De cette activité nous essayons de donner un aperçu, celui tout au moins que nous suggèrent les documents comptables.

Verschoot entreprend simultanément, dès son arrivée, la décoration du plafond de la Salle des Gardes du Palais, celle des appartements de S. A. R. Madame (5) et certains ouvrages à Mariemont.

Un état de ces travaux daté du 1er juillet 1766 a été publié par Wildemans (6). En voici le contenu :

« Peint le plafond de la Salle des Gardes... » ... ... fl. 1785
« Montant du Mémoire de Mariemont... » ... ... fl. 3150
« Et celui des ouvrages faits dans les appartements de S. A. R. Madame Bruxelles » ... ... fl. 1942
Total général : fl. 6877

Le 24 septembre 1767 Verschoot demande un nouveau paiement pour « Ouvrages en peinture faits au plafond à la Cour de S. A. R.... fl. 1102 ».

Sa présence à Mariemont, d'autre part, est encore nécessaire :

« Mémoire des débours faits par moi L. B. Dewez pour le service de S. A. R. (7).
1767, 8bre, Fait un voyage à Mariemont avec le peintre Verschoot, paié pour ses fraix et les miens pendant trois jours, fl. 26. »

Les mentions suivantes, se rapportent encore à la même époque :

« On a payé au peintre de la Cour, Verschoot, pour la peinture du grand escalier, 6315 florins » (8). La même somme revient ailleurs : « Dettes dues en 1767 et 1768. Au peintre Werschoot pour le plafond et 3 petits tableaux, 6315 florins » (9). Il est question

(1) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 1753. Protocoles nº 375.
(2) AGR, *Conseil des Finances,* liasse 132[1].
(3) Id.
(4) AGR, *Conseil Privé,* 1051, A. Ce rapport est reproduit en partie par d'Hondt, *Notice historique sur l'Académie des Beaux-Arts et l'Ecole des Arts décoratifs,* 1900, p. 53.
(5) Il s'agit de la Princesse Charlotte de Lorraine, abbesse du chapitre noble de Sainte Waudru, à Mons, sœur du Gouverneur général.
(6) *Jadis,* 1913, p. 32.
(7) *Ouvrages de la Cour,* nº 164.
(8) AGR, *Secrétairerie d'Etat et de Guerre,* 2625, fº 129-134. « Liste des aquisitions de l'hôtel d'Orange et maisons y attachées et état des dépenses faites pour la construction à neuf et amélioration des bâtiments, 5 août 1780. »
(9) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine.*

ici du plafond de l'escalier d'honneur du palais; plus haut, il s'agissait du plafond du Hall circulaire, au premier étage du Musée d'Art Moderne, ancienne Salle des Gardes; ce dernier est toujours en place et figure la glorification d'un empereur, vraisemblablement Charles VI, tandis que le grand escalier est décoré à présent par Stallaert.

Les années 1769 et 1770 sont, pour notre peintre, aussi chargées que les précédentes : de nombreux portraits alternent avec des compositions mythologiques ou des décors de théâtre.

« Sommaire de la dépense faite depuis le 1er mars jusqu'au 30 avril 1769 pour le service de S. A. R. » (1).

« Verschoot premier peintre de S. A. R. fl. 195-0 » Id., du 1er septembre au 31 octobre : « Verschoot pour 16 portraits, fl. 336-0 ». Id., du 1er janvier jusqu'au 31 may 1770 : « Verschoot pour 24 portraits, fl. 428-8 ».

Nous avons, dressée par l'artiste lui-même, une liste des tableaux (2) qu'il a exécutés, depuis son arrivée à la Cour jusqu'au moment où il y est attaché officiellement par une pension.

« Mémoire des ouvrages faits par Bernard Verschoot depuis qu'il a eut l'honneur d'être attaché et couché sur l'état de la maison de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine et de Bar » (3).

Par ordre de S. A. R. fait un tableau de 3 P. 1 p. × 4 P. 3 p. (4) de hauteur, représentant le portrait de S. A. R. Madame habillée en satin blanc, figure en pied, et celui de S. A. R. Mgr. en jardinier.

— fait un tableau, haut de 4 P. 2 p. × 3 P. 2 p. représentant l'Amour accompagné de plusieurs génies qui font présent d'un bouquet de fleurs au portrait de S. A. R. Madame.

— fait deux esquisses colorées dont l'une représente la peinture, l'autre la sculpture.

— fait huit petits ovales en largeur peints en grisaille représentant les quatre éléments et les quatre saisons.

— fait deux petits tableaux en grisaille dont l'un représente la muse Clio qui préside à l'histoire et l'autre Euterpe qui préside à la musique accompagnées de plusieurs enfants.

— fait deux petits tableaux en grisaille dont l'un représente l'astronomie, l'autre la mathématique.

— fait deux petits tableaux colorés, l'un représente la justice qui embrasse la paix, l'autre la générosité et la clémence.

— fait un tableau haut 2 P., large 1 P. 4 p. représ. la cérémonie où S. A. R. fait S. A. R. l'archiduc Maximilien coadjuteur de l'ordre.

— fait un tableau haut 1 P. 6 p. × 2 P. de large représente Arthémise qui fait apporter les cendres de son mari Mausol dans le temple.

— fait un tableau haut 1 P. 1 p. × 2 P. de large représentant encore comme ci-dessus la cérémonie où S. A. R. fait coadj. S. A. R. l'Arch. M.

— fait un tableau de 8 P. 6 p. de haut × 11 pied de large, composition riche de plus de 60 figures représentant S. A. R. presque grandeur naturelle, elle est occupée à faire la cérémonie comme ci-dessus en présence de toute la famille impériale et de leurs commandeurs de l'ordre teutonique, faisant S. A. R. l'archiduc M. coadjutor.

— fait un tableau 2 P. × 1 P. 6 p., peint sur glace représentant une Vierge en douleur.

(1) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine*, liasse 167.

(2) Cette liste fut composée à l'intention du Comité de la Mortuaire de Charles de Lorraine et était jointe à la requête adressée par le peintre à ce Comité, pour obtenir la continuation de sa pension.

(3) AGR, *Conseil des Finances*, liasse 132[1].

(4) P. = pied, p. = pouce, le signe × = sur. Nous avons rétabli l'orthographe correcte.

— fait cinq décorations pour le grand théâtre servant pour la mascarade de la Cour.
— fait un plan du théâtre avec toute la distribution.
— fait un dessin colorié d'une boiserie avec toutes les moulures de différentes façons.
— fait un modèle peint sur papier d'une boiserie peinte en couleur selon la nature des bois, haut 3 P. × 6 P.
— fait un modèle d'un petit château adossé derrière une ferme de paysan avec toute la distribution; après, fait exécuter le même modèle en bois et peint en huile avec toute la décoration.
— fait un grand dessin pour une boiserie de la chapelle dans son palais.
— Raccomodé un grand tableau et repeint, représentant une école de dessin.
— Un autre grand tableau représente des fruits et des animaux, tout repeint et vernis.

Après, le soussigné a fait une grande quantité des ouvrages dont il n'a tenu aucune note, puisque il se trouve attaché à S. A. R. et puisqu'il n'était pas question d'en recevoir le paiement.

B. Verschoot. »

Comme on le voit, le talent de Verschoot s'accommode des genres les plus variés et est mis à contribution à tous propos; sa part de collaboration à l'organisation des divertissements de la Cour n'est certes pas la moindre de ses tâches. Le document ci-dessus fait allusion à des décors de mascarades et aux plans d'un théâtre, au sujet desquels d'autres pièces nous fournissent de plus amples informations.

C'est en 1769-1770 que Charles de Lorraine fait aménager un théâtre à la Cour. Verschoot en trace le plan et en dirige la décoration.

« Fait le model d'un théâtre portatif, esquisse de décoration, et travaillé à la dite décoration, pour le tout 24 pistoles ou fl. 252.00 (1). Les travaux terminés, on dresse un « Sommaire de la dépense faite pour la construction du théâtre de la Cour de S. A. R. » (2) daté de 1770 et dont le montant s'élève à 8612 florins 12 sols 3/4 den.; nous avons en outre les états de chaque corps de métier, dont un « Etat des paintres et leurs garçons qui ont travaillé au théâtre depuis le 17 novembre jusqu'au 23 mars 1770 ». Notons-y les noms des artistes qui ont secondé Verschoot : J. A. *Caldelli* (3), Jean Laurent *Craft* ou *Krafft* (4), J. *Le Conte,* Jean Martin *Malerbe,* Louis *Godecharle,* J. B. *Malrait,* P. *Brunet,*

Un autre divertissement en honneur à la Cour, sont les bals donnés à la période du carnaval. Chacun d'entre eux comportait un sujet déterminé et des décors appropriés, Ils avaient lieu vraisemblablement chaque année, bien que nous n'ayons trouvé de comptes à leur sujet que pour 1764, 1770, 1775.

Au début de l'année 1770, les 24 janvier, 4, 11, 18 et 25 février ont lieu 5 « mascarades » pour lesquelles Verschoot brosse 5 décors différents qui représentent : la place Saint Marc à Venise, des grottes et des cavernes, un marché aux herbes, un camp de tziganes, un temple des fées.

De 1770 à 1780 le nom de notre peintre n'apparaît plus guère dans les « Papiers » du Gouverneur général. C'est que, ainsi qu'il nous l'explique lui-même quelques temps après lui avoir accordé des gages fixes, on a décidé que ceux-ci tiendraient lieu de paiement à *tous* ses ouvrages; dès lors il ne lui était plus nécessaire de fournir de ces mémoires détaillés, si précieux pour nous.

(1) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 99.
(2) Id.
(3) Voir à ces noms.
(4) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 99.

Verschoot meurt au mois de mai 1783; une requêtée (1) de sa veuve, pour pouvoir toucher une partie de sa pension, nous l'apprend.

Peintre de portraits, décorateur d'appartements et de théâtre, Verschoot s'occupe aussi parfois des collections du prince et de sa bibliothèque et cherche à se procurer les pièces ou les ouvrages susceptibles d'intéresser son maître. Lors d'un séjour du Gouverneur à Vienne, notre peintre s'empresse d'adresser au secrétaire qui l'accompagnait, de Leenheer, les recommandations suivantes : « ... Il faut vous souvenir d'avoir les antiquités d'Herculanum imprimées à Naples aux dépens du Roy, et les plans de Caserta, c'est une chose très curieuse pour S. A. R. Si vous pouvez déloger les dessins de Bibiena (2) de Vienne, on trouvera une place ici pour les mettre » (3). Le lettre est datée du 6 août 1770.

Enfin aux activités diverses de Verschoot, il faut ajouter celle d'expert que signale G. Des Marez (4). Il est chargé, en 1777, avec les peintres Dubois, Dumesnil et Lens d'estimer le fameux triptyque de Saint Ildefonse, de Rubens, œuvre que Marie-Thérèse voulait acheter à l'abbaye de Coudenberg.

Table des noms d'artistes cités.

1. Bertanville
2. Breughel (Michel)
3. Caldelli (Jean-Antoine)
4. Cardon (Antoine Alexandre)
5. Chamant (Joseph)
6. Dailly
7. De Doncker (Pierre)
8. Deloose (Guillaume Joseph)
9. Douxfils (Jean-Baptiste)
10. Dubois (Jacques)
11. Dumesnil (Frédéric)
12. Garemyn (Jean-Antoine)
13. Geeraert (Martin)
14. Guillaume
15. Heylbrouck (Norbert)
16. Heylbrouck (S. J.)
17. Katzl (Ignace)
18. Krafft (Jean-Laurent)
19. La Pegna (Hyacinthe de)
20. Lefebre (Jacques)
21. Legendre (Louis-Pierre)
22. Le May (Olivier)
23. Lens (André)
24. Mensaert (Guillaume Pierre)
25. Mesurolle (François-Joseph)
26. Michau (Théobald)
27. Naniant (François)
28. Sauvage (Jean-Pierre et Joseph-Grégoire)
29. Sauvenier (J. M. de)
30. Simons (Jean-Baptiste)
31. Verschoot (Bernard)

(1) AGR, *Conseil des Finances,* liasse 133[1].
(2) de Leenheer se procura 41 dessins de Bibiena. Voir la « Liste des caisses parties de Vienne pour Bruxelles, le 13 octobre 1770 » et l'inventaire de leur contenu. AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 184.
(3) AGR, *Papiers de Charles de Lorraine,* liasse 184.
(4) *La Place Royale à Bruxelles,* Bruxelles, 1923, p. 69.

TEXTES CONCERNANT L'HISTOIRE ARTISTIQUE DE L'ABBAYE D'AVERBODE AUX XVII^e ET XVIII^e SIECLES

(Suite).

32. *Croix pectorales au service des fonctions abbatiales.*

1617, janvier 31. — Dedi viduae pensionarii quondam Diestensis, Joannis de Bona Domo, ad computum emptae ad ipso aureae crucis, 20 carolos 16 stuf.
AA, I, reg. 61, fol. 99.

1653, août 7. — Dedi fratri Josepho pro reparanda aurea cruce 1 pistoletum hispanicum, unum italicum, 2 carolos florenos et unam coronam francicam, tradendas aurifabro Stephano Smeyers.
AA, I. reg. 261, Comptes du camérier, fol. 303.

1671, juin 9. — Nota quod dominus Gaspar van Bist, pastor in Mall, attulerit crucem auream liliatam, ponderantem sive gravem 2 oncias, 3 engelsen, 11 assas. Superant 11 floreni 18 stuferi pro fatsoen... Joannes Onoermans argentarius Antwerpiensis.
AA, I. Journal de l'abbé, reg. 427, fol. 115^vo.

1749, septembre 9. — Recepi pro cruce aurea liliata, qua amplius non utor, een malteesen cruys, 4 ducaten, 15 croonen, 8 schellingen, facit simul in moneta Leodiensi, 130-4-2 guld.
AA, I. Journal de l'abbé, reg. 288, fol. 151^vo.

1779, juin 28. — Imposui in nova cruce mea pectorali reliquias sancti Joannis Baptistae, sancti Petri apostoli, sancti Laurentii, sanctorum Cosmae et Damiani, sancti patris Norberti et sancti Mauri.
Ibidem, fol. 209^vo.

33. *Anneaux au service abbatial.*

1751, mars 29. — Detulit mihi frater Gregorius laïcus, veniens ex Achelen, annulum aureum, ornatum lapide pretioso aurei coloris, quo me honoravit dominus Consiliarius de Hubens, pro tunc existens in suo predio de Achelen.
Ibidem, fol. 158.

1778. — In installatione abbas Salé circumdedit digitum annulo ex lapide smaragdino. Antverpiae empto 180 circiter florenis. Dein alium flavum lapillum pulchrum sane, sed non ita pretiosum imponi curavit. Alium insuper lapillum flavum, quem aestimavit aurifaber 2000 flor., auro imponi et adamantibus cinci curavit. Hoc non utitur nisi majoribus festis et dum solemnizat.
AA, I, reg. 28, fol. 89.

34. *Crosses employées par l'abbé.*

1779, juin 24. — Baculum pastorale novum argenteum, per D. Verbeckt, aurifabrum Antverpiensem, artificiose admodum confectum, prima vice servivit in festo sancti Joannis Baptistae 1779.
Ibidem, fol. 90.

1781, mars 10. — Solvi sculptori Desmedt pro delineanda forma novi baculi pastoralis, atque illud in ligno conficiendo, 10-17-2 flor.
AA, I, reg. 288, fol. 216.

35. *Chasubles et ornements sacrés.*

1650, octobre 31. — Dedi 12 pattacones, pro uno albo velo tegendis calicibus in missa adaptato, accupicto sericis flosculis et auro.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 427, fol. 14vo.

1651. — *Comptes pour la facture d'un ornement en moire d'argent avec chasuble, dalmatique et antipendium et d'un autre en soie blanche avec fleurs jaunes, comprenant chasuble, deux dalmatiques, trois chapes et un antependium. Le premier fut offert par Philippe Nevius, religieux de l'abbaye, et coûta 1000 flor., le second par Dominique Peelanders, également religieux, et coûta 361 flor.*
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 500, fol. 9vo.

1660. — Item Antverpiae pro fimbriis aureis etc., quibus reparata fuere optima pluvialia, 147 flor.
AA, I, reg. 236, fol. 33.

1673, janvier 18. — Soluti sunt... 160 flor. pro casula, velis calicum albi et rubri coloris uti et bursarum et 150 flor., pro aurifrigiatis bordis capparum solvendarum Antverpiae apud N. Bertels.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 202, fol. 10.

1684, c. juin 23. — Sieur van Idfert tot Amsterdam, voor een violet ornament met gouwe bloemen, een choorcappe, casuyfel, twee dienrocken, drij stolen, drij manipels, een antipendium, twee cousens, eenen mijter ende cruijs daer het antipendium mede vergroot is, den schoef van de choorcappe ende een velum is afgemaekt, tsamen cost, volgens quitantie, 315 guld.
AA, I, reg. 236, fol. 546.

1700, septembre 25. — Solvi domino Choreels 123 flor., pro dentellis pro albis in festis solemnioribus.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 275, fol. 8vo.

1765, novembre 2. — *Comptes pour une somme de 163 flor., dépensée à l'achat d'une chape noire en velours avec chaperon d'or pour l'abbé, à l'occasion du service de l'empereur François I à Bruxelles.*
AA, I, liasse 19, dossier 1.

1778-1782. — Antiquum [*ornamentum*] album pretiosum, acupictum, et quod olim margaritis pretiosis erat oppletum, quas Prior Meus annis 1766-1767 vendiderat consentiente abbate Gisberto, cujus omnes posteros paenitet et paenitebit aeternum, complevit [*abbas Salé*] ad septem pluvialia.
AA, I, reg. 28, fol. 89.

1779. — Sede vacante, mortuus fuit pastor in Weelde, qui justo plures asservaverat nummos, quos avaritiae osor, zelumque domus Dei diligens abbas emendis ornamentis pro ecclesia unice voluit applicatos. Hinc, abbatialis dignitatis anno primo, omnia fere ecclesiae ornamenta renovavit et quatuor integra nova confecit... Itaque fecit unum album pretiosum, cum septem pluvialibus, quo prima vice usus est in die Paschatis anno 1779 toto tum tempore, ut et in die Corporis Christi, juxta Ordinarium, conventu in pluvialibus comparente tam in processione ante missam quam sub vesperis in navi ecclesiae. Item aliud album ex serico, floribus intextis, cum sex pluvialibus, quo prima vice pontificaliter celebravit abbas in die Ascensionis Domini. Item aliud album cum quatuor pluvialibus, quo prima vice dominica in Albis divina peregit

Dominus Prior. Item unum rubrum ex holoserico, plintis acupictis ac veteribus variatum cum pluvialibus, quod prima vice servivit in die Pentecostes. Utrumque violaceum ita mutavit, novis plintis distinxit ut nova dici mereantur. Ex omni itidem colore casulas fecit novas pro sua capella domestica, et quidem alias dum dicta celebrat in capella, alias dum diebus dominicis et festivis celebrat in ecclesia.

Mitram, qua infulatus fuit, fecit acupictor Becker, Bruxellensis, constatque 300 flor. Item duas praedecessoris mitras reparavit, et quamvis haec reparatio constiterit 200 flor., unica eis vice usus est. Aliam albam mitram, ab abbate ipso delineatam, confecit frater Verbeken donatus, organista noster, qui et rubram seu pro colore servientem fecisset nisi opus hoc mors praematura abbatis praevenisset; bracteolas, gallice paillettes, ad earum constructionem necessarias, coemi ipse et solvi per 300 inciter flor.

AA, I, Notes du camérier Van Hulsel, reg. 28, fol. 89-90.

1779. — In ornamenta in toto exposui 9090-9-0 flor.

AA, I, Journal de l'abbé, reg. 288, fol. 211vo.

1789, juin 2. — Pro machinis argenteis et aureis pro duabus mitris, per fratrem donatum confectis, 189-3-1 flor.

Ibidem, fol. 313vo.

36. *Stalles du chœur.*

1671, avril 10. — Accord entre l'abbaye et le sculpteur d'Anvers Octave Herry pour l'exécution des stalles.

Tot welcke gestoelten Octavius voorscreve sal gebruijcken goet ende suijver waghescoth, sonder eenich speck, witte off roye streepen, met sijne behoorlijcke dieckden, ende op conditien, formen ende manieren naervolghende:

In den eersten, is conditie dat die twee stoellen sullen hebben twee gevronghen colommen, wel gesneden, met een figure, loeffwerck ende fruytasie, ende den sneede niet ergher en sal moghen wesen als die gestoolten van de gulde broeders van den handtboghe staende in Onse Lieve Vrouwe kercke tot Antwerpen, ende soo voorts van twee stoolen tot twee stoolen, ende om wel te verstaen dat den ondersten stool sal wesen naer advenant dat het werck vanden bovensten stool sal vereijsschen.

Item in conditie dat die twee stoollen van den seer Eerw. Heere abt sullen gemaeckt worden aen ieder syde, elcke gestoollte met vier gevronghen colommen ende figueren, alles volgens de modelle.

Item is conditie dat Meester Octavius voir den eersten sal maecken acht stoollen aen ijeder sijde, in de lenghde, ende daer beneffens die twee stoollen van den Seer Eerw. Heer Abt ende die stoollen die daer beneffens sullen comen.

Item is conditie dat hij sal maecken die affsluijtinghe van de koor ende de koordeur, alles volgens de modelle van de gestoolte, wel verstande dat ieder stool van den Seer Eerw. Heere abt sal gereeckent worden voor eenen dobbelen stool; ende aengaende de leveringhe sal Meester Octavius die schepvracht betaelen tot Testelt, ende van Testelt sal het Godtshuys voorscreve op sijnen last tot in clooster haelen.

Item is conditioneert dat meester Octavius sal hebben voor de binnenste poort van de koore soo veel als voor eenen stool.

Item is conditie dat meester Octavius alsoo tot Antwerpen sal volmaecken het werck dat het bequaem sal sijn om te stellen tot Everbode; voor welcke werck, te weten voor ieder stool, sal hebben, meester Octavius die somme van drijentwintich pont courantgelt, te betaelen naer rate van het werck.

Item is conditie dat meester Octavius, met sijne bijhebbende knechten, in het stellen van het voorscreve werck tot Everbode sal aldan hebben die montcosten ende slaepen.

Item is conditie dat meester Octavius, voor die penninghen die hem sullen getelt woorden op reeckeninghe, sal stelle suffisante borghe, off geschieden door Godts geheuckenisse, dat Godt verhauden wille, quam afflijwich te worden al voer hij Octavius soude hebben gelevert ende gestelt het voorscreve werck, het welck sal moeten gelevert ende gestelt worden voor Sinte Norbertusdagh 1672, ende naer de leveringhe ende stellinghe sael het godtshuys gehouden sijn meester Octavius van sijne penninghe te voldoen...

ARB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 288vo-290vo.

Quittances et paiements divers faits au sculpteur Octave Herry pour le travail exécuté :

1671, février 20. — 1675, février 28.

AA, I, liasse 9, fasc. 1.

1673, février 17 et septembre 1.

AA, I, Journal de Vaes, reg. 202, fol. 10-11.

1671, octobre 20 — 1673, septembre 1.

AA, I, Journal de Vaes, reg. 403, 1re partie, fol. 6, 9vo et 11vo.

1671, avril — 1675, mars 1.

AA, I, Comptes du proviseur, reg. 236, fol. 200vo, 223vo, 234, 252, 268vo, 271vo, 279vo, 285vo, 307vo, 312, 313, 316vo, 323vo, 327vo, 331, 353vo, 378, 381.

1673, avril 7. — Arrivée des stalles à Averbode.

Item gesonden drie waghens en vier carren naer Antwerpen om het gestoelte te halen, hebben verteert 14-5-0 flor.

Ibidem, fol. 352vo.

1673. — Sedilia vel stalla in choro perfecta per Octavium Henri Antwerpiensem, quae constiterunt 6700 flor.

AA, I, reg. 237, fol. 94.

37. *Sièges des chantres et lutrin.*

1681, décembre 23. — Note du prélat Vaes d'où il ressort que, d'une somme reçue des Augustins à Diest le 22 septembre de la même année, il a cédé 50 patacons à maître Jean van den Steen pour la confection des siéges des chantres.

AA, I, Journal de Vaes, reg. 403^{a}, fol. 32^{v}.

1681, décembre 13. — Sieur van der Steen, voor des cantores lessenaer, 72 flor.

AA, I, reg. 236, fol. 500^{v}.

1681, décembre 14. — Domino provisori pro sedilibus cantoralibus etc. dedi 216 flor.

AA, I, Journal de Vaes, reg. 403^{a}, fol. 33.

1682, mai 20. — Sieur van der Steen, voor eenen lessenaer van de cantoren, en de steen om de trappen voor het oxsael te palesteren, 58-12-0 flor.

AA, I, reg. 236, fol. 514.

1702, mars 17. — Solvi Scheemaeckers, pro scabellis cantorum, 16 flor.

AA, I, Journal de l'abbé Van der Steghem, reg. 403^{a}, 2^{e} partie, fol. 35.

38-39. *Jubés à l'entrée du chœur et dans le narthex.*

1671, octobre 18. — Accord entre l'abbaye et le sculpteur Gaspar van den Steen au sujet de l'exécution du jubé pour l'église abbatiale. Conditions:

In den iersten, is conditien dat het geheel ocxsael volghens die modelle, bij meester Cornelis Lowys gemaeckt, moet gemaeckt woorden, soo van rooden ende witten marmoren steen als van swerten toesteen. Item en mach meester Gaspar in het ocxsael

gheenen slechteren steen gebruycken als den autaer van Sint Jan Baptist is, staende in de kercke tot Everbode, wesende van absulike swaerde ende dickde.

Item sal meester Gaspar gehouden sijn te maecken twee nissen van swerten toesteen met haere schulpen. Item daerin te snijden twee figuren van avenschen steen, niet slechter van snede ende konste als is den val van de enghelen met sinte Michiel, staende boven die poorte van het seminarium tot Mechelen, ende bij aldijen hij meester Gaspar die twee figuren soo goet ende konstich niet en maeckt als het voorscreve beelt, sal alsdan meester Gaspar affgetrocken woorden voor elcke postuere ses pont groot.

Item moeten alle die capiteelen, baesementen, wapenen, die groote pilasters ende onder die pedistaelen gemaeckt woorden van witten marmeer, insgelycx die curasie boven die groote pilasters, die enghels boven die niess, ende te becleeden den muer met witte marmer, commende tusschen den muer en de autaer.

Item is conditie dat meester Gaspar sal maecken vier enghelen van witten avenschen steen, ende die twee enghelen wesende van witten marmer staende teghenwoordich op sint Jans autaer, ende oock het curasie van sint Jans autaer sullen blijven aen den seer Eerw. heere abt.

Item is conditie dat meester Gaspar wel ende curieus sal snijden, uijt avenschen steen, die twee curasie boven die autaers met die fruytasien ende blompotten, ende oock het groote curasie boven die poorte.

Item is conditie dat het cruys van houdt wesende sal geschildert woorden in specie van toesteen, ende den Godt gelyck witten marmer..

Item is conditie dat meester Gaspar sal snijden die heel deur met suijveren ende netten snee, volghens oordeel van meester Cornelis Lowijs.

Item is conditie dat meester Gaspar het geheel werck sal leveren in 't clooster teenemael volmaeckt om in staet te stellen, sonder daeraen te moeten cappen ende te pollusteren in het clooster. Item is conditie dat d'clooster sal doen ijser, loot, calck ende steen om te doen metsen. Item is conditie dat meester Gaspard sal stellen het werck in staet. Item is conditie dat die vrachten van Testelt tot in het clooster sullen wesen tot last van den seer Eerw. Heer Abt.

Item is conditie dat meester Gaspard sal gehouden sijn te suijveren den geheelen autaer van sint Jan wesende tot Everbode, gelyck den nieuwen bij hem gemaeckt.

Item is conditie dat het contract oft accordt gemaeckt tusschen den S. Eerw. H. Abt ende meester Gaspard van den Steen, des tweeden comparants broeder, over het snijden van den grauwen ende witten steen in de nieuwe kercke, voor mij notaris gepasseert in dato van den 5 october XVI^{e} seventsestich, mits desen worde gerescindeert.

Item is conditie dat den S. Eerw. Heer Abt voor het geheel werck van het oxsael, bij meester Gaspar voorscreve gemaeckt, ende wesende gestelt in staet volghens de modelle bij meester Cornelis daerover gemaeckt, sal tellen aen meester Gaspar de somme van vier duijsent tweehondert ende vijftich geganckbaer gelt tot Mechelen...

Suivent conditions pour paiements par étapes.

AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12156, fol. 302^{v}-304^{v}.

1671, avril — 1682, mai 25. — Paiements divers à van den Steen pour le jubé.

AA, I, reg. 236, fol. 200-311 et 514vo; reg. 403^{a}, fol. 5vo; reg. 427, fol. 118; reg. 430, fol. 82^{v}-83; reg. 470, fol. 221vo-227vo.

1673, juin 18. — Aen den schilder die de deuren van ons oxsael geschildert heeft, 27-16 g.

AA, I, reg. 236, fol. 318.

Odeum ex marmore factum a van den Steen constitit 4678-7-0 flor.
Note du prélat Salé, AA, I, reg. 168, fol. 65.

1701, octobre 3. — Scheemaeckers incepit opus schulptile ante odeum in choro.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 275, fol. 9vo.

1702, mars 17. — Apposuerunt sculptores Antwerpienses opus sculptile ad doxale versus chorum, quo nos honorarunt D. F. David, pastor in Verle, et D. A. Aertnys, camerarius. Constat 500 flor.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 403a, 2e partie, p. 35.

1702, mars 22. — Discessit ipse Scheemaeckers cum suis.
Ibidem, p. 35.

1702, mars 21. — Quittance délivrée par le sculpteur Pierre Scheemaeckers d'une somme de 500 florins pour travaux : van de borstweringhe van het oxsaal.
AA, I, reg. 430, fol. 194.

1773, août. — Mutatus est introitus chori nostri, nempe sublata porta, ac totum opus quod erat inter altare sancti Laurentii et Catherinae et chori introitus omnino apertus.
AA, I, reg. 168, p. 116.

1774, novembre 3. — Aen La Costa, voor het marberiseren aen den inganck van onse choor, volghens quittancie ende accort gedaen met broeder Gregoir, 60 guldens.
AA, I, Journal de l'abbé, reg. 288, fol. 200.

1769, juin 22. — Accord entre l'abbaye et le sculpteur Bayar de Namur pour l'exécution d'un jubé à placer dans le narthex de l'église.

Le sousigné déclare d'être convenu, comme il convient, par cette avec Monsieur le Révérendissime abbé d'Everboden de faire tous les ouvrages de marbre pour le docsal ou jubé à placer dans l'église de la ditte abbaye, selon le plan et dessein signés de parte et d'autre; lequel ouvrage deverat se faire en quattre sortes de marbre, scavoir en marbre de Soume pour les six colonnes, lesquelles devront être bien venés ainsi que le blanc domine; deux pilastres venés de même, panneaux des archivoltes, de même que les rustiques des impostes regnans derrière les colonnes. Tous les chapiteaux, bases, toute la frise avec la clef à la grande porte, les deux médailles au dessus des petites portes, comme au modèle de bois, en marbre blanc d'Italie.

Les panneaux des arriers-corps, les chanbranles tant des deux petites portes que de la grande avec les panneaux à la balustrade, les balustrades, architrave et corniche en marbre blanc de Saint-Martin.

Le socle de même que la balustrade se fera en marbre noir.

Lequel ouvrage devrat tout être livré et posé dans la susdite église aux frais et dépens de l'entrepreneur, bien entendu que tout doit être bien polie et travaillé selon art. Tout l'ouvrage deverat être finie et posé avant la fin du mois de septembre de l'année suivante 1770. Tout l'ouvrage étant fini et posé selon les conditions susdites, sera payée de la parte de l'abbaye à l'entrepreneur la somme de cinq mille cinq cent francs argent courant de Brabant. Ainsy fait dans l'abbaye d'Everbode le 22 juin 1769.

Gisbert, abbé d'Everbode.
D.: G. BAYAR.

AA, I, liasse 19, dossier 1.

1769, septembre 26. — Dedi Domino Salé camerario, 320 coronas novas, solvendas Bayard Namurano ad computum odaei faciendi super portam ecclesiae, 1008 flor.
AA, I, reg. 288, Journal de l'abbé, fol. 195.

1770. — Solutiones factae Baiard Namurano pro odaeo facto circa portam ecclesiae : prima 1000 flor.; secunda 1008 flor.; tertia 1633-15-3 flor.; quarta 392 flor.; quinta

1405-2 1 flor. Summa: 5438-18-0 flor. Ita plenarie satisfactum. Summa restans usque ad 5500, uti contractus erat, fuit liquidata per quaedam ligna et abietes ipsi Bayard missas.

Ibidem, fol. 195vo.

1775, novembre 2. — Sijn door den selven Cornelius De Smedt gemaeckt de belden staende op het oxael, op de vier piedestalen boven de colomnen, en de twee cruycen voor de autaeren in de sijde choorkens. Solvi ipsi 268-10-0 guldens.

AA, I, reg. 168, fol. 122.

40. *Orgues.*

1662, juillet 1. — Contrat entre l'abbaye et le facteur Jean Deeckens d'Haecht pour l'exécution de nouvelles orgues à placer à Averbode avant la fête de Pâques 1663. Le facteur touchera 390 flor. Brabant et le buffet sera livré par l'abbaye.

De holpijp 8 voeten, prestant heel 4 voeten, fluijt 4 voeten, octaeff 2 voeten, superoctaeff 1 voet, quintfluijt 1 ½ voet, tertie heel uuijt, mixture 3 dick, symbal 2 dick, cornet superius 3 dick, tremblant ende eenen nachtegael, secreet capabel om eenen register noch meer connen inne te setten als voorscreve is, twee blaesbalken naer het werck, engelsch clavier tot 48 toentsen recht uuijt, alles engelsch loot.

Pièce originale signée par le facteur et les contractants A G R B, Notariat du Brabant, reg. 12155, fol. 245-246.

1770, novembre 2. — Accord avec le facteur G. Robustelli de Liège pour l'exécution de nouvelles orgues à placer dans l'église abbatiale.

1) Le clavier tant du grand orgue que du positif deverat être depuis C *sol* en bas jusqu'à F *ut fa* en haut, faisant 4 octaves complètes et 5 touches avec tous les demi tons. Le clavier de l'écho commencerat à la seconde C *sol ut* d'en bas. Le clavier du jeu de récit deverat être depuis le C *sol ut* du milieu jusqu'à F *ut fa* en haut, faisant 2 octaves complettes et 5 touches avec tous les demi tons. Les tons seront du bois d'ébeine, et les demi tons d'ivoire.

2) Les secrets du grand orgue, du positif, de l'écho et du jeu de récit devront être faites du meilleur bois dont on se sert pour les secrets, et devront être tous si bien construits que le vent, quand aucun registre n'est tiré, nulle part puisse échapper.

3) Le ton de l'orgue deverat être celuy dont on se sert ordinairement pour les orgues devant servir pour le plein chant.

4) Généralement toutes les fautes, comme voisinage, altération, ce qu'on appelle octaver etc, devront être évité et le tout deverat être fait selon les règles de l'art.

5) Dans la grande orgue devront être les registres suivants :

Bourdon de 8 pieds,bouché parlant 16 pieds.
Bourdon de 4 pieds bouché sonant 8.
Montre de 8 pieds du meilleur étain d'Angleterre.
Prestant de 4 pieds du même étain.
Flute de 2 pieds bouché sonant 4.
Superoctave en doublette sonant 2 pieds.
Nazard.
Tierce.
Fourniture de 4 tuyaux.
Cymbale de 4 tuyaux.
Sesquialter de 2 tuyaux qui commence au *sol* de 4 pieds.
Cornet de 5 tuyaux.

Trompette de 8 pieds avec des ajoutes en bas d'étain d'Angleterre pour le moindre de 5 pieds dans le tuyaux de 8 pieds et dans les autres à proportion, et la trompette devrat être séparé au C *sol ut* du milieu en deux registres.

Bombarde de 16 pieds avec des adjoutes en bas d'étain d'Angleterre, proportionelement comme à la trompette.

Clairon de 4 pieds.

Voix humaine parlant 8 pieds.

6) Dans le positif devront être les registres suivants :

Bourdon de 4 pieds bouché sonnant 8.

Prestant de 4 pieds d'étain d'Angleterre qui présente la montre.

Flûte de 2 pieds bouché sonant 4.

Cornet de 4 tuyaux.

Superoctave ou doublette.

Nazard.

Tierce.

Sesquialter de 2 tuyaux.

Fourniture de 4 tuyaux.

Cymbale de 3 tuyaux.

Cromhorne haute et cromhorn basse séparés.

Trompette de 8 pieds, séparé à la basse et avec des ajoutes comme cy-dessus.

7) Dans l'écho seront les registres suivants :

Bourdon de 4 pieds bouché sonant 8 pieds.

Prestant de 4 pieds.

Cornet de 2 tuyaux.

Cymbale de trois tuyaux.

Cromhorn.

Voix humaine.

8) Dans le jeu de récit seront les registres suivants :

Prestant de 8 pieds.

Bourdon de 8 pieds.

Cornet de 4 tuyaux.

Trompette de 8 pieds.

9) A la grande orgue devrat être une tirasse depuis l'*ut* d'en bas jusqu'au deuxième *ré*.

10) Le clavier du grand orgue doit être fait qu'il se puisse glisser sur le clavier du positif pour jouer en même tems le grand orgue et le positif.

11) Pour le moindre, il y devrat avoir quatre bons soufflets chaque de 6 ½ pieds de longueur et de 28 pouces de largeur, avec leurs bascules respectifs et autres dépendances.

12) Tout l'ouvrage devrat être prêt à poser et livré pour le mois d'avril 1772 et devrat être posé la même année.

Suivent, les nos 13 à 21 relatifs à la pose de l'orgue dans l'église abbatiale, le contrôle d'experts, le paiement au facteur, dont la somme totale devait s'élever à 8000 florins, argent de Liège.

Signatures autographes : G. Robustellij

P.. P. Salé, chambellan et proviseur.

Quittances du 11 janvier 1771 de 2667-8-2, du 1 juin 1772 de 2666-7 et du 1 mai 1773 de la somme restante, faisant ensemble 8600 fl.
AA. I, liasse 19.
1771, févr. 7 — 1772, avril 29. — Série de lettres échangées entre l'abbaye et le facteur Robustelli relatives à la facture des orgues. Y sont joints des plans et dessins.
Ibidem.

41. *Accessoires divers.*

1672, juillet 24. — Item voor een marmelen wijwatervat, 12 guld.
AA. I, reg. 236, comptes du proviseur, fol. 273.
1673, août 24. — Même mention.
Ibidem„ fol. 322vo.
1676, avril 3. — Item aen meester David den schreynwerker om het maeken der bancken in de kercke, 59-13-2 guld.
Ibidem, fol. 413.
1695, nov. 20. — Sieur de Wee, voor eenen troon opmaken voor 't Venerabel, op afcortinge, 3-9 guldens.
AA, I, comptes du camérier, reg. 99, fol. 44.
1696„ janvier 2. — Paiement au même de 30 flor. pour le même objet.
Ibidem, fol. 44vo.
1779, juillet 17. — Dedi Cornelio De Smet, statuario Antwerpiensi pro lignis quae emerat pro conficiendis statuis novorum confessionalium, 193-18-0 flor.
AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 210.
1781, mars 10. — Solvi sculptori Desmedt pro delineatione capellae, sedium confessionalium pro nostra ecclesia.
Ibidem, fol. 216vo.

Suppléments au n° 21: Travaux divers à l'horloge placée dans la tour.
1660, mai 13. — Accord entre l'abbaye et l'horloger Pierre van Leuffen de Turnhout quant à l'exécution d'une sonnerie pour l'horloge, placée dans la tour de l'église abbatiale. Le travail sera rémunéré par 200 flor. de Brab.

Een halfure werck, wesende de groote van een voet in viercant grooter als hetgene is dwelck op de toren tot Everbode staet ende die raeders grooter ende stercker naer advenant, het werck drayende in metalen bussen. Item een sluytradt te maken in die ure met syn toebehoorten ende in plaets van het tegenwoordig sluytradt te lengen die assen van den voorslach soo lanck die plaats aldaer sal connen gevonden worden, ende 't selve te leveren in den tyt van drij naestcomende maenden...

Contrat signé par l'horloger, AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12155, fol. 140v-141.
1660, novembre 20. — Accord entre l'abbaye et l'horloger Pierre van Leuffen de Turnhout pour la facture d'un tambour nécessaire au carillon de l'église abbatiale et des accessoires de l'horloge dans l'église de Cortenbosch. Il touchera 950 flor. Br., après contrôle par experts.

Een nieuwe trommel tot den voorslach van 4 voeten hooch ende 3 voeten breet, met 36 note gaeten op de linie dienende tot 18 clocken, de clavieren met staele rollekens ende soo veele noten ende hamers als die trommel vereyscht, ende bij dese trommel sal hij maecken een nieuw onrust werck, voegende in de selve raem beneffens de trommel van groote naer advenant de assen soo van trommel als onrust loopende in de coopere pannen oft bussen,...

Item het oude onrustwerck met sijne raeders, toebehoerende sal hij voeghen bij het nieuw halfure werck, dwelck hij gemaeckt ende gestelt heeft dit loopende jaer in de selve raeme, loopende in coopere bussen, dwelck werck hij sal maecken te sijne huijse ende leveren ende stellen tot Cortenbosch ende in de plaetse daer het onrust gestaen heeft, sal men een halff ure maecken van den ouden voorslach in de selve raem ende kussen, met een nieuw sleutradt ende de ontsluijtinge van de oude ure wat sueter doen ontsluijten.

Item bij het werck tot Cortenbosch sal eenen nieuwen wyser met gulde letteren op den thoren doen gaen...

Contrat signé par l'horloger. AGRB, Notariat du Brabant, reg. 12155, fol. 155-156.

1660, décembre 30. — Nouvel accord au sujet des frais supplémentaires par suite de complications survenues.

een nieuwe trommel tot den voerslach van 4 voeten hooche ende 3 voeten breet... dienende tot 56 gaeten om te speelen 28 clocken waervan die groottste 2500 pont swaer sal sijn, ende sal hetselve werck gaende ouden twelf jaeren lanck... voor die somme van 200 guldens Brab. meer als int voorscreve contract belooft is...

Ibidem, fol. 136.

II. — LES BATIMENTS CLAUSTRAUX.

A) *Le cloître et ses dépendances.*

Elevé au nord de l'église, le cloître se compose d'un préau quadrangulaire ou cour intérieure entourée d'une galerie. Chacune des ailes s'éclaire de sept fenêtres monumentales. Au nord du cloître se trouve le réfectoire au sud l'église, à l'est la salle capitulaire et la sacristie, à l'ouest le palais abbatial. A l'étage, le dortoir avec la chapelle abbatiale, aujourd'hui désaffectée.

Le cloître fut reconstruit au XVIII[e] siècle en quatre campagnes : l'aile sud en 1712, l'aile occidentale en 1713, l'aile nord avec le réfectoire en 1716, l'aile orientale avec sacristie et salle capitulaire en 1739-1744.

Durant les années 1744-1751 un nouveau bâtiment comprenant, au rez-de-chaussée les chauffoirs et l'infirmerie, à l'étage la bibliothèque, fut élevé en prolongement de la galerie nord du cloître, parallèlement au chœur de l'église.

Démolis en grande partie lors de la Révolution Française, le cloître et ses annexes ont été relevés, d'après leur ordonnance ancienne, en 1835-1837. Seul le bâtiment ayant abrité jadis la bibliothèque fut remanié et reconstruit au cours de ces dernières années.

42. *Cloître, sacristie et salle capitulaire.*

1700, janvier 3. — Admisimus dominum Bessi, italum architectum, pro aliquot mensibus ut videatur in quo possit convenire et servire monasterio.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 403[a], 2[e] partie, p. 15.

1712, avril 4. — Aile sud du cloître.

Posui primum lapidem aedificii ambitus; dedi 2 pattacones.

Ibidem, p. 110.

1712. — Aile sud du cloître et parties adjacentes de la prélature.

Incepit Stephanus abbas aedificare ambitum prope ecclesiam versus abbatiam, collocutorium cum porta conventuali et cameram abbatis.

AA, I, reg. 237, p. 96.

1712, juin 22 - août 19. — Solutions diverses pour l'édification de l'aile sud du cloître et des bâtiments adjacents du quartier abbatial. Une partie des frais fut couverte par le curé de Suetendael, Jacques Eyben.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 403[a], 2[e] partie, p. 111-112.

1713. — Aile occidentale du cloître.

[Aedificavit Stephanus abbas] ambitum a porta conventuali usque ad portam aulae; aulam quoque et bibliothecam a fundamentis reaedificavit.

AA, I, reg. 237, p. 96.

1713, févr. 17. — 1715, sept. 6. — Solutions diverses pour la construction de l'aile occidentale et des pièces contiguës. Une partie des frais fut couverte par le curé de Wesemael, Guillaume van Bouckhout,, jadis cellerier conventuel, le curé de Rummen, Trudon Tielemans.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 403[a], 2[e] partie, p. 114, 118, 119, 128.

1716, avril. — Aile nord du cloître.

Inceptum est et per anni decursum aedificatum et perfectum est novum refectorium cum illa parte ambitus et dormitorii supra refectorium.

AA, I, reg.. 237, p. 96.

1717. — Voûtes du cloître.

Vortices in ambitu et camera rationaria [extructae sunt].

Ibidem.

1719-1720. — Sépultures creusées dans le cloître (1).

Facta fuerunt sepulcra lapidea in ambitu, totusque ambitus stratus lapidibus albis et ceruleis.

Ibidem, p. 96.

1732, mars 17. — Acte capitulaire par lequel les chanoines d'Averbode prient le prélat Simon Braunman d'achever l'aile orientale du cloître et les bâtiments adjacents.

AA, I, reg. 204, fol. 31[v]-32.

1739-1744. — Aile orientale avec sacristie et chapitre.

Vetus aedificium conventus, jussu Ampl. Dom. Simonis, dirutum est. Anno 1740 inceptum est novum, quod anno 1744 completum fuit, incipiendo ab ecclesia usque ad infirmitorium exclusive. Constitit 63.674 flor., 15 stuf., 3 quadrantes. Architectus fuit frater Gregorius Godissart, laïcus. Delineatio ornamentorum interiorum sacristiae et capituli a magistro Foillano Houssart, Namurano, sculptore, a quo et eadem ornamenta seu sculpturae factae sunt.

AA, I, reg. 168, p. 67.

1739, mai 20. — 1742, juillet. — Dépenses diverses au sieur Barel pour livrances de pierres.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 139, 141 et 146.

1740, avril 27. — Aile orientale du cloître avec ses dépendances.

---

(1) Voir plus loin la liste des religieux ensevelis au cloître depuis 1719 à 1871.

Jussu et nomine R^mi abbatis Simonis, primus lapis novi conventus missus est per Gisbertum Halloint, priorem.

AA, I, reg. 204, fol.. 35^v.

1740, juin 14. — Convention entre l'abbaye et Gilles Collart, maître maçon, pour la construction de l'édifice qui devra être terminée vers la fin du mois d'août 1741.

AA, I, liasse, 19, dossier 5.

1741, avril 3. — 1742, avril 23. — Dépenses diverses faites par l'architecte Godissart, frère lai de l'abbaye, et le camérier pour la construction et la couverture du nouveau bâtiment.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 142, 144 et 145.

1741, juin 2. — Les chanoines assemblés capitulairement autorisent l'abbé à lever une somme de 30.000 flor. de change pour l'édification de l'aile orientale du cloître, de la salle capitulaire et de la sacristie. — Original avec signatures des religieux.

AA, I, liasse 19, dossier 5.

1741, juin 14. — Octroi de l'Impératrice Marie-Thérèse, ratifiant l'autorisation des religieux. — Original.

AA, I, chartrier, n° 4338.

1741, juin 16. — Note de l'abbé Braunman sur les emprunts contractés.

Levavi Antwerpiae apud dom. Vander Aa 9000 fl. Capitale numeratum est in cambiali et solvere debemus 3 in centum in currenti. Solvi notario, qui scripsit actam et copiam auctroiae et constitutionis conventus, 11 flor. In abbatiam reversus, mox dedi domino Camerario 2000 fl. in cambiali. Nota antequam incepi levare pecunias, jam in aedificium expenderam circiter 30.000 flor. .

AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 143.

1741, juillet 12. — Convention entre l'abbaye et Joseph Bernard, ardoisier, pour couvrir le nouveau bâtiment.

AA, I, liasse 19, dossier 5.

1741, août. — Les armoiries de l'abbé Braunman et celles de l'abbaye sont placées sur la façade extérieure du nouveau bâtiment.

Dedi sculptori [Houssart] eunti Antwerpiam ad quaerendos lapides pro armis meis et conventus in frontispicio 39 flor. 3 stuf.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 143^v.

1742, mars 12-13. — Nouvelles levées d'argent faites par l'abbé Braunman pour les frais de construction.

Ibidem, fol. 144^v.

1747. — On place quelques statues au cloître.

Quatuor ex statuis confectis anno 1723 pro majori porta collocatae sunt in ambitu.

AA, I, reg. 168, fol. 67.

Sépultures dans le cloître de 1719 à 1794 et de 1843 à 1871.

Le cloître d'Averbode contient 88 caveaux dans lesquels ont été déposés, depuis 1719 à 1871, cent-nonante et un cadavres, plus quelques ossements retirés du cloître démoli. La liste de ces défunts, avec la date de leur ensevelissement, a été dressée par le camérier Adrien Salé vers 1756 et tenue à jour dans la suite. (AA, I, reg. 872). Chaque tombeau est numéroté, en partant de la porte d'accès à l'église dans l'aile sud. Dans l'inhumation des défunts, on a suivi rigoureusement cette succession numérique jusqu'à la veille de la suppression de l'abbaye en 1794. Après la Révolution, au lieu de continuer la série, arrêtée au n° 44, on l'a reprise au 41, dans l'aile nord.

Avant la dispersion, tous les religieux, sauf ceux en service à la cure de Venloo, étaient ensevelis dans le cloître; après la restauration, seuls les conventuels morts à l'abbaye y ont été enterrés. La coutume prit fin en 1871 à la suite de la loi Barrat. Les dates placés derrière les noms recensés ci-dessous sont celle des inhumations.

Salle capitulaire — Sacristie

		64	66	68	70	72	74	76	78	80	82	84		
		63	65	67	69	71	73	75	77	79	81	83		
	62	61					Orient						86	85
	60	59											88	87
	58	57											2	1
	56	55											4	3
	54	53											6	5
Réfectoire	52	51	Nord					Préau				Sud	8	7
	50	49											10	9
	48	47											12	11
	46	45											14	13
	44	43											16	15
	42	41						Occident					18	17
			40	38	36	34	32	30	28	26	24	22	20	
			39	37	35	33	31	29	27	25	23	21	19	

Eglise

Bâtiments de la prélature

Aile sud, à proximité de l'église, en partant de la porte latérale de l'église.

1 Damianus van Gestel, 1 junii 1735.
Severinus Du Prée, 13 decemb. 1772.
Item corpora ex antiquo ambitu.

2 Carolus Cools, 1 julii 1735.
Ægidius Hubens, 9 martii 1774.
Item corpora ex antiquo ambitu.

3 Paulus Schoolmeesters, 3 aug. 1719.
Philippus vanden Schrieck, 15 decemb. 1734.
Cornelius Feilen, 14 aprilis 1774.

4 Lucas vanden Brande, 6 octob. 1735.
Baltazar Boecx, 12 aug. 1774.

5 Adrianus Huysmans, 14 febr. 1720
Ludovicus Cousyns, 25 maii 1736.
Lambertus Tollens, 17 januarii 1775.
6 Ambrosius Geeraerts, 29 aug. 1720.
Cornelius Rosa, 27 decemb. 1737.
Raphaël Spaepen, 14 martii 1776.
7 Marcus vanden Berck, 26 septemb. 1720.
Melchior vander Waerden, 20 martii 1738.
Hieronymus Habets, 5 aprilis 1776.
8 Henricus de Muntere, 7 septemb. 1720.
Guillelmus Bocholt, 1 januarii 1738.
Soror domini Gisberti Halloint, abbatis Averbodiensis, 25 februar. 1777.
9 Renerus vander Stucken, 22 martii 1721.
Benedictus Hagen, 30 decemb. 1738.
Hugo Breugelmans, 22 martii 1777.
10 Gerardus Goomans, 8 februarii 1721.
Amandus Helsen, frater laïcus, 14 octob. 1739.
Ignatius Verhiel, 20 maii 1777.
11 Godefridus Miertmans, 3 august. 1721.
Raphaël van Ceulen, 27 januarii 1740.
Augustinus van Boterdael, 26 maii 1777.
12 Petrus Taelmans, 5 septemb. 1721.
Hermannus -Joseph Reynders, 22 decemb. 1739.
Judocus Gentis, 14 julii 1777.
13 Gratianus Rigauts, 4 octob. 1721.
Joseph Aerts, 10 feb. 1740.
Joannes Baptista Matheus, 10 octobre 1777.
14 Proper Timmermans, 26 septemb. 1721.
Joachim Schoonmaekers, 29 octobre 1740.
Arnoldus Smeesters, 17 maii 1778.
15 Arnoldus de Blander, 20 decemb. 1721.
Walterus Hendrickx, 11 novemb. 1740.
Philippus vander Elsen, 1 aug. 1778.
16 Hubertus Guns, 28 septemb. 1721.
Antonius van de Boer, 9 martii 1741.
Bartholomeus de Fraiture, 21 februarii 1779.
17 Norbertus Colen, 11 junii 1722.
Aubertus Bourgeois, 30 martii 1741.
Mathaeus vander Vinnen, 31 august. 1779.
18 Baltazar Ooms, 13 junii 1722.
Adrianus Tielemans, frater laïcus, 7 aug. 1741.
Carolus van Hamersfoort. 18 septemb. 1779.

Aile occidentale, à proximité de la prélature, du sud vers le nord.

19 Gabriel Rapers, 5 august. 1722.
Stephanus van den Born, 30 novemb. 1741.
Andreas van Bel, 13 februarii 1780.

20 Clemens de Melinne, 3 septemb. 1722.
Lambertus Wytens, 18 decemb. 1741.
Gregorius Godissar, frater laïcus, 25 julii 1780.
21 Trudo Tilmans, 28 septemb. 1722.
Christophorus Maurice, 8 aprilis 1742.
Sebastianus Hannes, 12 august. 1781.
22 Sulpitius Wellens, 13 martii 1723.
Emmanuel van Sande, 28 decemb. 1741.
Jacobus Roefs, 12 septemb. 1781.
23 Bernardus Swaens, 9 februarii 1724.
Gaspar Reynders, 26 julii 1742.
Ignatius Convents, 27 octob. 1781.
24 Baltazar vander Meer, 29 aprilis 1724.
Gummarus Annoni, 19 februarii 1743.
Remigius Bouwen, 30 martii 1782.
25 Mathias Thys, 9 maii 1724.
Jacobus Straven, 4 junii 1744.
Odulphus Dommeleers, 24 august. 1783.
26 Norbertus van den Wyngaerden, novitius, 1 maii 1724.
Andreas Noops, 14 august. 1743.
Andreas Soiron, diaconus, 3 junii 1783.
27 Stephanus Michielsens, 24 julii 1724.
Fulgentius Bogaerts, 4 maii 1744.
Adrianus Eringarts, 14 novemb. 1783.
28 Petrus Cluckers, 28 august. 1724.
Norbertus Otterdyks, 28 januarii 1744.
Theodorus Buysen, 13 decemb. 1783.
29 Richardus de Frans, 28 octob. 1724.
Vincentius Paelman, 20 junii 1744.
Benedictus Daems, 7 januarii 1784.
30 Cyprianus Beckers, 10 decemb. 1724.
Trudo van den Dwye, 4 august. 1744.
Josephus Bellix, 14 januarii 1784.
31 Joannes Chrysost. vander Beken, 3 aprilis 1725.
Michaël Hoven, 22 aprilis 1746.
Antonius Verbruggen, 13 junii 1784.
32 Augustinus van Tucht, 12 aprilis 1725.
Hubertus Matheussen, 2 martii 1746.
Franciscus Gepts, 29 martii 1786.
33 Aurelius van Pelt, 15 junii 1725.
Joannes Baptista Grouwels, 15 junii 1747.
Hugo Rulens, 30 martii 1786.
34 Waltmannus de Cocq, 26 octob. 1725.
Dominicus Croonaerts, 9 aprilis 1747.
Stephanus Hermans, 10 octobris 1786.
35 Damianus Verhagen, 30 novemb. 1725.
Dominicus Hermans, 25 januar. 1748.
Johannes Baptista Kerkhofs, 15 aprilis 1787.

36 Adamus Quaetperts, 24 martii 1726.
Martinus Coenraetz, 12 septemb. 1747.
Everardus Keulen, 31 martii 1788.
37 Fulgentius Wouters, 29 junii 1726.
Athanasius van Campenhout, 12 januarii 1749.
Laurentius Vaes, 31 octob. 1789.
38 Hyacinthus van den Eertwegh, 31 julii 1726.
Gabriel Vaes, 7 august. 1748.
Simon Maes, 12 martii 1790.
39 Matheus Willems, 9 decemb. 1726.
Valerius Motmans, 22 julii 1749.
Eligius Dommeleers, 17 junii 1791.
40 Egidius Fourneau, subdiaconus, 30 septemb. 1726.
Bernardus van Buren,, 3 martii 1749.
Nicolaus Geradts, 2 august. 1791.

Aile septentionale, à proximité du réfectoire de l'ouest à l'est

41 Lucas vander Heyden, 19 octobr. 1727.
Amandus de Rademakere, 17 septemb. 1751.
Gilbertus Vosterman, 4 octob. 1792.
Willibrordus Verhulst, 18 octob. 1844.
42 Benedictus vander Engelen, 5 martii 1727.
Bartholomaeus Neecx, 21 octobris 1750.
Damasus Luyckx, 25 augusti 1793.
Norbertus Dierckx, superior, 9 maii 1843.
43 Sebastianus Steens, subdiaconus, 24 febr. 1729
Servatius Blyckaerts, 3 julii 1752.
Lucas van den Nesse, 19 novemb. 1793.
Ignatius Carleer, 3 maii 1845.
44 Gregorius van den Itsaert, 24 octob. 1727.
Guillelmus van Gennep, 30 april. 1754.
Gregorius Nyssenus Nys, clericusprofessus, 4 febr. 1794.
Sulpitius de Lespes, superior, 18 januarii 1848.
45 Dionisius Soetermans, 4 junii 1730.
Adrianus Smits, 22 februar. 1755.
Fredericus Mahieux, superior, 10 octobr. 1868.
46 Zephyrinus Culits, 17 novemb. 1729.
Albertus Erffens, 24 februar. 1755.
Stephanus Gastmans, 16 octob. 1870.
47 Wynandus Erckens, 4 junii 1730.
Chrysostomus Heusdens, 27 april. 1755.
Jacobus Vos, 21 august. 1871.
48 Herman-Joseph Colen, 23 decemb. 1730.
Georgius van den Dwye, 23 junii 1755.
49 Bartholomaeus Habets, 14 maii 1731.
Germanus Stevens, 8 octob. 1755.
50 Josephus van Genechten, 14 februar. 1731.
Gilbertus Alberts, 12 februar. 1756.

51 Mauritius van Damme, 9 octob. 1731.
Ernestus van Buren, 17 martii 1756.
52 Nicolaus de Wilde, 21 februar. 1732.
Henricus Schupkens, 5 junii 1756.
53 Gilbertus Haeseldonck, 28 decemb. 1732.
Anselmus Lambrichts, 16 martii 1756.
54 Anselmus Snelle, 3 aprilis 1733.
Ludovicus-Arnikius Matheus, 24 septemb. 1756.
55 Theodorus vander Straeten, 28 aug. 1734.
Gummarus Dom, 28 decemb. 1757.
56 Martinus Coenraets, subdiaconus, 29 maii 1734.
Melchior Nypels, 1 maii 1758.
57 Franciscus Coomans, 29 septemb. 1758.
58 Christophorus Smets, 25 decemb. 1758.
59 Mathaeus Goris, 16 april. 1759.
60 Dyonisius Hermans, 12 maii 1759.
61 Simon de Roully, 11 octob. 1759.
62. Clemens Janssens, 14 octob. 1759.

Aile orientale, à proximité du chapitre et de la sacristie, du nord au sud.

63 Gerlacus vander Lie, 21 januar. 1761.
64 Fredericus vander Roest, 6 junii 1761.
65 Gregorius Claessens, 22 septemb. 1762.
66 Siardus Clement, 25 octob. 1762.
67 Sulpitius de Lannoy, 4 martii 1763.
68 Ludovicus Jaquay, 2 julii 1763.
69 Andreas Bey, 31 octob. 1763.
70 Petrus van Langendonck, 18 martii 1764.
71 Mathias Preys, 2 januar. 1765.
72 Marcus Doeckens, 27 aprilis 1765.
73 Prosper van Hemelen, 5 junii 1765.
74 Rumoldus Verpoorten, 3 aug. 1765.
75 Athanasius Versluyten, 10 januar. 1766.
76 Ambrosius Noë, 13 januar. 1766.
77 Hubertus van Balder, 24 februar. 1766.
78 Cyprianus Ververs, 24 octob. 1766.
79 Alexander Croon, professus, 19 aug. 1767.
80 Norbertus Bunderfüch, 3 maii 1767.
81 Hermanus-Joseph van Gemert, 15 novemb. 1767.
82 Vincentius Adenaw, 7 maii 1768.
83 Donatus Hagen, 25 januar. 1769.
84 Thomas Sigers, 6 septemb. 1769.

Aile sud, à proximité de l'église, en partant de la sacristie.

85 Gerardus Knaepen, 16 octob. 1769.
86 Ludolphus Engels, 17 martii 1770.
87 Bonaventura van Broeckhoven. 9 aug. 1770.
88 Aurelius Nelis,, 16 maii 1772.

43. *Réfectoire dans l'aile nord du cloître.*

1718, juillet 8. — Accepi 100 patacones a pastore de Blerick pro pictura in refectorio.
AA, I, journal de l'abbé, reg. 403[a], 2[e] partie, p. 142.

1752, juillet 2. — Betaelt in voldoeninge aen sieur Crappé voor het scilderen van den refter, 388-17-0 fl.
AA, I, reg. 282, fol. 131.

1752. — Facta est ab Houssart pro refectorio imago crucifixi Salvatoris.
AA, I, reg. 168, p. 68.

1784. — Refectorium intus renovatum et trabes examinati an satis firmiter, putredini non absumpti, muris inhaererent. Hoc examen fecit frater laïcus Postellensis, homo expertissimus.
AA, I, reg. 28, fol. 294.

1651, juillet 8. — Quittance délivrée par un orfèvre de Saint-Trond, Etienne Meyers, pour gobelets d'argent servant au réfectoire et restaurés par lui.
AA, I, reg. 24, fol. 78.

44. *Chauffoirs aménagés dans l'aile nord du cloître.*

1716, juillet 23-27. — Au cours d'une visite canonique faite à Averbode par le Général de Prémontré, Luc de Muin, les religieux demandent que dans les nouvelles constructions soient aménagés deux chauffoirs, l'un pour les prêtres, l'autre pour les clercs.
AA, I, reg. 281, fol. 68.

45. *Dortoirs à l'étage du cloître.*

1698, août 30 - 1 sept. — Au cours d'une visite canonique faite à Averbode, le Général de Prémontré Colbert, exhorte l'abbé à construire de nouveaux dortoirs, les religieux se plaignant d'être mal logés.
AA, I, reg. 281, fol. 62 et sv.

1700, septembre 14-16. — Rappel de la monition du Général Colbert fait par l'abbé de Saint Michel d'Anvers, vander Sterre, père-abbé d'Averbode, à l'occasion d'une visite canonique au monastère.
Ibidem, fol. 64 et sv..

1768, juin 14. — Domino provisori Salé pro lapidibus sternendo pavimento dormitorii conventus Baiard Namurano, 433 flor.
AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 193[v].

46. *Chapelle privée de l'abbé dans le dortoir sud, aménagée en 1781.*

1781. — Eodem hoc anno, partem dormitorii conventus convertit [abbas Salé] in capellam domesticam et inappretiabilem per nos, quia per operarios domesticos plurima elaborata; excipe quidquid artis est sculptoriae, quod per Desmet est factum. In altari, pictura pulcherrima Beatam Virginem cum infante exhibens, habens pro auctore dominum Lens. Antwerpiensem... Duas alias in utroque pariete, unam domino Quartemont pingendas in commissione dedit, sed eas hoc saeculo non videbimus, magis necessariis quam picturis, necessitate cogente, intenti. Capellam perfectam vidit abbas, sed diu uti non fuit datum.
AA, I, reg. 28, pag. 92.

1781, mars 10. — Solutions diverses faites au sculpteur Desmedt pour travaux dans la chapelle abbatiale.

Pro asseribus platani pro tabulato capellae, 34-14-3.

Item adhuc pro 44 pedibus crassitici ½ pollicis ligni ejusdem pro capella, 17-16-0.

Item pro 13 ½ pedibus ligni mahoni pro eodem tabulato, 9-9-0.

Item pro delineatione capellae, sedium confessionalium pro nostra ecclesia, etc., 19-5-0.

Item pro 607 libris marmorari pro conficiendis rosis in lacunari capellae, 45-10-2.

Item pro omni sculptura quae est in novo sacello ac rosis quae sunt in ejus lacunari. Item pro sculptura imaginis divae Virginis, quae est in pede crucifixi in eodem sacello, etc. 751-6-1.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 216r, 216v.

1781, juin 16. — Solvi pro nova pictura pro altari capellae meae domesticae, picta per Lens, Antwerpiensem, 420 fl.

Ibidem, fol. 217v.

1781, août 18. — *Solutions pour dorures exécutées dans la chapelle abbatiale par P. Vermeulen.*

Ibidem, fol. 218.

47. *Infirmerie et bibliothèque construites en annexe au cloître septentrional en 1744-1751.*

1744. — Destruxit [abbas Simon Braunman] vetus infirmitorium et aedificavit novum cum bibliotheca supra illud, cujus ornamenta delineavit Houssart. Architectus frater Gregorius. Hoc aedificium anno 1745 perductum fuit usque ad fenestras superiores exclusive et propter grave bellum cum Gallo, abbatiae nostrae maxime damnosum, et supervenientem Ampl. Dom. Simonis obitum ita permansit usque ad annum 1749, dum hujus successor, Ampl. Dom. Gisbertus, idem aedificium continuo reincepit et anno 1751 perfecit...

In medio bibliothecae sibi arctissime juncti collocati sunt duo asseres longitudinis centum pedum, qui omnium admirationem in se rapiunt. De hiis vidi scedulam, manu secretarii nostri Reynders, qui fuit oculatus testis, conscriptam, quam ad posteros de verbo ad verbum transmitto. Est autem illa scedula in custodia R. D. bibliothecarii : « Den boom gecapt in den bosch op de slincke handt als men gaet naer het Vrouweclooster, in de leeghte, was lanck van stam 109 voeten. Dan in 't afcappen oft uijtdoen viel den selven met den top op eenen anderen boom, ende brack met den val een stuck af van ontrent 8 voeten, ende wirt gekort op 100 voeten just. Hier uijt sijn gezaegt 4 plancken in 't midden van den boom, lanck 100 voeten en boven noch breet 11 duijmen om te leggen in de bibliotheque. »

AGRB, archives ecclésiastiques, reg. 4945, p. 161.

1747, avril 19-mai 10. — *Notes de l'abbé Braunman sur levées d'argent pour achever les bâtiments susdits.*

Levavi auctroiam, videlicet ante in Consilio Brabantiae sub Maria Elisabeth, pro aedificando conventu, infirmitorio et bibliotheca, pro summa 30000 florenorum cambi. Ut numerus auctroiae redderetur completus, a° 1747, propter crudeles extorsiones gallicas, debui levare sommas sequentes. *Suivent les emprunts.*

AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 151.

1751-1752. — Houssart fecit ornamenta tabulati superioris in bibliotheca

AA, I, reg. 168, p. 68.

1751, mars 20. — *Remboursement par l'abbé Halloint de certaines dettes contractées par son prédécesseur pour les constructions nouvelles.*

AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 159v.

1749. — Dépense de 277 flor. faite pour l'achat de sept armoires vitrées à placer dans la nouvelle bibliothèque.
AA, I, reg. 282, fol. 70v.

(A suivre.) PL. LEFÈVRE, O. PRAEM.

FUNDE AUS DER NEOLITHISCHEN ANSIEDELUNG VON KÖLN — LINDENTHAL UND IHRE BEZIEHUNGEN ZUM BELGISCHEN OMALIEN

Einer liebenswürdigen Aufforderung folgend, möchte ich hier eine Reihe von Funden vorlegen, die aus der grossen bandkeramischen Ansiedelung von Köln-Lindenthal stammen (1). In 4-jähriger ununterbrochener Ausgrabungstätigkeit mit Hilfe von Arbeitslosen ist es uns dort gelungen, ein mehrere hundert Jahre besiedeltes Dorfgelände aus der Steinzeit freizulegen, in dem sich Wohngruben mit Pfostenlöchern, Kornspeicher, Kellergruben und grosse 20 bis 36 m lange Erntescheunen, die am Rande des Dorfes vor den Feldern lagen, fanden. Das Dorf war zeitweilig mit Wall, Graben und Palisade befestigt. Der besiedelte Raun erstreckt sich auf fast 1/2 km Länge. Es wurden mehr als 30000 qm untersucht, sodass die Ausgrabung eine der grössten Siedlungsgrabungen Europas ist.

Die Funde zeigen nun, dass die Ansiedlung zum Kulturkreis der « Bandkeramik » gehört, der sich von Osteuropa über Böhmen-Süddeutschland bis Belgien erstreckte. Innerhalb dieses Kulturkreises bilden die Funde der Kölner Gegend mit dem belgischen Omalien eine zusammengehörige Kulturprovinz, wie die enge Verwantschaft der Keramik und der Silex-Industrie zeigt. Die belgischen Bandkeramiker sind der letzte Ausläufer einer grossen von Osten kommenden Volkswelle, die vom Rhein her nach Westen vorstiess und bis in die belgische Hesbaye, ja vielleicht bis nach Ostfrankreich (2) gelangte.

SILEXFUNDE.

Einige der besten Typen zeigt Abb. 1. Das Material ist fast immer ein grauer Silex, wie er auch in den Gruben des belgischen Omalien auftritt. Da in der Kölner Gegend kein Silex im Boden vorkommt, in Belgien aber sehr häufig, da sich in unseren deutschen Ansiedlungen der bandkeramischen Kultur wenig Silexgeräte finden, in Belgien aber ausserordentlich viel, da ferner die Formen und das Material am Rhein und in Belgien die gleichen sind, darf man annehmen, dass die Bewohner

(1) W. Buttler u. W. Haberey, Die bandkeramische Ansiedlung von Köln-Lindenthal. Röm. Germ. Forschungen Bd. 11, Berlin 1936.
Weitere kleinere Veröffentlichungen : Germania 15, 1931, 49 ff; 65 ff; 244 ff; ebenda 16, 1932, 97 ff; ebenda 17, 1933, 1 ff; 19, 1935, 193 ff.
(2) Revue archéologique 1894, 2, 264.

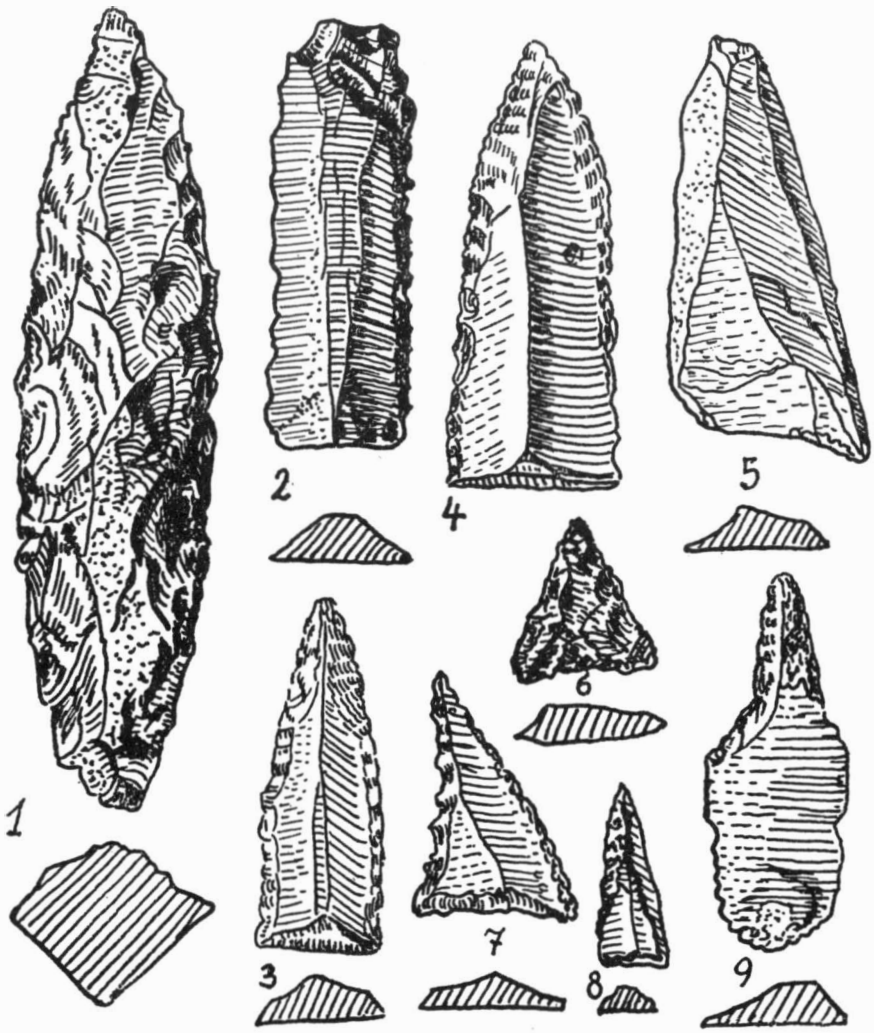


Abb. 1. — *Silexgeräte aus Köln Lindenthal. 1/1*

der Hesbaye ihre Silexgeräte bis an den Rhein verhandelt haben. Belgien war also anscheinend ein Land der Silexfabrikation, und die Bandkeramiker der Rheinlande haben ihren Silex von dort bezogen.

Abb. 1, 1 zeigt ein Gerät mit dreieckigen Querschnitt (eine Art Raspel nach Hamal-Nandrin), wie es in Belgien in der Bandkeramik (Omalien) und der Michelsberger Kultur (Robenhausien) gefunden wurde. In Lindenthal ist dies der einzige Fund, sonst sind solche Geräte im Rheinland unbekannt.

Abb. 1, 3 und 4 sind feinretuschierte Spitzen, deren Verwendung unbekannt ist. Andere Spitzen (z. B. 7) sind unsymmetrisch gebildet und treten in derselben Art sehr zahlreich im Omalien Belgiens auf. Die Deutung dieser Spitzen als Harpunenspitzen, die die Herren Hamal-Nandrin und Servais ihnen geben, wird das Richtige treffen. Eine Seltenheit ist die dreieckige *beidseitig* retuschierte Pfeilspitze 6, die nur einmal vorkommt und wohl von anderen Kulturen (Rössen oder Michelsberg) entlehnt ist. Ein seltenes Gerät ist auch die Klinge 5, die an der einen Seite durch ausserordentlich feine Abschläge zu einer scharfen Spitze gearbeitet ist. Das Stück hat wohl wie die heutigen Schustermesser als senkrecht stehendes Schneide-Gerät gedient.

Wichtig für die Beziehungen zwischen Neolithikum und «Mesolithikum» ist der Fund einer geometrischen Silexspitze vom Tardenois-Typ (Abb. 1. 8). Dieser echte Mikrolith in der Lindenthaler Siedlung ist ein Hinweis darauf, dass das « Mesolithikum » teilweise sehr jung sein muss, dass also die Leute des späteren Tardenoisien wohl als Fischer und Jäger neben den bandkeramischen Bauern gelebt haben.

Sehr interessant sind ferner Sichelklingen. Ich verdanke Herrn Hamal-Nandrin den Hinweis darauf, dass die « Sägen » (scies), Klingen mit einseitiger Retusche (Abb. 1, 2) zum grossen Teil als Sichelklingen zu deuten sind. Das abgebildete Stück hat nun genau wie die belgischen «Sägen » an der Arbeitskante eine lackartige Patina, deren Grenze gegen die nicht patinierte Oberfläche *schräg* über das Gerät verläuft. Daraus leitet Herr Hamal, wie er mir sagte, eine ganz eigenartige Schäftung entsprechend Abb. 2 ab. Ich habe nun, als ich von meiner Lütticher Reise nach Köln zurückkam, alle unsere Silexgeräte durchgesehen und stiess

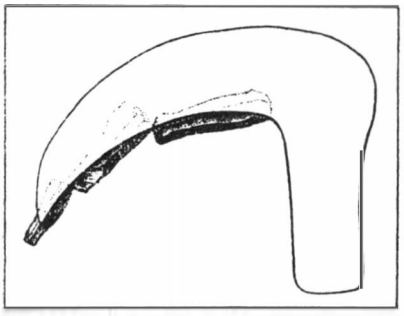


Abb. 2. — *Rekonstruktionsversuch einer Sichel. Nach Funden aus Köln-Lindenthal. ca. 1/3.*

plötzlich auf einen « Depotfund » von 6 Silexklingen, welche zusammen mit 2 Schuhleistenkeilen gefunden waren. Eine genaue Prüfung dieses Fundes, dessen Silexklingen alle die typische schräge Abgrenzung der Sichel-Patina zeigten, führte zu der Erkenntnis, dass je 3 der Silexklingen zusammen gehören, dass wir also einen Fund von 2 Sicheln und 2 Hacken (die Schuhleistenkeile waren wahrscheinlich Hacken zur Feldbearbeitung) vor uns haben. Ich habe dann eine Rekonstruktion einer dieser Sicheln angefertigt (Abb. 2), wobei als Vorbild des Holzschaftes die Sichel von Solferino gedient hat (3).

KERAMIK.

Einige wichtige Proben der Keramik (wir haben mehr als 80 Gefässe ergänzen können) zeigt Abb. 3. Wie überall in neolithischen Siedlungen fanden wir zwei verschiedene Arten Keramik, eine grobe Gebrauchs-Ware und eine feinere, meist verzierte Ware. Die grobe Ware ist häufiger als die feine. Einige Gefässe sind auf Abb. 3, 10 und 12 dargestellt, eine Schale mit 4 Füsschen (erstmalig in der Bandkeramik) und ein Vorratstopf auf 3 Füssen (ebenfalls eine seltene Form). Eigenartig ist die Gesichtsdarstellung Abb. 3, 11, ein seltenes Zeugnis plastischer Kunst in der bandkeramischen Kultur. Die verzierten Gefässe (1-9, 13) zeigen eingeritzte oder eingestochene Bänder, und zwar Spiralen (nicht abgebildet) Bogenbänder und Winkelbänder (am häufigsten). Der Rand der Gefässe ist immer mit Stichreihen verziert und die Bänder durch Stiche oder Linien ausgefüllt, ein Zeichen für die jüngste Entwicklungsstufe der Bandkeramik. Gefässe wie 1 und 4 kommen ganz entsprechend nur noch in Belgien vor, es handelt sich dabei um einen Lokaltyp dieser nordwestlichsten Provinz des bandkeramischen Kulturkreises.

Die engen Beziehungen zwischen dem belgischen Omalien und der Kölner Bandkeramik zeigen auch die Scherben Abb. 3, 14 und 15. Diese Art Gefässverzierung kommt in Lindenthal nur auf vier Scherben vor, ist aber in Belgien sehr häufig. Nun ist durch eine ganz neue Methode erwiesen worden, dass die Scherbe Abb. 3, 15 in Lindenthal fremd ist, dass das Gefäss aus einer anderen Gegend, also möglicherweise Belgien, nach Köln importiert wurde. Wir haben von einer grösseren Anzahl Scherben Dünnschliffe anfertigen lassen (4) und diese von einem Mineralogen mikroskopisch untersuchen lassen. Dabei zeigte sich nun, dass die

(3) L'Anthropologie XXV, 293 ff. (Vaisson).
(4) Zur Methode vgl. Nachrichtenblatt f. deutsche Vorzeit 1933, Heft 10. S. 186 ff. Forschungen und Fortschritte 1934, S. 246 ff.

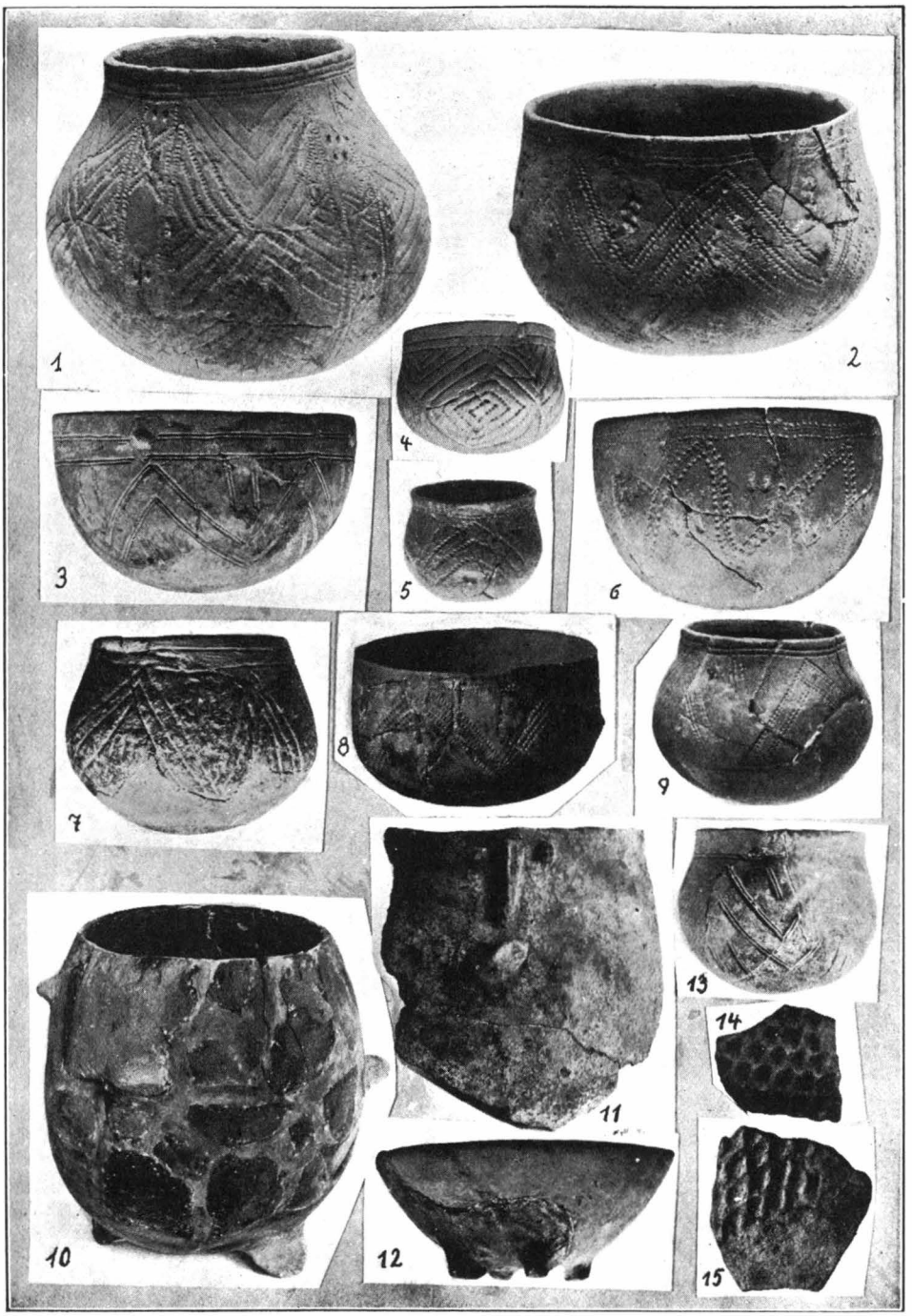


Abb. 3. — *Bandkeramik aus Köln Lindenthal.*

meisten Scherben, besonders die der groben am Ort hergestellten Ware, eine ganz bestimmte Zusammensetzung des Tones mit immer denselben Mineralien haben. Einige andere Scherben fielen dagegen aus dieser gewöhnlichen Ware heraus und zeigten andere Mineralieneinschlüsse. Diese Scherben müssen folglich aus anderem Ton hergestellt sein wie die übliche Keramik und werden von importierten Tongefässen stammen. Es sind also schon in der Steinzeit Töpfe verhandelt worden. Die eine in Lindenthal gefundene Gruppe von Importscherben muss aus dem Neuwieder Becken herstammen (Gefässe vom sogen. Plaidter Typ), denn im Ton finden sich *vulkanische* Mineralien, z.B. Augit, die nur im Gebiet der Eifel-Vulkane vorkommen. Eine andere ist in der Herkunft unbekannt, ein einzelnes Gefäss (Hinkelsteintyp) ist aus der Gegend von Mainz verhandelt und die vierte Importgruppe wird durch die hier abgebildete Scherbe Abb. 3, 15 dargestellt. Der Ton dieses Stückes unterschied sich von der gewöhnlichen Ware dadurch, dass er ausserordentlich sandig war und insbesondere viel Feldspäte enthielt. Ich gebe hier die Beurteilung des Stückes durch unseren mineralogischen Mitarbeiter, Dr. Kurt Obenauer, Bonn, wieder:

«Scherbe mit gelblichem Rand aus feinkörnigem Lehm gefertigt. Die Einsprenglinge in der Grundmasse sind Quarz und Quarzit und überschreiten die Grösse von 0,25 mm nicht. In der Grundmasse finden sich die gleichen Mineralien, sodann Zirkon, Muskovit, Plagioklas und Orthoklas. Die Scherbe ist von den übrigen untersuchten Stücken sogleich durch ihren aussergewöhnlich hohen Sandgehalt zu unterscheiden. Der Sand wird durch Quarz und Quarzitkörnchen dargestellt, zu denen sehr viel Feldspäte treten. Die äusseren Einsprenglinge sind stark gerundet, während die Mineralien der Grundmasse scharfe Ecken und Kanten haben. Auch die Farbe des Schliffes ist etwas heller als die der meisten übrigen. Somit fällt das Stück *merklich* aus der gewöhnlichen Lindenthaler Keramik heraus.»

Es ist demnach sicher, dass das betr. Gefäss nicht aus demselben Material hergestellt ist wie die übliche Lindenthaler Keramik. Es wird importiert sein, und als Herkunftsland kommt eigentlich nur Belgien in Frage, wo der gleiche Verzierungstyp gewöhnlich ist, während er sonst in der ganzen Bandkeramik nur noch einmal vorkommt, und zwar auf einer Scherbe von Plaidt Kr. Mayen. Es wurden nun zum Vergleich einige belgische Scherben derselben Art aus Wonck und Tilice untersucht, die mir freundlicherweise aus der Sammlung Hamal-Nandrin und von dem Musée Curtius in Lüttich zur Verfügung gestellt wurden. Diese zeigten jedoch starke Unterschiede gegenüber dem Lindenthaler Stück, das also nicht in

Wonck oder Tilice hergestellt sein kann, sondern von einer der anderen zahlreichen Stationen der Herbaye, vielleicht von einer noch nicht bekannten Ansiedlung stammen kann. Denn es ist zu bedenken, dass wir wohl höchstens 5-10 % der einstmals vorhandenen Siedlungen kennen.

Bei dieser Gelegenheit sei noch auf eine andere interessante Beziehung hingewiesen, welche das belgische Omalien mit der rheinischen Bandkeramik verbindet. In Jeneffe, Prov. de Liège, wurde eine verzierte Scherbe gefunden (5), die mir bei einem Besuche des Museums Lüttich durch ihren eigenartigen gelben Ton, eine lederartige Oberfläche und eigenartige Verzierung durch plastisches Winkelband mit herabhängenden Stichreihen auffiel. Derartige Gefässe sind in Belgien sonst kaum vertreten, sie sind dagegen sowohl nach dem Ton wie der Verzierung sehr typisch für den sogenannten Plaidter Typ, eine bandkeramische Fundgruppe des Neuwieder Beckens. Die Museumsleitung des Musée Curtius in Lüttich gestattete mir freundlicherweise, von dem Gefäss ein kleines Stück zur mineralogischen Untersuchung abzubrechen, und die von Herrn Dr. Obenauer in Bonn ausgeführte Untersuchung hatte in der Tat das erwartete Ergebnis. Es liess sich durch die mikroskopische Untersuchung wahrscheinlich machen, dass das betreffende Gefäss nach Belgien verhandelt ist, eine Vermutung, welche ich sogleich beim Betrachten des Stückes geäussert hatte. Im folgenden das Ergebnis der Untersuchungen Dr. Obenauers :

« Das Material der untersuchten Scherbe von Jeneffe ist ein dunkelbrauner schwach sandiger Lehm. Die grösseren mineralischen Einsprenglinge sind verhältnismässig klein und erreichen höchstens die Grösse von 0.1 mm. Es findet sich in ihnen Quarz, sodann, was besonders interessant ist, Augit in grosser Menge, sodass die Scherbe der in Lindenthal gefundenen Importgruppe von Scherben des Plaidter Typs sehr ähnelt. Auch findet sich verhältnismässig viel Plagioklas darunter. Alle angegebenen Minerale, dazu Zirkon in gerundeten Doppelpyramiden, sind auch Bestandteile der lehmigen Grundmasse. Die Scherbe unterscheidet sich von den anderen zum Vergleich geschliffenen belgischen Stücken grundlegend, insbesondere durch den Gehalt an *Augit*. Die Fremdheit der Scherbe dürfte also wohl feststehen, und da Augit ein Hauptbestandteil der Sande und Tone im Gebiet der Laacher-See-Vulkane in der Eifel ist, kann das Stück aus dem Neuwieder Becken, dem Hauptverbreitungsgebiet des Plaidter Type, stammen. »

(5) Mémoires de la Société d'anthropologie de Bruxelles XXIX, 1910 S. 1 ff. Taf. V, Fig. 1 (Marcel de Puydt, J. Hamal-Nandrin et Jean Servais, Fonds de Cabanes néolithiques de la Hesbaye).

So führte die formenkundliche Untersuchung des Vorgeschichtlers und die mikroskopische Arbeit des Mineralogen zu demselben Ergebnis. Jedenfalls zeigen uns die Funde, dass in der Steinzeit enge Beziehungen zwischen den Rheinlanden und Belgien bestanden haben. Die Lindenthaler Ausgrabung hat wesentlich zur Aufhellung dieser Beziehungen beigetragen. Viel wichtiger als die Funde sind allerdings die Erkenntnisse, welche die Ausgrabung für die Wirtschaft, Soziologie, das Siedlungs- und Bauwesen der Bandkeramiker erbracht hat, doch kann darauf an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

Die Ausgrabung hat uns vor allem auch gezeigt, dass nicht nur das Land, in welchem eine solche Fundstelle liegt, an den prähistorischen Arbeiten interessiert ist, sondern dass diese für die Nachbarländer von ebenso grosser Bedeutung sein können. Da die Grenzen der prähistorischen Kulturkreise sich durchaus nicht mit den heutigen politischen und völkischen Grenzen decken, ist auf dem Gebiet der prähistorischen Wissenschaft in besonderem Masse eine vertrauensvolle internationale Zusammenarbeit notwendig, wenn man zu neuen Ergebnissen kommen will. Dazu mögen diese Zeilen ein kleiner Beitrag sein.

Berlin. Dr. WERNER BUTTLER.

MELANGES

A PROPOS DE L'« INSTRUCTION PASTORALE » DU LOUVRE.

A deux reprises, dans le présent périodique, Mademoiselle Van de Castyne a rompu une lance en faveur de la parenté d'une série de peintures exposées à la section d'art ancien de l'Exposition de 1935, peintures qu'elle croit pouvoir grouper autour de la célèbre *Instruction pastorale* du Louvre et où elle veut voir représentées des épisodes de la vie de saint Augustin.

Je ne voudrais nullement, du point de vue technique, mettre en doute la valeur de la thèse proposée par Mademoiselle Van de Castyne. Je me permets néanmoins de faire remarquer que les preuves empruntées par elle à un soi-disant culte de saint Augustin, qui aurait existé jadis à la collégiale bruxelloise, manquent absolument de pertinence.

Tout d'abord, il me paraît inexact d'affirmer que le chapitre de Sainte-Gudule reconnaissait saint Augustin comme patron. Il y a ici confusion avec les chanoines réguliers qui vénèrent de fait le grand évêque comme le législateur de leur ordre. Toute autre est la situation des clercs groupés dans les collégiales. Je ne sache pas que ceux-ci — et particulièrement les chanoines de Sainte-Gudule — aient jamais songé à revendiquer le docteur d'Afrique comme leur parent.

De vrai, on ne trouve aucune trace d'un culte qui aurait été rendu dans l'église-mère de Bruxelles à saint Augustin. Son nom figure au calendrier local et même avec le rite double. Mais c'est en vertu d'une prescription générale du pape Boniface VIII d'après laquelle il fallait célébrer dorénavant au rite double la fête des quatre grands docteurs de l'église romaine dans toute la chrétienté occidentale. Au nombre des multiples chapellenies fondées à Sainte-Gudule durant l'époque médiévale, pas une seule n'était placée sous l'égide de saint Augustin.

Mademoiselle van de Castyne croit découvrir dans l'un des tableaux étudiés par elle un rappel de la vie commune menée jadis par les clercs de Bruxelles. Sans doute, le corps capitulaire groupé dans la basilique primitive de Saint-Michel mena la vie commune à l'aurore de son existence. Mais cette pratique austère est abandonnée déjà au début du XIII^{e} siècle, et c'est, je pense, très mal connaître les chanoines du XV^{e} siècle que de leur en faire évoquer alors le souvenir.

Je ne sache pas non plus qu'il y eût jamais à Bruxelles des chanoines damoiseaux, chargés du soin des écoles et c'est une erreur de prétendre que le chapitre prélevait des offrandes dans la chapelle du Sablon, dont le statut, réglé par un accord de 1369, nous est parfaitement connu.

Quant à la date assignée communément au tableau du Louvre, dont il a été question plus haut, il faut la placer certainement avant 1480, des documents d'archive pouvant établir que les deux tours de la collégiale étaient en ce moment achevées dans l'état actuel.

Summa summarum je crois que la thèse proposée par Mademoiselle van de Castyne est très fragile. Les preuves rassemblées par elle et empruntées à l'histoire de la collégiale bruxelloise ne peuvent en tout cas lui servir de base.

P. LEFÈVRE, O. PRAEM.

CHRONIQUE

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE

Séance des membres titulaires du 2 août 1936.

La séance s'ouvre à 14 h. 30 à Anvers, à l'Institut de Médecine Tropicale, sous la présidence de M. le Chanoine R. Maere, vice-président.

Présents : MM. de Beer, trésorier, Delen, R. P. Peeters S. J., Vicomte Terlinden, van de Walle, Visart de Bocarmé.

Excusés : MM. Bautier, président, Rolland, secrétaire, Ganshof, Mgr. Lamy, Chev. Lagasse de Locht, Lavalleye, Ed. Michel, Stroobant, Van den Borren, Vannérus et Velge.

Le procès-verbal de la séance du 5 avril est adopté.

Lecture est faite d'une lettre de M. Y. Stroobant, demandant d'emprunter des livres de la bibliothèque de l'Académie. Le secrétaire-bibliothécaire est autorisé à procéder à ces prêts par l'intermédiaire de M. Stroobant père, membre titulaire.

On décide de modifier l'article IX des Statuts relatif au délai requis pour l'élection de nouveaux membres. Dorénavant l'élection aura lieu au cours de la séance qui suivra la séance de présentation. Les noms des candidats figureront sur la convocation à cette séance.

Deux membres titulaires sont élus : ce sont MM. Velge et Breuer. Sont élus membres correspondants régnicoles MM. A. Jansen, professeur au Collège Notre-Dame à Anvers, L. Delférière, professeur à l'Athénée de Louvain, Maertens de Noordhout, conservateur-adjoint des Musées archéologiques de Gand, et le Vicomte de Gellinck Vaernewyck, commissaire d'Arrondissement, à Audenarde.

La séance est levée à 15 h.

Pour le secrétaire :
Le trésorier,
J. DE BEER.

Pour le président :
Le vice-président,
Chanoine R. MAERE.

Séance générale du 2 août 1936.

La séance s'ouvre à 15 h., à Anvers, à l'Institut de Médecine Tropicale, sous la présidence de M. le Chanoine R. Maere, vice-président.

Présents : MM. de Beer, trésorier, Vicomte Terlinden, van de Walle, Visart de Bocarmé, membres titulaires; MM. le Chanoine Erens, O. P., Schobbens, membres correspondants régnicoles.

Excusés : MM. Bautier, président, Rolland, secrétaire, Delen, Ganshof, Mgr. Lamy, Chev. Lagasse de Locht, Lavalleye, Ed. Michel, R. P. Peeters S. J., Stroobant, Van den Borren, Vannérus, Velge, membres titulaires; MM. Closson, Baron Delbeke, Nicaise, Baron Verhaegen, membres correspondants régnicoles.

Le procès-verbal de la séance du 5 avril 1936 est lu et adopté.

Le Vicomte Terlinden et M. Baudouin van de Walle entretiennent l'assemblée respectivement de « Fougères, la Carcassonne du Nord », et de « Un premier ministre de

l'époque archaïque : Hemaka ». Ces deux communications sont agrémentées de projections.

La séance est levée à 16 h. 30.

Pour le secrétaire :

Le trésorier,
J. DE BEER.

Pour le président :

Le vice-président,
Chanoine R. MAERE.

Séance publique du 4 octobre 1936.

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

Présents : MM. le Chanoine Maere, vice-président, Paul Rolland, secrétaire, J. de Beer, trésorier, Hasse, Lavalleye, Marinus, Nélis, Abbé Philippen, Van Doorslaer, membres titulaires; Melle Bergmans, MM. R. P. Erens, Abbé de Clercq, Faider, Jansen, Schobbens, membres correspondants.

M. le Bourgmestre d'Anvers s'est fait remplacer par M. l'Echevin Somers.

Excusés : le Baron Holvoet, Gouverneur de la Province d'Anvers, membre d'honneur; MM. R. P. de Moreau S. J., Ganshof, Chev. Lagasse de Locht, Hoc, Mgr. Lamy, O. P., R. P. Peeters, S. J., van de Walle, Van den Borren, membres titulaires; Closson, Delférière, Lacoste, Hocquet, Maertens de Noordhout, Melle Ninane, membres correspondants régnicoles.

Le président ouvre la séance en souhaitant la bienvenue aux assistants et aux conférenciers.

Il donne ensuite la parole à M. Hubert Nélis, archiviste général-adjoint du Royaume, qui entretient l'assemblée de « Vlaanderen en Philippus de Goede's kruistocht's plannen (1454-1464) ». M. Nélis, distinguant deux périodes dans la poursuite des projets de Philippe le Bon et en s'attachant surtout à exposer la situation en Flandre, donne pleinement raison à M. le Prof. Doutrepont d'après qui Philippe le Bon « était plus qu'un croisé de théâtre ou de banquet ».

Le vice-président remercie l'orateur en langue flamande.

M. Paul Faider, professeur à l'Université de Gand et conservateur du château de Mariemont, parle ensuite du « Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques de Belgique ». Il passe successivement en revue les catalogues déjà publiés par la commission ad hoc, qui remonte à 1930, soit ceux de Namur (1934), Bruges (1934) et Courtrai (sous presse). Il donne ensuite des précisions sur la bonne marche du dépouillement relatif à Malines, Anvers, Louvain, les petits séminaires de Tongres et de Bonne Espérance, etc. Il répond enfin à plusieurs questions et objections qui pourraient être posées et définit ainsi exactement le rôle de l'œuvre entreprise.

Après avoir entendu les remerciements adressés par le président à l'orateur l'assemblée se sépare à 12 h. 45.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
PIERRE BAUTIER.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES.

J. G. D. Clark, *The mesolithic age in Britain.* Cambridge University Press, 1932.

Cet ouvrage n'est pas, malgré son titre, uniquement intéressant pour les Britaniques. Avant de restreindre son sujet à son pays, l'auteur étudie cette longue période que l'on considérait autrefois comme un « hiatus » et qui depuis a été comblée par la découverte d'une série d'industries : l'Azilien, le Tardenoisien, le Swidérien et le Maglemosien. De considérables différences d'opinion se sont élevées au sujet du terme le plus propre à désigner collectivement ces cultures. Certains préhistoriens les ont groupées sous le nom d'*épi-paléolithique,* parce qu'elles ont encore des rapports avec le paléolithique et qu'elles ne sont pas encore réellement du néolithique. D'autres utilisent l'appellation de *proto-néolithique.* Le Professeur Obermaier préfère diviser ces industries en deux groupes : d'une part l'*épi-paléolithique* comprenant : l'Azilien, le Tardenoisien, le Swidérien et le Maglemosien, et d'autre part : le *proto-néolithique* groupant : le Campignien, les Kjökkenmöddings et l'Asturien.

Plus récemment le Professeur Menghin place toutes ces industries dans les derniers étages du *miolithique,* classification créée par lui et qui contient le paléolithique supérieur et le mésolithique.

L'auteur n'accepte pas les propositions qui supprimeraient le *mésolithique* comme division séparée. Cette appellation lui semble la meilleure et pour le prouver il reprend divers arguments exposés pour soutenir les différentes thèses. Malgré la prédominance dans certaines régions de l'industrie de la lame, la tradition du rognon de silex travaillé, persiste à travers le paléolithique supérieur, se prolonge dans le Mésolithique et s'amplifie même dans les haches et les pics du Campignien. En outre, vouloir que le Tardenoisien et l'Azilien soient héritiers du Paléolithique au même titre que le Campignien, n'est-ce pas une erreur? Enfin la culture de Magnemeose embrasse en un ensemble homogène de nombreux pics de silex côte à côte avec des microlithes, qui peuvent être comparés à ceux de l'Azilien.

Mr Clark résume les raisons qui lui font maintenir le groupe mésolithique dans un âge séparé : 1° Ces industries sont plus tardives que les cultures groupées ensemble comme paléolithique supérieur. 2° La fin du Paléolithique coïncide avec la fin de la grande ère pléistocène et constitue par conséquent une terminaison convenable à une époque. 3° Les changements de climat et de faune dus à la fin des conditions pléistocènes donnent un caractère distinctif au nouvel âge. Enfin 4° les industries de la pierre et de l'os du nouvel âge montrent une individualité distincte en contraste avec celles de la période précédente.

Le groupe particulier de cultures inclues dans le terme mésolithique représente donc une étape entre le Paléolithique et le Néolithique.

Après avoir précisé que pour la Grande Bretagne, il groupera dans le Mésolithique beaucoup de cultures considérées généralement comme néolithique débutant, Mr Clark entre dans le sujet de son étude, sujet qui sort du cadre habituel de la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Ce qui retiendra particulièrement l'attention du lecteur belge, ce sont les comparaisons avec notre pays. Certaines d'entre elles ne peuvent intéresser que celui qui ferait une étude approfondie des gisements belges de

cette époque. Par contre d'autres remarques ont une portée plus générale, c'est ainsi qu'en se basant sur la typologie, seule méthode possible, semble-t-il, pour classer des industries microlithiques, Mr Clark émet une idée particulièrement intéressante pour nous. L'industrie microlithique, non géométrique, des Penninnes est probablement une des plus anciennes de la Grande Bretagne; elle semble représenter l'intrusion d'une nouvelle culture venant du continent, probablement de Belgique.

R. L. Doize.

Elsmarie Knoegel, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit.* (Bonner Jahrbücher, Heft 140-141 1r Teil), Darmstadt, Wittich'sche Hofbuchdruckerei, 1936, 258 p.

Les *Bonner Jahrbücher* sont réputés pour la valeur de leurs publications scientifiques. C'est là qu'il faut chercher la documentation historique et archéologique la plus saine concernant notamment la vallée du Rhin. Cette fois les éditeurs se sont surpassés en publiant un ouvrage d'intérêt général d'une importance de tout premier plan. Il s'agit d'un recueil complet des textes pour l'histoire de l'art des temps mérovingiens, ces textes s'appliquant non plus seulement à la Rhénanie mais à tout l'Occident.

Pareil ouvrage, signé par Elsmarie Knögel et où l'on sent la direction de Paul Clemen (ce qui est loin d'en diminuer la valeur), est appelé à devenir l'instrument de travail le plus indispensable, le manuel de chevet, et de ceux qui pratiquent l'archéologie et l'histoire de l'art proprement dite, et de ceux qui s'adonnent à l'histoire ecclésiastique et à l'histoire économique, ces différentes techniques étant étroitement alliées lorsqu'il s'agit de périodes aussi reculées. Plus besoin dorénavant de compulser l'un après l'autre les pondéreux volumes de collections imposantes telles que les *Monumenta Germaniae;* tous les textes se rapportant de près et même de loin à l'objet du recueil sont édités ici dans un volume de format éminemment pratique.

Celui-ci, précédé d'une sérieuse introduction (p. 1-61), où est véritablement épluchée, entre autres choses, la signification de nombreux termes archéologiques rencontrés, comprend en somme tous les textes relatifs aux années 500 à 750. Il commence par ceux qui se rapportent strictement au royaume mérovingien et fait successivement appel, pour les réunir, aux historiographes (p. 63-94), aux hagiographes connus (p. 94-126) et inconnus (126-173), aux sources de la vie ecclésiastique proprement dite (p. 173-177), aux sources juridiques séculières : *leges, capitularia* (p. 177-179), aux documents de la diplomatique et à la correspondance privée (p. 180-187), aux poèmes et aux inscriptions (p. 187-200) et enfin à une pièce réfractaire à toute classification : un libelle des églises de Clermont (p. 200-204).

Après le royaume franc, les Iles britanniques sont envisagées au moyen de subdivisions analogues aux premières : historiographes (p. 205-213), hagiographes connus (p. 213-217) et inconnus d'Angleterre (p. 117-223) et d'Irlande (p. 223-226), sources de la vie ecclésiastique (p. 226), documents diplomatiques (p. 227) et poèmes (p. 228-229). Sauf pour les *vitae* anonymes, qui se suivent dans l'ordre alphabétique des titres, toutes les citations sont rangées par ordre chronologique. Elles sont faites d'après les sources les plus pures du point de vue critique et sont suivies, le cas échéant, de références bibliographiques fort détaillées relatives à leur objet spécial.

Des tables alphabétiques concernant les abréviations, les sources citées, la bibliographie générale, les noms de personnes, de lieux et de matières archéologiques (glossaires) cités terminent le volume (p. 229-258). La consultation de celui-ci est donc des plus aisées.

Paul Rolland.

JACQUES LAVALLEYE. *Juste de Grand, peintre de Frédéric de Montefeltre.* Bruxelles-Rome, 1936 (Fondation nationale Princesse Marie-José), 1 vol. in-8°, 207 p., XL pl.

M. Jacques Lavalleye, déjà docteur en Philosophie et Lettres (Histoire), vient d'obtenir *summa cum laude,* par la dissertation qui nous occupe, le grade de docteur en Histoire de l'Art et Archéologie.

La double formation de l'auteur, c'est-à-dire la formation *complète* en la matière, qui permet l'usage simultané des techniques historiques et esthétiques, nous vaut un ouvrage dont on connaît peu d'exemples jusqu'ici par la clarté de la méthode et la justesse du raisonnement.

Les purs historiens se gaussent souvent — et parfois avec raison — sinon du laisser-aller, tout au moins de la grande part de subjectivité qui entre dans les discussions d'ordre historico-artistique. Ce ne sont, dans bien des cas, qu'impressions personnelles et, la plupart du temps, la méthode historique, qui consiste à replacer les événements dans leur milieu complet, ainsi que son auxiliaire indispensable, la critique des textes, n'entrent que pour un bien faible part dans les considérations des « esthètes ».

Ici, rien de pareil. Si M. Lavalleye a oublié de faire figurer le titre d'« archiviste-paléographe », qu'il a le droit de porter, sur la couverture de son livre, ce dernier ne fait pas moins figure, dans l'historiographie de l'art, d'exemple de critique « totale », dont seule, encore une fois, une maîtrise combinée des procédés historiques et archéologiques peut assurer la production, ainsi que cela se passe en France, où les « chartistes » font les meilleurs archéologues.

C'est pourquoi tout est si clair, si aéré — jusqu'à la typographie, qui se ressent de la sûreté de la marche —dans ce volume dont la Fondation Marie-José et le Fonds National de la Recherche Scientifique — pour la part que celui-ci a prise dans les recherches à effectuer —, doivent vraiment être fiers.

Si M. Lavalleye avait suivi à la lettre le plan d'exposition qu'il semble tracer dans son Introduction (p. 10), il aurait atteint l'idéal du genre. En fait, par suite de la pauvreté relative des sources, qui impose une dialectique spéciale, et sans doute aussi à cause du milieu italo-belge, auquel est particulièrement destinée la publication, celle-ci débute par un tableau de la peinture flamande en Italie au XV^e^ siècle. C'est une vue synthétique, ramassée mais non « brossée », dont les éléments sont d'ordre économique autant qu'artistique. L'étude des rapports entre la peinture flamande et la peinture napolitaine et sicilienne, notamment, est traitée de maîtresse façon. De cet examen résulte la constatation que notre peinture fut très appréciée en Italie au XV^e^ siècle, mais que le contact fut établi plutôt par des œuvres que par des artistes en personne. Juste de Gand, que l'on cite auprès du duc d'Urbin en 1473-75, sous le nom de Giusto da Guanto, fait exception. Ainsi s'introduit sa biographie.

Pour établir cette dernière, M. Lavalleye admet, sous forme de « présomption » (p. 31), l'identité : Juste de Gand = le gantois Josse van Wassenhove. Celui-ci entra dans la corporation des peintres d'Anvers en 1460, dans celle des peintres de Gand en 1464, peignit des écussons pour cette dernière ville en 1468 — ce qui ne préjuge pas son talent puisque le grand Roger van der Weyden accepta des besognes analogues — et quitta Gand pour l'Italie en 1469-70. Des textes établissent tous ces événements. Dans le corps de son travail M. Lavalleye considérera sa présomption initiale — d'ailleurs excessivement forte — comme une certitude. Accusons-le de laconisme dans les termes plutôt que de manque de prudence; cela n'affecte en rien la question essentielle des attributions. Une légère anomalie du même genre se présente à propos du départ de Josse van Wassenhoven pour l'Italie. A la page 41 l'auteur envisage comme simple-

ment possible que l'ambassade envoyée à Gand en 1469 par le duc de Milan Galeazzo-Maria Sforza, ait remarqué le peintre en Flandre. A la page 50, cette supposition devient aussi un fait acquis. Mais, pour ces légers détails, ne nous montrons pas plus difficiles que les juges autorisés de l'Université de Louvain!

Quelle fut l'œuvre de Josse van Wassenhove-Juste de Gand, en Italie?

Le retable du maître-autel, représentant la *Communion des Apôtres* (1472-74), de l'église du Corpus Domini à Urbin répond en tout premier lieu à cette question parce que c'est la seule œuvre explicitement reconnue par les archives contemporaines à Juste de Gand. Parti des textes, M. Lavalleye analyse cette œuvre en technicien avec une rigoureuse précision. Il pousse le scrupule jusqu'à s'attacher, au préalable, à l'étude de la prédelle préexistance, due à Paolo Ucello et qui « sent la fatigue » d'un maître déclinant. L'appel d'un maître jeune, voire étranger, devant pareille déficience s'explique tout naturellement. Dans la *Communion des Apôtres* proprement dite, la tradition flamande et l'apport italien sont soigneusement dépistés. L'hypothèse relative à une forme en triptyque est repoussée.

Les caractères décelés dans cette œuvre permettent ensuite à l'auteur de rechercher les œuvres de jeunesse de Juste de Gand. Celles-ci sont assez difficile à retrouver, car sauf peut être pour le triptyque du *Crucifiement,* conservé à la cathédrale actuelle de Gand, on ne peut faire état que d'arguments uniquement stylistiques. Il existe bien de la documentation pour d'autres œuvres, mais celles-ci sont perdues. Toutes les œuvres de jeunesse (1464-69) de Juste de Gand sont nécessairement les plus « flamandes ». On y sent surtout l'influence de Dieric Bouts et de Jean Van Eyck. Juste de Gand fit à son tour impression sur Hugo van der Goes.

Les œuvres de mâturité, ou réalisées en Italie, de Juste de Gand peuvent être groupées autour de l'activité intellectuelle et artistique qui régnait, sous Frédéric de Montefeltre, à la Cour d'Urbin. M. Lavalleye nous dresse un tableau vivant de l'ensemble de cette activité. En dehors de son intervention dans la production de la *Communion des Apôtres* le duc, humaniste fervent, fit notamment décorer son studio et sa bibliothèque, le premier de portraits d'hommes célèbres, la seconde d'allégories. Il ne laissa pas non plus de se faire représenter lui-même en de nombreux portraits destinés à l'un et l'autre de ces refuges de l'esprit.

Procédant du général au particulier et du connu à l'inconnu, M. Lavalleye décrit les lieux, donne leur histoire et y reconstitue, après le Prof. W. Bombe et à grand renfort de mensurations nouvelles et d'analyses plus pénétrantes, la série des 28 portraits d'hommes illustres, aujourd'hui répartis entre le palais d'Urbin et le Louvre. Les théories d'attribution en collaboration à Melozzo da Forli — Juste de Gand, Giovanni Santi — Juste de Gand et Pedro Berruguette — Juste de Gand sont envisagées. La dernière surtout est combattue à l'aide d'arguments nouveaux : lectures plus exactes d'inscriptions et observations plus aiguës de la technique. M. Lavalleye adopte pleinement la thèse de l'unicité d'auteur, en l'espèce Juste de Gand. Comme précédemment il dissèque les procédés de réalisation pour y retrouver les influences flamande et italienne.

Une méthode analogue d'exposition est appliquée aux Portraits de Frédéric de Montefeltre, attribuables totalement ou partiellement à Juste de Gand (1477, 1479-80, 1472) et surtout à la décoration de la Bibliothèque du même prince, dont la série des allégorie est théoriquement reconstituée. Les sujets qui en subistent sont franchement attribués par M. Lavalleye — qui s'oppose par là à M. Hulin de Loo — à Juste de Gand, et datés par lui de 1478-80. Ce seraient les dernières productions de l'artiste.

Un coup d'œil général sur l'œuvre de cet artiste, du point de vue de la peinture italienne, auquel M. Lavalleye s'est placé en ouvrant son mémoire, clôt véritablement et avec homogénéité ce dernier. Il en ressort que Juste de Gand a plus été influencé par la peinture italienne qu'il ne l'a influencée lui-même. Toutefois, une conclusion d'ordre encore plus générale parfait le travail. Entre ces deux chapitres d'aspect synthétique, une sorte d'annexe traite de « Juste de Gand et la tapisserie ». En véritables appendices figurent diverses listes : 1°) Œuvres faussement attribuées à Juste de Gand; 2°) Catalogue des œuvres de Juste de Gand; 3°) Bibliographie. Puis viennent les tables proprement dites.

Encore une fois travail excellent, conjuguant avec maîtrise l'analyse et la synthèse et tenant le juste milieu entre le résumé trop concis et le détail trop étendu. La note est partout juste, jusque dans les citations et références. Le style est des mieux venus et les mots *diptygue, triptyque* et *polyptyque,* sont toujours correctement écrits, à l'inverse de ce que l'on voit chez tant de nos meilleurs auteurs... PAUL ROLLAND.

Dr G. J. HOOGEWERFF, *Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance.* Malines, N. V. Het Kompas, 1936, 268 pp.

Nul mieux que M. G. J. Hoogewerff n'est préparé pour faire un travail sur l'Italie et les artistes des anciens Pays-Bas. Il a fait, il y a vingt-cinq ans, une dissertation sur les Peintres néerlandais du XVI^e^ siècle en Italie; il se fixa depuis lors à Rome, où il est devenu le directeur de l'Institut Historique néerlandais; il n'a cessé de compulser les archives en Italie, à la recherche de documents sur les artistes des anciens Pays-Bas, et à livrer, dans des publications multiples, les fruits de ses études assidues.

Ce nouveau livre prend en revue les artistes flamands qui, au cours du XV^e^ et du XVI^e^ siècles, ont été en rapport avec l'art italien, qu'ils aient résidé en Italie ou non. On ne pourrait assez louer M. G. J. Hoogewerff pour sa vaste érudition; nous le félicitons particulièrement pour la manière simple et sûre dont il s'en sert : nul étalage de cette érudition en des notes multiples — il n'y a même aucune note en bas de page; mais à la lecture du texte on n'est jamais sans sentir l'assurance de quelqu'un qui s'avance dans un domaine bien repéré, et là, où des doutes pourraient surgir, l'auteur indique les raisons pour lesquelles il prend telle ou telle direction.

C'est avec confiance que nous écoutons ce guide avisé lorsqu'il nous dit combien les « Primitifs », qui constituent l'avant-garde de notre Renaissance, ont été appréciés, de leur vivant encore, en Italie, lorsqu'il parle des infiltrations de l'art de van der Weyden dans les tableaux des maîtres de Ferrare, et de l'ascendant qu'eut van der Goes sur Ghirlandajo. L'auteur insiste sur l'importance de Joos van Wassenhove qui s'établit à Urbin. Il parle des nombreux tapissiers flamands qui résidèrent en Italie. Il développe de nouveau sa thèse intéressante, que Gérard David et Patinier auraient fait un voyage en Italie avant 1515 : ceci expliquerait notamment la présence de plusieurs tableaux de ceux-ci à Gênes.

C'est particulièrement à l'étude du XVI^e^ siècle que s'attache l'auteur. Plus d'une fois il saisit l'occasion de faire comprendre l'inanité des affirmations de ceux qui ne cessent de parler d'un envoûtement de l'art flamand par l'art italien. Il ne va pas à la chasse d'« influences », qui ne résident que dans l'une ou l'autre forme, l'une ou l'autre composition empruntée. Il affirme que les artistes flamands du XVI^e^ siècle, qui suivent le mouvement italien, ne sont pas des renégats et des dégénérés, et montre que ces artistes sont restés autochtones et que le contact avec l'Italie a été fécond pour notre

art. L'exemple de Bruegel est suffisamment connu. Mais celui de Gossart et de Floris, les deux coryphées de l'art italianisant et romanisant, est tout aussi probant.

Il va de soi que dans un livre qui embrasse des questions aussi complexes que celles que suscite l'étude des relations de l'art italien et de l'art flamand, on pourra trouver des éléments qui prêtent à la discussion. Ainsi, on pourrait se demander si, à la suite de ce qui traîne dans la « littérature », l'auteur n'accorde pas trop d'importance à Lambert Lombard, que ses contemporains ont tant loué comme l'introducteur de l'art italien et dont les deux, trois œuvres authentiques sont d'un art si faible, et s'il ne donne pas trop d'intérêt aux essais d'italianisme chez van Orley, chez qui le sens de l'art classique italien fait défaut, aux œuvres de Michel Coxcie, qui répète bien froidement des dessins rapportés de Rome, et qui travaille chez nous à l'instar des artistes italiens, sans en emprunter ni l'esprit ni le style.

Il faudra bien l'avouer, après un examen objectif; les Flamands du XVI^e^ siècle ne sont pas parvenus à comprendre les caractères spécifiques de la conception artistique du cinquecento italien, ni son style à la fois mesuré et synthétique. Ce n'est que lorsque le Baroque italien avait apporté des conceptions plus en rapport avec le tempérament flamand et un style pictural plus approprié à la manière atmosphérique de la peinture flamande, que l'art italien s'intègre dans l'art flamand. Cela se fait au début du XVII^e^ siècle. Dans l'œuvre de Rubens l'art italien s'intègre définitivement dans l'art flamand; il le renouvelle sans lui faire perdre ses valeurs autochtones.

Ceci ressort, à toute évidence, de la revue qu'a entreprise ce savant avisé, et ce n'est pas la moindre leçon que l'on peut tirer de ce livre, plein d'érudition.

LEO VAN PUYVELDE.

FRIEDRICH R. LEHMANN, *Peter Paul Rubens. Menschen und Mächte des Barock.* Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1936, in-8°, 324 pp., 12 pl., 6.50 Rm.

Ce livre, richement édité, est destiné au public lettré et non aux spécialistes de l'histoire de l'art, encore que sa lecture ne leur sera pas sans profit.

Le but de l'auteur n'est pas d'analyser l'art du maître baroque flamand, ni de donner une vue synthétique de sa production picturale; il ne vise pas non plus à retracer la biographie de Rubens au sens strict de ce mot. Son intention est de rappeler les événements politiques qui se déroulèrent pendant la vie de l'artiste. L'évocation des guerres, des tractations diplomatiques, des intrigues de cours, des conflits d'idées se déploie en un vaste panorama, un peu comme une toile de fond sur laquelle se détache un acteur: Pierre Paul Rubens. Le peintre fut en effet mêlé à toutes les péripéties politiques et culturelles de son temps soit en qualité de diplomate, soit comme protégé et ami des grands personnages de son époque, soit comme humaniste. Car Rubens est, pour reprendre une partie du titre de l'auteur, un homme et une force de l'âge baroque.

Il est intéressant de voir se développer l'évolution politique de vers 1620 à 1640 en fonction de l'action de Rubens; mais comme le peintre ne joua pas toujours des rôles de premier plan, l'auteur s'est vu obligé d'accorder souvent grande importance aux souverains, hommes d'état, dames de cour, religieux et militaires, alors que le rôle de Rubens n'y était qu'épisodique. Cette synthèse nouvelle est bien menée, mais ne fait qu'utiliser des ouvrages antérieurs et notamment le volume qui reste encore capital en la matière, celui de Gachard, Histoire politique et diplomatique de Rubens (Bruxelles, 1877).

Pour donner plus de vie à ses chapitres, l'auteur n'hésite pas à recourir au dialogue

qu'il suppose entre tel personnage et Rubens, procédé qui rappelle le roman ou au moins le genre si peu scientifique de la vie romancée. D'ailleurs Lehmann aime à rendre son développement pittoresque; ne divise-t-il pas tout son ouvrage en trois parties auxquelles il donne des titres dont l'énoncé évoque ceux des biographies romancées : *Mars über Europa, Merkurius von Haus zu Haus, Venus triumphiert.* La Vénus flamande n'est évidemment autre qu'Hélène Fourment.

En fait l'auteur s'est plu à faire revivre l'ambiance dans laquelle Rubens vécut : ambiance politique et ambiance familiale. Notons qu'il réussit fort bien dans ce genre et que ses analyses sont menées avec finesse. Mais la personnalité si multiple de Rubens émerge fort peu malgré tout, on perçoit à peine son esprit humaniste, son génie pictural, ses qualités de chef d'école et d'initiateur de l'esthétique baroque dans les Pays-Bas.

Les idées de l'auteur concernant le domaine artistique peuvent être l'objet d'appréciations diverses. Voici comment il juge l'église des Jésuites d'Anvers : « Das innere des Gebäudes aber is keine Kirche mehr im herkömmlichen Sinn ». Lorsqu'il compare l'art de Rubens à celui de Velasquez, il définit le premier d'un mot : beauté, et le second de : vérité.

L'ouvrage de Lehmann est un nouveau numéro à ajouter à la bibliographie déjà si fournie de Rubens. Il sera considéré comme de peu d'importance par les historiens de l'art, mais sera lu avec grand intérêt par les intellectuels qui désirent pénétrer quelque peu l'atmosphère d'une époque particulièrement troublée et captivante, au cours de laquelle Rubens apporta par ses œuvres picturales une vision de beauté et de fraîcheur.

J. Lavalleye.

Marcelle Wahl. *Le Mouvement dans la Peinture.* Paris, F. Alcan, 1936.

Ce petit livre, très bien écrit et en partie bien pensé, vaut par les idées qu'il suggère plus que par ce qu'il démontre. Il attire l'attention sur un élément du style qui est généralement négligé, et bien à tort : le rythme, dont la mobilité est amenée par le dynamisme vital qui s'oppose à la forme abstraite. La sensation et l'émotion sont accompagnées, dans l'âme de l'artiste, d'une tension qui se transmet dans l'exécution de l'œuvre d'art.

L'auteur s'attache à déterminer les éléments à la fois matériels et spirituels qui, dans un tableau, sont détenteurs de cette énergie. Il prétend que dans chaque œuvre d'art se trouve un grand mouvement d'ensemble, auquel participent d'autres mouvements, moins apparents, tributaires du premier. Nous voulons bien le suivre dans son raisonnement. Mais il n'emporte pas souvent notre conviction lorsqu'il applique longuement sa théorie aux exemples. Il y en a de bien frappants. Il y en a davantage devant lesquels on se rebiffe : on a la sensation que la démonstration est trop voulue. Cela ne résulte-t-il pas du point de vue choisi? Le rythme se trouverait exclusivement dans l'arabesque conditionnée par la direction de la lumière; il est tout autant sensible et plus, nous semble-t-il, dans le coloris. Et pourquoi l'auteur ne va-t-il pas chercher plus souvent ses exemples chez Rubens, l'artiste dont l'œuvre est possédée d'une puissance rythmique plus forte que celle que l'on trouve dans l'œuvre de tout autre artiste?

Leo van Puyvelde.

Pols (André M.). *Uit Vlaanderen's muzikaal verleden;* 1 vol. in-8° de 163 pages, édité par le Davidsfonds (Keurreeks n° 16), 1936.

L'auteur de cet ouvrage, avantageusement connu par d'excellentes monographies sur

Moussorgsky et sur Liszt, ainsi que par l'édition d'une centaine de lettres de Peter Benoit, a réuni, dans ce volume intelligemment et richement illustré, une série d'essais parus déjà, en majeure partie, dans des publications antérieures.

Les cent premières pages comportent une série d'études intitulées : « Vreemde musici verblijven te Antwerpen ». On y voit défiler une série de grands et petits maîtres qui ont honoré la métropole de leur présence plus au moins prolongée. C'est un cortège imposant que celui qui se déroule de la fin du XVI^e^ siècle à celle du XIX^e^, et dans lequel on voit apparaître des personnages tels que Monteverdi, Frescobaldi, Peter Philips, John Bull, Mozart, Paganini, Liszt et Gounod, sans compter quelques astres de moindre grandeur comme W. Defesch, Burney et l'excentrique Jacob Strunz : tableau bariolé qui montre, en une forme élégante et finement appropriée à l'« esthétisme » du sujet, l'attirance qu'a exercé la ville d'Anvers sur les artistes en renon, aux époques de l'histoire où sa prospérité ou celle de ses habitants lui permettaient d'exercer un bienfaisant mécénat.

Parmi ces études, celles sur John Bull et sur Franz Liszt sont les plus précieuses, en raison des recherches d'archives et des dépouillements de périodiques sur lesquelles elles sont basées, et qui ont permis à l'auteur de réunir une série d'éléments inédits concernant la vie de ces deux grands maîtres du clavier. L'Anvers musicale de 1880 à 1886, honorée, à quatre reprises, de la visite de l'illustre maître hongrois, est particulièrement bien évoquée par M. Pols. Comme bien on pense, Peter Benoit y trône, incomparable animateur, entouré de tout ce que la ville renferme de plus huppé en fait de mécènes, d'artistes et d'amateurs d'art.

L'étude, surajoutée, sur Paganini à Anvers, aurait pu être utilement complétée et rectifiée par la connaissance de la monographie si précise de M. Mario Battistini, *Niccolo Paganini nel Belgio nel 1834* (Ed. Nava, Bergamo), de laquelle il résulte (p. 10) que le concert de Bruges a non seulement eu lieu (contrairement à ce qu'affirme M. Pols sur la foi d'une documentation erronée), mais encore que la salle était comble et le public enthousiaste au plus haut degré, comme on peut s'en convaincre par le compte rendu de la *Gazette van de Provincie West Vlaanderen* du 26 mars 1934.

Le volume se termine par un chapitre très consistant sur les musiciens flamands à la chapelle impériale de Vienne (de la fin du XV^e^ au début du XVII^e^ siècle), et par une étude synthétique de première valeur sur la question aujourd'hui définitivement réglée de l'origine flamande de Beethoven, étude étayée sur les dernières données de la recherche en cette matière (travaux de Van Aerde, Closson, Vincent et de l'auteur lui-même.

CH. VAN DEN BORREN.

II. REVUES ET NOTICES.

1. ARCHITECTURE.

— Enfin on s'émeut de nouveau de l'état lamentable de l'église Saint-Nicolas de Gand, un des plus beaux monuments de notre architecture du Moyen Age, mais aussi celui qui se trouve dans l'état le plus pitoyable. Ses murs sont lézardés, ses belles fenêtres toutes en triplets sont aveuglées; ses tourelles d'escalier menacent ruine; ses supports élégants sont défigurés par les gaines de maçonneries lourdes et laides par lesquelles on a cru devoir les soutenir; ses jolies colonnettes décoratives sont à demi brisées et parfois remplacées par des colonnettes de bois et plâtrées. On était sur le point d'entreprendre la remise en état du monument lorsque la guerre survint. Mainte-

nant une association des Amis de l'Eglise Saint-Nicolas s'est créée : elle sauvera nous en sommes assurés, l'édifice d'une ruine progressive. Fort à propos le BARON VERHAEGEN destine au grand public, après l'avoir fait paraître dans la jeune revue gantoise *L'Art et la Vie,* une *monographie de l'Eglise Saint-Nicolas,* Gand, 1936, qui éclairera même les non initiés sur son intérêt archéologique reconnu depuis longtemps. Il insiste sur l'incroyable élégance de ses lignes, la beauté de ses proportions et l'audace de sa structure nerveuse. Il y ajoute une brève description de son mobilier.

— La générosité d'un mécène, M. Louis Solvay, a permis la remise en état d'un très gracieux monument de style baroque, la chapelle du Chantelet à Vieux-Genappe en Brabant. L'histoire de cette chapelle est connue par des textes précis : elle fut fondée en 1662 par une demoiselle Goubault en l'honneur de l'Immaculée Conception. Elle devait suppléer à l'église paroissiale dont l'éloignement rendait la fréquentation malaisée aux habitants de l'endroit. La construction a un caractère véritablement artistique; la brique rose y domine avec des chaînages de pierre blanche. Un grand oculus ovale s'ouvre au centre de la façade. Le pignon a de larges volutes bordées de pierre blanche et un décor baroque de pierre blanche. Une statue de la Vierge, qui occupait autrefois la niche au-dessus de la porte d'entrée, se trouve actuellement dans la collection de M. Van Ham. ABBÉ THIBAUT DE MAIZIÈRES, *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles,* 1936, nos 2-3, pp. 49-54.

— Dans le même *Bulletin,* pp. 55-60, M. JACQUES BREUER donne une explication des arcades de soutènement, qui se remarquent dans la partie inférieure du côté extérieur des murs d'enceinte de plusieurs villes. Ces arcades, enterrées dans le sol, ne peuvent être considérées comme une construction d'ordre esthétique; elles devaient avoir un but utilitaire. M. Breuer démontre leur utilité stratégique : les sapes souterraines de l'ennemi y portaient à faux. La construction des courtines sur arcades se remarque dans les enceintes fortifiées de Binche, de Braine-le-Comte et d'Enghien, à Jodoigne et Louvain et, comme le croit M. Breuer, aussi à Nivelles et à Gand. Elle paraît d'un usage général en Belgique vers la fin du XIIe siècle.

— Les transformations apportées à l'ancien refuge de l'abbaye d'Averbode à Bruxelles, aujourd'hui disparu, sont relatées par le R. P. LEFÈVRE, O. PRAEM (ibid. pp. 61-65) qui publie de nombreux documents à ce sujet.

— Le plan de l'église Saint-Servais à Liége est irrégulier et exceptionnel : le chanoine HENRI RONGY montre qu'il a été dicté au constructeur par la configuration du terrain (Bulletin *Le Vieux-Liége,* 1936, juillet, pp.. 65-67).

— Le *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie* de janvier-juin 1936 signale les travaux de restauration et les classements d'édifices élaborés pendant cette période. L. NINANE.

2. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

— LE COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA étudie dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* (septembre-octobre : *Une applique mosane*) un document intéressant pour l'histoire de notre orfèvrerie mosane. Il s'agit d'une applique en laiton fondu, gravé, doré et rehaussée d'émaux, ornée au centre d'une Crucifixion. L'auteur rapproche de cette pièce une série d'orfèvreries et de miniatures du XIIe siècle, notamment un plat de reliure d'un Evangéliaire de Varsovie. L'étude des émaux confirme l'origine mosane de cette applique qui doit dater de la seconde moitié du XIIe siécle.

— Les nombreuses publications des historiens de l'art belges au sujet de Claus Sluter

ont mis progressivement en lumière le rôle capital joué par Bruxelles dans les origines de l'art du génial sculpteur de Dijon. Les archéologues français se sont émus de ces théories nouvelles et certains réagissent avec quelque vigueur.

— MM. H. Drouot et H. David, tous deux spécialistes bien connus des questions slutériennes, ont simultanément entrepris de réfuter la thèse de MM. Roggen et Duverger suivant laquelle la « visite » de Sluter à Mehun en 1393 n'aurait été qu'une simple expertise ou inspection de l'œuvre de Beauneveu ou de quelque autre sculpteur au service de Jean de Berry.

Le premier (*Revue du Nord,* août 1936 : *La visite de Claus Sluter à André Beauneveu*), sans apporter de preuves positives, s'efforce de démontrer l'ambiguité du mot « visiter » et croit devoir maintenir que les figures du Puits, exécutées après 1393 et qui dépassent de si haut les œuvres précédentes, peuvent avoir subi l'influence de cette visite à Mehun.

M. H. David (*Annales de Bourgogne,* mars 1936 : *Mehun-sur-Yevre et Germolles*) cherche surtout à expliquer par le contexte qu'il ne peut s'agir que d'un voyage d'initiation; il ne parvient cependant pas non plus à trouver un autre texte décisif où le mot « visiter » serait pris dans ce sens.

Dans le dernier fascicule des *Annales de Bourgogne* (III, septembre 1936) les deux auteurs reviennent encore sur la question. M. H. David, à l'occasion d'un compte rendu critique de l'ouvrage récent d'Aenne Liebreich, souhaite que l'on puisse retrouver avec précision la filiation de Sluter dans l'art du XV^e^ siècle. M. H. Drouot, passant en revue les études récentes consacrées à Sluter en Belgique constate, non sans quelques amertume, que l'œuvre du grand sculpteur de Dijon est aujourd'hui livrée à des critiques étrangers à la France; il fait généralement preuve d'un scepticisme sévère à l'égard des conclusions de nos historiens sur le rôle primordial de l'école brabançonne. Dans l'état actuel de la question, il semble cependant bien établi que si Sluter a pu trouver en Bourgogne des éléments nouveaux qui ont favorisé l'épanouissement de son génie, c'est en Brabant qu'il a acquis tous les caractères fondamentaux et originaux de sa technique et de son style.

— Le lieutenant-colonel E. Andrieu qui se consacre depuis longtemps à l'étude très ingrate de l'identification des « pleurants » de Dijon, publie une nouvelle édition de son ouvrage *Les Pleurants aux Tombeaux des Ducs de Bourgogne* (Editions de la Revue de Bourgogne). Cette édition est très heureusement mise par l'auteur en harmonie avec la restitution sur place des processions, exécutée en 1932 d'après les dessins de Gilquin (1736), sous la pression de l'opinion publique étrangère et en particulier à la requête de M. Domien Roggen, professeur à l'Université de Gand.

— Parler des tombeaux élevés par les ducs de Bourgogne amène tout naturellement l'attention sur *Le Tombeau de Louis de Male,* commandé en 1453 par Philippe le Bon à Jacques de Gérines pour la collégiale Saint-Pierre de Lille. M. Robert Gravelle vient de trouver, à ce sujet, d'importants documents graphiques inédits. Il les commente dans le *Bulletin des Séances de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille,* 1935 (p. 81 ss.).

— Signalons dans la revue anglaise *Apollo* (décembre 1936) un article de Thomas W. Bagshawe intitulé : *A group of early European sculpture.* Y sont mentionnés et reproduits, entre autres, quelques fragments de retables flamands qui se trouvent actuellement dans le commerce.

— Dans la livraison de novembre 1936 de *l'Art et la Vie,* Mademoiselle M. Devigne publie une étude très documentée sur les *Terres cuites du Musée de Bruxelles.* L'auteur

reproduit et analyse avec soin une série de maquettes de nos sculpteurs du XVII[e] et du XVIII[e] siècle.

Elle mentionne également trois beaux bas-reliefs en albâtre provenant d'ateliers malinois et sculptés aux environs de 1600.

— Le Cercle archéologique d'Anvers organisa au cours de l'année 1935 une exposition des œuvres du sculpteur Walter Pompe. M. C. Van Herck dans le *Jaarboek van den Antwerpen's Oudheidkundigen Kring*, 1935, consacre à cet artiste une monographie très substantielle. L'étude de la biographie du sculpteur d'origine hollandaise (né à Lith en 1703) a permis à l'auteur d'identifier un portrait du maître, modelé par lui-même, sous forme de médaillon ornant un groupe de la Justice à Culenborg. L'œuvre de Pompe fut extrêmement féconde; il s'agit surtout de terres cuites, mais aussi de sculptures en ivoire, en buis. Il échappe aux excès du maniérisme du XVIII[e] siècle, mais il faut reconnaître qu'il n'atteint jamais une inspiration artistique profonde. Le catalogue de ses œuvres, dressé chronologiquement avec le plus grand soin, ne comprend pas moins de 273 sculptures de diverses catégories, parmi lesquelles l'auteur a retrouvé 183 œuvres signées et datées. La série des dessins du maître est particulièrement intéressante pour l'étude de son style.

Grâce aux patientes et savantes recherches de M. C. Van Herck, l'exposition des sculptures de Pompe a constitué une précieuse contribution pour l'étude de la sculpture flamande du XVIII[e] siècle.

— Dans *Museum News* de juin 1936 du « Museum of Arts » de Toledo (Ohio), M. Blake-More Godwin M. A. décrit une magnifique *tapisserie* qui vient d'être donnée à ce Musée par M. Edward Drummond Libbey. C'est une pièce représentant la Mise au Tombeau du Christ. Depuis 1926 elle est attribuée au tapissier tournaisien Jean Fierret (vers 1500) par le Dr. Ackerman.

— Parmi les acquisitions récentes du *Metropolitan Museum of Art* de *New-York* le *Bulletin* de ce Musée (août 1936) signale une chasuble bruxelloise du deuxième quart du XVI[e] siècle (J. Goldsmith Philipps : *Two sixteenth century garments*). La pièce, tissée comme une tapisserie, est ornée d'une superbe broderie représentant la *Dernière Cène*; elle est à rapprocher d'une chasuble semblable conservée au trésor de la cathédrale d'Uppsala.

Autre acquisition intéressante du même Musée américain : une *verdure*, probablement tissée par un tapissier flamand vers 1525 (*Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, novembre 1936).

— Dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (mai-juin et juillet-août 1936) Mademoiselle M. Calberg poursuit son étude approfondie du *Linge de table damassé du XVII[e] et du XVIII[e] siècle*. Elle analyse d'abord une série de nappes décorées de sujets de chasses, fabriquées dans les premières décades du XVII[e] siècle dans les ateliers de Flandre et de Hollande.

Dans la seconde moitié du XVII[e] siècle les ateliers courtraisiens créèrent des décors nouveaux en souvenir de faits historiques mémorables, tels le Mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche ou les Noces de Philippe V avec Marie-Louise de Savoie. A l'occasion de la Guerre de succession d'Espagne furent composées des scènes nouvelles telles que le siège de Lille et la bataille de Malplaquet où le Prince Eugène est souvent à l'honneur; plus tard nos damassiers illustrèrent aussi certains épisodes de la Guerre de succession d'Autriche.

Mademoiselle Calberg termine ce savant inventaire de la riche collection de damassés

flamands et hollandais de nos Musées par l'étude d'une pièce intéressante provenant des ateliers de Saxe ou de Silésie.

— Nos vitraux anciens de la Renaissance contiennent encore beaucoup d'énigmes; sous les monogrammes et cryptogrammes des vitriers se dissimulent des personnalités souvent mystérieuses. Dans *l'Art et la Vie* (novembre 1936) M. J. Helbig consacre à ce sujet une étude très intéressante (*A propos du déchiffrement de quelques « signatures » sur nos anciens vitraux*). A titre d'exemple, l'auteur cite les vitraux de Tournai et de Hoogstraeten, où l'on reconnaît la signature de maîtres étrangers à la ville; ceux-ci, remarque l'auteur, étaient plus enclins que les autres à indiquer leur lieu d'origine.

— Dans le *Jaarboek du Cercle archéologique d'Anvers* (1935) nous relevons une deuxième étude de M. C. Van Herck, relative aux faïences anversoises (*Antwerpsch plateel*). L'auteur attire l'attention des spécialistes sur certains textes d'archives et mentions d'inventaires jusqu'ici passés inaperçus. Il a retrouvé aussi dans une vieille revue française une reproduction d'anciens carreaux de pavement, attribués naguère par leur propriétaire aux ateliers italiens, mais rapprochés par l'auteur de la série des carreaux anversois provenant de l'ancienne abbaye d'Herckenrode. En réalité ces carreaux doivent très vraisemblablement être identifiés avec une série de panneaux actuellement conservés dans des collections publiques et privées de Hollande. Mais, il faut se le demander, ces carreaux provenant d'un château français sont-ils biens flamands, et malgré la parenté de style, ne doivent-ils pas être plutôt attribués aux ateliers rouennais de Matteot Abaquesme? Les recherches poursuivies en France sur l'œuvre de ce grand faïencier du XVI^e^ siècle ne tarderont pas sans doute à nous fixer à ce sujet.

— A une exposition récente au Rijksmuseum d'Amsterdam a figuré un plat en faïence représentant la légende de Tarpeia. Dans le superbe fascicule de 1936 de *l'Art belge,* on trouve une très belle reproduction de cette pièce remarquable avec une notice de M. J. P. Van Goidsenhoven; celui-ci n'hésite pas à l'attribuer aux ateliers anversois du XVI^e^ siècle. Nous croyons que le décor, exécuté d'après une gravure italienne, se rapproche davantage de celui des faïences néerlandaises du commencement du XVII^e^ siècle.

— Relevons dans le *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie,* 1935, II, une longue étude de M. L. Tombu intitulée : *Nouvelles contributions à « l'histoire de la céramique à Huy et à Andenne »*. En complément à une étude publiée naguère sur cette industrie d'art locale, l'auteur publie et commente ici une série de documents d'intérêt varié, grâce auxquels il peut préciser certains détails quant à la biographie des faïenciers, à la nature de leurs marques et décors. Retenons une observation d'ordre pratique pour l'identification des « terres noires » de Namur et d'Andenne.

— Dans *Leodium* (juillet-septembre 1936), M. J. Brassinne publie et commente un *Inventaire d'orfévrerie civile* de 1770 dressé par l'orfèvre Pascal Crenwick; on y relève surtout des orfèvreries de Liége et d'Augsbourg.

— Dans *Het Gildeboek* (Leiden)1936, n^os^ 3-4, p. 70 ss., M. l'Abbé G. Malherbe dont on apprécie fort l'ouvrage sur *Le mobilier liturgique d'une église paroissiale,* (Louvain, De Vlaamsche Drukkerij, s. d.), publie une *Etude* infiniment attachante *sur les reliques et les reliquaires de la Vraie Croix*. Ceux des anciens Pays-Bas y tiennent une bonne place. Beaucoup sont reproduits.

H. Nicaise.

3. PEINTURE.

— Le 3^e^ tome de l'Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, de Thieme et Becker vient de paraître. Comme les volumes précédents, celui-ci comporte 600 pages et donne

les notices biographiques des artistes dont les noms sont compris entre Scheffel et Siemerding.

— On a déjà relevé quelques caractères de Rogier van der Weyden dans certaines gravures de Schongauer, notamment dans le Saint Jean-Baptiste et la Vierge au perroquet. Mr. Fr. Würtenberger analyse avec beaucoup de pénétration une Madone dans un intérieur du maître de Colmar faisant partie des collections de M. Tobias Christ à Bâle et souligne un rapprochement curieux avec la Vierge assise près d'une cheminée de Rogier van der Weyden (l'auteur dit le Maître de Flémalle), œuvre conservée à Leningrad (*Die Madonna im Gemach von Martin Schongauer, Pantheon,* septembre 1936, pp. 277-280).

— Etudiant une récente acquisition faite par le Musée du Louvre, M. J. Dupont analyse les caractères du panneau représentant une Vierge avec l'Enfant, attribué au Maître de Saint Gilles (bois, 14×22 cm.). L'auteur montre combien cet artiste s'est inspiré du type de Vierge créé par Rogier van der Weyden (J. Dupont, *Une Vierge du Maître de Saint-Gilles, Bulletin des Musées de France,* juillet 1936, pp. 108-109).

— La collection constituée par William T. Walters († 1894) et par son fils Henry Walters († 1931) et transformée en musée public depuis 1907, vient d'être l'objet d'une réorganisation. Les œuvres ont été reclassées et sont présentées sous un meilleur jour. Le Dr. von Falcke donne quelques renseignements sur ces remaniements et rappelle que cette galerie possède une œuvre attachante d'Hugo Van der Goes. Une figure d'homme avec Saint Jean-Baptiste, dont il publie une fort belle reproduction (O. von Falcke, *Zur Wiedereröffnung der Walters Art Gallery in Baltimore, Pantheon,* novembre 1936, pp. 343-346).

— Examinant diverses opinions émises par le Dr. M. J. Friedlaender dans le tome XII de l'*Altniederländische Malerei,* le Dr. Glück précise son point de vue à propos de quelques questions soulevées par l'éminent historien de l'art allemand : il accepte l'identité du Maître de la légende de Marie Madeleine avec Peter Van Coninxloo; par contre il rejette celle du Monogrammiste de Brunswick avec Jan Van Hemessen, mais il croit reconnaître dans cet anonyme Jan Van Amstel, un peintre hollandais qui émigra à Anvers. Pour lui, le Déluge de Frans Floris que conserve le Prado est en fait une œuvre de Scorel; enfin, l'auteur insiste sur une scène de genre qu'il attribue à Pieter Coecke Van Aelst et qu'il découvrit en 1931 chez Silberman à Vienne (G. Glück, *A propos de quelques peintres néerlandais du XVI^e siècle, Gazette des Beaux-Arts,* novembre 1936, pp. 196-199).

— L'exposition d'art ancien de Bruxelles (1935) permit de rapprocher deux œuvres de Pierre Bruegel l'ancien réputées l'une et l'autre comme étant des originaux. La présentation côte à côte de la Danse de la Mariée du Musée de Détroit et de l'exemplaire que le Musée d'Anvers acquit à la vente Spiridon suscita des controverses animées. M.Delacre reprend l'étude de ces deux versions se proposant de les examiner suivant une méthode rigoureusement scientifique. Il fit exécuter de nombreuses photographies de détails sur chaque panneau, ce qui lui facilite l'analyse des éléments des tableaux. Après avoir comparé plusieurs têtes et avoir caractérisé l'esprit de la composition générale, l'auteur conclut, avec beaucoup de pertinence, que la version anversoise ne peut prétendre à la moindre originalité. M. Delacre précise même en lui déniant toute authenticité, il s'agit pour lui d'un faux.

La méthode utilisant les photographies de détails permet de constater combien Bruegel est un excellent dessinateur, un maître psychologue, un artiste économe de

ses moyens et un peintre sachant mettre en valeur ses couleurs qu'il applique avec assurance et brio. M. Delacre estime cependant qu'on ne peut toujours recourir aux seules photographies. Celles-ci peuvent tromper. L'auteur en trouve deux exemples dans l'Estuaire (Coll. Stuyck del Bruyère d'Anvers) et la Tentation de Saint Antoine (Coll. Frank, Londres) qui, selon lui, ne peuvent être attribués à Pierre Bruegel l'ancien et cela, malgré l'avis de plusieurs historiens de l'art qui admirent ces deux panneaux au catalogue du grand maître du XVI^e^ siècle, voir cette *Revue,* 1935, p. 188 et 1936, p. 190. (M. Delacre, *Brueghel and not Brueghel, The Burlington Magazine,* septembre 1936, pp. 99-111).

— La revue viennoise *Belvedere,* dont le fascicule 7/8 de l'année 1934 porte également le millésime 1936 — il vient en effet de paraître — publie la reproduction de trois œuvres flamandes conservées dans des collections privées : une Tête de jeune femme attribuée par le Dr. B. Geiger à Frans Floris (ancienne collection Corray-Stoob, bois, 35×27 cm.), un Buste de vieillard donné à Jacques Jordaens par le Prof. S. Maurer et un autoportrait de Van Dyck, réplique du tableau appartenant au duc de Westminster, dont l'attribution est due au Prof. W. von Rakint (toile, 59×44 cm.). Ces planches figurent à la page 137 de *Belvedere,* 1934-1936, fasc. 7-8.

— M. August L. Mayer fait connaître un portrait d'Hélène Fourment peint par Rubens (collection privée, bois, 70 × 54 cm.) qui, d'après lui, surpasse de beaucoup celui que Rooses et Rosenberg attribuaient au maître et identifiaient erronément comme l'effigie de la femme du peintre (August L. Mayer, *The portrait of Helene Fourment in a black mantilla by Rubens, The Burlington Magazine,* novembre 1935, pp. 224-225).

— Le goût du début du XVII^e^ siècle mit à la mode l'usage de beaux coquillages rares. Le peintre Jean Brueghel de Velours contribua à répandre cet engouement grâce à ses multiples tableaux où apparaissent des coquillages aux tons si délicats. Mlle M. Devigne rappelle cette coutume et y apporte une preuve nouvelle, le contrat passé le 27 octobre 1608 entre l'architecte Salomon de Caus et la Cour de Bruxelles, à l'occasion de l'ornementation d'une grotte à construire dans les anciens jardins du duc de Brabant (Marg. Devigne, *Salomon de Caus, Revue belge de philologie et d'histoire,* 1936, 2, pp. 652-658).

— M. L. Van Puyvelde fait connaître une œuvre importante de Jacques Jordaens qu'il date des années 1630. Il s'agit des Quatre Docteurs de l'Eglise (toile, 180×243 cm.), tableau provenant d'une collection anglaise et acquise en 1935 par la firme Thomas Harris de Londres. L'auteur met cette œuvre en rapport avec plusieurs autres du maître et notamment le Miracle de Saint Martin de Bruxelles, le Prométhée de Cologne, le Triomphe de l'Eucharistie de Dublin. L'influence rubénienne est sensible dans cette belle composition monumentale (L. Van Puyvelde, *Die vier Kirchenlehrer von Jordaens, Pantheon,* novembre 1936, pp. 360-362).

— On connaît une Résurrection de Lazare (et non une Mise au tombeau) de Pordenone par la copie réduite qu'en fit Teniers dans la galerie de l'archiduc Léopold Guillaume que conserve le musée de Vienne. Tandis que M. Stechow étudiait cette œuvre, le Dr. Borenius lui signala une copie indépendante (bois, 36×50 cm.) de la composition italienne que peignit Teniers. Ce tableau fait actuellement partie des collection du duc de Harewood (W. Stechow, *Lessing, Richardson and Pordenone, The Burlington Magazine,* novembre 1935, pp. 212-217).

— Oldenbourg et A. von Schneider ont précisé la position d'Abraham Janssens

dans l'évolution de la peinture flamande et ont montré combien cet artiste avait été attiré par la manière du Caravage. M. Pevsner reprend le problème des sources d'inspiration du maître anversois et nuance avec à propos l'opinion des auteurs cités plus haut. Il est parvenu à mieux démêler la question des influences grâce à l'étude d'œuvres signées et datées du maître qui n'avaient pas attiré l'attention jusqu'à présent. Abraham Janssens est à Rome en 1598, alors que Caravage peint les compositions décorant Saint Louis des Français. Or l'Allégorie de la Destinée humaine du Musée de Bruxelles (1600) rappelle une composition de Floris et est traitée suivant la manière maniériste; Diane et les Nymphes, tableau daté de 1601 qui passa en vente à Vienne en 1921, reflète encore l'emprise maniériste, des rapports avec l'école harlemoise et l'influence du cercle de Zuccari. Notons en passant que Pevsner rejette l'attribution à Janssens de la Résurrection de Lazare de Munich. Les œuvres suivantes, par contre, ne sont pas sans révéler des attaches avec les compositions et le genre du Caravage. A preuve, « Sine Baccho et Cerere friget Venus » d'Hermannstadt, le dieu Escaut et la déesse Anvers du Musée d'Anvers (1609), la Paix et l'Abondance liant les flèches de la guerre (Wolverhampton, Municipal Art Gallery, tableau signé et daté 1614). L'auteur explique ce fait par un second voyage à Rome que Janssens aurait entrepris avant 1609. Il ne nie évidemment pas qu'à Anvers même l'influence de Caravage se fit sentir dès le début du XVII[e] siècle; il insiste aussi, avec beaucoup de raison, sur les rapports de l'artiste avec Rubens et sur l'influence que ce dernier a exercée sur lui (N. Pevsner, *Some Notes on Abraham Janssens, The Burlington Magazine,* septembre 1936, pp. 120-129).

J. Lavalleye.

CORRESPONDANCE

M. Leo van Puyvelde nous prie de prendre note que son étude sur « Giusto da Ganda-Joos van Wassenhove », publiée dans les « Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie », fascicule de février 1936, est une lecture faite à la séance de l'Académie flamande à la date du 20 novembre 1935, ainsi qu'il en appert du compte rendu avec résumé, publié de cette séance (« Verslagen » 1935, p. 1038). Il n'a donc pas pu prendre connaissance de la thèse doctorale de M. Lavalleye, parue en novembre 1936, et à laquelle M. Lavalleye renvoie dans sa précédente chronique de peinture, où il cite l'étude de M. Van Puyvelde.

TABLE DES MATIERES DU TOME VI.

SIXIEME ANNEE. — 1936.

ARTICLES.

Pages

ANSIAUX (S.) et J. LAVALLEYE. — Notes sur les peintres de la cour de Charles de Lorraine 305-330

BORREN (CH. VAN DEN). — Actions et réactions de la polyphonie néerlandaise et de la polyphonie italienne aux environs de 1500 51-62

BUTTLER (DR. WERNER). — Funden aus der Neolitischen Ansiedelung von Köln 351-358

CASTYNE (ODA VAN DE). — Autour de l'Instruction pastorale du Louvre . . . . . , 63-66

CLERCQ (CARLO DE) — Le pressoir mystique d'Aerschot dans la tradition iconographique 41-50

CORBET (AUGUST). — Cornelis Floris en de bouw van het stadhuis van Antwerpen 223-264

CRICK-KUNTZIGER (MARTHE). — Pasquier Grenier et l'église S. Quentin à Tournai 215-218

DAVID (HENRI). — Encore Sluter 193-202

DROUOT (HENRI). — Le Moiturier et Philippe Pot 117-120

FAISON (JR., S. L.). — A gothic reliquary in the Metropolitan Museum of Art, New York City 133-136

HELBIG (JEAN). — Le sort de la peinture sur verre sous le régime corporatif 137-150

HEUPGEN (PAUL) et PAUL ROLLAND. — Les fontaines monumentales des marchés de Bruxelles et de Mons 265-268

LAVALLEYE (J.) et S. ANSIAUX. — Notes sur les peintres de la cour de Charles de Lorraine 305-330

LEFÈVRE (CHANOINE PL., O. P.). — Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles . . . . . , 151-176 et 331-350

LEFÈVRE (PL., O. PRAEM). — A propos de l'« Instruction pastorale du Louvre » 359-360

LIEBREICH (ANNE). — Le style de Nicolas Gerhaert de Leyde . . 31-40

Lous (Andrée). — La décoration sculpturale des chapelles du chœur de l'église Saint-Martin à Hal . . . . . 13-30 et 97-116
Morelowski (Marjan). — Pasquier Grenier et l'église S. Quentin à Tournai 218-222
Rolland (Paul) et Paul Heupgen — Les fontaines monumentales des marchés de Bruxelles et de Mons 265-268
Rolland (Paul). — Pasquier Grenier et l'église S. Quentin à Tournai 203-214
Sulzberger (Suzanne). — A propos de deux peintures de Martin de Vos 121-132
Tervarent (Guy de). — Sur un tableau du Musée S. Sauveur à Bruges 301-304
Verhaegen (Baron). — Le voûtement de l'église Saint-Nicolas de Gand 5-12
Verhaegen (Baron). — La crypte de la Cathédrale S. Bavon de Gand 289-300

CHRONIQUE.

Académie Royale d'Archéologie de Belgique :
Liste des membres 67
Procès-Verbaux des séances (Paul Rolland) . . . 70, 269, 360

BIBLIOGRAPHIE.

I. *Ouvrages :*

Boom (Ghislaine De). — Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance (J. Lavalleye) 77
Burchard (Arthur). — Matthias Grünewald (Leo van Puyvelde) 280
Clark (J. G. D.). — The mesolithic age in Britain (R. L. Doize) 362
Clysters (Lod.). — De Aanbidding van het Lam (Paul Rolland) 178
Courtoy (Ferdinand). — L'architecture civile dans le Namurois aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (Simone Ansiaux) 274
Denucé (J.). — De Antwerpsche « Konstkamers » inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de XVI^e^ en XVII^e^ euwen (J. Lavalleye) 78

DENUCÉ (J.). — Brieven en documenten betreffend Jan Breugel I en II (J. LAVALLEYE) 78
DICKSON (MARCEL et CHRISTIANE). — Les églises romanes de l'ancien diocèse de Chalon-Cluny et sa région (PAUL ROLLAND) 177
DUVERGER (DR J.). — Brussel als Kunstcentrum in de XIV^e en de XV^e eeuw (PAUL ROLLAND) 79
GHELLINCK VAERNEWYCK (VICOMTE DE). — Sceaux et Armoiries des Villes, Communes, Echevinages, Châtellenies, Métiers et Seigneuries de la Flandre ancienne et moderne (A. VISART DE BOCARMÉ) 272
GLUCK (GUSTAV). — Bruegels Gemälde (LEO VAN PUYVELDE . . . 83
GOIDSENHOVEN (J. P. VAN). — La céramique chinoise sous les Ts'ing (H. NICAISE) 182
GORLIA (JOSEPH). — Histoire de Wadelincourt ((PAUL ROLLAND) 280
GORLIA (JOSEPH). Hisoire de Rameignies (PAUL ROLLAND) . . . 280
HOOGEWERFF (DR. G. J.). — Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance (LEO VAN PUYVELDE) 366
KNOEGEL (ELMARIE). — Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit (PAUL ROLLAND) 363
LAVALLEYE (JACQUES). — Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre (PAUL ROLLAND) 364
LEHMANN (FRIEDRICH R.). — Peter Paul Rubens. Menschen und Mächte des Barock (J. LAVALLEYE) 367
LEHNER (HANS) und WALTER BADER. — Baugeschichte Untersuchung am Bonner Münster. Bonner Jahrbücher (LUCIE NINANE) 76
MICHEL (EDOUARD) — L'Art Flamand. Chefs-d'œuvre de la peinture (PAUL ROLLAND) 76
POLS (ANDRÉ M.). — Uit Vlaanderen's muzikaal verleden (CH. VAN DEN BORREN) 368
RACKHAM (BERNARD, F. S. A.). — Victoria and Albert Museum. Department of Ceramics. A Guide to the collections of stained glasse (JEAN HELBIG) 275
REAU (LOUIS). — La Renaissance. L'Art moderne (PAUL ROLLAND) 271
SCHNEIDER (I L.). — Têtes gothiques (PAUL ROLLAND) 76
VENNEKENS (F.). — La seigneurie de Gaesbeek (J. LAVALLEYE) . 181
WAHL (MARCELLE). — Le mouvement dans la Peinture (LEO VAN PUYVELDE) 368

WILBAUX (JULES). — L'origine de l'art occidental par l'âge de la cathédrale de Tournai (LUCIE NINANE) 177
Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis II (PAUL ROLLAND) 81

II. *Revues et Notices :*

Préhistoire (R.-L. DOIZE) 86, 184, 282
Architecture (LUCIE NINANE) 87, 185, 369
Sculpture et arts industriels (H. NICAISE) 89, 186, 282, 370
Peinture (JACQUES LAVALLEYE) 93, 188, 285, 373
Art populaire (JEAN GESSLER) 191

TABLE DES PLANCHES.

Céramiques Cologne, Lindenthal 354
Croix reliquaire de Walcourt, détail, Bruxelles, Musées du Cinquantenaire 134
Dessin à la plume du manuscrit « Der Spiegel des Leidens Christi (XV^e^ s.). Bibliothèque de Colmar (France) . . . 42
Fontaine de la Grand'Place de Bruxelles : reconstitution présumée, par Victor Du Bray, architecte 266
Fresque du baptistère de l'église Saint-Pierre de Malmoe, Suède (XV^e^ s.) 44
Gravure du Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris (XVII^e^ s.) 46
Miniature du manuscrit, aujourd'hui perdu, de l'« *Hortulus deliciarum* » d'Herrade de Landsberg (XII^e^ s.) 42
Peinture sur bois de l'église Notre-Dame d'Aerschot, Belgique (XVI^e^ s.) 46
Reliquaire Argent et nielle, XIII^e^ s, New York, Metropolitan Museum 134
Reliquaire de la Vierge, Tournai, ± 1300, Berlin, Schlossmuseum 134
Retable en bois sculpté de l'église de Recloses, France (XVI^e^ s.) 44
Tableau de l'Ecole flamande Bruges, Musée Saint-Sauveur 302
Tapisserie des Sept Sacrements. Fragment représentant Pasquier Grenier et sa famille, Hutton (Ecosse). Collection Sir William Barrel 212
Tapisserie des Sept Sacrements. Fragment : Londres, Victoria and Albert Museum 212
Tapisserie des Sept Sacrements. Fragments : New York, Metropolitan Museum 212
Tapisserie du Musée de Cluny, Paris (XVI^e^ s.) 44
Toile peinte du Musée de Reims, France (XVI^e^ s.) 44

TABLE TOPOGRAPHIQUE :

Aerschot, Eglise Notre-Dame. Peinture sur bois (XVI^e^ s.) . . 46
Gand, Eglise Saint-Nicolas. Nef : élévation nord 6
Gand, Eglise Saint-Nicolas. Comble du bas côté nord et mur de la nef 8
Gand, Eglise Saint-Nicolas. Comble de la nef 8

Gand, Cathédrale Saint-Bavon. Plan de la crypte 292
Gand, Cathédrale Saint-Bavon : Chapiteaux. La crypte du XII^e^ s. vue de l'est. La crypte du XII^e^ s. vue du nord . . . 292
Gand, Cathédrale Saint-Bavon. Pile faible reconstruite au XIII^e^ s. Colonnette soutenant l'arc d'entrée 296
Hal, Eglise Saint-Martin. Ecoinçons sculptés 26, 100, 106, 110 et 112
Tournai, Eglise Saint-Quentin. Extérieur (chevet). Intérieur (vue générale et déambulatoire) 210
Tournai, Eglise Saint-Quentin. Voûte peinte de la chapelle funéraire de Pasquier Grenier 210

TABLE ONOMASTIQUE :

GERHAERT (NICOLAS). — Tête de femme. Franckfort, Städl. Kunstinstitut 39
LEGENDRE — Portrait par lui-même. Bruxelles, Collection Graux 318
VOS (MARTIN DE). — St. Paul à Ephèse. Bruxelles, Musée Ancien 126
VOS (MARTIN DE). — St. Paul dans l'île de Malte. Paris, Louvre 126

L. N.