

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

VII \* 1937

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

VII \* 1937

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

## UNE SIGNATURE DE NICOLAS ROMBOUITS

Bien qu'il existe déjà une bibliographie assez nombreuse (1) sur Nicolas Rombouts, peintre-verrier de Louvain, tout n'a pas encore été dit au sujet de cet artiste, dont on a conservé jusqu'à l'heure actuelle, — privilège exceptionnel —, d'importants témoignages concrets de son activité.

Rappelons en quelques mots la brillante carrière de ce laborieux artisan d'art, qui fut parmi les premiers à introduire chez nous les nouvelles tendances de la Renaissance.

Né vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, Nicolas Rombouts, fils de Gautier, fit son apprentissage à Louvain chez un des plus habiles praticiens de l'époque, Nicolas Van Goethem, dit Yenen. La renommée du jeune et talentueux verrier ne se fit pas attendre et déborda bientôt les limites de sa ville natale. On l'invita d'abord à Anvers pour orner deux fenêtres de la cathédrale : grand honneur, certes, pour un artiste louvaniste qui devait ainsi se mesurer avec les meilleurs éléments de la gilde anversoise de Saint Luc. Le voilà donc peignant *La Lutte de Saint Jacques contre les Sarrazins* pour la chapelle de la Nation espagnole (1481-82) et une autre verrière pour la chapelle du Saint Sacrement vers la même époque. Disparues aujourd'hui, ces œuvres durent avoir quelque retentissement en leur temps, car le gouverneur des Pays-Bas, Engelbert II de Nassau, eut soin de s'adresser à Rombouts pour l'exécution du vitrail de la Dernière Cène, qu'il octroya en 1503 à la même église, où il se trouve encore de nos jours. L'opulent donateur eut de nouveau recours à lui, deux ans plus tard, pour la peinture d'une verrière, destinée à l'église Saint Sulpice de Diest et payée 25 florins du Rhin, riche gratification pour l'époque.

---

(1) Principale référence : E. VAN EVEN. *L'ancienne Ecole de peinture de Louvain*, 1870, p. 296 à 299.

Autres auteurs qui parlent occasionnellement de Nicolas Rombouts :

- P. GENARD, 1851, p. 326-327 et p. 353 à 363.
- P. GENARD, 1855, p. 129 à 134.
- A. WAUTERS, 1855, I, p. 372.
- A. PINCHART, 1863, p. 6.
- Bull. Comm. R. d'Art et d'Archéol., 1863, p. 505.
- Mess. Sciences hist. de Gand, 1868, p. 483 à 486.
- F. J. RAYMAEKERS, 1870, p. 116.
- H. DE BRUYN, 1882, p. 135.
- CL. VAN CAUWENBERGHS, 1891, p. 14-15.
- J. DE BOSSCHERE, 1905, p. 72.
- J. DE BOSSCHERE, 1908, p. 126.
- J. DUVERGER, 1935, p. 87, 89 et 91.
- Archives de Louvain et de Lille.
- Biographie Nationale, XIX, colonne 910.

A ce moment d'ailleurs, Maître Nicolas, fixé à Bruxelles, était déjà devenu le peintre-verrier attitré de la Cour. Il travailla successivement pour Philippe le Beau, Marguerite d'Autriche et Charles Quint, plaçant des verrières pour leur compte à l'hôtel de Monseigneur le duc (1501), au couvent des Prêcheurs à Bruxelles (1502), aux monastères de Groenendael et de Scheut (1516), ainsi qu'en d'autres endroits sans doute que nous ignorons. Jacques de Croy, évêque de Cambrai le chargea en 1513 de préparer le grand vitrail qu'il destinait par testament à l'abbaye des Dames Nobles de Grand Bigard.

On peut donc affirmer que l'activité du louvaniste Rombouts se déploya dans tout le Brabant. C'était suffisant pour sa gloire et pourtant nous allons voir que le rayonnement de son talent le mena plus loin encore.

N'avait-il pas fourni du verre rouge de Bourgogne à un confrère de Bruges vers 1480? Ce qui supposait déjà des relations professionnelles nouées jusque dans les Flandres.

D'autre part, nous avons aujourd'hui la preuve, qu'il exécuta des vitraux en Wallonie au cours de la seconde période de sa carrière : Tous ceux qui admirent, en effet, les belles verrières du XVI<sup>e</sup> siècle à l'église Sainte Waudru de Mons peuvent distinguer sa signature établie en toutes lettres sur le vitrail donné en 1524 par Philibert Preudhom, prévôt du chapitre d'Utrecht et chancelier de l'Ordre de la Toison d'Or. Le nom de l'auteur, CLAES . RÔBOVTS (2) (fig. 1), s'aperçoit clairement sur la bride du

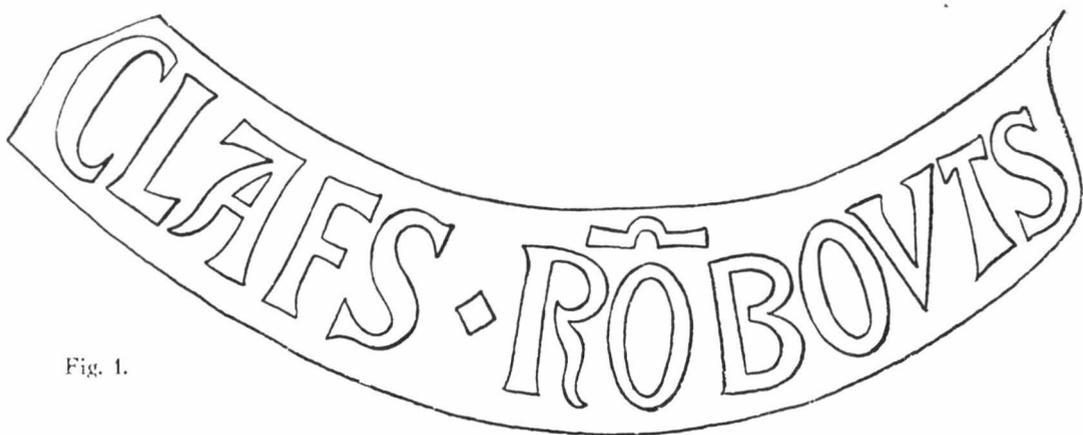


Fig. 1.

(2) Le prénom de Nicolas a présenté assez bien de variantes (Claus, Claes, etc.). Voyez par exemple à ce sujet : D. ROGGEN. *K'laas Sluter n'est pas allemand*. XXX<sup>e</sup> Congrès de la Fédération Archéol. et Histor. de Belgique, 1935.

cheval monté par Saint Martin. Aucun doute n'est donc possible et l'exécution d'une des plus séduisantes verrières de la collégiale de Mons peut lui être attribuée.

Certains indices frappants, dont nous parlerons plus loin, nous engagent même à admettre la probabilité qu'une autre fenêtre de Sainte Waudru, celle que Jean de Carondelet, archevêque de Palerme, primat de Sicile et prévôt de Saint Donat à Bruges, fit orner vers 1512, peut aussi être dévolue à son talent.

Ainsi, quoique la décoration des baies de la collégiale montoise soit dûe en majeure partie à une lignée d'artisans locaux de grande valeur, les Eve, un confrère du dehors vint cependant contribuer à donner le branle à leur émulation.

La verrière de 1524 fut sans doute une des ultimes productions de Maître Nicolas, dont la carrière féconde se déroula à une époque captivante de l'histoire de l'art, celle de la transition entre le Gothique et la Renaissance. Elle est, peut-être bien, le « chant du cygne » d'un peintre-verrier qui devait être à ce moment un des plus en vue dans les Pays-Bas pour oser, comme Arnoult de Nimègue, Dirick Vellert et quelques très rares confrères contemporains, signer son œuvre.

Mais reprenons, pour les comparer entre elles, les peintures sur verre subsistantes de Rombouts, espacées sur la vingtaine d'années qui représentent le « versant Renaissance » de son activité.

P. Génard (3) et J. de Bosschere (4) ont déjà étudié et décrit le vitrail d'Engelbert de Nassau, qui orne encore la chapelle du Saint Sacrement à la cathédrale d'Anvers. Insistons cependant sur certains détails de cette œuvre, qui mettent fort bien en lumière le tempérament artistique et les tendances de leur auteur. Il faut remarquer tout d'abord qu'en 1503 celui-ci a déjà adopté carrément les nouvelles formules décoratives de la Renaissance italienne, alors que les pures traditions gothiques se retrouvent encore dans bien d'autres vitraux de cette époque. Contentons-nous de citer, à ce point de vue, les architectures ornant la verrière de Guillaume de Croy, placée vers 1521 à l'église d'Aerschot et conservée actuellement au Musée de South Kensington (5). Si Rombouts passe très tôt dans les rangs des promoteurs du style Renaissance, il garde cependant dans son décor architectural une certaine allure romane, qui

---

(3) P. GENARD. *Glasraem van Graef Engelbrecht van Nassau in de Hoofdkerk te Antwerpen*. Vlaamsche School, I, 1855, p. 129 à 134.

(4) J. DE BOSSCHERE. *Les Vitraux de Notre-Dame d'Anvers*. L'Art Flamand et Hollandais, 1905, t. IV, p. 72, 1 planche.

(5) B. RACKHAM. *Victoria and Albert Museum. A Guide to the collections of stained Glass*. Londres, 1936, p. 104, planche 43.

laissera des traces jusque dans ses dernières productions. Son audace, d'autre part, dans l'agencement du sujet est remarquable pour l'époque : Placé devant le problème de composer une Dernière Cène dans quatre travées, il n'hésite pas à placer *obliquement* une table en forme de quart de cercle, ce qui lui permet de réserver au Christ la place d'honneur tout en ne lui faisant pas occuper le milieu de la verrière, traversé par le meneau central. Ce procédé, qui ménageait une place d'avant plan au donateur, appartenait déjà presque à l'esthétique du Baroque ! Signalons enfin un défaut assez déplaisant qui dépare un peu cette œuvre, riche en couleurs et en sentiments : comme l'architecture se borne ici au rôle de baldaquin, seuls les meneaux séparent le sujet, historié de personnages, des deux travées latérales, où se superposent les seize quartiers du donateur. Il y a là un manque d'homogénéité, qui ne se rencontrera plus dans les œuvres postérieures de Rombouts.

La verrière de 1524 à Mons (fig. 2) est, en effet, très bien composée, de l'avis même de L. Devillers, qui l'a décrite en 1857 (6). Se passant à un niveau surélevé, le sujet principal qui représente l'Annonciation, est entouré à gauche par le donateur accompagné de son patron, Saint Philibert, abbé mitré de Noirmoutier, et à droite par le patron du chapitre d'Utrecht, Saint Martin à cheval partageant son manteau. Au tympan, nous voyons Dieu le Père entouré de silhouettes gracieuses d'anges musiciens, deux prophètes messianiques, des étoiles et enfin l'Époux mystique de la Vierge, l'Esprit Saint. Au registre inférieur, les armoiries du donateur sont accostées de part et d'autre de la devise « Nec spe nec metu », tandis que le soubassement présente en lettres gothiques l'inscription suivante : « Messire Philibert Preudom Prevost de Utrecht Chancelier de lordre de la Thoison dor lan 1524 ».

Quand on compare les deux œuvres de Rombouts, celle de 1503 à Anvers et celle de 1524 à Mons, on voit quel chemin l'artiste avait parcouru entretemps dans le perfectionnement de son talent. S'il subsiste des analogies assez frappantes entre elles, les différences sont pourtant fort accusées :

Le décor architectural lui sert cette fois d'armature d'ensemble et d'agent de cohésion. Il s'amenuise d'autre part en un style Renaissance plus homogène et plus recherché. Des putti viennent animer les dais et

---

(6) L. DEVILLERS. *Mémoire historique et descriptif sur l'église Sainte Waudru à Mons*, 1857, p. 35.

Autre bibliographie concernant cette verrière :

— E. LEVY. *Histoire de la Peinture sur verre en Europe*, 1860, II<sup>e</sup> partie, p. 86 et suiv.  
— E. J. SOIL DE MORIAMÉ. *Inventaire des objets d'art et d'antiquité de l'Arrondissement de Mons*, 1927-1931, Ville de Mons, p. 31, n<sup>o</sup> 341.

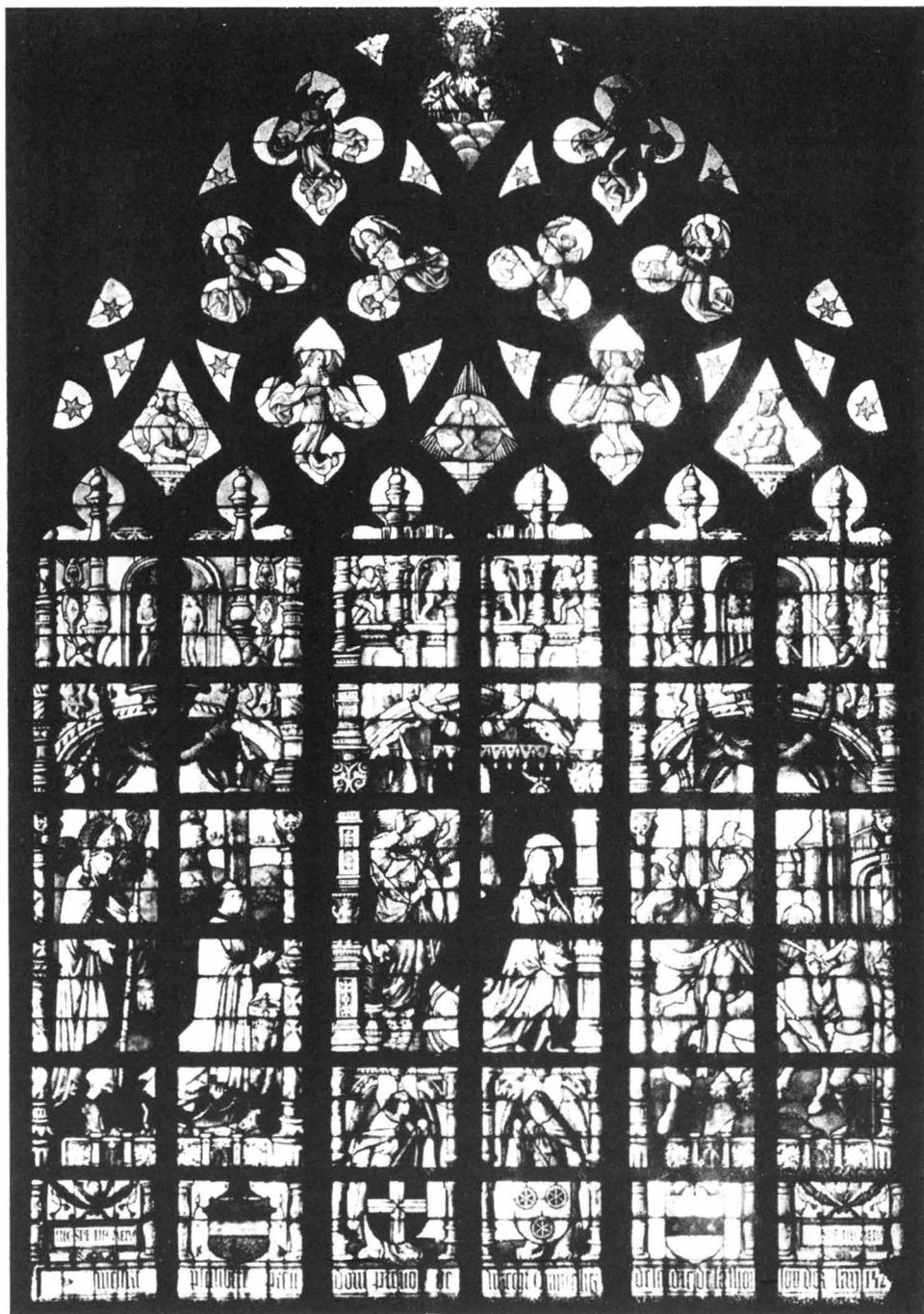


Fig. 2.

Mons. — Eglise Sainte Waudru.  
*Vitrail par Nicolas Rombouts (1524).*

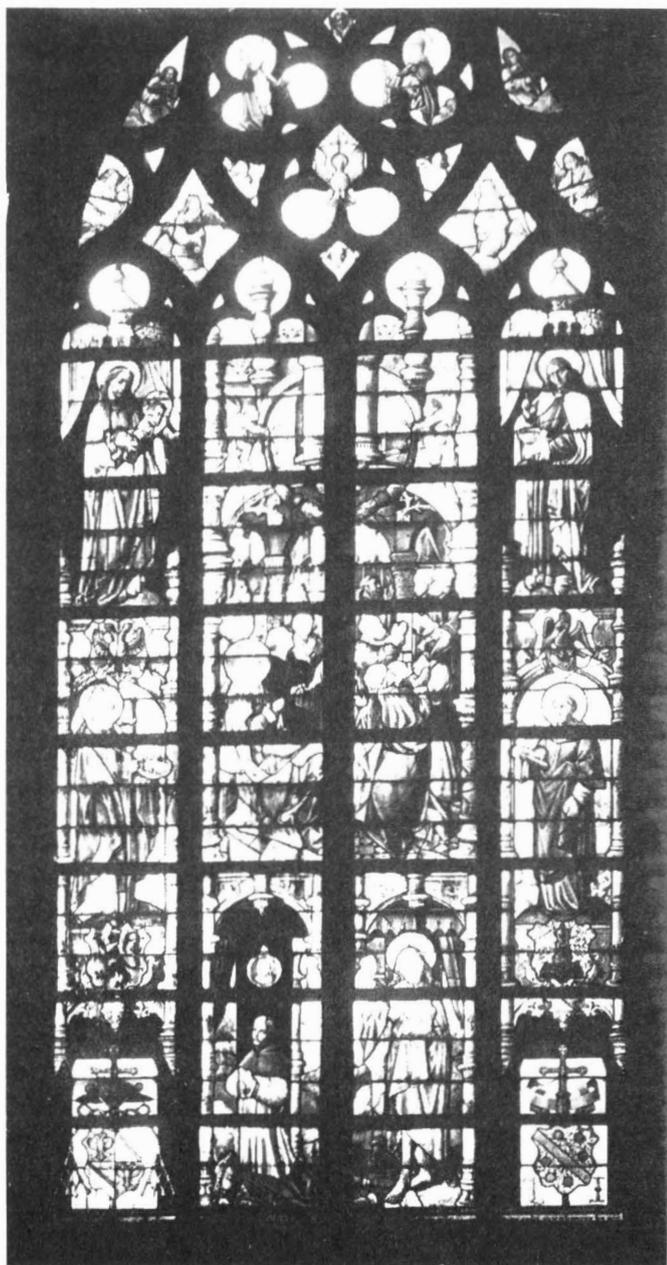


Fig. 3. Mons. — Eglise Sainte Waudru.  
*Vitrail de Jean Carondelet* ( $\pm$  1512).

soutenir les guirlandes, tandis que des colonnes et pilastres ouvragés relient les parties hautes et basses de la fenêtre. Comme les motifs du tympan restent légers, ils ne pèsent pas sur le sujet principal. Enfin l'élégance de la composition est assurée par la différence de niveau établie entre les diverses zones historiées, comme le feraient des entresols rompant la monotonie d'un bâtiment.

Nous trouvons un intermédiaire entre les deux réalisations de Rombouts, décrites ci-dessus, dans la verrière de  $\pm$  1512 (7) (fig. 3), dont nous avons dit un mot plus haut. Celle-ci représente la Pentecôte, complétée par les figures de la Vierge, Saint Jean l'Évangéliste, Saint Donat, Saint Etienne, du donateur et de son patron, Saint Jean Baptiste. On y décèle encore quelques éléments gothiques dans les ornements d'architecture, mais ils se trouvent noyés dans l'ensemble d'allure Renaissance, ce qui n'est pas le cas pour la verrière contemporaine de Jacques de Croy qui lui fait face et dont le décor est encore franchement gothique (8).

Un motif très typique, qui se retrouve exactement le même sur les deux fenêtres que nous pensons pouvoir attribuer à Rombouts, est celui des colonnes bordant les formes et ornées de rubans qui s'entrecroisent; aux intersections viennent se fixer d'identiques petites attaches cruciformes. Il ne semble guère plausible que Maître Claude de grande réputation ait emprunté textuellement un pareil détail sur une verrière voisine déjà existante qui ne lui aurait pas appartenu ! D'autres analogies, d'ailleurs, comme la souplesse des draperies et la vivacité de la composition semblent devoir confirmer notre supposition.

On peut donc affirmer sans exagération que Nicolas Rombouts fut un des peintres-verriers les plus renommés du début de la Renaissance. Le cours de quatre siècles fut assez favorable à la conservation de ses œuvres, puisque deux ou trois d'entre elles ont échappé à la destruction, qui fut le sort de tant d'autres verrières.

JEAN HELBIG.

#### NOTE COMPLÉMENTAIRE.

L'analogie frappante qui existe entre les décors architecturaux des vitraux d'Anvers et de Mons d'une part, et ceux des trois verrières centrales du haut chœur de la Collégiale Sainte Gudule à Bruxelles d'autre part, permet d'attribuer ces dernières avec beaucoup de probabilité à

---

(7) Voir L. DEVILLERS, *ibid.*, p. 34.

(8) Voir L. DEVILLERS, *ibid.*, p. 34 et planche attenante.

Nicolas Rombouts. Il suffit de constater, par exemple, la présence de part et d'autre des motifs reproduits dans la figure 4 : guirlandes de feuilles, dont les extrémités enroulées en spirales sont fixées au moyen d'un petit disque ou d'une rosace et dont le centre est bandé d'un ornement à paillettes; tores décorés eux aussi de paillettes ou festonnés de petits triangles; combinaisons identiques des colonnettes d'apparat... voilà tous des

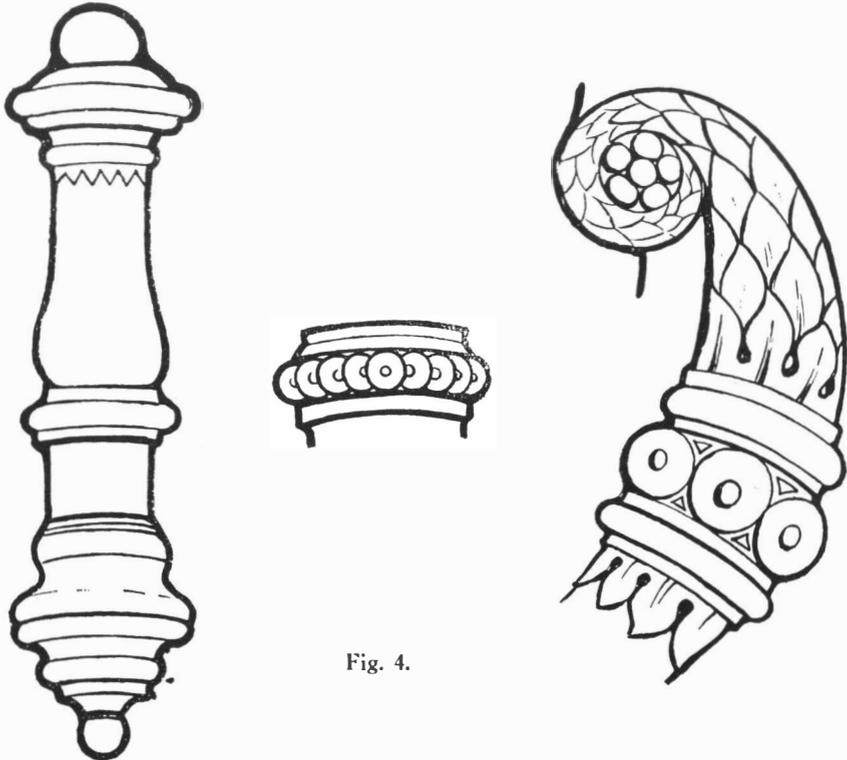


Fig. 4.

détails propres au style d'un artiste et qu'on ne retrouve pas réunis ailleurs. Quoi de plus plausible enfin que Maître Claes, peintre verrier attitré de la Cour, ait été choisi pour exécuter ces œuvres, octroyées sans doute par Marguerite d'Autriche vers 1520, et représentant les membres de la famille royale, Maximilien et Marie de Bourgogne, Philippe le Beau et Jeanne de Castille, Charles Quint et Ferdinand (9). J. H.

(9) Pour la description de ces verrières voir H. VELGE. *La Collégiale des Saints Michel et Gudule à Bruxelles*, Bruxelles, A. Dewit, (1925), p. 312 à 315. pl. LXXIV.

# UN MORO CHEZ LES CAPUCINS D'ENGHIEN

## LE COUP DE LANCE

Antonius MOR 1550

Le panneau que nous reproduisons ci-dessous n'a jamais figuré dans aucune exposition. On ne le trouve mentionné dans aucun catalogue ni ouvrage d'art. Il provient de la galerie de son A. S. Monseigneur le Duc Prosper d'Arenberg, ce grand protecteur des arts en Belgique au siècle dernier (1). C'est une peinture sur bois mesurant 80 cm. de hauteur sur 58 cm. de largeur et faisant le pendant d'une Epiphanie. L'encadrement gothique est moderne.

Lorsque l'on examine de près, on aperçoit bien vite qu'elle a subi des restaurations. Ainsi le visage de la Vierge et la barbe de Joseph d'Arimatee portent des traces de retouches. Les repeints à l'huile font mieux ressortir la couleur primitive en pleine pâte qui a le poli et la fermeté de l'émail. Tout dernièrement en effectuant un nettoyage sommaire dont nous devons la formule à l'aimable obligeance de M. Edouard Michel (2),

(1) Le palais d'Arenberg à Bruxelles (aujourd'hui propriété de la ville de Bruxelles) possédait une galerie célèbre de tableaux. Elle fut formée par le *prince Auguste-Marie-Raimond d'Arenberg, Comte de la Marck*, après la chute de Napoléon, lorsqu'il revint définitivement habiter Bruxelles. Né en cette ville en 1753, il y décéda le 20 septembre 1833; ses cendres reposent au caveau des Capucins à Enghien. Ami éclairé des arts, il prit souci après 1815 de réunir une collection de tableaux. L'époque fut favorable et le prince Auguste d'Arenberg finit par réunir une centaine d'œuvres. A sa mort, arrivée en 1833, le prince d'Arenberg légua sa galerie au *duc Prosper d'Arenberg*, son neveu. On y ajouta quelques tableaux conservés dans le palais, notamment de Rubens, de Pieter de Hooch, Van Dyck, Watteau et des portraits. Quelques acquisitions vinrent l'augmenter parmi lesquelles il convient de signaler un chef d'œuvre d'Adrien Van Ostade, les Noces de Cana de Jean Steen, un Jordaens, etc. La galerie fut classée dans une salle oblongue à l'étage de l'aile droite. Elle comprenait cent vingt sept tableaux. Une collection distincte de la galerie et classée dans une pièce à part, était composée uniquement de tableaux des époques primitives qu'on appelait gothiques, bien mal à propos. C'est à M. Charles de Brou, conseiller artistique de la noble maison d'Arenberg, que revient l'honneur d'en avoir fait le premier classement. L'incendie du palais d'Egmont en 1892, ne détruisit qu'un douzaine de tableaux. Sur la galerie d'Arenberg il a été publié un catalogue très intéressant et recherché. Il est intitulé : *Lithographies d'après les principaux tableaux du Prince Auguste d'Arenberg, avec le catalogue descriptif*, publiées par CH. SPRUYT, peintre. Bruxelles, éd. L. Tencé, 1829, in-folio. — W. BURGER a publié : *Galerie d'Arenberg à Bruxelles avec le catalogue complet de la collection*. Bruxelles, éd. A. Schnée, 1859, in-12° (185 pages). — Enfin il a paru dans *Congrès archéologique et historique d'Enghien 1898*, p. 165, Imp. Spinet, Enghien 1899, un article signé E. Matthieu : « Le Palais d'Arenberg à Bruxelles ».

(2) Que M. EDOUARD MICHEL veuille bien trouver ici l'hommage de ma vive gratitude, ainsi que le R. P. DUHR, S. J.; celui-ci pour les précieux documents qu'il a bien voulu mettre à ma disposition.

l'éminent critique d'art ancien, nous avons découvert dans la frise de la robe du centurion romain la signature du maître ainsi que la date en trompe l'œil.

Le sujet traité par A. Moro nous a paru du plus haut intérêt tant au point de vue artistique qu'au point de vue de l'histoire de l'Iconographie chrétienne. La Crucifixion a toujours été un des sujets préférés des artistes chrétiens de tous les temps. Comment pourrait-il en être autrement? Le Calvaire est le sommet de la vie de Jésus. « Il est aussi l'exemple de toute perfection de vie et de vertu » (*S. Bonaventure*). Placé au carrefour de toutes les souffrances humaines, le Crucifix se dresse sur la route où tout homme doit passer tôt ou tard et le Crucifié reste à travers les siècles le point de convergence de tous les amours et de toutes les haines. Jamais image n'a été multipliée parmi les hommes comme celle du Christ en croix. Il est tour à tour « idéal de l'artiste, maître du penseur, roi de ceux qui règnent, espoir de ceux qui souffrent » (*Aug. Cochin*).

« Chaque chrétien cherche dans le Christ son propre sauveur ». Cette parole de F. Mauriac (*Vie de Jésus*, préface pour une nouvelle édit., p. XIII) est vraie non seulement pour les individus mais aussi pour les générations chrétiennes. Toutes vivent de Jésus Crucifié.

Avant d'aborder directement le sujet annoncé, nous nous permettons d'introduire le lecteur dans une étude préparatoire sur l'image du « Coup de lance » à travers les âges. Nous diviserons notre étude en trois parties : l'archéologie du Coup de lance, la mystique du Coup de lance, l'art du Coup de lance.

1) *L'Archéologie du Coup de lance* envisagera l'histoire de la figuration du soldat qui donna le coup de lance, depuis les origines jusqu'au début de la période gothique.

2) *La Mystique du Coup de lance* cherchera à établir comment l'art (surtout du IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> s.) s'est efforcé de représenter ce geste.

3) *L'Art du Coup de lance* montrera comment la peinture et la sculpture ont compris et fixé le geste de Longin, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle.

### 1. — *L'Archéologie du Coup de lance.*

Dans les trois premiers siècles, la représentation de la croix est rare, celle du crucifié plus rare encore. Dès lors on n'y voit pas davantage le porte-lance. Mgr Wilpert en 1902, signalait seulement une vingtaine de croix parmi les inscriptions des catacombes (3). L'image de la Crucifi-

(3) Nuov. Bollet. di Arch. Christ. 1902, p. 5-14.



ANTONIUS MOR, 1550. — *Le Coup de lance.*  
(Collection du Couvent des Capucins à Enghien).



xion exécutée de la façon la plus maladroite se rencontre sur quelques gemmes (4).

Certains critiques d'art leur assignent comme date le III<sup>e</sup> siècle, évaluation non certaine. Voici l'explication que l'on donne généralement de cette rareté. La maladresse des artistes chrétiens ne suffit pas à l'expliquer. Un parti-pris d'éviter ce sujet iconographique est évident. On comprendra sans peine le motif de ce parti-pris si l'on se rappelle un détail de la civilisation païenne. Jusqu'à Constantin, le supplice de la croix reste en usage dans l'empire romain. Il est appliqué aux esclaves, aux prisonniers de guerre et aux grands criminels. Tout chrétien pouvait voir à certains jours le long des voies romaines, le cadavre hideux d'un de ces malheureux en pleine décomposition, à moitié dévoré par les chiens et les vautours. Cette vision ne pouvait manquer de le remplir d'une telle horreur que représenter son sauveur et son Dieu dans cet état lui eût semblé un sacrilège. Jamais d'ailleurs l'art chrétien ne tolèrera des représentations réalistes de Jésus en croix. Or, aux premiers siècles, vu les circonstances, toute image réelle du Crucifix eût paru réaliste.

Après la victoire de Constantin (312) la Croix est représentée comme symbole de la victoire, mais sans le Christ. Bien plus, la découverte de la vraie croix fait épanouir l'amour, la dévotion envers elle. Les légendes font intervenir Ste Hélène dans le récit de l'invention de la Sainte Croix retrouvée sous le temple construit jadis par Hadrien en l'honneur de Venus. Toutefois le désir d'exalter la croix ne va pas encore jusqu'à tolérer la représentation de Jésus Crucifié. Aux IV<sup>e</sup>, V<sup>e</sup>, et même VI<sup>e</sup> s. quelques tentatives isolées dont la gaucherie technique suffirait à elle seule à prouver qu'elles sont exceptionnelles, sont à signaler. Le premier document à signaler où le Christ est crucifié sur la croix et où apparaît pour la première fois le porte-lance est l'*Ivoire du British-Museum* à Londres, V<sup>e</sup> siècle (5). La crucifixion appartient à une série de quatre panneaux d'ivoire où figurent des scènes de la Passion et de la Résurrection. Un même panneau comprend le désespoir de Judas (unique dans l'art) et la Crucifixion. La technique rappelle celle des meilleurs sarcophages romains du IV<sup>e</sup> ou du VI<sup>e</sup> s. Ce qui permet de lui attribuer le même âge et la même origine. Le Sauveur apparaît cloué sur la croix, les reins entourés d'une bande d'étoffe : le subligaculum, dans une attitude ferme

---

(4) Voyez art. *Croix et Crucif.* dans *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, tome III, 72, col. 3050, fig. 3358; col. 3049, fig. 3356; col. 3066, fig. 3374. Voir aussi DE JERPHANION, *La Voix des Monuments*, VII. La représentation de la Croix et du Crucifix. Aux origines de l'Art chrétien, p. 138-164. Paris 1930.

(5) Reprod. dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Tome III, 2, 3068, 3375; Carruci, *Stor. tav.* 446.

et impassible. Il est imberbe, mais les cheveux longs divisés au sommet de la tête, retombent sur les épaules. Les mains étendues sont clouées, les pieds joints, ne le sont pas. Au-dessus de la tête le titulus avec les mots *Rex Iud. (æorum)*. A sa gauche un soldat (plutôt un juif portant bonnet) brandit une lance pour lui percer le cœur. A sa droite Jean et Marie dans des poses douloureuses. La gaucherie de l'artiste se manifeste surtout dans cette croix irréaliste, étroite, pareille à celles qu'on voit sans cesse sur les sarcophages et dont l'extrémité pattée est posée sur le sol. Visiblement il n'avait pas de modèle pour le guider; il inventait.

Mais à part quelques exceptions (*l'Ivoire de Londres* et la *Porte de Ste Sabine*) (6), on n'ose pas encore représenter le Christ Crucifié. Nous en avons des preuves manifestes pour les IV<sup>e</sup>, V<sup>e</sup> et même VI<sup>e</sup> s. dans les ensembles iconographiques qui mettent sous les yeux les scènes de la Passion du Sauveur. Dans ces suites, la Crucifixion ne figure jamais. Voyez : a) le *diptyque de Milan* (Ivoire) (7); b) *Lipsanothèque* (reliquaire) de Brescia (8); c) *Mosaïque de S. Apollinaire le Neuf* à Ravenne (VI<sup>e</sup> s.) (9).

Pourtant ce respect qui pendant des siècles avait empêché les artistes chrétiens de retracer le drame du Calvaire, au VI<sup>e</sup> s. était en passe de céder devant une nécessité plus urgente de mettre en relief la nature humaine du Christ; cette nécessité allait rendre plus audacieux leur pinceau jusque-là timide. Il s'agit en effet de réagir contre l'hérésie des Monophysites. Ces hérétiques niaient en particulier la réalité des souffrances et de la mort de Jésus. Certains prétendaient même que Simon de Cyrène avait été substitué à Jésus et crucifié à sa place. Pour d'autres, la passion du Christ n'était qu'apparence. Car si en lui la nature humaine était absorbée par la divinité, comment pouvait-il souffrir et mourir? Contre ces doctrines qui n'allaient à rien moins qu'à détruire le dogme de la Rédemption, l'Eglise affirma avec plus de force que jamais la réalité de l'immolation du Calvaire. Les artistes vont chercher à soutenir à leur manière les revendications dogmatiques de l'Eglise. Ils n'hésiteront pas à représenter le Sauveur cloué sur sa croix. Mais pour ne pas effaroucher la délicatesse des chrétiens, toujours en éveil, ils ne le feront d'abord voir que revêtu d'un manteau, puis non vêtu et portant la barbe, tantôt imberbe mais revêtu du colobium. A partir du VI<sup>e</sup> s. les images du Christ

(6) Reprod. dans *Dictionnaire Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Tome III, 3069, fig. 3377.

(7) Reprod. dans *Carucci, Storia della Arte Cristiana*, Pl. 450, Tome II, Prato 1881.

(8) Voir *Dict. Arch. Liturgie*, Tome II, 1, Col. 1145, fig. 1624.

(9) *Carucci*, ouvr. cité, 249-252.

Crucifié deviennent de plus en plus fréquentes et nous offrent tant en Orient qu'en Occident le spectacle de la diversité la plus grande. Le document le plus important à signaler au sujet de la représentation du Christ Crucifié et de l'image de Longin, le porte-lance, est le fameux *Manuscrit de Rabula*. Ce manuscrit tient dans l'histoire de l'art une place considérable. Il fut exécuté en 586 par le moine Rabula au monastère de Zagba en Mésopotamie. Depuis le XIV<sup>e</sup> s. il est un des joyaux les plus précieux de la Laurentienne de Florence. L'image qu'il nous livre de la Crucifixion allait jouir pendant des siècles d'une popularité extraordinaire.

Voici d'après H. Leclercq la description de la scène (10). A l'entrée d'un passage s'ouvre entre deux montagnes, le mont Gareb et le mont Agra, le Christ est crucifié entre les deux larrons. Il a les yeux ouverts et penche à droite sa tête entourée du nimbe; il porte la barbe et les cheveux longs; l'attitude et la physionomie expriment la souffrance. Les bras nus sont étendus horizontalement mais le corps est couvert jusqu'aux pieds d'une longue tunique (colobium) de pourpre, ornée de bandes d'or. Les pieds et les mains sont fixés par des clous et la croix est plus élevée que celle des larrons, cloués, eux, nus, avec un linge noué retombant en jupe autour des reins. A la droite du Christ, le bon larron tourne la tête vers lui; aux pieds du bon larron, St. Jean et la Ste Vierge dans l'attitude de la désolation. Trois saintes femmes leur font face, à gauche du mauvais larron. A sa droite, le centurion Longin (du grec Legchè), vêtu d'habits courts, l'épée au côté, perce de sa lance le flanc droit du Sauveur. A gauche du Christ, un juif, en habit long, lui présente l'éponge qu'il vient de tremper dans le sceau rempli de fiel qu'il tient de sa main gauche. Au pied de la croix, trois soldats assis par terre tirent au sort la robe sans couture. Enfin, à droite et à gauche du Christ apparaissent la lune violette, et le soleil rouge : symboles des deux natures du Christ.

Notons quelques détails : a) le *moment choisi* : celui du coup de lance; mais contrairement au récit des Evangiles le Sauveur n'est pas encore mort. (Apocryphes, cf. Actes de Pilate, B. XI, 2). — b) La préoccupation du *symbolisme* doit être également signalée. Le porte-lance est à droite du Christ, pour ouvrir du côté droit la plaie d'où l'Eglise doit naître. Le soleil rouge et la lune violette nous rappellent déjà les deux natures du Christ. — c) *la scène est vivante, pittoresque, émouvante*. En style

---

(10) Reprod. dans *Dictionnaire Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Tome III, 2. 3075, fig. 3380; E. MALE, *L'art religieux en France au XII<sup>e</sup> s.*, p. 78, fig. 65.

photographique on pourrait dire que c'est un instantané et non le résultat d'une pose. C'est une narration et non une description. Jusque dans la période romane l'influence du manuscrit de Rabula se constate dans les scènes de la Crucifixion. Avec celles qui sont représentées au portail de l'abbaye de Saint Pons (Hérault) une certaine parenté est indéniable.

Signalons encore : a) la *Crucifixion* de l'église *Santa Maria Antiqua* mise à jour au forum romain (Fresque du VIII<sup>e</sup> s.). Longin vêtu d'habits courts et portant la barbe tient la lance au côté droit du Crucifié vivant; à ses côtés la Vierge; le porte-éponge se tient au côté gauche; près de lui St. Jean portant l'évangile et attestant ainsi son témoignage; b) La Crucifixion caractéristique d'un *manuscrit grec* (ms. 74, f<sup>o</sup> 39 v<sup>o</sup> Bib. Nat.) (11) : Longin à droite de la croix est entouré de soldats. Il porte une longue barbe et perce de sa lance le côté droit du Sauveur, tandis qu'un énorme flot de sang s'échappe de la plaie ouverte; c) La Crucifixion, miniature du manuscrit grec de St. Grégoire de Nazianze (Bibl. Nat. Gr. 150) du IX<sup>e</sup> s. (12). L'hérésie monophysite avait poussé les artistes chrétiens à reproduire la scène du Calvaire. A partir du VI<sup>e</sup> siècle, les images du Christ Crucifié avec le porte-lance à droite et le porte-éponge à gauche, deviennent de plus en plus fréquentes. On peut dire que c'est l'Orient qui nous a transmis avec le type de la Crucifixion (le Christ nu et portant la barbe), le porte-lance barbu au côté droit de la croix, perçant de sa lance le flanc droit du Sauveur, d'où jaillit un flot de sang de la plaie ouverte. Ce sont les églises de Cappadoce qui aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> s. ont recueilli cette tradition qui doit avoir une origine lointaine (13).

Voici ce qu'écrivit le P. de Jerphanion sur la Crucifixion dans les décorations archaïques :

« La scène ... présente certains traits essentiels qui ne font jamais défaut et quelques autres qui peuvent varier. Parmi les premiers il faut citer : la présence des deux larrons de part et d'autre de la croix de Jésus, la pose ferme du Sauveur ceint d'un pagne et encore vivant; le corps droit, les bras raides, les épaules au-dessus de la ligne des mains, la tête à peine inclinée vers Marie (à gauche); la distribution symétrique des quatre assistants : Marie et Jean en des poses douloureuses, le porte-lance et le porte-éponge, dénommés Longin et Esope; la taille des personnages décroissant suivant leur dignité; enfin au-dessus de la croix,

---

(11) Repr. dans C. JÉGLOT, *Le Crucifix*, p. 20. Paris. Bloud et Gay.

(12) Repr. dans C. JÉGLOT, *ouv. cit.*, p. 18.

(13) Voir l'ouvrage si intéressant du P. DE JERPHANION : *Les églises rupestres de Cappadoce*, 3 vol. de texte parus jusqu'ici et 2 vol. de planches. Paris 1925-1936 (Librairie Orientaliste, Paul Genthner).

le soleil et la lune, et, dans le champ, les paroles de Jésus à Marie et à Jean. Mais dans le détail il n'y a pas toujours d'uniformité.

En montrant ensemble le porte-éponge et le porte-lance, le peintre rapproche deux épisodes séparés. Le coup de lance fut donné après la mort de Jésus (S. Jean XIX, 33-34). Le porte-lance est à droite; car suivant les *Actes de Pilate*, le coup fut donné au côté droit. Un jeu de mot le fait nommer Longin bien que ce mot soit réservé au Centurion par l'Apocryphe, et plus tard, par les Ménologies et Synaxaires. Tantôt la lance est plongée dans le flanc de Jésus. Tantôt le coup vient d'être donné : un jet de sang mêlé d'eau jaillit de la plaie ouverte. Le porte-éponge, dont l'âge et le costume varient, est à gauche. Un autre jeu de mot lui vaut le nom d'Esopé. Il élève l'éponge au bout de la tige d'hysope la présentant aux lèvres de Jésus ou l'en approchant seulement. Le soleil est à gauche, la lune à droite. L'un et l'autre peuvent être représentés dans leur plein ou à demi éclipsés. Parfois ils seront figurés par des bustes comme dans les absides. La symétrie de la scène, la réunion d'épisodes successifs, la taille conventionnelle des personnages, la présence des deux astres révèlent des intentions symboliques. Le tableau a un caractère théologique plutôt qu'historique (14). C'est ce type de la Crucifixion avec le porte-lance et le porte-éponge, tel que nous venons de le décrire, que les artistes carolingiens transporteront dans les Ivoires du IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> s. La Vierge et le porte-lance sont debout à la droite du crucifié tandis que St. Jean et le porte-éponge se tiennent à gauche. Telles sont, conclut avec raison M. E. Mâle, les lointaines origines de la Crucifixion romane dont le vitrail de Poitiers nous offre sans aucun doute le plus magnifique exemple. Ce grand Christ crucifié sur une croix rouge, qui semble de la couleur du sang est d'une farouche beauté. Peut-être que dans tout l'art oriental il n'y a pas une œuvre qui approche de la grandeur de celle-là et de son aspect de vision (15).

Conclusion : Le type classique du porte-lance tel que nous le révèle l'iconographie depuis la miniature du manuscrit du moine Rabula (VI<sup>e</sup> s.) jusqu'au XIII<sup>e</sup> s. est inséparable de la Crucifixion et nous vient d'Orient. Il porte la barbe et se tient à pied debout au côté droit du divin Crucifié *vivant* et *trionphant* sur la croix. Tantôt il enfonce la lance, tantôt le coup est donné mais toujours dans le flanc droit. Toutefois le geste de Longin présente parfois en Occident une variante : tandis qu'il tient la lance de la main droite, il porte la gauche à la figure, à hauteur

---

(14) DE JERPHANION, ouvr. cité, p. 87-89; voir par ex. la *Crucifixion de Guenréméné*. pl. 31 (X<sup>e</sup> siècle); la *Crucifixion de Qeledjar*, pl. 51, n<sup>o</sup> 1.

(15) E. MALE, *L'art religieux au XII<sup>e</sup> siècle*, p. 82.

de l'œil gauche, par exemple : Ivoire de la reliure de l'évangélaire de l'église de *Grannat* (IX<sup>e</sup> s.) et sur la cuve des fonts-baptismaux de Tirlémont (XII<sup>e</sup> s.), dont nous parlerons dans la suite.

Bref, le coup de lance présente un caractère théologique plutôt qu'historique. Contre ceux qui niaient l'humanité du Christ, il fallait montrer un Christ vivant, souffrant et le coup de lance qui fait jaillir un flot abondant de sang et d'eau prouvait la réalité de la nature humaine du Christ. Mais en montrant l'homme, les artistes n'oublient pas que Jésus est Dieu. Aussi le représentent-ils généralement vivant dans une attitude grave, majestueuse, impassible. Le Christ en croix de Santa Maria Antiqua à Rome a une grandeur presque épique.

## II. — *La Mystique du Coup de lance.*

S'il est dans la vie de Jésus un fait indéniable, c'est celui du coup de lance enfoncé par un soldat dans le côté du Sauveur mort sur la croix. L'évangéliste S. Jean qui l'a vu en rend témoignage : « Jésus, ayant reçu le vinaigre, dit : Tout est consommé. Et ayant incliné la tête, il rendit l'esprit. Comme c'était la veille du Sabbat (du grand Sabbat), pour que les corps ne demeurassent pas en croix ce jour-là, les Juifs demandèrent à Pilate de faire rompre les jambes aux crucifiés (pour avancer leur mort). Des soldats vinrent donc et brisèrent les jambes aux deux compagnons de crucifiement de Jésus. Arrivés à lui et le voyant déjà mort, ils ne lui brisèrent pas les jambes. Mais un des soldats lui ouvrit le côté de sa lance, et il en sortit aussitôt du sang et de l'eau. » (S. Jean, XIX, 30-34). Le texte sacré ne dit pas si le coup fut porté dans le flanc droit ou dans le flanc gauche, mais il paraît indubitable que le soldat pour s'assurer que le Christ était bien mort ou pour le faire sûrement mourir, voulut pousser son coup jusqu'au cœur même du Sauveur. De plus, la blessure du côté fut si large et si profonde qu'on y pouvait facilement faire entrer toute la main, comme le fit Thomas, sur l'invitation du Sauveur ressuscité : une telle blessure ne se peut creuser dans la poitrine sans transpercer le cœur. L'abondance du sang et de l'eau qui jaillirent sous ce coup démontrent que le cœur fut atteint : car le cœur est la source profonde du sang, et seul il en pouvait encore contenir alors que les autres membres avaient répandu tout le leur par les plaies de la flagellation et de la crucifixion. Les premiers artistes ont représenté un flot de sang abondant qui jaillit de la plaie ouverte sous le coup de lance (16).

(16) Voir 1) *Miniature du Manuscrit grec* de S. Grégoire de Nazianze (IX<sup>e</sup> s.). Bibl. Nat. Gr. 510. — 2) *Manuscrit grec*, 74<sup>o</sup> 39<sup>vo</sup> reproduit dans C. Jéglot, *ouv. cité*, p. 18 et 20.

Il sortit de la plaie du sang et de l'eau en même temps, mais sans mélange de l'un et de l'autre; du sang substantiellement vrai; de l'eau naturelle et pure et non pas une humeur quelconque. Ce sang avait été miraculeusement gardé et cette eau miraculeusement formée dans le Cœur Sacré; et c'est par miracle qu'ils s'échappèrent prompts et abondants sous le choc de la lance, sans se mêler. Enfin le Sauveur a voulu que cette plaie restât ouverte dans son corps ressuscité, non pas comme la cicatrice d'une blessure mal fermée; non point douloureuse à voir comme elle était dans le côté du Christ mort sur la croix, mais admirablement harmonisée avec le beauté de son corps glorifié. Cependant dès les temps les plus anciens, ce fut toujours du côté droit que les artistes représentèrent la plaie du Christ. La version éthiopienne, les évangiles de Nicodème et les apocryphes de l'enfance de Jésus disent que c'est le côté droit qui fut transpercé (17). Pour les Pères de l'Eglise, les Docteurs et les Théologiens cette plaie était symbolique. C'est d'elle qu'est sortie l'Eglise du Christ comme jadis Eve du côté d'Adam. C'est du côté droit que l'Eglise venait recueillir dans son calice le sang et l'eau, images de l'Eucharistie et du baptême; à gauche, apparaissait la synagogue humiliée, défaillante, laissant tomber la couronne de sa tête. Citons quelques textes des Pères de l'Eglise : *St. Augustin* (IV<sup>e</sup> s.) : « *Mais un des soldats lui ouvrit le côté ...* Remarquez que l'Evangéliste emploie intentionnellement non pas le mot : blesser ou frapper, mais *a ouvert* le côté du Christ pour nous insinuer qu'il a ouvert la porte de la vie, d'où découlent les Sacrements de l'Eglise, sans lesquels personne n'entre dans la vraie vie. « ... la première femme est sortie du côté d'Adam pendant son sommeil et elle est appelée la mère et la vie des vivants. Le second Adam ayant incliné la tête s'endormit sur la croix afin que de son côté fut formée son épouse (l'Eglise). » (18). *St. Jean Chrysostome* (V<sup>e</sup> siècle) dans une homélie de S. Jean : « ... *Il en sortit du sang et de l'eau.* Ce n'est pas sans cause ou par hasard que ces fontaines jaillirent, mais parce que l'Eglise était fondée par ces deux sources. Les initiés savent cela, eux qui sont régénérés par l'eau et qui sont nourris par le sang et le corps du Christ. C'est là que les mystères prennent leur origine, afin que lorsque vous vous approchez en tremblant pour prendre les saintes espèces, vous y veniez comme si vous buviez à cette plaie du côté du Sau-

(17) KNABENBAUER, *Commentarius in quatuor s. Evang. Dni N. J. C., IV Vol. Evang. s. Joà.*, p. 552.

(18) *S. Augustini opera*, Tom. IX, Expos. Aug. in Evang. Joà., p. 199. Colon. Agrip. A. Hierat, 1616.

veur. » (19). La Liturgie de l'Eglise fait éclater dans ses vieilles hymnes, le règne et le triomphe du Christ Roi et Rédempteur :

« L'étendard du Roi s'avance;  
Voici briller le mystère de la croix  
Sur laquelle la vie a souffert la mort,  
Et par sa mort, nous a donné la vie. »

Le poète évoque ensuite le symbolisme du coup de lance :

« De son côté blessé  
Par le fer cruel d'une lance,  
Coulent l'eau et le sang,  
Destinés à laver la souillure de nos crimes.  
Il s'est accompli l'oracle de David,  
Qui dans ses chants inspirés  
Avait dit aux nations :  
Dieu règnera par le bois. » (20)

(*Vexilla Regis*, hymne attribué à Fortunat).

A partir du X<sup>e</sup> s. s'ajoutent à la Crucifixion des accessoires symboliques. En haut, c'est la main divine qui tient en réserve un diadème royal, cependant que les anges tendent leurs mains vers la croix comme pour secourir leur Maître, et qu'apparaissent personnifiés la lune et le soleil. Puis ce sont deux figures nouvelles; celle qui porte couronne en avant de la Vierge, est l'Eglise. Elle approche du côté de Jésus, près du portelance, afin d'en recueillir le précieux sang, le vase dit de Joseph d'Arimathe, le Saint Graal de Parceval et des Chevaliers de la Table Ronde. De l'autre côté la femme qui part en se détournant, c'est la synagogue.

Ainsi au lieu de se simplifier et de se réduire à l'essentiel, ces crucifixions symboliques et triomphales vont elles se compliquant de détails nouveaux. On le saisit mieux encore dans l'œuvre célèbre de *Herrade de Landsberg*, abbesse du monastère de Hohenberg (actuellement le Mont Saint Odile), morte en 1195 : *Hortus deliciarum* ou Jardin des Délices (21). Aux éléments précédents s'ajoutent encore : en haut, le voile du Temple « déchiré en deux », selon le texte évangélique; en bas le

---

(19) MIGNE, S. *Joannis Chrysostomi opera*, In Joâ., Homilia, 85 alias 84, p. 463, Tome VIII.

(20) *Le Bréviaire Romain*, trad. précéd. d'une Introd. de Dom Gréa, 3<sup>e</sup> éd., p. 41, Lophem-lez-Bruges 1924.

(21) E. MALE, *L'art religieux à la fin du Moyen âge en France*, 2<sup>e</sup> éd., p. 115, Paris 1922.

sépulcre d'Adam d'après une tradition. De plus l'Eglise personnifiée chevauche une monture apocalyptique aux quatre têtes emblématiques des évangélistes. En face, la synagogue les yeux bandés, en signe d'aveulement, monte un âne entêté et fourbu (22).

Parmi les nombreuses miniatures qui ornent ce manuscrit, il y a celle du *Pressoir mystique*. Il y a plusieurs interprétations sur le symbolisme du pressoir. D'ordinaire, c'est l'Eglise qui est le pressoir et c'est le Christ qui dans sa rédemption a foulé seul la vendange, selon le mot du prophète : *torcular calcavi solus*. Le Christ est étendu et 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. Dans les miniatures du manuscrit de *Uotha*, abbesse de Niedermuenster de Ratisbonne, c'est le même symbolisme exagéré (23). On peut dire qu'à partir d'*Amalair de Metz* (IX<sup>e</sup> s.) jusque *Durand de Mende* (vers 1290) c'est le triomphe de ce symbolisme exagéré qui n'a la plupart du temps aucun fondement dans la réalité. Cependant en règle générale dans les monuments et les documents liturgiques, c'est l'essentiel de la Crucifixion qui est toujours représenté : le Christ, à sa droite Longin, le porte-lance, et à sa gauche le Stephaton. Nous ne pouvons omettre à ce sujet un monument d'une importance capitale : *les Fonts baptismaux* de l'église S. Germain de Tirlémont (aujourd'hui à la chapelle des Musées Royaux d'Art et d'Histoire du Cinquantenaire à Bruxelles). Ces fonts sont en laiton et remonte à 1149. Ce sont les mêmes que ceux de l'église S. Barthélemy à Liège et qui datent de la même époque. Les parois de la cuve baptismale forment quatorze niches : d'un côté S. Germain, de l'autre la scène du coup de lance. Dans la niche centrale le Christ vivant a la tête droite, les deux mains dépassent la traverse rudimentaire de la croix. Celle-ci ressemble plutôt à une sorte de trône sur lequel Jésus debout semble reposer. A sa droite Longin près duquel on lit l'inscription : Longinus. De la main droite il plonge la lance dans le flanc droit du Sauveur, tandis que, chose curieuse, il a la main gauche collée à la figure dans un geste de stupeur. Tout près de lui la Vierge; au côté gauche du Christ, le porte-éponge approche vers Jésus, de la main droite, le roseau au bout duquel est attaché une sorte de coupe qui remplace l'éponge traditionnelle. Reusens écrit que Tirlémont et St. Barthélemy à Liège sont les plus anciennes dinanderies. Elles reproduisent le bassin d'airain du temple de Jérusalem et ont été conçues

---

(22) Reproduit dans le « *Crucifix* », C. Jégot, p. 22.

(23) CAHIER, *Nouveaux Mélanges d'Archéologie d'histoire et de littér. au Moyen âge*. F. Didot, Paris, 1874, pl. I jusque XIII.

pour le baptême par immersion (24). La figuration du coup de lance sur une cuve baptismale est suggestive. Elle évoque le symbolisme de l'eau qui jaillit de la plaie du Sauveur et exprime le sacrement de baptême. Cette scène du coup de lance (à part le geste de stupeur de Longin) est d'une ressemblance frappante avec celle de la *Porte de bronze d'Hildesheim* à l'église Saint Michel et qui date d'avant 1015 (25).

Bref, d'une façon générale l'époque romane s'attache à considérer le Christ vivant et triomphant, comme le Maître du ciel et de la terre. C'est la contemplation du nouvel Adam.

### III. — *Le Coup de lance dans l'art.*

Ce symbolisme qui avait fait la gloire de l'art byzantin et roman, devait faire place à partir du XIII<sup>e</sup> siècle à un autre mouvement : *celui de contemplation, de compassion à l'humanité souffrante du Christ.*

L'idée de triomphe est finie, c'est désormais le crucifix qui se lamente. Déjà Saint Bernard, dévôt aux cinq plaies, avait ouvert la brèche à une piété plus attendrie. « Seigneur Jésus, s'écriait-il, qui me consolera de vous avoir vu suspendu à la croix! » Bientôt, c'est Sainte Gertrude qui médite la mort du Christ et songe à son cœur perforé; Sainte Brigitte qui voit dans une effrayante réalité le mystère de la croix. Et voici Saint François d'Assise qui passe par la « voie », pleurant de compassion, l'âme fondue de détresse, « menant le deuil, comme jamais on ne l'avait fait, de la Passion de Jésus ». Tout son amour tient entre deux Crucifix : le Crucifix peint de Saint Damien, le grand vainqueur aux yeux ouverts et le Crucifix vivant qui, sur l'Alverne, emprunta les ailes d'un Séraphin et de ses plaies, stigmatisa François. Pris ainsi par la croix le Poverello la prêcha, « faisant sa demeure dans les plaies du Sauveur ».

A sa suite, ses fils parlent du divin Crucifié ou écrivent des livres sur lui. S. Bonaventure, le docteur séraphique, écrit *l'Arbor Vitæ*, le *Stimulus Amoris* ou l'aiguillon de l'amour et ce code de naïve et pitoyable tendresse qu'est le livre des *Méditations sur la Vie de Jésus-Christ*, attribué longtemps au même Saint, mais plus sûrement œuvre d'un franciscain ignoré. Selon les derniers résultats de la critique moderne, les *Meditationes Vitæ Christi* seraient une compilation en italien faite par un Franciscain toscan inconnu. Elles ont été écrites au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle avant 1335. Cependant si Saint Bonaventure n'est pas l'auteur

(24) REUSENS, *Exposition de Liège 1881*, p. 24.

(25) ADOLPH GOLDSMIDT, *Die Deutschen Bronze turen des Frühen Mittelalters*, pl. 54. Marburg, 1926.

des *Méditations sur la Vie de Jésus-Christ*, il l'est du moins des « Méditation sur la Passion » : toute la tradition manuscrite le prouve et rien de la part du texte ne s'y oppose. Le compilateur des *Méditations sur le Vie de Jésus-Christ* a incorporé les « Méditations sur la Passion », (invariablement attribuées à S. Bonaventure), dans son œuvre en les traduisant. C'est ce qui explique leur attribution à S. Bonaventure et qu'on nomme le *Pseudo-Bonaventure* (26). L'auteur a l'instinct du drame et se révèle le disciple accompli de S. François qui mimait ses sermons et jouait la scène de Noël à Greccio. Conduire au Christ, le centre de tout, pour l'imiter, pour l'aimer, est la tendance fondamentale de l'auteur. Il a la « passion de l'humanité du Christ », et il veut la communiquer à toutes les âmes. En une suite merveilleuse et vivante de « tableaux » il « réalise » toute la vie du Christ, gardant à la naissance, à l'enfance mais surtout à la Passion leur place privilégiée. Il compose la scène, donne des détails minutieux, nouveaux et touchants sur le Passion du Christ, y conduit l'âme, l'arrête devant le sujet réalisé par lui et ne cesse de lui répéter : « Regarde, contemple chaque détail, ne te fatigues pas de les méditer; rends-toi présente à tout ce qui se dit, à tout ce qui se fait (Chap. IV); délecte-toi, compatis aux souffrances... ». L'auteur s'adresse en général à une clarisse. Cet ouvrage a exercé une influence considérable sur le théâtre du moyen âge, sur le développement des mystères et sur l'art. Nous n'entrerons pas dans la discussion ouverte, pour savoir si l'art du moyen âge a subi naturellement les *Méditations* ou bien s'il a lui-même influé sur elles (27). Il y a vraisemblablement du vrai dans les deux thèses: le Pseudo-Bonaventure est tributaire de l'iconographie, plus encore il semble en avoir été l'inspirateur. Mais ce n'était pas directement pour l'art qu'il travaillait, c'était pour l'amour. Par lui, la Passion du Christ envahit l'art. Il inspire les *Mystères* qui réalisent à leur tour les scènes de la vie du Christ données par le Pseudo-Bonaventure. Henri Suzo joue la passion pour lui seul dans son cloître; Arnould Gréban écrit des milliers de vers sur le même sujet. Ce drame demandait trois jours de représentation (28). Les *Confrères de la Passion* fondés en 1380 s'en vont partout jouer les mystères. Les mystères mettent sous les yeux de tous, les œuvres des écrivains mystiques, tels que *Vincent de Beauvais* dans son « Miroir historial », *Jacques de Voragine* dans sa « Légende

---

(26) Voir : *Dictionnaire de Spiritualité*, Tome V, col. 1850-1851; art. : *Bonaventure* (*Apocryphes attribués à Saint*) par C. FISCHER, O. F. M. Ed. Beauchesne et Fils, Paris 1937.

(27) FÉLIX VERNET, *La spiritualité médiévale*, p. 35.

(28) En juin 1936, des représentations de la Passion ont été données sur le parvis de

dorée ». Un siècle plus tard au XIV<sup>e</sup> siècle, *Ludolphe le Chartreux* († 1378) dans sa « *Vita Christi* » ou Vie du Christ, non seulement utilisera les « Méditations » du Pseudo-Bonaventure, mais il les introduira complètement dans sa *Vita Christi* et les amplifiera par les textes des Pères, des Gloses et des légendes. Cet ouvrage connut une vogue immense, à en juger par les nombreuses éditions incunables que l'on possède (29), et exerça une influence considérable sur les *mystères* et dans l'art pour la représentation du Coup de lance par Longin vieux et aveugle.

Les artistes devaient être particulièrement touchés à la vue de la représentation des *Mystères*, car non seulement ils y assistaient, mais ils y collaboraient. « Quand les artistes du moyen âge, écrit Léo Van Puyvelde (30), avaient à traiter des thèmes compliqués soit historiques soit religieux, ils se faisaient aider par des savants ou des théologiens, ou s'inspiraient des représentations scéniques traditionnelles ou bien encore ils allaient puiser leur inspiration dans les auteurs sacrés et les écrivains mystiques. »

Dès lors la dévotion populaire se fait concrète, va aux instruments de la passion, aux plaies béantes, au côté ouvert que l'on vénère fendu de la largeur d'une lance. Avec plus de douceur, de pensée, d'amour contenu au XIII<sup>e</sup> siècle, d'un peu forcé au XIV<sup>e</sup>, de pathétique et de tragique au XV<sup>e</sup>, tout est sensibilité, pitié, tendresse alarmée.

Alors nous voyons apparaître dans l'art (la peinture et la sculpture) de nouveaux thèmes : la Vierge de pitié, le Dieu piteux, les fontaines de vie, les calvaires, l'éclatement du drame et de la peine sentie et réelle, le Christ offert en hostie de douleur. Le Crucifié n'est plus étendu droit et maître de la mort. Il ploie comme au soir du Vendredi-Saint quand les disciples, effrayés par ce mort exsangue et tordu, croyaient son œuvre à jamais finie avec lui. Jésus est attaché sur la croix avec trois clous au lieu de quatre, le pied droit croisé sur le pied gauche et tous les deux retenus par un clou. La Vierge ne se tient plus debout au pied de la croix, mais elle tombe affaissée entre les bras de Marie-Madeleine, d'après le Pseudo-Bonaventure. La croix devient très haute comme dans la représentation des *Mystères*, afin que les spectateurs puissent la voir de loin. Marie-Madeleine baise les pieds meurtris; Jean s'étonne, non plus

---

Notre-Dame de Paris. *Le vray mistère de la Passion* a été reconstitué d'après le texte d'Arnould Gréban du XV<sup>e</sup> siècle et adapté par M.M. Gailly de Tourines et Léonel de la Tourrasse.

(29) Voir *Supplementum to Hain's Repertorium bibliographicum*, vol. I, p. 368, vol. II, p. 205 à 228. Berlin 1926.

(30) L. VAN PUYVELDE, *Schilderkunst en Tooneelvoorstellingen op het einde van de Middeleeuwen*. Gent, 1912, bl. 265.

la main à la joue comme dans les fresques du VIII<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> s., mais avec une indicible souffrance. Dans un curieux manuscrit du XV<sup>e</sup> s., une miniature représente le Christ haut porté, étiré, décharné sur la croix et les gouttes de sang tombent comme des feuilles vives qui meurent sous un grand vent. On y voit la Vierge — épisode rare — parlant au Centurion à cheval. (Miniature du ms 9471, Bl. Nat.). Nous en trouvons l'inspiration dans les Méditations du Pseudo-Bonaventure (31). C'est alors surtout au XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> s. que nous voyons reproduite la légende de Longin vieux et portant la barbe presque toujours à califourchon sur son cheval et faisant le geste légendaire de quelqu'un qui porte une goutte de sang à ses yeux. Cette légende connut une vogue immense au moyen âge. Bien qu'elle fut connue et propagée en Italie, en France, en Allemagne et dans les Pays-Bas au XIII<sup>e</sup> siècle, elle n'y fut cependant interprétée qu'assez tardivement par les artistes.

D'où vient cette légende de Longin aveugle et comment faut-il l'interpréter? La question vaut la peine d'être examinée. Dans les *documents liturgiques*, le porte-lance et le Centurion romains sont toujours distingués. Ce sont deux personnages différents qui portent le même nom : *Longin*, et qui ont chacun leur fête séparée. 1) *L'Hagiographie grecque* donne le nom de Longin au Centurion qui reconnut la divinité du Christ à la vue des prodiges qui se passèrent au moment où le Sauveur expirait sur la croix. Selon les actes grecs, il refusa d'accepter de l'argent des Juifs pour dire que ses disciples avaient enlevé le corps de leur maître; abandonnant le service militaire, il se retira avec deux de ses soldats en Cappadoce où il prêcha la foi au Christ. Les Juifs obtinrent alors de Tibère une condamnation pour désertion contre Longin et ses deux compagnons; des soldats de Pilate allèrent en Cappadoce pour exécuter la sentence et apportèrent à Jérusalem la tête des trois martyrs. Or il y avait en Cappadoce une femme, disciple de Longin, qui assista à son exécution. Elle partit pour Jérusalem avec son fils pour rechercher les reliques du Centurion; mais son fils mourut en route et elle devint aveugle à force de larmes. Dans son deuil, elle vit en songe Longin dans la gloire, ayant à ses côtés le jeune homme mort et l'entendit indiquer le lieu où était ensevelie sa tête. La pauvre femme fouilla dans ce lieu et avertie par une délicieuse odeur, retrouva la relique, d'où s'échappa un rayon de lumière qui lui rendit la vue. Elle rapporta en Cappadoce la tête du martyr avec le corps de son fils. Telle est la légende grecque. 2) *L'Hagiographie latine* est d'accord avec la grecque sur le nom du mar-

---

(31) S. Bonaventurae ex ord. M. Opera, Tom. VI, Chap. 81, p. 389. MÖNCHEN 1604

tyr et le lieu du supplice; mais le personnage et l'époque diffèrent. Le Longin des Latins est le porte-lance qui perça le côté du Sauveur sur la croix. Converti par les prodiges du Calvaire, instruit par les apôtres, le soldat se retira lui aussi en Cappadoce où il passa 28 ans dans la vie ascétique et la prédication de l'Évangile. Au bout de ce temps, il fut martyrisé par le gouverneur Octave. Sa fête se célèbre le 15 mars, tandis que celle du Longin des Grecs se célèbre le 16 octobre (32).

Dans la plupart des *documents iconographiques*, le porte-lance (Longin) des latins et le Centurion (Longin) des grecs sont confondus. *D'où vient la légende de la Cécité du Longin porte-lance?* Il faut avouer que son origine est obscure et pauvrement attestée. Joseph David dans l'ouvrage que nous venons de citer, croit que peut-être en souvenir de la femme Cappadocienne aveugle, on invoqua Longin le Centurion comme patron des aveugles; d'où la légende qu'il aurait été lui-même atteint de cette infirmité et ce trait aurait passé à Longin le porte-lance, lorsque ces deux personnages se confondirent plus ou moins. Mais on ne trouve aucun document archéologique de cette légende en Orient. Nous croyons que cette légende a pris naissance en Occident au moyen âge. Nous en trouvons le récit pour la première fois dans *Vincent de Beauvais* († 1264), dans *Jacques de Voragine* († 1298) et enfin dans *Ludolphe le Chartreux* († 1378). Voici ce qu'écrivit Vincent de Beauvais dans son *Miroir historial* : « Certains racontent que celui qui perça de sa lance le côté du Christ était aveugle et que par hasard il toucha ses yeux avec du sang divin et qu'il recouvra la vue » (33). Jacques de Voragine dans sa *Légende dorée* confond Longin le porte-lance avec le Centurion. « Il se convertit à la foi, écrit-il, mais on dit que ce qui contribua surtout à le convertir fut que souffrant d'un mal d'yeux, il toucha par hasard ses yeux avec une goutte de sang du Christ qui décollait le long de sa lance et recouvra aussitôt la santé » (34). Le Pseudo-Bonaventure dans ses *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* ne parle pas de la légende. Enfin un siècle plus tard *Ludolphe le Chartreux* dans sa célèbre *Vita Christi* reprend la légende en l'amplifiant : « Celui qui perça de sa lance (le côté du Christ) comme il était aveugle de *vieillesse* et que par hasard ou plutôt par une permission divine, une goutte de sang qui décollait de sa lance tomba à son

---

(32) W. DE GRÜNEISEN, *Santa Maria Antiqua*, éd. Bretschneider, Rome 1911 (*étude liturgique et hagiographique* de JOSEPH DAVID, extrait de p. 91-92).

(33) VINCENTIUS BURGUNDUS, *Speculum historiale*, Tome IV, in-folio, p. 237, Balthaz. Bellerus, Duaci, 1624.

(34) JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, trad. par de Wyzewa, chap. 47, p. 180, Perrin, Paris 1902.

insu sur ses yeux, aussitôt il fut guéri et se convertit à la foi du Christ » (35). C'est cette version de Ludolphe le Chartreux qui devint la plus populaire et servit de thème aux artistes peintres et sculpteurs du XV<sup>e</sup> et de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle dans la représentation de Longin *vieux* et aveugle. Si des documents littéraires nous passons aux documents iconographiques, il faut faire une double distinction : Là où nous rencontrons Longin soit à pied, soit à cheval et portant la main à ses yeux malades, s'il a à ses côtés *quelqu'un qui l'aide à conduire sa lance* dans le flanc du Sauveur, il est évident que nous sommes en pleine légende de la cécité, comme par exemple dans le *Coup de lance* de Simone Martini († 1344) du Musée d'Anvers N° 258, ou bien le célèbre panneau de Cologne représentant la *Crucifixion* (entre 1410-1420). Mais dans les autres documents où Longin portant la main à la figure est représenté *seul*, comme sur la cuve baptismale de Tirlemont (à présent au Musée du Cinquantenaire) datée de 1149 ou sur la miniature du manuscrit français des Heures de Metz (Bibl. Nat., 183, f° 9, v°) XIV<sup>e</sup> siècle, nous n'oserions affirmer qu'il est aveugle. Un aveugle ne peut se conduire lui-même et encore moins conduire une lance à un endroit visé du corps humain. Il faut donc, selon nous, chercher ailleurs la solution du problème iconographique. Ce geste de la main doit être interprété comme un *geste de stupeur mêlé de repentir et de douleur*. La tragédie grecque *Christus Patiens* (XI<sup>e</sup> ou XII<sup>e</sup> s.) confond le porte-lance avec le Centurion et nous le montre après avoir donné le coup de lance, *stupéfait* en voyant jaillir le flot de sang et d'eau et s'écriant : « Vraiment ce mort est le Fils de Dieu » (36). L'auteur ne parle pas de la cécité de Longin et certes si la légende existait déjà, il n'aurait pas manqué de la mentionner. Ce geste de se frapper le front de la main est un geste d'étonnement et de douleur. Nous voyons déjà ce geste chez *la Vierge* dans la Fresque de Maria Antiqua à Rome (VIII<sup>e</sup> s.). Nous le voyons chez *S. Jean* au pied de la croix dans l'Ivoire de Ramboud, IX<sup>e</sup> s. (Musée chrétien du Vatican) reproduit dans C. Jéglot (37). D'une main *S. Jean* porte l'évangile et

(35) LUDOLPHUS DE SAXIONIA, *Vita Jesu Christi*, in-8°, Tome IV, p. 613, N° 12, ed. Noviss., M. Rigollot, Parisii 1870.

(36) MIGNE, *S. Gregorii Theologi, vulgo Nazianzeni Opera*, Tome IV, *Appendix ad S. Gregorii Theol. Carmina*, p. 223-224. Voici la traduction latine de ce passage. C'est la Vierge qui parle :

*Deipara* — Videte, Videte, quomodo stillat fons geminus.  
 E latere sanguis et aqua non commista  
 Scaturiit, statim atque percussum fuit lancea  
 Juvenis, unius ex infensis Ausoniis.  
 Inde geminus adhuc fons ebullit;  
 Is autem, qui percussit, obstufactus, quomodo exclamavit :  
 Vere hic mortuus est Filius Dei!

(37) C. JÉGLOT, *ouv. cit.*, p. 21.

l'autre main est appliquée contre la joue droite. Nous trouvons la même façon d'appliquer la main à la joue gauche dans le Longin de la *cuve baptismale de Tirlemont* (XII<sup>e</sup> s.). A signaler encore le geste de douleur de S. Jean portant la main à ses yeux remplis de larmes, dans la miniature du *psautier d'Ingeburge de Danemark* (XIII<sup>e</sup> s.). Au cours des siècles, ce geste doublement gauche de Longin ne fut plus compris par les populations chrétiennes et a donné naissance au moyen âge à la légende de la cécité. Nous trouvons un exemple de cette incompréhension dans le *Christ de Lucques* très répandu en Europe à l'époque romane. Il est habillé d'un manteau serré à la taille par une ceinture dont le nœud laisse échapper un double pan qui retombe sur le devant du manteau. Au XIII<sup>e</sup> s. il se fait de plus en plus rare et à partir du XIV<sup>e</sup> s. le peuple chrétien ne reconnaissant plus ce Christ en arrive à greffer sur cette image une légende étrange, la légende de sainte Wilgforte vénérée à Steenberghe en Hollande (38). La légende de Longin, d'abord timide et incertaine chez les miniaturistes (39), arrive enfin à se cristalliser dans la peinture et la sculpture au XV<sup>e</sup> et surtout dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, sous l'influence des *Mystères* et de la « *Vita Jesu* » de Ludolphe de Saxe. Nous voyons alors fixé définitivement le type de Longin aveugle, vieux et barbu, portant de la main gauche à ses yeux malades, le sang divin. Souvent il est à cheval, parfois il vient d'en descendre, mais toujours et partout il est aidé par quelqu'un qui conduit la lance dans le flanc droit du Christ. Et tandis que le coup de lance est donné, la Vierge s'affaisse et s'évanouit, suivant l'inspiration du Pseudo-Bonaventure, dans les bras de S. Jean et des saintes femmes. Nous en avons de très beaux et nombreux exemples en Belgique.

*Le Retable de la Passion* en bois sculpté, polychromé et doré de l'*Eglise Sainte Dymphne à Gheel* est tout à fait remarquable à ce sujet. Le panneau central seul nous intéresse. Il comporte une vingtaine de personnages : deux anges vêtus de la dalmatique pleurent et se lamentent au-dessus de la scène du Calvaire; au pied de la croix, la Vierge défaillante est soutenue par St. Jean et Marie Madeleine; à leur côté Sainte Véronique montre la figure du Christ imprégnée sur son voile; quelques fantassins et six cavaliers montés sur de fringants palefrois chevauchent le Calvaire. L'un d'eux, vieillard aveugle et portant la barbe perce de sa lance le côté droit de Jésus. Pour proclamer le miracle du recouvrement

(38) G. SCHNÜRER et RITZ, *Sankt Kümmeris und Volks Sants*. Düsseldorf 1934.

(39) Voir : Manuscrit français des *Heures de Metz*, 183, f<sup>o</sup> 9, v<sup>o</sup> (XIV<sup>e</sup> s.) — *Le Bréviaire de Philippe le Bon*, Bréviaire Parisien du XV<sup>e</sup> s. par V. LEROQUAIS, éd. Weckeser, Bruxelles 1929, pl. 16, pl. 18, pl. 71. — *Les Sacramentaires et les Missels*, manuscrits de bibl. publiques par V. Leroquais, vol. des planches, pl. 88.

de la vue, ce cavalier qui est Longin, tandis qu'il tient de sa main gauche la hampe de la lance, porte la main droite à ses yeux comme s'il était gêné par la goutte du sang divin. A l'avant-plan à droite, le porte-éponge et plus loin le Centurion romain qui lève la main vers le Christ et semble dire : « Vraiment cet homme était le fils de Dieu ». Tout en bas, le grand prêtre qui porte deux serpents dans la main et chose curieuse, a les pieds de travers. A Léau, dans la chapelle Ste Anne (deuxième chapelle sud) face à l'autel, figure le *Monument Spiecken*, en bois sculpté polychromé (1570-1604) qui représente une glorification de la Sainte Croix. Au panneau central de ce triptyque, on voit le Christ en croix entre les deux larrons. A droite de la croix, Longin casqué et à cheval a le bras gauche levé vers le ciel. Il tient encore le bout de la hampe de sa lance (brisée).

Nos Musées royaux d'Art et d'Histoire au Cinquantenaire à Bruxelles possèdent une intéressante collection des rétables flamands du début du XVI<sup>e</sup> siècle où figure le vieux Longin aveugle et barbu. Citons : a) *Rétable* provenant de l'église de Pailhe (travail anversoï) première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle); b) *Grand rétable* avec volets représentant des scènes de la vie du Christ, bois sculpté polychromé et doré (Ecole d'Anvers, début du XVI<sup>e</sup> siècle); c) Rétable en bois sculpté polychromé et doré, fin du XV<sup>e</sup> siècle (travail bruxellois très élégant) (Legs G. Vermeersch); d) Rétable anversoï du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle d'Herbais-sous-Piétrain (ici Longin porte la main gauche à ses yeux malades). Egalement le *Rétable de la Passion* donné par Claude de Villa et sa femme Centine Solaro (travail de Bruxelles 2<sup>e</sup> moitié du XV<sup>e</sup> siècle). Citons encore pour la Belgique, le rétable de la collection du Dr. Delporte reproduit dans le mémorial de l'art ancien (40).

Münzenberger dans son grand ouvrage in-folio resté célèbre (41) a étudié en détail une centaine de rétables du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Dans le premier volume il donne de belles reproductions de rétables allemands et dans le second une vingtaine de reproductions de rétables flamands. Nous relevons dans cet ouvrage dix-neuf rétables sculptés allemands et flamands où nous trouvons le type stéréotypé de Longin aveugle, vieux et barbu portant la main à ses yeux malades (42).

---

(40) Comte Jos. DE BORGRAVE D'ALTENA, dans *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* (année 1935, p. 102).

(41) MÜNZENBERGER, *Ernst Franz August, Zur Kenntniss und Würdigung der Mittelalterlichen altäre Deutschlands*, 2 vol. in-folio (39×28) A. M. A. Fösser & G. Kreuer, 1885-1905, Frankfurt.

(42) Dans le 1<sup>er</sup> vol. : *Blatt Nr. 8* : Hochaltar der St. Nicolauskerk zur Stralsund. *Blatt Nr. 15* : Mittelbild des Göttinger altarwerks im Welfen — Museum zu Hannover.

Si de l'étude des rétables sculptés, nous passons à celle des peintres primitifs, nous voyons encore le type du vieux Longin aveugle et barbu invariablement reproduit. A Cologne, le Walraff-Richartz Museum possède le célèbre panneau de la *Crucifixion* (N° 353) attribué à un élève de Conrad de Soest (entre 1410-1420) s'inspirant des mystères et de la « Vita Jesu Christi » de Ludolphe le Chartreux. Ce sont les hautes croix du XV<sup>e</sup> siècle, le Christ est très élancé ainsi que les deux larrons. Des anges pleurent et se lamentent, douleurs vivantes, dans le ciel autour de la croix de Jésus. Il y a plus de cinquante personnages. Les soldats sont des gentilshommes richement costumés, chaussés à la poulaine, montés sur de fringants palefrois. Ils sont suivis d'un fastueux cortège de dames et damerets, de veneurs et de pages. C'est une foule pressée de cavaliers, l'un portant en croupe un singe qu'un paysan agace. Les chevaux retenus par la bride caracolent avec élégance. Longin aveugle, vieillard à barbe blanche, richement costumé, est descendu de son destrier et pousse la lance dans le côté droit de Jésus. Pour bien montrer qu'il est aveugle un soldat l'accompagne et l'aide à conduire la lance. A gauche de la croix, le Centurion romain lève la main vers le Christ et un phylactère tendu au-dessus de sa tête présente cette inscription en lettres gothiques : « *Vere filius dei erat iste* », ce qui signifie : « Vraiment cet homme-là était le fils de Dieu ». Ce phylactère se retrouve dans le *Maître de la Crucifixion d'Anvers* (43), et dans la plupart des miniatures des Bréviaires et Missels du XV<sup>e</sup> siècle. En bas à l'avant-plan, la Vierge affaissée dans les

- 
- » Nr. 27 : Diptychon — altar der Marienkirch zu Lubeck.
  - » Nr. 36 : Hochaltar von Hans Brüggemann im Dome zu Schleswig.
  - » Nr. 38 : Hochaltar der Kirche zu Segeberg.
  - » Nr. 48 : Hochaltar im der St. Joanneskirche zu Lüneburg.
  - » Nr. 50 : Altar aus der St. Johanneskirche zu Lüneburg.
  - » Nr. 76 : Mittelschrein und Predella des Flügelaltars zu Güstrow.
  - » Nr. 79 : Hochaltar im der Pfarrkirche zu Süssgerath (Reg-Dezirk Aachen).

Dans le 2<sup>e</sup> vol. :

- Blatt Nr. 28 : Schrein aus Pfalzel in der Dotivkirche und Neustadter altar Friedrichs III. in S. Stephan zu Wien.
- » Nr. 32 : Passionaltar zu Ghœel.
- » Nr. 33 : Flämischer altarschrein Privatbesitz in Hamburg.
- » Nr. 37 : Altarschrein der altftäter Kirche des hl. Nicolaus zu Bielefeld.
- » Nr. 39 : Retable de Pailhe (Musée du Cinquantenaire).
- » Nr. 41 : Flügelaltar der Petrikerche zu Dortmund.
- » Nr. 42 : Flämische screin zu Dreden.
- » Nr. 44 : Flämische altarschreine zu Zülpich und Straelen.
- » Nr. 61 : Kreuzaltar der Nicolaikirche zu Stralsund.
- » Nr. 62 : Hochaltar der Kirch zu Meldorf.

(43) Ainsi désigné par FRIEDLAENDER, et classé par lui parmi les *Maniéristes Anversois* : Die Altniederländische Malerei, B<sup>d</sup> XI; pl. XXVI — 55 — Berlin, 1933. L'étiquette de ce panneau N° 386 porte l'inscription suivante : *Van der Heze Jan ?* (+ 1490-1550) école flamande. Polyptique de la vie et des douleurs de Marie, provient de l'église Ste Catherine à Hoogstraeten (coll. Van Elborn).

bras des saintes femmes. S. Jean est debout près d'elle tenant l'évangile dans les mains tandis que Marie Madeleine enlace de ses bras le pied de la croix. L'influence italienne est manifeste dans ce célèbre panneau. Le Musée royal des Beaux-Arts à Bruxelles possède un tableau inspiré de celui de Cologne. Il porte le numéro 159 au catalogue et est libellé comme suit : « *Jésus entre les deux larrons* » du *maître de la Parenté de la Vierge* (école de Cologne vers 1500). Nous y reconnaissons de suite l'inspiration des mystères et de la « *Vita Jesu* » de Ludolphe de Saxe dans la légende de Longin, vieillard aveugle et à barbe, monté sur un destrier blanc. Il tient une lance qu'un soldat à cheval aide à pousser dans le côté droit de Jésus. Il y a plus de trente personnages, cortège de cavaliers richement parés, l'un portant une colombe blanche sur la main. La Vierge affaissée est soutenue par S. Jean tandis que Marie Madeleine enlace de ses bras le pied de la croix.

Il faut encore signaler au Musée de Bruxelles un « *Calvaire* » N° 629 de l'école de Sienne où Longin porte la main aux yeux.

A notre connaissance le tableau le plus ancien que nos musées possèdent à ce sujet, est le « *Coup de lance* » N° 258 de Simone Martini (†1281-1344) école de Sienne, au musée d'Anvers. Il n'y a aucun cavalier dans cette scène, mais Longin aveugle, porte la main gauche à ses yeux malades tandis que sa main droite pousse la lance qu'un soldat aide à tenir. La Vierge affaissée entre les bras de Marie Madeleine et d'une autre sainte femme, accompagnée de S. Jean. Signalons encore du même Musée deux peintures représentant le légende : N° 649 *Groupe d'Henri Blesius*, autrefois Cleissens Pieter. N° 851 *Aertsen P.* (1507-1575). Triptyque dont le panneau central représente Longin à cheval tenant la lance. Pour attester sa cécité un soldat à pied conduit le cheval par la bride. Le catalogue l'intitule : « *Jésus entre les deux larrons* ».

Le présent tableau que nous publions s'inspire des mystères et s'apparente à l'école de Cologne (44). L'artiste a choisi un des moments les plus impressionnants de la tragédie du Calvaire. Jésus vient de rendre le dernier soupir, le visage encore crispé sous les affres de l'agonie, sans forme ni beauté. Le corps a le relief d'une sculpture; les jambes arquées font penser aux crucifix sculptés des calvaires si fréquents à cette époque et que l'artiste aura sans doute pris pour modèle. La croix est haute et d'un faible équarissage. La traverse horizontale de la croix a une grande

(44) A cette époque les mystères de la Passion continuent à se jouer dans nos vieilles provinces comme en témoigne la curieuse reproduction d'une scène à décors simultanés interprétés à Valenciennes en 1547 (Bibl. Nat. ms. 12536). De ce spectacle qui prend le cœur — et qui se perpétue ou ressuscite de nos jours : Oberramergau, Nancy, Marcinelle — les populations chrétiennes ne se lassaient pas.

longueur, tandis que le sommet qui porte le titre dépasse à peine le point d'intersection des deux traverses. Le premier personnage à droite près de la croix est Joseph d'Arimathie. On le reconnaît à sa longue barbe et à son allure très noble, comme on avait coutume de le représenter au moyen âge (45). Il est vêtu d'un somptueux manteau gris pâle à larges manches et ouvert sur le devant laissant apercevoir un pourpoint richement brodé aux reflets ocres clairs. Le col est fourré d'hermine mouche-tée de noir. La main gauche est posée avec aisance sous la poignée de son épée, tandis que la main droite est levée vers le Christ dans un geste de profonde vénération mêlée de stupeur. Un bonnet-toque gris pâle aux oreillettes de velours ocre pâle le coiffe. Il a l'air d'un patricien de grande allure incarnant la riche bourgeoisie de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce Joseph d'Arimathie vient de recevoir du procureur romain, Ponce-Pilate, l'autorisation d'enlever le corps de Jésus pour le déposer dans son sépulcre neuf taillé dans le roc. A gauche, à l'arrière-plan dans le lointain on voit en miniature deux personnages accompagnés d'une sainte femme, qui transportent le corps de Jésus au tombeau. Mais au préalable Ponce-Pilate s'est fait assurer de la mort de Jésus. A droite de Joseph d'Arimathie une groupe de soldats armés de lances et de piques, ayant à leur tête le Centurion Romain semblent impressionnés par le récit de Joseph d'Arimathie. Ce Centurion attire particulièrement notre attention par son costume carnavalesque. Revêtu d'un brassard, coiffé d'un cimier aux formes extravagantes et une rapière au côté gauche, il nous fait l'effet d'un héros de conte de fée ou de théâtre. Ses bas de chausses tombant en accordéon sur la cheville font penser au soldat qui figure à droite du Christ dans *la Crucifixion* du *Pontifical de Sens*, par Simon Marmion avant 1467. (Bruxelles, Bibl. royale, ms. 9215). Dans la frise de sa robe d'un beau vert jaunâtre, nous lisons en trompe d'œil la date en chiffres romains encadrée dans la signature en capitales romaines :

#### P. ANTONIUS M(AXVL)OR

A gauche du crucifié, un gentilhomme à cheval, le visage glabre et d'un âge moyen, perce le côté droit de Jésus. C'est celui que la tradition a appelé Longin, c'est-à-dire le lancier. Il est vêtu d'une tunique richement brodée. Ses yeux fermés à la lumière nous indiquent qu'il est aveugle. Un soldat en croupe derrière lui, l'aide à enfoncer la lance au côté droit de Jésus. Un bonnet de velours cramoisi aux oreillettes ocres brunes le

(45) E. MALE, *L'art religieux à la fin du Moyen-âge en France*, p. 73, 2<sup>e</sup> éd., Arm. Colin, Paris.



ANTHONIS MOR, 1550. — Détail du *Coup de lance*.

Ste Marie Madeleine.

(Collection des Pères Capucins, Enghien)



coife. Le destrier qu'il monte n'est pas un de ces palefrois fringants et caparaçonnés comme ceux que l'on voit dans la crucifixion de Cologne au Wallraf-Richartz Museum sous le N° 353, ni dans le Christ entre les deux larrons du *Maître de la Parenté de la Vierge* au Musée royal de Bruxelles (N° 159), ni dans le rétable de Gheel. Non, nous sommes ici en plein réalisme et nul doute que l'artiste aura pris son modèle dans son milieu. C'est un cheval blanc fièrement campé dont la rusticité brabançonne contraste quelque peu avec la noblesse des personnages qui entourent la croix. Une picière de parement en velours vert entoure son robuste poitrail. C'est la première fois que nous voyons le Longin de la légende sans barbe; et sans doute est-ce là une singularité de l'artiste qui ne s'explique que dans la supposition que nous sommes en présence d'un portrait. On le rencontre parfois dans l'iconographie, d'âge moyen, mais toujours il est représenté sous la forme d'un vieillard à barbe. Marie Madeleine agenouillée, le visage sillonné de larmes, les yeux et la tête levés vers le Christ, enlace de ses bras le pied de la croix du Sauveur. Un manteau écarlate couvre ses épaules et son corps, laissant entrevoir les moufles d'un riche brocard jaune doré; près d'elle le vase de parfums. Ce brocard fait penser à celui du portrait de Marie Tudor dû au pinceau du même artiste au Musée du Prado à Madrid. La Vierge défaillante est vêtue d'un ample manteau bleu foncé; elle est soutenue par S. Jean figuré sous les traits d'un jeune adolescent aux boucles de cheveux blonds cendrés et qui est peut-être Philippe II à l'âge de 14 ans. A l'horizon au-dessus de la croix, des nuages d'un jaune d'or courent dans le ciel. Au loin les minarets et les tours d'églises, symbole de la ville de Jérusalem, profilent leur silhouette aux reflets verdâtres; à gauche tout à fait dans le coin, le profil d'un cavalier armé d'une pique; il est monté sur un cheval dont on aperçoit la belle tête d'un coloris ocre clair. Enfin au pied de la croix, à l'avant-plan, quelques pâquerettes d'une exécution parfaite détachent leurs pétales blancs sur un fond de verdure. Nous ne sommes pas parvenu à identifier le panorama. Peut-être est-il purement fantaisiste. Signalons enfin sur le vase de parfum un motif ressemblant à un aigle et qui pourrait être une armoirie.

On possède peu de renseignements sur Moro. Déjà Carel Van Mander dans son précieux *Schilderboek* (1604) se plaignait de leur rareté. On sait qu'il fut élève de Jean Scorel à Utrecht et qu'il fut reçu à la maîtrise à Anvers en 1547. Il signe ses portraits en Espagne du nom de Moro, en Angleterre Morus, et dans les Pays-Bas, Mor (46). Plus tard il s'était vu

(46) DR. MAX FRIEDLAENDER (art. de) dans THIEM UND BECKER « *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der antike bis zur gegenwart* », Tome XXV, p. 110-111, in-4°. Seeman, Leipzig, 1931.

octroyer pour son fils un canonicat et pour lui-même le droit d'ajouter à son nom celui de Van Dashort, d'un bien qu'il possédait non loin d'Utrecht, pour se distinguer d'une autre famille Mor (47). Dans notre tableau, ainsi que nous l'avons noté au début de cette étude, le nom de l'artiste et la date de composition se lisent en trompe-d'œil dans la bordure de la robe du personnage carnavalesque — une sorte de reître — représenté à l'avant-plan à droite. La fantaisie de l'artiste s'est amusée à en faire une sorte de puzzle en intercalant la date entre la première et les deux dernières lettres de son nom : M — OR.



(48)

Cette inscription servant en même temps d'ornement destiné à remplir la frange du vêtement, devrait, pensons-nous, se lire comme suit :

R (= Pinxit ou Repinxit)? Antonius M — Anno XVI — OR. Les chiffres romains XV et L devraient se lire séparément. Accolés et transposés en chiffres arabes, ils donneraient comme lecture 1550. L'on aurait donc :

Pinxit (ou Repinxit?) Antonius Mor anno 1550.

Les signatures que l'on possède de l'artiste sont toutes différentes. En voici quelques-unes que nous empruntons au Lexikon du Dr. Alfred von Wurtzbach (49) :

Le portrait de don Carlos, infant d'Espagne au Musée de Cassel est signé : Antonius Morus pingebat — M. VLIX.

Celui de Cornelis Van Horn et Antonius Taets (Musée de Berlin) :  
 Anthoni' Mor fecit 1544

(47) H. HYMANS (art. Anthonis Mor) dans *Biographie Nationale*, Tome XV, p. 229. E. Bruylant, Bruxelles 1899.

(48) Nous devons ce décalque à l'aimable obligeance de Mr. A. MAUROV, professeur au Collège S. Augustin à Enghien.

(49) WURZBACH (Dr. ALFRED VON), *Niederländisches Künstlerlexicon*, II, Bd. (Wien u. Leipzig, 1910) au mot : *Mor*, pp. 188-193.

Le portrait de Guillaume I<sup>er</sup> d'Orange (La Haye) :

Antonis Morus pingebat a<sup>o</sup> 1561

Le portrait du Cardinal de Granvelle (Vienne) :

Antonius Mor faciebat 1549

Le portrait de Jean Mellinhus (Stockholm) :

Anno Domini 1558, Anth. Moro. f.

A Florence (Museo Uffizi) son propre portrait peint par lui-même porte la signature suivante sur la bordure de son chevalet, en caractères gothiques :

An. Morus Philippi, Hisp. Reg. Pictor. sua ipsa depictus manu 1558.

Les trois signatures suivantes sont empruntées au livre de G. Marlier (50) :

Le portrait d'Alexandre Farnèse, à l'âge de 12 ans (Musée des Beaux-Arts, Parme (n<sup>o</sup> 300) :

Antonius Mor pinx A<sup>o</sup> M. V<sup>o</sup> LVII

Le portrait du musicien Jean Lecocq (Musée Cassel n<sup>o</sup> 35) :

Antonius Morus pingebat M. VLIX

Le portrait de Jean Van Scorel à l'âge de 65 ans et dédié au Maître porte en bas en trompe l'œil (Burlington House, Londres) :

A<sup>o</sup> M.D.LX

La première œuvre signée et datée du Maître (1549) est le portrait d'Antoine Perrenot, de Granvelle, l'homme d'état et le mécène. Le « Coup de Lance » serait donc la seconde œuvre signée et datée de Mor (1550). A cette époque il semble déjà en pleine possession de son talent et il a acquis une juste renommée que légitimaient à son égard d'importants travaux.

Nous savons par Bartolotti que Mor est à Rome en avril 1550 (51). A-t-il peint son « Coup de Lance » avant son départ pour l'Italie où à son retour? Quoiqu'il en soit on ne relève chez lui aucune trace d'influence italienne. Grâce à son tempérament réaliste de Néerlandais, il a pu rester indépendant en dépit des milieux qu'il a fréquentés. Mor est surtout connu comme portraitiste. Le Musée royal des Beaux-Arts à Bruxelles possède de lui trois portraits : celui d'Hubert Goltzius (n<sup>o</sup> 316), le portrait d'un membre de la famille de Deckere (n<sup>o</sup> 572) et celui du duc d'Albe (n<sup>o</sup> 318). Au Musée royal des Beaux-Arts à Anvers figure sous le n<sup>o</sup> 920 un portrait de femme, étiqueté comme suit : Moor (Antoon) Van

---

(50) MARLIER GEORGES, *Anthonis Mor van Dashort*. Bruxelles, Palais des Académies, 1934, in-4<sup>o</sup>.

(51) HYMANS HENRI, *Antonio Morro*, son œuvre et son temps, p. 53, in-4<sup>o</sup>. Van Oost, Bruxelles 1910.

Dashorst. Enfin le Musée de la Ville de Mons a de lui un portrait d'homme n° 37. A l'Exposition d'Art Ancien en 1935, nous avons vu figurer le portrait de Granvelle, celui de l'ambassadeur Simon Renard, de Jeanne Lullier, du Nain du C. Granvelle et un portrait en buste du duc d'Albe. Si nous n'avions pas la signature de l'auteur et s'il fallait classer cette œuvre dans un groupement quelconque, on serait tenté de la ranger parmi les œuvres de certains artistes du XVI<sup>e</sup> siècle, auxquels Friedländer a décerné le titre assez peu flatteur de « Maniéristes Anversois ». Joseph d'Armathie un peu solennel et le personnage au costume carnavalesque justifieraient quelque peu ce classement. Mais nous dirions plutôt Maniériste Néerlandais, s'il est vrai que le Maniérisme Anversois n'est pas issu de l'art de Quentin Metsys, mais serait plutôt d'importation hollandaise. Ce serait Jan de Cock qui l'ayant appris chez Engelbrechts le fit connaître à Anvers (52). A notre avis, ce tableau présente un des caractères essentiels de la peinture du dernier siècle du moyen âge : son parentage avec la mise en scène des mystères et son symbolisme de la vieille légende du Longin aveugle recouvrant la vue au contact du sang divin et se convertissant.

C'est peut-être la dernière fois que cette légende figure dans l'iconographie religieuse. Le Concile de Trente vient de s'ouvrir (1545-1563). Les décisions concernant l'art s'exécuteront lentement et les vieilles légendes s'évanouiront au souffle de l'esprit critique (53). Les écrivains ascétiques tel que Ribadeneira dans ses *Fleurs des vies des Saints* (1599) omettront la légende de Longin. « Un soldat, écrira-t-il, donna un coup de lance dans son corps très sacré et ouvrit le côté et le cœur de notre Seigneur, duquel sortit aussitôt sang et eau » (54). Dans le Christ en croix de Simon Vouet († 1649), dans la Crucifixion de Lebrun († 1690) le Centurion perce le côté gauche avec sa lance. De même le janséniste bruxellois Philippe de Champaigne († 1681) et Vélasquez († 1660) représenteront Jésus cloué avec quatre clous. Toutefois la tradition est si forte que Rubens qui peindra en 1620 son « Coup de lance » (Musée d'Anvers n° 297) représentera la plaie au côté droit, mais les pieds soutenus par

(52) M. G. ISARLOFF, dans « Maniéristes Néerlandais » (*L'Art et les Artistes*), juin 1934, pp. 287-297.

(53) Le *Monument votif Van Steyroey* (1571) à Léau (église S. Léonard), représente dans le panneau central un Calvaire d'une forme assez personnelle. Longin donne le coup de lance au côté gauche de Jésus; le pied gauche du Christ est croisé sur le pied droit. Au bas de la croix un personnage en grand appareil lit une proclamation dont l'effet sur les auditeurs ne semble pas être de les émouvoir. Est-ce déjà la réaction depuis le Concile de Trente?

(54) RIBADENEIRA, *Les fleurs des vies des Saints et des festes de toute l'année* etc. traduit de l'espagnol par M. René Gautier. Compagnie des Imprimeurs, rue St. Jacques, Paris 1675.

un suppedaneum auront deux clous et la légende de Longin en sera absente. « La composition de ce chef-d'œuvre de Rubens a beau être savante, la couleur chaude, les physionomies expressives, cet art théâtral est trop près de la terre, très matériel; il s'adresse aux sensibilités ordinaires non à une élite. On dirait le sermon d'un prédicateur grandiloquent au style coloré et plein d'images. Il manque à sa peinture la petite note perlée et mystérieuse, écho des Fioretti du Saint d'Assise (55) ».

Le « Coup de lance » du Maître d'Utrecht (1550) marque la fin du moyen âge et inaugure le mouvement de la renaissance dans les Pays-Bas (56).

Inspiré probablement par un savant ecclésiastique, peut-être le Cardinal de Granvelle, figuré par Joseph d'Arimathie, le *Coup de lance* de Moro est une légende dorée qui se distingue du type invariablement reproduit dans les miniatures des Livres d'Heures, des Missels et Bréviaires ainsi que dans les retables sculptés du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire le vieillard à barbe et aveugle portant avec la main le sang divin à ses yeux malades. Ici dans le présent tableau, Longin est imberbe et d'âge moyen, ce qui fait supposer que c'est un portrait.

En ce qui concerne l'inscription sur la frange du manteau, je ne crois pas qu'on puisse en donner une autre lecture que celle que nous proposons. Sans doute, nous ne connaissons pas d'exemple analogue de cette signature dans les œuvres de Moro, mais nous savons par les quelques exemples que nous venons de citer, que toutes ses signatures sont différentes. Dès lors la question se pose : sommes-nous en présence d'une œuvre originale ou d'une copie? La première lettre P qui ressemble à un R pourrait le faire croire. Il faudrait alors lire : *Repinxit* au lieu de *Pinxit*. Il est vrai que le Cardinal de Granvelle posséda de la Danaé du Titien une copie par Mor, peut-être celle commandée au peintre par Philippe II selon Van Mander (57). Cette copie est conservée aujourd'hui au Musée Lorin à Bourg en France. Nous n'avons cependant aucune

---

(55) SALOMON REINACH, *Apollo*, p. 262. Hachette, Paris 1910.

(56) On peut souscrire, me semble-t-il, à ce jugement de LÉO VAN PUYVELDE dans un récent article sur les primitifs flamands à l'Exposition de l'Art Ancien à Bruxelles en 1935 : « Dans l'œuvre des artistes de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, se dessine le mouvement de la Renaissance septentrionale. Ce mouvement n'est pas ce qu'une érudition a voulu faire, un effort impuissant d'imitation de la Renaissance italienne, la même fièvre de renouveau s'était emparée tant des esprits du nord que des esprits méridionaux. Mais le renouvellement du style se fit lentement dans les Anciens Pays-Bas. On se bornait suivre le développement du style légué par les primitifs du XV<sup>e</sup> siècle, tout en introduisant une recherche de la forme ample, élégante, synthétique et belle en elle-même, tout voulant aussi une forme originale. » L. VAN PUYVELDE, *Les Primitifs flamands à l'exposition de Bruxelles*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, Tome V, p. 314.

(57) H. HYMANS, *ouvr. cité*, p. 54.

raison de croire que nous sommes ici en présence d'une copie. A en juger par la critique interne, on aura de la peine à retrouver dans cette œuvre les qualités maîtresses du grand portraitiste néerlandais, que nous ont révélées ses célèbres portraits. N'oublions pas que le présent tableau que nous publions a subi bien des retouches dans certaines figures des personnages représentés. Le Christ sans doute est grossier avec ses jambes arquées. L'artiste probablement aura pris son modèle dans un de ces calvaires sculptés si nombreux au XVI<sup>e</sup> siècle. On trouvera encore que le cheval qui se cabre devant la croix est le type de la race brabançonne qui manque d'élégance. Bref à considérer l'ensemble, cette composition religieuse semble manquer de spontanéité et est un peu lourde; évidemment c'est une œuvre secondaire. « S'il est arrivé à Moro de risquer une composition religieuse, écrit André Michel (58), elle est plus que négligeable. On ne saurait rien dire de mieux de certaine *Résurrection du Christ* conservée autrefois à Nimègues. Cette peinture sur toile attribuée à Mor, figura en 1895 à l'exposition rétrospective d'Utrecht. Cette œuvre fut très discutée par les experts et les critiques d'art. On invoqua entre autre contre son authenticité d'être peint sur toile. H. Hymans dans son ouvrage sur Moro en donne une excellente reproduction en héliogravure (59). Quoiqu'il en soit, dit-il, il est loin d'atteindre dans ses compositions religieuses la supériorité de ses magnifiques portraits (60). Ses autres œuvres sont aujourd'hui perdues. Peu de temps avant sa mort, survenue à Anvers (1577), il fit pour la cathédrale d'Anvers une *Circumcision du Christ* qui est restée inachevée (61) et qui est aujourd'hui perdue.

Le « *Coup de lance* » est-il une œuvre indigne du Maître d'Utrecht?

Celui-ci à son retour de Rome (1550) aurait-il sacrifié à l'engouement général pour le Romanisme comme la plupart de ses contemporains? Et dès lors aurait-il perdu ses meilleures qualités dans les compositions du genre...? Nous laissons ce problème délicat aux critiques d'art. Sans doute, il y a peu d'action vitale, tout est calme et ferme. Mais son style noble et sévère, l'attitude pleine de noblesse de certains personnages, son dessin, son coloris à la fois riche et harmonieux font qu'à vrai dire cette œuvre de Moro est encore un tableau à portraits.

P. LANDELIN HOFFMANS

O. M. Cap.

(58) ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, Tome V, p. 281. Libr. Colin, Paris 1912.

(59) H. HYMANS, *Antonio Morro*, son œuvre et son temps, in-4°. Van Oest, Bruxelles 1910.

(60) H. HYMANS, dans *Biographie Nationale*, Tome XV, p. 229.

(61) THIEME UND BECKER, ouvr. cité, Tom. XXV, p. 111.

# BIJDRAGE TOT DE STUDIE DER BRUEGELS

## EEN TREFFEND VOORBEELD VAN STIJL-EVOLUTIE TUSSCHEN PIETER I EN PIETER II BRUEGEL

Het doel van dit artikel is dubbel: Het wil vooreerst aantoonen hoe gevaarlijk het is zich bij de studie van een bepaald Meester te steunen op copieën en vervolgens bewijzen hoe de stijl-evolutie onbedwingbaar en onbewust haar gang gaat, zelfs dan wanneer de copiist het er op aanlegt zijn voorbeeld zoo getrouw mogelijk te volgen... en dit resultaat, op 't eerste zicht, inderdaad schijnt bereikt te hebben!

Met dit doel voor oogen hebben wij een onderwerp gekozen dat o. i. beter dan welk ander aan de te stellen eischen voldoet, nl. « De Volkstelling van Bethlehem » door Pieter Bruegel en de copie ervan, door zijn zoon Pieter II. (Beide in de Musea voor Schoone Kunsten, te Brussel, waar zij vlak naast elkaar werden opgehangen).

Hier kan geen twijfel mogelijk zijn: de copie werd gemaakt met de vooropgestelde bedoeling het origineel zoo getrouw mogelijk na te komen. Het is trouwens niet de eenige copie welke Pieter II van dit doek maakte: het Museum van Antwerpen bezit er ook een, en volgens Hulin de Loo bestaan er nog vele andere... wat er op wijst dat dit werk van Bruegel — en ook de copieën van zijn zoon — in hun tijd sterk werden geapprecieerd.

Ook dààrom komt het door ons gekozen voorbeeld ons bijzonder geschikt voor, omdat het ons den Meester op zijn allerbest laat zien, met daarnaast een copie welke door de tijdgenooten van Pieter II wellicht voor de denkbaar beste werd gehouden.

Laten wij nu vooreerst even stilstaan bij het origineel: Het werd in 1566 geschilderd, naar blijkt uit de dateering en de onderteekening van den Meester zèlf. Aan de echtheid kan niet worden getwijfeld.

Max J. Friedländer noemt het doek (in zijn « Pieter Bruegel », Berlin 1929, op blz. 94) « weniger ein genrehaft aufgefasstes Bibelbild als ein biblisches Genrebild ». Het is een stuk waarachtig leven, met den Bijbeltekst als aanleidende oorzaak, maar blijkbaar ontstaan onder den indruk der bewogen tijden waarin de Meester leefde.

Zooals men op bijgaande afbeelding zien kan, is het de voorstelling van een vrij talrijke menigte, samengestroomd in een waarachtige omgeving, ergens in een Brabantsch dorpje, bij valavond, in de maand December. Maar het groote meesterschap van Bruegel schuilt precies dààrin, dat hij

van deze menigte en van die omgeving een beeld heeft opgehangen dat vèr buiten enge landsgrenzen reikt : het kan ons geen oogenblik verwonderen dat Jozef en Maria met het Goddelijk Kind in dit Nederlandsche dorp zijn aangeland. Dit ééne dorp is als de synthese van « het » dorp; zoo ook is deze volkstelling wel degelijk « de » volkstelling bij uitstek. En over het geheel heerscht die diep-menschelijke angst tegenover het onbekende van de dreigende dingen die onafwendbaar gaan komen... Wie beter dan Bruegel kon deze bangelijk afwachtende stemming aanvoelen en veruiterlijken, haast op den vooravond der inneming van Brussel door de troepen van Alva (1567), en beschikkend over dit bewonderenswaardige « métier », steunende op de studie van Hieronymus Bosch en Italië, gelouterd door eigen genie?

De heilige personages loopen haast verloren in die pijnlijke atmosfeer, welke van den anderen kant dan toch weer zoo goed hun eigen psyche onder beeld brengt.

Wanneer wij nu het doek van Pieter II bekijken, dan valt ons dadelijk op dat het « onheilzwangere » geheel van het tafereel geweken is. Op de reproductie is dit misschien niet zoo duidelijk te merken, maar het vaalkleurige, delicaat getinte luchtruim van Pieter I werd vervangen door een koud, wit uitspansel. De bedreiging, waarin de bloedroode zon als huiverend onderduikt, heeft plaats gemaakt voor de kille zekerheid van den strengen maar toch schoonen Winteravond, in een waas van roodachtig bruin gehuld.

Deze wijziging hangt nauw samen met de veranderde kunstvisie tusschen twee generaties (Pieter I leefde van 1525-30 tot 1569 en Pieter II van 1564 tot 1638. Vermoedelijk dagteekent deze copie van het einde der XVI<sup>e</sup> eeuw). Een verandering die Wölfflin zoo overtuigend demonstreert in zijn « Kunstgeschichtliche Grundbegriffe » (München, 1919).

Bij Pieter I is de lijn het uitdrukkingsmiddel bij uitstek. Op het oudste doek is het uitspansel dan ook geheel in lijnen gezien en opgevat.

Daar tegenover stelde Pieter II, naar de eischen van zijn tijd, een « malerische » lucht, d. w. z. een lucht zonder eigenlijke teekening, maar eer door de kleur zelf gesuggereerd en door een gemeenschappelijken grondtoon met het gansche doek verbonden. Vandaar de verandering in karakter die zeker beter aan de tijdgenooten van den jongste moet hebben bevallen, maar die wij — als objectieve beschouwers — geneigd zijn aan te zien als een soort verraad... omdat zij precies zijn vader's grootste en meest typische kwaliteit aantast : zijn niet genoeg te prijzen en ongeëvenaarden zin voor synthese ,die hem tot een werkelijk universeel genie



BEZOEK DER JONGE. — *De Volkstelling van Bethlehem.*

(Museum van Oude Kunst, Brussel).



BECHTEL: DE OUDE. — *De Volksstelling van Bechtelen.*

(Museum van Oude Kunst, Brussel).

verheft, den gelijke van de grootste Chineezers en Japanners en tevens een der allergrootsten in het Avondland!

Zeker, de generatie van Pieter II betracht eveneens de synthese, maar met een totaal verschillende techniek : zij zoekt haar in de kleur, als bindend element. Daaruit ontstaat de tegenstelling welke Wölfflin noemt : « Einheitliche Einheit » der XVII<sup>e</sup> eeuw tegenover de « Vielheitliche Einheit » der XV<sup>e</sup>. Maar helaas, heeft de kleur van Pieter II lang niet de merkwaardige eigenschappen van zuiverheid en uitdrukkingsvermogen, die precies het kenmerk uitmaken van het origineel!

Aldoor zien wij echter het wellicht onbewuste, wanhopige gevecht tegen de analytische lijn, als tegen iets dat voorbij was, door den copiiist voortzetten. De constrasteerende kleur — zooals voor de gevels der tegen elkaar gebouwde huizen, midden op den achtergrond der compositie — moet wijken voor de bindende, de versmeltende, de vereenigende kleur (die, spijtig genoeg, van een minder gehalte is), in dienst van hetgeen Wölfflin bestempelt als de « bedingte Klarheit » (in tegenstelling tot de « unbedingte Klarheit » van het voorgaande geslacht).

Wat de copiiist echter met voorliefde overneemt en in zeker opzicht nog verder doordrijft is het realisme, dat bij Pieter I reeds aanwezig was. En daartoe bedient hij zich eveneens van de kleur, als middel tot het scheppen van den vorm (zie bijv. de lichtere overjas die het gebaar steunt van den H. Jozef), een techniek die zijn vader nog niet kende.

Nog een typisch kenmerk van de wijziging in het « zien » van een bepaald tafereel, vinden wij in de behandeling der boomen : Daar waar Pieter I ze volledig binnen het kader van zijn schilderij houdt, naakt en als gesnoeid (dus geteekend, lineair), laat Pieter II zijn boomen gerust door den rand oversnijden en in zijn verbeelding boven het schilderij uitreiken. Pieter I, die in menig opzicht een voorlooper was, schrikte zeker niet terug voor een poging in dezelfde richting, maar hij bepaalde zich bij enkele korenhalmen, heelemaal onderaan het doek. De zoon verstaat die innovatie, omdat hij haar voorzeker voor al te schuchter heeft gevoeld, want hij voert haar elders door op een manier die onmogelijk is voorbij te zien, volop in de kruin van den boom die zoo'n voorname rol in zijn algemeene compositie te spelen heeft. Dat is dan weer de tegenstelling die Wölfflin « gesloten en open vorm » noemt en die een andere karakteristiek uitmaakt van de grondige stijlverwisseling welke op het einde der XVI<sup>e</sup> eeuw plaats grijpt. Aan duidelijkheid laat zij hier niets te wenschen over!

Ook zijn, in het latere doek, de boomen lang zoo kaal niet « gezien », al behouden zij toch hun wintersch karakter; en om de niet te ontwijken

bladerenarmoede te vergoelijken, worden zij nog met sierlijke vogels gestoffeerd.

Daarbij voegen zich nog enkele wijzigingen van minder belang, waarschijnlijk ingegeven door den persoonlijken smaak, zooals het wegnemen van enkele personages (links bovenaan en rechts onder, de schaatsenbinder op den oever) en het toevoegen van andere (binnen in de hut, heelemaal rechts), waardoor echter de voor Pieter I zoo typische opstelling in den vorm van een St. Andrieskruis wel eenigszins lossier wordt.

Ook het sterk geteekende vlot is een meer gesuggereerde boot geworden, op gevaar af de waarschijnlijkheid in het gedrang te brengen. Het betreft hier toch zeer waarschijnlijk een veerdienst op ondiep water en voor omvangrijke vrachten?... Maar de bootvorm is zooveel schilderachtiger, achter het mirakuleus aangegroeide gewas!

De wagen met het gebroken wiel is bij Pieter I in de sneeuw weggezakt; bij Pieter II wordt die sneeuw een moeras. De sneeuw is trouwens op het latere doek overal opvallend veel dunner (men zie bv. den weg waarop de Heilige Familie zich bevindt), om meer gelegenheid tot kleuren te bieden.

Leege wagens (op den achtergrond) krijgen huiven, in aanbouw zijnde huizen worden in een meer gevorderd stadium verbeeld, allemaal voor dezelfde reden: er moet kleur komen in plaats van lijn.

Het best wordt de veranderde techniek nog gekenmerkt door de behandeling van het bouwvallige slot, rechts achter, waar de zoon op mysterieus-romantische wijze suggereert hetgeen de vader met stipte nauwgezetheid heel duidelijk had uitgeteekend.

De zin om het verspreide tot een eenheid te ordenen is zoo dwingend, dat Pieter II losse stukken hout, aan den oever van het water rechts onder, tot heusche trappen samenvoegt, de oevers rechter trekt en met mooi gewas regelmatig laat begroeiën.

Men zal zeggen: het betreft hier toch enkel dingen van bijkomstig belang. Maar men mag niet uit het oog verliezen dat bij een XVI<sup>e</sup>-eeuwer als Bruegel den Oudere de totaal-indruk precies verwekt wordt door het harmonisch samenspel van al deze kleine factoren. Terwijl, aan den anderen kant, de zoon tē bewust naar een volkomen gelijkenis zocht, om zijn vernieuwingsdrang ook op de groote lijnen te durven botvieren.

Wij kunnen haast met zekerheid aanvaarden dat al de boven aangehaalde verschillen voor het grootste gedeelte of onbewust zijn ontstaan, of aangebracht werden met het doel de nieuwe generatie naar den zin te werken, het bekende schilderij als het ware aan te passen aan den gewijzigden smaak van den tijd. En een dergelijk verlangen mocht alleen

maar in de techniek, in den vorm worden uitgewerkt, wilde men de vooropgestelde bedoeling van het copieeren niet voorbijloopen. Wij zagen echter — in 't begin van onze vergelijking — dat de geest er helaas, eveneens en op een waarlijk betreuenswaardige wijze heeft onder geleden... Maar dāt konden de tijdgenooten van Pieter II niet realiseeren!

Wij zouden nog vele andere verschillen kunnen doen opmerken, zooals bijvoorbeeld de veranderde voorstelling van Maria's gelaat, de uitwerking van de korenschelven, de grootere eenvormigheid en gebondenheid van de menschengroep vóór het huis waar de volkstelling plaats heeft, enkele wijzigingen aan den zoo typischen gevel van dit huis zelf... Het zijn evenzoovele bewijzen van deze stijl-evolutie en evenzoovele argumenten ten voordeele van onze stelling: dat zelfs wanneer het er om gaat een ouderen Meester doelbewust te copiëeren, de copiiist gehoorzaamt aan de wetten, aan de visie van zijn eigen tijd. Onverbiddelijk en onontkombaar, met de zekerheid waarmee de dag volgt op den nacht, en dan weer de nacht op den dag.

AUGUST CORBET.



## RETABLES SCULPTÉS FLAMANDS

A en juger d'après le nombre des retables flamands de la fin du Moyen Age qui nous sont conservés, la production de ces œuvres décoratives s'est industrialisée durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle dans les ateliers de l'ancien Brabant. Dans ces ateliers les traditions iconographiques et les recettes de métier restaient en honneur, et nous remarquons souvent une certaine virtuosité dans le travail de beaucoup d'artisans, dénués de toute inspiration et de tout sens artistique. Mais une grande quantité de ces retables ne sont que des productions hâtives et souvent rustiques.

Et nous pouvons risquer la question : le temps ne serait-il pas venu de procéder à une discrimination basée sur la valeur artistique? On pourrait laisser dans l'oubli les productions d'ordre purement industriel et s'attacher plutôt à l'étude des œuvres imprégnées d'une beauté artistique évidente, dues à quelques rares individualités fortes.

Nous apportons ici une minime contribution à une entreprise si utile. Nous désirons mettre en relief, pour les opposer à la production courante, trois excellents retables, qui se trouvent un peu perdus dans des villages éloignés. En le faisant, nous ne prétendons ni les « découvrir » ni les « publier ». Ils ne sont pas précisément inconnus. Nous voulons simplement les étudier et faire valoir leur mérite artistique : on verra que celui-ci dépasse celui de bien des œuvres, qui ont trouvé une place d'honneur dans les publications et les musées.

A examiner de près les retables de Bocholt, d'Opitter et d'Hemelveerdeghem à leur place dans des églises rurales, on réalise mieux l'importance spirituelle qu'avaient les retables sculptés aux yeux de nos ancêtres. L'esprit des simples fidèles du début du XVI<sup>e</sup> siècle, à la veille de l'écllosion de la Réforme, était encore celui du Moyen Age. Dans les « histoires » de ces retables les paysans incultes lisaient le récit de la Bible, la légende des saints. Nulle forme d'art n'était plus apte à rendre actuels les faits de la vie du Christ et des saints. La peinture, art à deux dimensions, exige des spectateurs un effort de l'imagination. La sculpture peinte confère aux représentations une consistance réelle, répondant aux lois de la pesanteur; elle se sert des trois dimensions et montre des volumes dans l'espace. Aux fidèles de la fin du Moyen Age les retables polychromés pouvaient, mieux que les tableaux, suggérer un peu de cette présence immédiate que leur procurait également le théâtre religieux.

La destination de ces retables explique le réalisme de leur conception et de leur exécution. Les artistes concevaient les faits religieux dans le milieu même du peuple. Ces visions suscitaient en eux une émotion sincère. Et l'expression se fait simple en des formes qui parlent directement à l'entendement du peuple.

La parfaite connaissance du métier permettait aux meilleurs sculpteurs flamands de donner à leurs retables l'aspect à la fois vivant et pictural qui devait attirer le plus nos populations.

D'abord, aspect pittoresque. Ces artistes font fi de la sculpture monumentale. Leur sculpture se fait expressive. Les scènes sont présentées dans de riches architectures. De nombreux personnages se meuvent en un groupement, qui est souvent confus; ils sont amenés, comme dans un petit théâtre, vers la profondeur en plusieurs plans. Un souci de stylisation ne préside plus à la conformation des figures : par des mouvements excentriques, leur masse tend à s'évader de la forme statique sculpturale. Les vêtements ondulent et se brisent en de multiples plis.

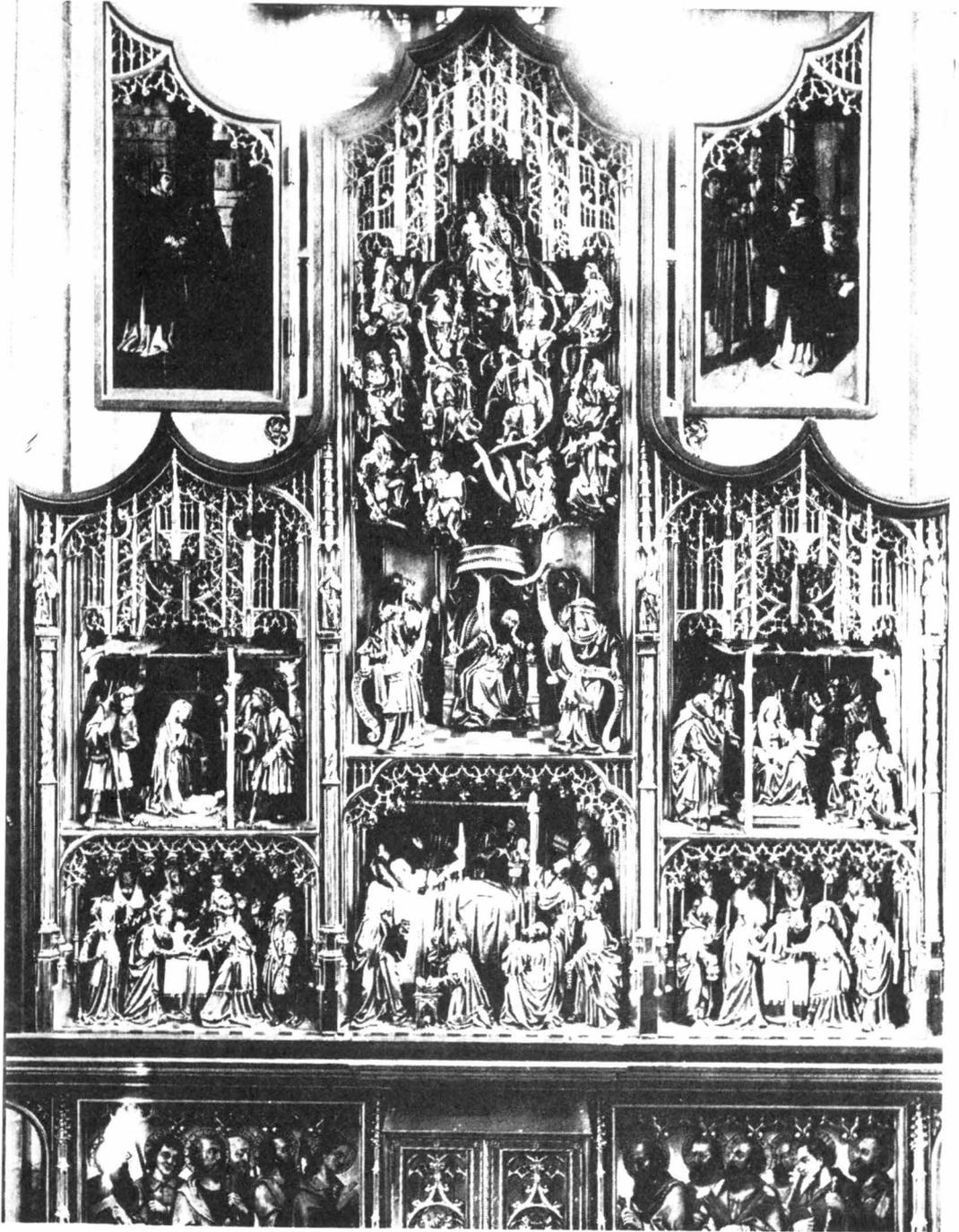
Ensuite, aspect pictural. Les artistes fouillent la matière docile du bois pour en tirer des effets de lumière, qui sont rendus plus apparents par la dorure faisant briller les arêtes des vêtements. Le sculpteur semble se servir de son outil, comme le peintre de son pinceau, avec la même aisance, avec la même souplesse. Il traite la surface des formes avec une délicatesse extrême, qui confère à l'aspect des figures quelque chose de mouvant, d'ondoyant, et qui permet à la lumière de glisser doucement sur les formes. C'est comme si l'atmosphère, réalisée enfin dans la peinture à ce moment, se transposait dans la sculpture.

Ce caractère éminemment pictural pourra paraître plutôt malencontreux dans la sculpture. Celle-ci, faite en une matière dure, ne présuppose-t-elle pas plutôt une représentation statique des choses? Les meilleurs sculpteurs du Brabant s'écartent du sens de la sculpture avec une belle désinvolture. Mais aussi ils le font avec tant de succès que nous devons bien nous rendre à l'évidence : une solution vraiment artistique d'un problème emporte toujours notre adhésion et notre admiration, même si la conception peut nous paraître illogique.

Ce sont là des qualités que l'on rencontre parfois séparément dans l'un ou l'autre des nombreux retables industrialisés. Elles se trouvent harmonieusement assemblées dans les œuvres des meilleurs artistes, comme celles dont nous allons parler.







Pl. I.

*Retable de la Vierge à Bocholt (Limbourg).*

*Le Retable de Bocholt* (Province du Limbourg).

La photographie que nous publions de ce Retable de la Vierge remplace avantageusement une longue description (Planche I).

Les dimensions de ce retable, 295 sur 255 cm., sont appropriées aux proportions du chœur de l'église rurale dont il orne le maître-autel. Le goût des véritables artistes n'est jamais en défaut. Il y a du goût ici jusque dans l'harmonie de la composition du retable en trois parties verticales de hauteur inégale et dans la terminaison supérieure en lignes incurvées. Un véritable artiste ne craint pas, pour les besoins de la cause, de s'écarter des règles établies : ainsi l'auteur de ce retable a eu l'audace de ne fournir à son retable qu'un seul volet gauche, le volet qui recouvrira la travée gauche; il en attache deux à droite, pour recouvrir la travée centrale et la travée droite. C'est qu'un joli tabernacle en laiton, œuvre unique dans son genre, se trouve du côté gauche du maître-autel. Un second volet gauche serait gênant de ce côté. On a préféré ajouter deux volets à la droite du retable (1).

Le retable est consacré à la Vierge, une des patronnes de l'église. L'Arbre de Jessé, montrant l'ascendance de la Vierge, occupe la plus grande partie du centre; en-dessous est figurée la Dormition de la Vierge; à gauche et à droite, la Vierge assiste aux deux premières épiphanies du Christ : l'Adoration des Bergers et l'Adoration des Mages, et à la Circoncision et à la Présentation au Temple. Composition concentrique, à laquelle a présidé un sens pondéré de la mesure.

Les Adorations sont des pendants symétriques : on y voit le même groupement des personnages autour de la Vierge, qui occupe le centre, et l'étable est présentée de part et d'autre de la même façon, mais en sens renversé. Le même souci d'équilibre domine la présentation des autres compartiments, qui forment pendants : les scènes de la Circoncision et de la Présentation au Temple; dans ces deux scènes l'Enfant, au milieu, est tenu debout sur l'autel et deux figures principales sont placées de part et d'autre de l'autel. L'agencement du groupement en profondeur, en trois rangées, est tout aussi réservée et calme.

La belle réserve se transmet même à la partie purement décorative :

---

(1) Il est vrai que M. le Doyen H. van de Weerd dit que le retable proviendrait de la chapelle de Velthoven, à un quart d'heure de Bocholt (*Landdekenaat Eyck, Limburg*, VI, p. 35). Nous croyons cependant, avec M. Lemmens, curé de Bocholt, que le retable ne peut avoir été fait pour une chapelle si minime, et avait été remis là lorsqu'on a voulu donner à l'église une décoration « classique » qu'on y a enlevée lors de la restauration de l'église en 1910. Le retable a recouvré sa place primitive après avoir subi une restauration, qui a remplacé quelques figures disparues, notamment celles de la Vierge et d'un berger dans l'Adoration des Bergers, celles de quatre prophètes de l'Arbre de Jessé, les figurines sur les colonnettes.

aux fenestrages simples, ornant le fond de chaque niche, et à la décoration architecturale des dais, en partie refaits.

Nulle part l'artiste ne souffre la surcharge, qui rend beaucoup de retables flamands si confus, si vulgaires, si ennuyeux. Rien de plus délicat que les minces colonnettes, qui séparent ici les compartiments dans le sens de la hauteur. Dans les compartiments, les figures ont une élégance naturelle : une mélodie suave chante dans plusieurs silhouettes et particulièrement dans la Vierge de l'Adoration des Mages. Elles sont rares ici, les figures où le désir de l'exotisme, mis à la mode, se fait sentir : deux, trois figures de femme, le grand-prêtre, un mage; et encore ces figures n'ont-elles rien des complications propres à celles de la plupart des retables anversois de même époque.

La puissance d'expression des figures émane de leur composition, des attitudes et des gestes, bien plus que des physionomies. C'est que le sculpteur possède aussi le sens de la forme sculpturale. Veut-on mesurer jusqu'où il développe ce sens? Les figures des scènes inférieures sont plus trapues que les autres : qu'on n'y voie surtout pas une « autre main ». L'artiste a approprié le module de ses figures à la hauteur du compartiment qui leur était réservé.

La polychromie, où l'or entre à profusion dans les vêtements et où la couleur de chair est réservée aux carnations, apporte sa contribution à la beauté sculpturale et à l'expression des sentiments. Cette polychromie est actuellement un peu dure; l'éclat de l'or est trop vif : ceci est dû au restaurateur moderne, qui a aussi renouvelé l'une et l'autre figure.

Nous ne consacrerons que peu de mots à la peinture des volets. Celle-ci est d'une médiocrité égale à celle de la plupart des volets de retables sculptés. Nous ne suivrons pas ceux qui prétendent reconnaître dans de telles peintures la main d'artistes connus. C'étaient généralement des peintres obscurs, qui travaillaient pour les ateliers de sculpture. Les scènes qui figurent sur le côté intérieur des volets du retable de Bocholt se rapportent à la vie de saint Laurent. Ceci pourrait paraître hors de propos dans un retable consacré à la Vierge. On en trouve l'explication au revers du volet gauche. Saint Laurent y figure comme patron du donateur, un ecclésiastique, âgé d'environ 70 ans. Ce dernier a rendu honneur à son saint patron en faisant représenter les scènes principales de la vie de celui-ci. Le revers des deux autres volets portent les figures de la Vierge et de sainte Catherine, les deux patronnes de l'église. Ceci est de nature à nous faire supposer que le retable a été exécuté pour cette église, et que le donateur était son desservant. Il ne nous a pas été possible de trouver de nom de ce desservant ou la date de la confection

du retable : l'église ne possède plus d'archives de ce temps, et MM. les archivistes de l'État à Hasselt n'ont rien pu trouver à ce propos. Les archives de l'évêché de Liège sont muettes à ce sujet. Tout ce que nous sommes parvenus à savoir, c'est que l'église de Bocholt dépendait de l'abbaye d'Herkenrode : mais les recherches qu'a bien voulu faire notre élève M. Vicquerooy dans les archives provenant de cette abbaye n'ont fourni aucun résultat.

Interrogeons le retable lui-même sur l'auteur et la date.

On sait que parfois l'auteur gravait ou faisait peindre son nom sur un accessoire ou sur le bord des vêtements. Toutes les inscriptions que nous avons pu relever sur le retable se rapportent au sujet. Sur le manteau de Jessé on lit : *Flos nat... ejus ... endre*. Sur le manteau d'un apôtre à gauche dans la Dormition de la Vierge : *Santa Genitrix Redempt...* Sur le manteau de la Vierge dans la Présentation au Temple : *Principibus...* Les autres bords des vêtements dans cette dernière scène portent des figurations décoratives, pas de lettres. Le manteau d'un apôtre à droite dans la Dormition présente les lettres M M U V B H A M A N. Peut-on y voir une signature?

L'auteur est certainement un artiste d'Anvers. Sur l'avant-plan de deux compartiments nous avons remarqué la marque (la main) d'Anvers. Mais nous avons trouvé plus. Lors de la restauration, faite par le sculpteur anversoï Peeters en 1901-1903, on a renouvelé la hûche; on y a épargné un morceau de l'ancienne hûche, morceau où se trouve une marque en forme d'un S majuscule.

Que signifie l'S? On n'a pas, à notre connaissance, attiré suffisamment l'attention sur la prescription de l'article 8 du règlement de la corporation de Saint-Luc d'Anvers, élaboré le 20 mars 1493. Cet article prescrit : « Item dat de schilders ende beeldsnyders boven heuren gewoonliken brant, noch elck slaan sullen een byteeken te wetene op A B C D beghinnende en alsoe totten eynde toe uute ». Les peintres et les sculpteurs étaient donc tenus de brûler, outre leur marque habituelle, un signe de plus, une lettre de l'alphabet, à commencer par la première. Il nous est avis que tous les artistes ne se soumettaient pas au règlement : comment expliquer autrement que tant de retables ne portent aucune marque? Mais il serait intéressant de relever aussi les lettres au dos des hûches. La lettre S sur le retable de Bocholt permet de fixer la date de la confection. Si l'on commençait à brûler les lettres dès l'année de la promulgation du règlement, 1493, la lettre S s'appliquait en l'année 1511. Ceci concorde parfaitement avec la date approximative que la comparaison de style nous permet de donner à ce retable.



*Retable d'Opitter* (Province du Limbourg).

Le Retable de la Passion à l'église d'Opitter est un de ces modèles, qui ont été imités fréquemment dans les ateliers anversois (2).

La photographie ci-jointe rend superflue une description minutieuse (Planche II). Le retable mesure 148 sur 245 cm. Il est partagé également par des faisceaux de colonnettes en trois parties perpendiculaires, qui comportent deux registres; la partie supérieure est en arc incurvé. Les faisceaux de colonnettes portent, comme à Bocholt, des statuettes.

La photographie permet de reconnaître sur le retable les scènes principales de la passion du Christ; ces scènes se multiplient dans le fond des niches et dans les peintures des volets, peintures très médiocres, d'une facture lourde, où nous remarquons en particulier les paysages bleutés. Chaque scène de la passion est en outre flanquée de deux préfigures. La polychromie de la sculpture est identique à celle du retable de Bocholt : carnation naturelle, et or sur les vêtements.

Le style de ce retable est déjà évolué vers une conception plus pittoresque que celui du retable de Bocholt.

A la composition n'a plus présidé la belle simplicité de ce dernier retable. L'agencement des groupements se fait ici plus fouillé (Planche III). Il va en profondeur dans les niches. Cette composition est sans rythme cohésif. Mais elle ne présente pas encore la confusion, qui s'introduira bientôt dans de multiples retables anversois, où les figurines étagées se heurtent en un entassement ridicule. Si dans plusieurs figures comme celles des soldats se disputant les vêtements du Christ, s'annonce l'exagération du réalisme et du maniérisme, les figures sont en général encore conçues d'une façon plastique. Les vêtements moulent souvent le buste, et l'on remarque le mouvement des jambes dans les larges robes. Les figures ont le buste petit.

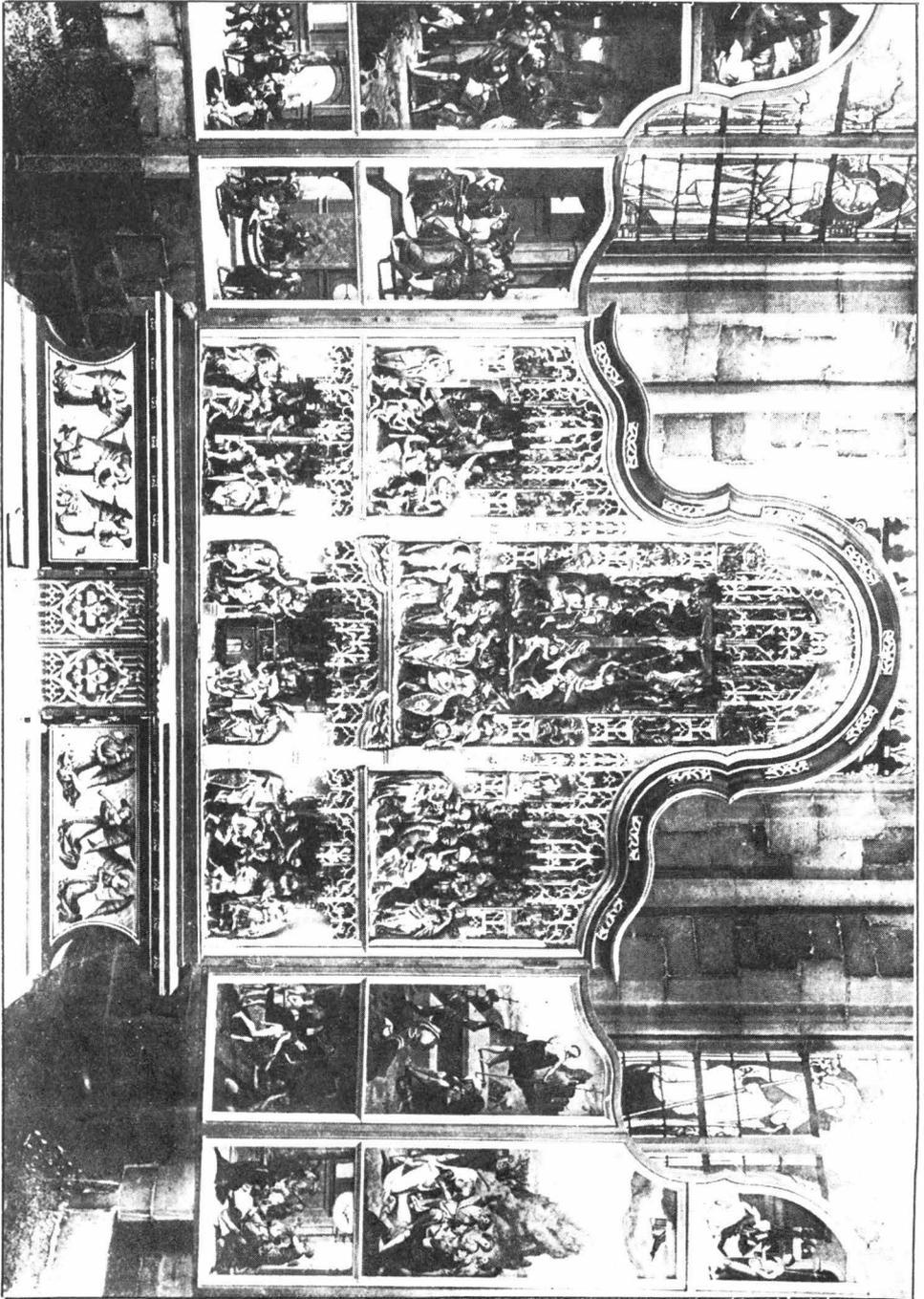
Les nombreuses inscriptions ont été examinées sans succès par Piot (3).

Le style du retable d'Opitter se rapproche de celui du retable d'Oplinter, qui figure aux Musées du Cinquantaire à Bruxelles et qui est d'une qualité bien inférieure. Le style évolué et ce rapprochement nous permettent de fixer son exécution dans le deuxième quart du XVI<sup>e</sup> siècle.

---

(2) M. le Doyen H. VAN DE WEERD, *Het Landdekenaat Eyck, Limburg*, VI, p. 35, dit que ce retable, comme celui de Bocholt, a été retrouvé dans la chapelle de Velthoven près de Bocholt.

(3) Voir H. ROUSSEAU, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. Les Retables*, 1896, p. 66.



Pl. II.

*Retable de la Passion à Opiter (Limbourg).*





Pl. III. *Détail du Retable de la Passion à Opitter (Limbourg).*



Pl. IV.

*Détail du retable de S. Jean-Baptiste à Hemelvoerdeghem (Fl. Orient.).*

M. Lucien Crick a récemment découvert l'auteur du retable d'Oplinter : Robert Moreau (4), à Anvers entre 1533 et 1540. C'est au même moment que doit avoir exécuté le retable d'Opitter.

Ce n'est pas seulement le style qui indique une origine anversoise. Nous avons vu la marque d'Anvers sur le Portement de Croix et sur le Calvaire. Lors d'une des deux restaurations qu'a dû subir ce retable — l'une en 1877-1879 par le sculpteur Dehaen et le peintre Meerts, l'autre en 1911 par M. Bressers — une marque a disparu : cela appert des rapports de la Commission des Monuments.



#### *Retable d'Hemelveerdeghem (Flandre Orientale).*

Ce Retable de saint Jean-Baptiste est de dimensions plus restreintes que les deux œuvres précédentes, destinées à un maître-autel : il mesure 140×170 cm., et la hauteur moyenne des figures ne dépasse pas 25 cm. Il décore discrètement un autel latéral dans une exquise église rurale. Il le fait avec une grâce parfaite. (Planche IV.)

Le retable rectangulaire est divisé en deux registres de trois compartiments. Ceux-ci sont séparés par des colonnettes aux fûts ornés de cannelures en zig-zag, de chevrons et de losanges. Cette ornementation nous oriente vers l'école anversoise. Comme dans les retables de Bocholt et d'Opitter le fond des compartiments est décoré de fenestragés ornementaux. Les compartiments se terminent par dessus en des arcs très surbaissés, décorés par un festonnage délicat de rinceaux ajourés de branches et de feuilles.

On lit aisément les sujets des scènes : la Prédication de saint Jean, le Baptême du Christ, la Danse de Salomé, le Martyre de saint Jean, l'Incinération des restes du Saint, la Découverte du chef du Saint. Nous savons que l'ordre des scènes a été interverti lors d'une restauration au début de ce siècle, restauration qui a malheureusement enlevé la polychromie au retable et qui lui a donné l'aspect terne du bois de chêne que les sculpteurs anciens n'ont jamais voulu.

Le compartiment central est vide. Il peut avoir renfermé une scène : il est décoré de fenestragés comme les autres compartiments dans lesquels le bloc de sculpture a été glissé.

La composition des scènes est faite par un artiste de goût, qui savait agencer les masses en un équilibre stable. Les figures ont des attitudes,

---

(4) *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1936, pp. 13-16.

qui sont à la fois très naturelles et très rythmiques. Rien de plus fin que la figurine de la danseuse Salomé, où toute la malignité de la petite coquette, qui devait séduire Hérode, est exprimée dans une attitude stylisée. Un réalisme de bon aloi se fait jour ici. Il est poussé un peu trop loin dans les plis des draperies, où toute stylisation fait défaut.

Le léger maniérisme dans la figuration serait un indice de plus de ce que ce retable sort d'un atelier d'Anvers, dont on ne retrouve cependant pas ici la marque.

Tout le style indique que ce retable aura été fait à la même époque que ceux de Bocholt et d'Opitter. Un détail d'iconographie pourrait aider à fixer la date. Non pas les guirlandes tenues par des putti : on les remarque dans la peinture flamande déjà dès 1480. Mais, dans la partie décorative entre les deux registres, figurent six médaillons de forme Renaissance, dans lesquels il est aisé de reconnaître Maximilien I, Marie de Bourgogne, Philippe le Beau et Charles Quint. L'aspect assez jeune de Charles Quint pourrait nous faire conclure que l'œuvre est d'environ 1518-1520.

LEO VAN PUYVELDE.

(Communication faite à l'Académie Royale d'Archéologie, le 6 décembre 1936).

## DE NOUVEAU SLUTER

M. David vient de publier dans cette Revue (1) un article exposant les raisons pour lesquelles un grand artiste comme Sluter est toujours à l'ordre du jour. L'auteur, à l'occasion de notre ouvrage sur Sluter (2), résume des opinions qu'il a déjà exprimées dans des pages remarquables (3) et réfute certaines de nos hypothèses. Que Monsieur David, qui a bien voulu jusqu'alors nous honorer de ses conseils éclairés et avec qui nous avons collaboré maintes fois dans des recherches « slutériennes », veuille bien nous permettre de lui répondre ci-dessous.

Nous comprenons très bien avec M. David l'intérêt qu'il y aurait eu à dire plus que nous n'avons dit sur la formation artistique et sur les influences que Sluter a pu subir dans sa jeunesse. Malheureusement, comme nous l'avons exposé à la soutenance de cette thèse, l'examen le plus attentif des documents et des monuments n'a pu nous donner des preuves suffisantes.

Sluter était presque exclusivement occupé à la Chartreuse de Champmol; il en était en quelque sorte un fonctionnaire. La seule grande entreprise en dehors de Champmol était la décoration du château de Germolles dont il ne subsiste rien. Il faut donc se borner à la Chartreuse pour étudier l'œuvre de Sluter. J'ai retracé dans l'introduction de mon livre le milieu d'où a pu sortir l'art de Sluter. C'est évidemment, comme l'a déjà très bien dit Dvorak au début de notre siècle (4), la décoration sculpturale du Louvre et des églises parisiennes sous Charles V et les constructions de Jean de Berry. J'ai établi des comparaisons détaillées entre la statue de la duchesse à Champmol et les dames de la « Grande Cheminée » du Palais de Justice à Poitiers (5).

Que les relations entre les constructions royales et celles de Dijon se fassent des plus étroites en la personne de Drouot de Dammartin, je l'ai répété après tant d'autres, mais toutes ces relations restent du domaine de la pure théorie tant que l'on ne retrouve pas suffisamment de vestiges de ces monuments. Seul fait certain : les statues du Louvre étaient de véritables portraits, probablement dans le genre de celles des Quinze-

---

(1) T. VI, 1936, p. 193-201.

(2) AENNE LIEBREICH, *Claus Sluter*, Bruxelles 1936, in-4°.

(3) Notamment *Le Calvaire de Champmol*, Bull. Mon. 1933, p. 419-441, et *Claus Sluter, tombier ducal*, *ibid.*, 1934, p. 409-433.

(4) *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*, Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1901; *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, *ibid.*, 1903.

(5) *Loc. cit.*, p. 63-64.

Vingts (plutôt que dans le style un peu sommaire et décoratif des sculptures de la tour du nord d'Amiens). C'est dans la recherche de la reproduction intégrale du visage humain que se rencontrent les efforts de l'école parisienne et ceux de Sluter; mais Sluter, beaucoup plus que ses confrères, développe ses facultés psychologiques et sa conception du corps et de la draperie n'est aucunement « expliquée » par ses relations parisiennes ou même par ses attaches néerlandaises.

J'ai tout naturellement « tourné les yeux du côté des Pays-Bas »; comment ne pas le faire pour un artiste qui vient de ces régions? J'aurais pu insister davantage sur le manque de résultats de mes recherches. Tout ce qui reste en Belgique et en Hollande de la sculpture du XIV<sup>e</sup> siècle, d'innombrables écoinçons en relief et de rares statues (dont les prophètes de l'Hôtel de Ville de Bruxelles font exception bien entendu) est, quoique parfois d'un faire ample et large, absolument traditionaliste. Cet art se réclame beaucoup plus du style de ce collectif de sculpteurs couvert par le nom de Beauneveu et auquel nous espérons pouvoir apporter quelques lumières d'ici peu. M. David attire notre attention sur les consoles de Saint-Paul à Liège; notre étude sur place nous a démontré, il y a longtemps, qu'elles datent de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Elles sont peut-être inspirées par quelque œuvre slutérienne mais moins que la tête de prophète du Musée Curtius à Liège. Les seules sculptures dans cette ville qui laissent prévoir le développement de l'art slutérien sont, comme je l'ai dit (6), celles du Couronnement de la Vierge sous le porche de Saint-Jean. J'espère que nos confrères belges, par leurs efforts aussi assidus qu'intelligents, dégageront un jour une œuvre de jeunesse de Sluter en terre néerlandaise; la statuaire connue jusqu'à l'heure ne la renferme pas (7).

M. David émet des doutes quant au bien-fondé de l'attribution à Sluter de la Vierge du Portail de Champmol, alléguant que Marville serait plus étroitement lié à la cour de France que Sluter et que par cette raison s'expliquerait l'air « grande dame » de la Vierge. Nous manquons de détails biographiques sur Marville à ce sujet et, certes, ce n'était pas plus la cour de France que la cour de Jean de Berry qui, par leur vie opulente et luxueuse, propageaient à cette époque un style aristocratique. Quoique taillés dans la pierre séculaire, ni les tombeaux de Saint-Denis, ni les statues d'Amiens ou des Quinze-Vingts, ni celles de Poitiers ne nous

---

(6) *Op. cit.*, p. 98.

(7) Cf. à ce sujet D. ROGGEN, *Het Beeldhouwwerk van het Mechelsche Schepenhuis*, *Rijksche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* III, 1936, p. 86 et suiv.

montrent des personnages à l'aspect aristocratique, car c'est là justement l'apport nouveau du XIV<sup>e</sup> siècle d'humaniser la sculpture et de représenter l'homme sous son enveloppe véritable. Charles V, dans ses représentations, n'est donc plus un être sublime, svelte et aux traits réguliers comme les princes et les saints à l'époque de saint Louis; il est un « bourgeois » de son pays et de son temps et il a pris un plaisir évident à se faire représenter comme tel. Il n'y a donc pas de style particulièrement aristocratique propagé par les cours de France dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Aussi les documents concernant le portail et en particulier la Vierge disent-ils nettement que celle-ci est l'œuvre de Sluter. La plus grande élégance de cette statue comparée à celles des saints patrons s'explique facilement par son rôle : Sluter, prenant comme modèle une statue du XIII<sup>e</sup> siècle, a représenté royale la reine des cieux, comme il a fait de Moïse, le conducteur du peuple, un chef princier.

St. Jean, comme le dit M. David, est certainement le médiateur des hommes au Jugement dernier, mais alors la Vierge a le même rôle et se trouve aux pieds du Christ, tandis qu'à Champmol c'est devant elle que s'inclinent les saints patrons. Il me semble qu'il faille encore étudier l'histoire de la dévotion dans la maison de Bourgogne pour résoudre l'énigme de l'iconographie du portail. Que cette iconographie soit devenue traditionnelle en Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle, cela ne fait que rentrer dans l'ordre des influences artistiques de Champmol.

La date de 1393 pour la mise en place de la statue de la duchesse nous est relatée par les comptes; mais comme les travaux du portail continuent jusqu'en 1401, il n'y a pas de raison de croire que la statue du duc y ait été posée avant 1393, d'autant mieux qu'elle se rapproche beaucoup plus que les autres des prophètes du puits de Moïse.

M. David insiste sur l'importance de Claus de Haine; personne ne saurait la nier d'après les documents qui attestent les circonstances exceptionnelles de son engagement et son salaire élevé. Sa collaboration à l'architecture du tombeau est également incontestée, mais je répète la question déjà posée dans mon livre, quelles étaient les « certains ymaiges de pierre » dont l'exécution était la charge principale de cet « ouvrier d'ymages de pierre d'alebastre »? Que ce soient les deux pleurants qui ont tant inquiété les historiens, je l'ai avancé comme très modeste hypothèse inspirée par l'aspect un peu « démodé » du pleurant n° 38 (collection Clarence Mackay, New-York). Certes, deux petits pleurants ne constituent pas la tâche pour laquelle on aurait fait venir de loin un artiste réputé; mais n'aurait-on pas espéré que Haine, venant de Tournai, centre

le plus important de la sculpture d'échelle réduite (8), exécuterait plus de deux statuettes pendant son séjour à Dijon? M. David fait remarquer que Claus de Haine est resté à Dijon trop longtemps pour ne parfaire que deux pleurants, mais il y a tant de pertes dans la statuaire de la Chartreuse.

Quant au tombeau de Philippe le Hardi la même réflexion encore que pour les grandes statues: les ateliers parisiens fabriquaient le même genre de sculptures, mais d'après les vestiges qui en restent, leur style était très différent de celui de Dijon.

AENNE LIEBREICH.

---

(8) Dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle se développait à Tournai, à côté des ateliers de la sculpture monumentale dont M. PAUL ROLLAND dans son article *Dijon, Bruxelles et Tournai*, paru dans cette revue 1935, p. 335-344, nous a donné la saisissante image, une spécialité peu imitée ailleurs : les pierres tombales d'étendue modeste mais ornées de nombreuses figures humaines. Or, en appelant Haine pour seconder les sculpteurs monumentaux de Dijon, ne cherchait-on pas en lui le spécialiste qui savait travailler l'albâtre, pierre coûteuse dont on ne se servait pas pour la sculpture monumentale, et l'artiste qui apportait les patrons et modèles élégants et menus des ateliers tournaisiens?

# TEXTES CONCERNANT L'HISTOIRE ARTISTIQUE DE L'ABBAYE D'AVARBODE AUX XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIECLES

(Suite).

## B) *Le palais abbatial.*

Le palais abbatial a été reconstruit au XVIII<sup>e</sup> siècle sur l'emplacement d'une série de petits édifices servant à la même destination et groupés à l'ouest du cloître. Il est formé de deux ailes, l'une s'adossant à la galerie occidentale du cloître, l'autre bâtie en prolongement du cloître méridional et faisant face à la cour d'honneur. Le rez-de-chaussée comprenait, à l'occident, le réfectoire de l'abbé (aujourd'hui transformé en cuisine), le grand salon et la chambre bleue; au sud un parloir et différentes pièces (aujourd'hui transformées en salons) ainsi que l'appartement du camérier. A l'étage les appartements de l'abbé et une série de chambres pour hôtes de distinction.

Le palais abbatial fut reconstruit en quatre étapes : en 1712 la partie adjacente au cloître sud avec le parloir, en 1713 l'aile parallèle au cloître occidental, en 1714 la moitié de l'aile sud, en 1732 l'autre moitié.

La majeure partie de ces bâtiments fut démolie lors de la tourmente révolutionnaire. Lorsqu'on les releva après le retour des religieux en 1834, il fallut apporter quelques modifications à l'ordonnance intérieure des appartements. Mais la silhouette extérieure fut scrupuleusement reconstituée.

### 48. *Quartier abbatial longeant l'aile occidentale du cloître.*

1712. — Incepit Stephanus abbas aedificare... collocutorium cum porta conventuali et cameram abbatis.

AA, I, reg. 237, p. 96.

1713. — Item aedificium abbatiale quod protenditur a collocutorio abbatis usque ad culinam.

*Ibidem.*

1718. — Factum est frontispicium coenaculi abbatialis.

*Ibidem.*

1723, *fin février.* — His diebus absoluta fuit area inter gasteriam et aulam. strata lapidibus cum balustrata novi aedificii.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 14.

1761. — Constructi sunt gradus inter aulam abbatialem et coenaculum.  
AA, I, reg. 2797, fol. 8<sup>er</sup>.

49. *Salle à manger de l'abbé.*

1754. — Coenaculum abbatiale ornatum et asseribus stratum. Notandum quod unius ejusdem arboris asseres suffecerunt pro toto coenaculo.  
AGRB, archives ecclés. reg. 4945, pag. 161.
1754. — A Ranitz, capitaneo Hollandiae facta est pictura pro camino marmoreo quod eodem anno erectum erat in coenaculo abbatiali, 60 imperiales.  
AA, I, reg. 168, p. 68-69.
1763. — Verhagen pinxit lacunar coenaculi abbatis. Caminum [factum est] a Bayar.  
*Ibidem*,.

50. *Objets servant à la table de l'abbé.*

- 1722, *octobre 10.* — Ex mobilibus [domus mortuariae quondam domini Gabrielis Rapers, pastoris in Rotselaer] accepi ad meum usum unam pintam, cum cooperculo argenteo habenti effigiem sancti patris Norberti.  
AA, I, journal de l'abbé, reg. 403<sup>a</sup>, 2<sup>e</sup> partie, pag. 159.
- 1778, *novembre 10.* — Bruxellis, pro 72 platellis porcellaneis pro mensa nostra, 39 flor.  
AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 205<sup>v</sup>.
- 1779, *février 9.* — Solvi pro orbibus porcellaneis ac utensilibus theanis Tornacensibus, 65-6-2 flor.  
*Ibidem*, fol. 208.

51. *Salon de l'abbé.*

1728. — Betaelt aen Kercx voor de boiseringe en ornamenten van de schouwe op den grooten sael, 66 guld.  
AA, I, reg. 168, p. 114.
- 1763, *novembre 25.* — Pictori Verhagen pro pingendo tabulato aulae, 136-10-0 flor.  
AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 185<sup>v</sup>.
- 1771, *décembre 14.* — Betaelt aen sieur Lacoste voor daghueren in het vergulden der lijsten op den grooten sael en volgende kamer, vernissen den selve ende leveren van dien vernis, 18-0-0.  
AA, I, comptes du camérier, reg. 273, fol. 573.
- 1785, *mai 26.* — Positae sunt novae sedes in aula nostra, quas scrinifex noster confecit. Pannus autem quo investitae sunt desumptus fuit ex sedibus antiquis quae quondam fuerant in domo pastorali de Wesemael.  
AA, I, reg. 28, pag. 309.

52. *Chambre bleue dans le quartier abbatial.*

1762. — Is de kamer achter den grooten sael behangen met blauw geschildert doeck; kost in 't heel 133-4-6.  
AA, I, reg. 168, pag. 119.

53. *Quartier du camérier faisant face à la cour d'honneur.*

- 1714-1715. — 1714 aedificare fecit [Stephanus abbas] aedificium a collocutorio abbatis

usque ad aulam episcopalem (usque ad secundam fenestram inclusive quae est a parte sinistra intrantis portam majorem hujus aedificii).

AA, I, reg. 237, pag. 96 et reg. 168, p. 66.

1732. — [Fredericus abbas] residuum abbatiae aedificavit, incipiendo a porta ingressus in cubiculum domini provisoris usque in finem versus domum hospitalis et aedificium clausit frontispicio simili illi quod est ad introitum aulae.

AA, I, reg. 237, pag. 96.

1732, *juillet* 8. — Cementariis, lapicidis et famulis in positione primae lapidis aedificii, 5 pattacones.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 79<sup>v</sup>.

#### 54. *Salle dite du cuir de Cordoue dans le quartier du camérier.*

1738, *juin* 23. — Solvi pro corio deaurato in antiquo cubiculo dom. Camerarii 265 flor. 3 stuf. monetae cambialis.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 137.

1738, *décembre*. — Bruxellis emi 18 ulnas, vulgo trijp, pro obducendis sedibus in cubiculo ubi pendent coria deaurata et solvi 19 imperiales.

*Ibidem*, fol. 138.

1739, *avril* 12. — Misi per cellarium nostrum Antverpianam viduae Mangelaer pro serico apparatu ad lectum in camera cum corio deaurato, 394 flor. 7 ½ asseses.

*Ibidem*, fol. 139.

1742, *mai*. — Pictori pro duabus rhedis meis et cubiculo corii deaurati, 9 pistolas.

*Ibidem*, fol. 146.

#### 55. *Chambre épiscopale dans le même quartier.*

1784. — Hoc itidem anno cubiculum, quod more antiquo dicimus apud nos *bischopskamer*, contabulatum sive coaxactum fuit, positaque in pariete camini pictura parum elegans, coenaculum Christi in Emaus repraesentans, per N. Aerts (1), novum pictorem, si pictoris nomen mereatur qui scholam magistri sui justo citius deseruit.

AA, I, reg. 28, fol. 294.

#### 56. *Chambres diverses du quartier abbatial.*

1761. — Perfecti sunt cubacula superiora pro inhabitatione abbatis.

AA, I, reg. 279, fol. 8<sup>ter</sup>.

1762, *janvier* 7. — Ad solvendum sculptori Brasseur pro sculptis 4 pilastris aen den klijnen trap naer prelaets kamer, 28 flor.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 183<sup>v</sup>.

1779. — Cubiculum ad partem ecclesiae, seu e regione portae abbatiae, quod olim tantum serviebat antiquis libris et brodiis seponendis, elevatis trabibus etc, erexit [abbas Salé] in pulchrum cubiculum, ante cujus caminum speculum quod constitit 92 flor. Hoc, sicut et omnia cubacula quae sunt in quarterio abbatiali, papiro et aliis ornamentis ita decoravit ut non sit eorum species quae ante fuit. Inter ea eminet illud quod ad gradus majores, sive primum supra aulam, quod ornamentis sculptoriae artis per Desmet Antverpiensem et sex elegantissimis picturis per P. J. Verhagen Arschota-

---

(1) Peinture encore conservée à Averbode, où la tradition veut y voir l'une des premières œuvres de Verhagen.

num, quarum tres sub Ampl. Dom. Gisberto elaboratae erant, ornatum, artis apellinae amatorum oculos in se rapit vel invitos.

AA, I, reg. 28, pag. 90.

1781, mars 10. — Solvi sculptori Desmedt pro omni sculptura quae est in cubiculo in quo locatae sunt sex pictura Verhagen, 388-13-2 flor.

Item pro 2 marginibus sculpendis inservientibus pro camino in cubiculo meo; item pro sculpenda margine pro pictura quae est in parvo cubiculo meo in quo sunt archiva etc.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 288, fol. 216<sup>r</sup>, 216<sup>v</sup>.

1781, août 18. — *Solutions diverses faites à P. Vermeulen pour dorure des encadrements de tableaux dans la chambre de l'abbé et les autres places du quartier abbatial.* Ibidem, fol. 218.

### C) *Les bâtiments de service.*

Les bâtiments de service sont alignés le long des murs d'enceinte du monastère, au sud et à l'ouest. En partant de l'église, on rencontre successivement une remise pour carosses, aujourd'hui changée en chapelle, une écurie, autrefois hospice pour pauvres, la porte d'entrée monumentale, bâtie au XIV<sup>e</sup> siècle, la maison pastorale, jadis résidence des deux proviseurs. Toutes ces constructions s'élèvent sur la cour d'honneur, dans laquelle pénètre le visiteur en se rendant à l'église. Un mur bâti en 1735 ferme la cour d'honneur à l'occident et la sépare du jardin légumier.

D'autres bâtiments de service: chambres pour domestiques, atelier du forgeron, menuiserie, remises pour chariots, grange et étables se succèdent le long du même mur d'enceinte au midi, dans le jardin légumier. A l'occident: la ferme avec dépendances et maison à l'usage des chasseurs (aujourd'hui démolie), la buanderie, une porte de sortie sur les champs, enfin tout à l'extrémité de ce mur, dans le jardin claustral, une petite chapelle du bienheureux Arnikius. Tous ces édifices ont été reconstruits ou remaniés au cours du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle; la plupart sont encore dans le même état.

57. *Porte d'accès de la cour d'honneur au jardin conventuel, aujourd'hui disparue.*

1700, août 25. — *Hodie aedificata sive completa est nova porta conventus juxta ecclesiam et chorum Sancti Joannis.*

AA, I, journal de l'abbé, reg. 403<sup>a</sup>, 2<sup>e</sup> partie, pag. 20.

58. *Remises pour carosses et ancien hospice des pauvres rebâti comme écurie.*

1651, août 10-novembre 4. — *Réparations diverses faites à l'édifice situé « ad dextram introiuntibus portam ».*

AA, I, journal de l'abbé, reg. 500, fol. 2<sup>v</sup>, 6<sup>v</sup>, 7<sup>v</sup>.

1734. — *Ædificavit [Fredericus abbas] anteriorem murum stabuli equorum, intrando*

portam abbatiae ad dextram, una cum receptaculis rhedarum pro extraneis, vulge *remisen*, intra dictum stabulum et chorum lateralem Sancti Johannis.  
AA, I, reg. 237, pag. 96.

59. *Restaurations faites en 1723 à la porte d'entrée principale, élevée au XIV<sup>e</sup> siècle.*

G. A. Kerricks, pictor et sculptor, fecit quinque statuas lapideas imponendas domunculis quae sunt in vetustissimo exterioris portae aedificio, sed nunquam collocatae fuerunt. Anno 1747, quatuor ex illis collocatae sunt in ambitu conventuali. Sola sculptura cujusque 100 flor.  
AGRB, archives ecclés., reg. 4945, p. 160.

60. *Bâtiment élevé à gauche de la porte d'entrée principale, aujourd'hui maison pastorale.*

1651. — Averbodii, juxta portam a sinistro ingredientis latere, insigne aedificium anno 1651 construxit [abbas *Servatius Vaes*] quod primo quidem colonorum diversorio deputatum fuerat, at cujus nunc partem provisor uterque inhabitat.  
AA, I, Chronique de A. Boterdael († 1777), reg. 172, pagg. 372.

1651, juillet-août. — *Notes de l'abbé Vaes relatives à la cuisson des briques faites à Averbode pour les constructions entreprises par lui au monastère.*

AA, I, journal de l'abbé, reg. 500, fol. 2.

1652, avril 8. — Inceperunt caementarii incrustare parietem et aedificare fenestras tecti aedificii ad latus portae.

*Ibidem*, fol. 12.

1652. — Absolutum est aedificium a sinistra intrantis portam monasterii, pro quo cocti sunt tres furni laterum ex terra de post donum Quercus, qui judicabantur omnino boni.

AA, I, chronique de l'abbé Van der Steghen († 1725), reg. 173, pag. 116.

61. *Mur de séparation entre la cour d'honneur et le jardin légumier, élevé en 1735.*

[*Ædificavit Fredericus abbas*] murum e regione ecclesiae, separantem aream superiorem ab inferiori.

AA, I, reg. 237, pag. 96.

62. *Chambres à l'usage des domestiques et atelier du forgeron réédifiés en 1735.*

Cubicula famulorum a dicta officina [lignaria], inclusa officina fabri ferrarii [*aedificavit abbas Fredericus van de Panhuysen*].

AA, I, reg. 237, fol. 96.

63. *Menuiserie construite en 1734.*

*Ædificavit [Fredericus abbas] ... officinam lignariam juxta predicta receptacula [currum et carrucarum].*

AA, I, reg. 237, pag. 96.

64. *Remises pour chariots réédifiées en 1668 et en 1734.*

1668, juin-juillet 22. — *Solutions diverses faites par le proviseur aux ouvriers qui travaillent « in ponendis fundamentis van het waghenhuis ».*

AA, I, comptes du proviseur, reg. 116, fol. 91<sup>v</sup>, 93 et reg. 236, fol. 81.  
1734. — *Ædificavit [Fredericus abbas] receptacula curruum et carrucarum prope stabulum ovium.*  
AA, I, reg. 237, pag. 96.

65. *Etable construite en 1651.*

1651, octobre 4. — *Fere perfectum erat stabulum vitulinum retro horreum inceptum 14<sup>a</sup> aut circiter septembris; in quo aedificando laborarunt 4 caementarii, 4 famuli a calce et latere, 1 lapicida, 3 fabri lignarii.*  
AA, I, journal de l'abbé, reg. 500, fol. 6<sup>v</sup>.  
1651, novembre 4. — *Absolverunt tectum tegularii super stabulum vitulinum ab hac parte monasterii...*  
*Ibidem*, fol. 6<sup>v</sup>.

66. *Ferme reconstruite à l'occident en 1774.*

1773, décembre 5. — *'S avonts, ontrent half elf, is ons pagthof in d'abdye, door onvoorzigtigheid van den verkenhoeder die met licht was slapen gegaen, in den brand geraekt en is heel afgebrand, gelyk ook den koyen stal, doch geen beesten daer in gebleven.*  
AA, I, reg. 279, fol. 8.  
1774. — *Is het zelve voederom opgebouwt op de zelve plaets, maer veel leeger gemaekt als het van voor was. Item in plaets van met schalien, nu maer met pannen gedeckt.*  
*Ibidem*.

67. *Buanderie édifîée contre le mur d'enceinte à l'occident en 1623.*

1623, mars 31. — *Le camérier Gilles Die Voecht pose la première pierre de la buanderie à reconstruire.*  
AA, I, Notes de Die Voecht, reg. 415, fol. 30<sup>v</sup>.  
1623, février-mai. — *Solutions diverses à Jean de Hassche, maître-maçon de Montaigu pour travaux exécutés avec son frère François à la nouvelle buanderie.*  
AA, I, comptes du chambrier, reg. 226, fol. 170<sup>v</sup>-171 et 177<sup>v</sup>-178.  
1623, novembre. — *Note du camérier, Gilles Die Voecht, du sujet des cuissons de briques faites aux frais de l'abbaye pour la construction de la buanderie.*  
AA, I, reg. 415, fol. 24<sup>v</sup>.

68. *Porte de sortie pratiquée dans l'enceinte occidentale, dite « Groenpoort », aujourd'hui « Pikkelpoort ».*

1642, c. juin 9. — *Dépenses à Nicolas Sebastiaens pour travaux exécutés à la Groenpoorte.*  
AA, I, comptes du camérier, reg. 96, fol. 187<sup>v</sup>.  
c. 1689. — *Dépenses pour reconstruction de la Groenpoorte.*  
AA, I, comptes du proviseur, reg. 236, fol. 623.

69. *Chapelle votive du bienheureux Arnikius à l'extrémité du mur occidental, dans le jardin claustral.*

1705, avril 25. — Heer Vander Beken, voor lesen der missen van jouffrouw Cansmans, dienende 't gelt voor de Arnikius capelle, 9 flor.  
AA, I, comptes du chambrier, reg. 99, fol. 75<sup>v</sup>.

70. *Travaux d'aménagement dans le jardin légumier, sis à l'ouest des bâtiments abbaticaux.*

1652. — Hortus etiam post domum lotricum hoc tempore absolutus fuit.

AA, I, chronique de l'abbé Vander Steghen († 1725), reg. 173, pag. 16.

1652, avril 23-24. — Absolverunt in novo horto fossores complanationem horti et 24<sup>s</sup>, a prandio, inceperunt montem demoliri circa fabricam lignariam.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 500, fol. 12.

71. *Travaux dans le jardin claustral sis à l'ouest et à l'est du monastère.*

1665, avril 19. — Magistro Philippo Damiens, qui construxit ponticulum in horto, ad computum 20-9-0 flor.

AA, I, comptes du camérier, reg. 261, fol. 392.

1681, avril 20. — Magistro Geraert van Roeij voor het maeken der brugge gaende naer den hof ende den muer, 70 guld.

AA, I, comptes du proviseur, reg. 236, fol. 4939<sup>v</sup>.

72. *Chaussées pavées entourant le monastère.*

1651, juin 24. — Incepta est perfici calciata qua a porta itur ad Quercum. Ex media parte erat solum silicata. Tunc perfecta est usque ad versatile repagulum.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 500, fol. 1.

1652, avril 17. — Stratores silicum Mechlinienses inceperunt ante portam majorem reparare calceatam.

*Ibidem*, fol. 12.

1652. — Perfectum calceatum, vulgo kassej, a porta monasterii et parum ultra usque ad viam Diestensem.

AA, I, chronique de l'abbé Vander Steghen († 1725), reg. 173, p. 16.

1710, janvier. — In principio hujus anni jussimus fieri viam circuitus monasterii in meliori forma ad ambulandum.

AA, I, journal de l'abbé, reg. 403<sup>a</sup>, 2<sup>e</sup> partie, fol. 97.

### III. — TABLEAUX.

L'abbaye d'Averbode possède une collection de tableaux, placés dans l'église, la galerie claustrale, les bâtiments réguliers et les salons de la prélatrice. Plusieurs de ces œuvres proviennent de l'ancien monastère et ont été exécutées pour lui. D'autres ont été achetées ou léguées postérieurement.

Sont reproduits ci-dessous quelques extraits de comptes relatifs à des

commandes exécutées sous l'Ancien Régime. Dans la mesure du possible, on a indiqué si les peintures auxquelles se rapportent ces documents se trouvent encore à Averbode.

Suit une liste des tableaux identifiés par feu Monsieur Alphonse Goovaerts, archiviste général du Royaume et revue par feu Monsieur Fierens-Gevaert, conservateur en chef des Musées Royaux des Beaux-Arts. Les œuvres sont groupées d'après l'ordre onomastique de leurs auteurs, s'ils sont connus, par écoles en l'absence d'identité plus précise.

Les tableaux demeurés anonymes ou de peu de signification n'ont pas été relevés dans la présente nomenclature.

#### A) COMMANDES FAITES A DES PEINTRES.

73. JEAN AERSTS, élève de l'académie d'Anvers en 1782.

1781, avril 23. — Dedi filio sartoris Halensis, vocato Aerts, pro imagine Divae Virginis et altera imagine per modum Teniers quas calamo delineaverat et mihi obtulerat 6 flor.

AA, I, reg. 288, fol. 217.

1784. — *Peinture des disciples d'Emmaus, placée dans la chambre épiscopale.* Voir plus haut, n° 55.

AA, I, reg. 28, fol. 294.

74. ANNIBAL CARRACHI, peintre italien (1560-1609).

1781, octobre 4. — [Solvi] pro una [pictura] ab Hannibale Carrache, 21 flor.

AA, I, reg. 288, fol. 219.

75. P. COLLIN d'Anvers, peintre de l'école flamande du XVIII<sup>e</sup> siècle.

1781, août 16. — Solvi pictori Colin pro nova pictura representante pontem molendini in Schell, 151 flor. 4 stuf. (1).

AA, I, reg. 288, fol. 218.

76. GONZALES COQUES, peintre anversois de l'école flamande (1614-1684).

1664, mars 18. — Item [numeravi] domino Gonzales, pictori, pro picturis ducis Brabantiae et comitis Lossensis, 120 flor. (2).

AA, I, reg. 261, comptes du camérier, fol. 343<sup>v</sup>.

1664, juillet 31. — Item solvi domino Gonzales, pictori Antwerpiensi, pro pictura representante Reverendum Admodum Dominum et alia majora, locata ante caminum in aula superiori, 276 flor. (3).

*Ibidem*, fol. 365.

---

(1) On conserve dans l'un des salons de la prélatrice quatre panneaux signés *Collin fecit Antwerpiae*. Ils représentent : 1) Vue d'une partie de l'abbaye norbertine de Saint-Michel à Anvers, étoffée de figures; 2) Vue du château de Beerschot dans la province d'Anvers; 3) Vue extérieure de l'église Saint-André à Anvers, étoffée de figures; 4) Vue d'un paysage avec château inidentifié, étoffée de figures. Est-ce de ce dernier tableau qu'il est ici question?

(2) Les deux grands tableaux représentant le duc de Brabant Godfried III et le comte Arnould de Loos se trouvent aujourd'hui à la salle capitulaire.

(3) Le portrait de l'abbé Servais Vaes (1648-1698) fait partie de la galerie des portraits d'abbés placés au cloître.

77. NICOLAS CORTENS, peintre de l'école flamande, membre en 1713 de la corporation de Saint-Luc à Bruxelles.

1728, août 14. — Aen 't portraet van Eerwerdighsten Heer, Cortens de Bruxellis gegeven 52 flor. 10 stuv. (1).

AA, I, reg. 33, comptes du proviseur pour l'année 1728-1729, p. 30.

78. Michel III (ou son fils Jean) COXCIE ou VAN COXVEN, peintres de Malines au XVIII<sup>e</sup> siècle.

1662, mai 29. — Pictori Cocci Mechliniensi dedi pro pingendis picturis 2 duplices ducatos, unam coronam Brabanticam, 10 pattacones, 3 ducatones.

AA, I, reg. 427, journal des abbés, fol. 79.

79. HENRI DE CORT, peintre de l'école d'Anvers (1742-1840).

1772, septembre 14. — Betaelt aen d'heer De Kort, schilder tot Antwerpen, in voldoening van 4 kleyn landschappen door hem geschildert pro Amplissimo Domino 95 guld. 5 stuv. Item 15 guldens voor de lysten, saemen 110 guld. 5 stuv.

AA, I, reg. 273, comptes du camérier, fol. 214.

1773, octobre 2. — Betaelt aen sieur De Cort voor de 2 groote schilderyen 400 guld. Voor de 2 kleyne schilderyen, 63 guld. (2).

*Ibidem*, fol. 217.

1773. — Den zelve [*De Cort*] 2 groote landschappen representerende het een het gezicht der abdye langs den holkant het ander het zelve langs den steengroef, hebben saemen gekost 504 guld. 16 stuv.

AA, I, reg. 279, fol. 8.

1777, novembre 7. — Betaelt aen De Cort voor sijne leste schilderije, boven het gene van den Eerwerdigsten Heere betaelt is 149 guld. 13 stuv.

AA, I, reg. 273, fol. 221.

1781, mars 10. — Solvi sculptori Desmedt pro sculptura ac deauratione marginis insertientis pro ultima pictura De Cort, repraesentantis ecclesiam Averbodiensem domum abbatialem, aream ante ecclesiam etc. 28 flor. 14 stuf. (3).

AA, I, reg. 288, journal des abbés, fol. 216.

80. GASPARD DE CRAVER, peintre de l'école d'Anvers (1582-1669).

1654, décembre 3. — *Lettre de Baltazar van Cruyce à Servais V'aes, prélat d'Averbode lui faisant part qu'il a rendu visite au peintre Gaspar de Crayer, occupé à exécuter un tableau pour le compte de l'abbaye et devant représenter la profession de saint Norbert et de ses premiers disciples durant la nuit de Noël. Il a ordonné à l'artiste de*

---

(1) Portrait de Frédéric van Panhuysen, abbé d'Averbode de 1725 à 1736, placé au cloître.

(2) Deux paysages, l'un avec pont, l'autre avec eau, attribués à De Cort sont placés dans le couloir à l'étage du quartier abbatial.

(3) Les trois tableaux représentant l'abbaye d'Averbode se trouvent dans les salons de la prélatrice. Celui dont il est question dans le poste du 10 mars 1781 porte l'inscription suivante : *Prospectus Templi | Averbodiani, Convictus | abbatialis ac partis | Domus Hospitum | scenographice delineatus | ex puncto principali | incidente in ulterius | lineam productam A B | in ichnographia vicina | expressam atque depictus | per Henri : de Cort | Pict. Antverpiensem | a<sup>o</sup> M.D.CC.LXXVII.*

*revêtir saint Augustin, représenté également dans le tableau, d'une tunicelle noire et d'une chape en brocart d'or, pour lui donner plus d'allure. Sur le désir du prélat, le peintre a groupé les personnages autour de la Vierge. Il semble toutefois à Baltazar, que la coupe des cheveux des prémontrés représentés imite trop servilement celle des cisterciens et que la figure de saint Norbert paraît trop jeune. Il prie, en conséquence, son correspondant d'indiquer exactement l'âge qu'il faut lui donner (1).*

AA, I, liasse 19, farde 4.

1655, avril 14. — Dedi Francisco de Gastel, pictori, 7 flor. qui posuit picturam summi altaris pictam a Gasparo de Crayer Bruxellis, quae constitit 650 flor. et courtoisia pro uxore.

AA, I, reg. 202, journal de l'abbé, fol. 2<sup>v</sup>.

1662, octobre 5. — Dedi pictori Crayer per provisorem 35 ducatos Hungariae et 5 souveranos aureos.

AA, I, reg. 427, journal de l'abbé, p. 82.

81. PIERRE FAES, peintre de l'école flamande, élève de l'académie d'Anvers (1750-1814).

1780, octobre 22. — Emi picturam pictam à Faes, 60 flor.

AA, I, reg. 288, fol. 214<sup>vo</sup>.

82. FRANÇOIS JOSEPH JACQUIN, peintre de l'école flam. Bruxelles-Louvain (1756-1826).

1781, mars 18. — Pictori Jaquin pro duabus picturis repraesentatibus aves quasdam pictas in fundo albo, 1198 flor. (2).

AA, I, reg. 288, fol. 216.

83. GUILLAUME KALF, peintre de l'école hollandaise († 1693).

1781, octobre 4. — [Solvi] pro una [pictura] picta a Guillelmo Kalf, 13 flor. 1 stuf.

AA, I, reg. 288, p. 219.

84. GUILLAUME KERRICKX, peintre de l'école d'Anvers et sculpteur (1682-1745).

1719. — A J. A. Kerrickx, duae picturae minores pro rectorio, quarum una exhibet decollationem sancti Joannis Baptistae, altera ejus sepulturam; constiterunt simul 537 flor.

AA, I, reg. 168, fol. 67.

85. ANDRÉ-CORNEILLE LENS, peintre de l'école anversoise (1739-1822).

1781. — *Note relative à un tableau du peintre Lens d'Anvers placé dans la nouvelle chapelle abbatiale.*

---

(1) Le tableau en question, signé et daté : 1655, était destiné au maître-autel construit en 1655 par Verbruggen d'Anvers (voir plus haut n° 22). Dans la suite, le tableau fut placé ailleurs. Il se trouve aujourd'hui dans la salle capitulaire. Une autre peinture, signée et datée : 1662 du même artiste se trouve dans la même salle. Elle représente le Christ en Croix ayant à ses pieds Madeleine. Serait-ce celui dont il est question dans le poste du 5 octobre 1662?

(2) Les deux tableaux représentant des oiseaux pendus à des clous sont signés : J. F. Jacquin f. Ils existent encore à Averbode, ainsi qu'un tableau représentant un oiseau, placé à l'étage de la prélatrice. Un portrait du prélat d'Averbode Maurice Verboven (1782-1790) peint par le même artiste figure dans la galerie des portraits au cloître.

In altari pictura pulcherrima, beatam Virginem cum infante exhibens, habens pro auctore dominum Lens Antverpiensem, qui pro pretio habuit 280 flor. (1).  
AA, I, reg. 28, cartulaire de l'abbé 18, fol. 92.

1781, juin 16. — Solvi pro nova pictura pro altari capellae meae domesticae picta per Lens Antverpiensem, 420 flor.

AA, I, reg. 288, journal des abbés, fol. 217<sup>vo</sup>.

86. JEAN LINGELBACH, peintre allemand de l'école hollandaise (1622-1687?).

1781, octobre 4. — Solvi pro duabus [picturis] pictis a Lingelback, 52 flor. 4 stuf.

AA, I, reg. 288, fol. 218<sup>vo</sup>.

87. ANDRÉ-BERNARD QUERTEMONT, peintre anversois de l'école hollandaise (1750-1835).

1780, novembre 25. — *Le chanoine Roesaproeck, religieux de Saint-Michel à Anvers, fait part au prélat Salé de ses négociations avec le peintre Quertemont, très réputé à Vienne, pour qu'il exécute, à l'intention de l'abbaye d'Averbode, des copies des portraits de Joseph II et de Marie-Thérèse pour 80 florins* (2).

AA, I, liasse, 19, farde 4.

1781, octobre 7. — Solvi pictori Quartemont pro pingenda imagine mea 73 flor. Item solvi eidem pro pingendis duobus exemplaribus illius imaginis 100 flor. (3).

AA, I, reg. 288, journal des abbés, fol. 219.

1792. — Aen den schilder Quertemont, 10 guld. 10 stuf.

AA, I, reg. 60, comptes du camérier, p. 254.

88. JEAN ERASME QUELLIN, peintre de l'école flamande d'Anvers au XVII<sup>e</sup> siècle.

1701, mars 11-14. — 11<sup>a</sup> venit ad nos pictor altaris sancti Johannis et incepit. 14<sup>a</sup> martii.

AA, I, reg. 403<sup>a</sup>, journal des abbés, 2<sup>e</sup> partie, fol. 25.

89. RANITZ, capitaine hollandais, peintre de l'école hollandaise au XVIII<sup>e</sup> siècle.

1750, juillet 11. — Circa idem tempus recepi per fratrem Gregorium a R. D. pastore de Cosen fere 100 pattacones pro pingendis picturis in loco capitulari.

AA, I, reg. 288, fol. 154<sup>vo</sup>.

1753, février 21. — Voor het schilderdoek van de schilderijen van het capittel, domino cellario 159 flor. 9 stuf. 2 den.

AA, I, reg. 288, fol. 163<sup>vo</sup>.

1753, octobre 27. — Aen den heer proviseur van Amerfort 20 pattakons, welcke hij verschoten hadde aen mijnheer Ranits, op rekeninge van de schilderijen, 56 flor.

AA, I, reg. 282, comptes du camérier, fol. 149.

1753, novembre 28. — Betaelt op rekeninge aen den heer capitijn Ranits voor het in staet stellen der schilderyen 15 pattakons, faciunt 42 flor. 6 stuf.

AA, I, reg. 206, comptes du camérier, fol. 221.

---

(1) Tableau encore conservé à Averbode et placé dans le trumeau de cheminée du salon.

(2) Ces deux copies se trouvent à Averbode au quartier abbatial.

(3) Portrait d'Adrien-Trudon Salé, abbé d'Averbode de 1778 à 1782, placé dans le trumeau de cheminée du parloir. Une des copies du portrait est placée au quartier abbatial.

1754. — *Peintures par Ranits pour le réfectoire de l'abbé. Voir plus haut, n° 49.*

1755, décembre 12. — *Peintures pour le salon de l'abbé. Betaelt aen den capityn Ranits voor de reparatie der schilderyen ende het schilderen van het schouwstuck op den sale 490 guld., ende heeft in voldoeninge alnoogh tot Sint Truyden ontfangen 210 guld. AA, I, reg. 282, comptes du camérier, fol. 183.*

90. JEAN ROTTENHAMER, peintre de l'école allemande (1564-1623).

1767, octobre 29. — *Emi et attuli Bruxellis parvam picturam ornatam angelis et in medio sanctum Spiritum pictam per Rottenhamel, 31 flor.*

AA, I, reg. 288, journal des abbés, fol. 142<sup>vo</sup>.

91. GILLES-JOSEPH SMEYERS le jeune de Malines, peintre de l'école flamande (1694-1774).

1737, février 8. — *Item hebbe gegeven aen Juffrouw Poulett om te betalen oft te voldoen den schilder Smeyers die besigh is met het portrait van syne Eminentie, 31 flor, 10 stuv. (1).*

AA, I, reg. 239, comptes du camérier, fol. 10.

1738, mai. — *Pictori pro mea effigie 5 pistolas et pro effigie imperatoris 4 pistolas.*

AA, I, reg. 288, journal des abbés, fol. 136<sup>vo</sup>.

1739, mai 18. — *Voor het portrait van Hoogweerde Heer 25 guldens 13 stuvers (2).*

AA, I, reg. 270, comptes du camérier, fol. 56<sup>vo</sup>.

1739, juillet 26. — *Aen Smeyers voor de schilderye sint Michael representerende 25 guldens 13 stuvers.*

92. PIERRE SNYERS d'Anvers, peintre de l'école flamande (1681-1752).

1751, mars 5. — *Pictori Snijers pro tribus picturis dedi 6 guineos et 7 cruces Melitenses (3).*

*Addit pro dono idem pictor picturam Vultus Salvatoris (4).*

AA, I, reg. 288, fol. 159.

93. NICOLUS STEENWICK, peintre de l'école hollandaise (1640-1698).

1781, octobre 4. — *[Solu] pro una [pictura] picta à Steenwijck, 13 flor. 1 stuf. (5).*

AA, I, reg. 288, fol. 219.

---

(1) Le portrait en question représentant le cardinal Thomas-Philippe de Boussu d'Alsace, archevêque de Malines de 1714 à 1759, se trouve au quartier abbatial.

(2) Portrait de Simon Braunman, abbé d'Averbode de 1736 à 1747, conservé dans la galerie des portraits d'abbés.

(3) Parmi les tableaux signalés ici, il faut comprendre sans doute le portrait de l'abbé Gisbert Halloint (1749-1778), conservé dans la galerie des portraits d'abbés. Le tableau est signé et daté : *Peeter Snijers fecit 1750*.

(4) On conserve à Averbode un panneau représentant la tête du Christ peinte d'après une soi-disant épître de Pilate. Après le texte de cette lettre, reproduit au bas du panneau, on lit les mots : *Pastor in Sassem me pingere fecit anno 1599 in augusto*. Est-ce le tableau dont il est question ici?

(5) Tableau représentant une tête de mort, placé dans le couloir à l'étage du quartier abbatial.

94. NICOLAS-ETIENNE STRAMOT, peintre de l'école flamande d'Anvers vers 1693.  
 1698, février 1. — Stephano Stramot, voor het schilderen van Eerweerde Heer Prelaet, 24 flor. (1).  
 AA, I, reg. 99, comptes du camérier, fol. 51.
95. JEAN VAN ORLEY, peintre de l'école flamande (1665-1735).  
 1725. — *Quittance originale du peintre Jean van Orley pour diverses peintures exécutées par lui pour le réfectoire de l'abbaye.*  
 AA, I,, liasse 19, farde 4.  
 1719. — Duae picturae majores a Joanne Van Orley Bruxellensi, quarum una representat baptismum Christi, altera praedicationem Joannis Baptistae in deserto, constiterunt simul 1126 flor. 14 stuf.  
 AA, I, reg. 168, fol. 66-67.  
 1723. — A Joanne Van Orley quatuor picturae minores pro relectorio, representantes quatuor evangelistas, unaquaque 50 imperiales.  
*Ibidem*, fol. 66-67.
96. JEAN-JOSEPH VERHAGHEN, dit Pottekens Verhaghen, d'Arschot, peintre de l'école flamande du XVIII<sup>e</sup> siècle.  
 1773, février 3. — Seniori Verhaghen pictori pro duabus picturis 75 flor. (2).  
 AA, I, reg. 288, fol. 199.
97. PIERRE-JOSEPH VERHAGHEN, d'Arschot, peintre de l'école flamande, frère du précédent (1728-1811).  
 1763, juin 19. — Pictori Verhagen pro bas-reliefs in de schou van de blauw camer, 36 guld. (3).  
 AA, I, reg. 288, fol. 185.  
 1763, mai 10. — Pro duobus picturis boven de schouw van den grooten sael en de blauw camer, gemaect door Verhaegen, schilder tot Loven, 105 flor. (4).  
 AA, I, reg. 288, journal des abbés, p. 185.  
 1765, début octobre. — Circa initium octobris, numeravi domino provisorii Salé, pro pictura majori sanctuarii, facta per Verhaegen, 600 flor. (5).  
 AA, I, reg. 288, fol. 188<sup>r</sup>.  
 1765, novembre 7. — *Quittance de P. J. Verhaegen, déclarant avoir reçu 600 flor. du prouiseur d'Averbode pour exécution d'une toile représentant La dernière Cène.*  
 AA, I, liasse 19, n° 4.

(1) Portrait d'Etienne vander Steghen, prélat d'Averbode de 1698 à 1725. Il se trouve parmi les portraits d'abbés.

(2) Les deux petits tableaux, placés à l'étage de la prélatrice, représentent l'un le Marché du village, l'autre le Montreur de curiosités.

(3) Il existe à Averbode deux grisailles représentant l'automne et l'hiver, symbolisés par des enfants pressant des raisins et d'autres faisant un feu de bois. Sont-ce les bas-reliefs signalés ici?

(4) Trois peintures, l'une représentant Isaac bénissant Jacob, l'autre l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste avec un agneau, la troisième Abraham recevant la visite des anges, ornent le trumeau de la cheminée d'un des salons de la prélatrice, d'un autre salon de la prélatrice et du chauffoir des prêtres.

(5) Immense tableau placé à gauche du maître-autel dans le sanctuaire de l'église abbatiale. Signé et daté : *P. J. Verhaghen, 1765.*

- 1766, décembre 19. — Posita est secunda pictura ad dextum latus in sanctuario, representans sacrificium Melchisedech, picta per Verhaeghen Averbodii hoc anno (1). Alia pictura posita in sanctuario ad sinistrum latus etiam Averbodii picta est anno 1765 ab eodem. Quia idem pictor picturas varias renovavit et restauravit, praesertim in aula majori, Magdalenam et Quatuor Doctores et alias (2), satisfactum est illi 680 flor. AA, I, reg. 288, fol. 191.
- 1767, janvier 20. — Hinc domum rediit pictor Verhaghen; cum eodem convenimus ut pingeret 6 majores tabulas et duas parvas « bas-reliefs », ponendas in majori cubiculo abbatis, superius juxta gradus, pro 1550 flor. — Hic contractus non habuit successum; postea inivimus cum eo alium.  
*Ibidem*, fol. 191.
- 1768, septembre 18. — Pictori Verhaghen, pro pictura sive tabula repraesentante Canae Galilaeae nuptias, ad computum 200 flor. (3).  
*Ibidem*, fol. 194.
- 1769, novembre 22. — Aen den schilder Verhaegen betaelt op rekening der schilderyen die hy heeft aengenomen te schilderen voor het quartier van den Eerweerden Heer, 100 flor. 2 stuv. (4).  
AA, I, reg. 60, comptes du camérier, fol. 44.
- 1775, janvier. — Petro Verhaegen studioso, pro parva pictura, 3 flor. 3 stuf.  
AA, I, reg. 288, fol. 201.
- 1775, octobre 11. — Aen sieur Verhagen betaelt voor de schilderye representerende de Transfiguratie, 701 flor., 12 stuv., 2 den.  
AA, I, reg. 273, p. 219.
- 1776, octobre. — Betaelt aen den heer Verhaegen voor de schilderye representerende Christum genesende de sieken 700 flor.  
*Ibidem*, fol. 221.
- 1778, décembre 12. — Solvi pictori Verhaegen pro pictura representante Christum in domo Simonis, 700 flor.  
AA, I, reg. 288, fol. 207.
- 1779, septembre 4. — Solvi pictori Verhagen pro pingenda imagine mea 282 flor. (5).  
*Ibidem*, fol. 210<sup>v</sup>.
- 1780, août. — Solvi pictori Verhaegen pro pictura representante mulierem deprehensam in adulterio, 700 flor.  
*Ibidem*, fol. 215.

---

(1) Tableau pareil au précédent et placé en face de lui au sanctuaire. Signé et daté : P. J. Verhaghen f. 1766.

(2) Il s'agit vraisemblablement ici du tableau peint par De Crayer, signalé plus haut au n° 79. Quatre tableaux représentant les grands docteurs de l'église, saint Augustin, saint Bernard, saint Grégoire et saint Jérôme, et attribués à Gerard Zegers (1591-1655), se trouvent aujourd'hui à la salle capitulaire. Sont-ce ceux dont il est question ici?

(3) La plupart de ces tableaux se trouvent aujourd'hui à l'église Sainte-Catherine de Bois-le-Duc, qui les acheta en 1829.

(4) Peut-être s'agit-il d'un tableau représentant le Couronnement d'épines placé dans l'une des salles de la prélatrice.

(5) Portrait peu ressemblant de l'abbé d'Averbode Adrien-Trudon Salé (1778-1782). Il se trouve à la galerie claustrale.

98. *Textes imprécis.*

- 1767, juillet 9. — Domino provisorio Salé pro parva pictura allata Antwerpia per deauratorem Vermeulen, repraesentante fructus, botrum, cerasae etc. 25 flor.  
AA, I, reg. 288, fol. 192.
- 1768, mars 18. — Betaelt aen den heer Immens tot Thienen voor 3 schilderijen, eene van Momper, eene van Peeter Nys, en eene van Roland Maugis 80 guld.  
AA, I, reg. 206, comptes du camérier, fol. 336<sup>r</sup>.
- 1768, mai 30. — Betaelt aen sieur Verhaegen voor het in staet stellen van drij stucken tot Thienen gekocht 21 guld.  
*Ibidem.*
1769. — Aen Vermeulen tot Antwerpen voor 3 cabinetlijsten en een schilderijken sijnde een fruijstuck, 91 guld. 6 stuv.  
*Ibidem*, fol. 237.
- 1771, décembre 14. — Betaelt aen sieur La Coste, voor drij schilderijens, het een representerende een landschap met regen door Teniers (1), d'andere twee zee stuckskens het een door Van de Velde en het andere waarschijnlijk door Peeters 33 guld. (2).  
AA, I, reg. 60, comptes du camérier, p. 78. — Une note du reg. 273, p. 211 (double du reg. 60) dit que le premier tableau représentait « een landschap met een casteelken op paneel ».
1779. — Alias insuper picturas per Colin et Faes, utrumque Antverpiensem et Jacquin Lovaniensem et veteres per alios egregios pictores affabre factas sibi coemit [*abbas Trudo Salé*] et apposuit in cubiculo secundo post majorem aulam.  
AA, I, reg. 28, pag. 90.

B) LISTE DE TABLEAUX IDENTIFIES PAR NOMS D'AUTEURS.

99. *Ecole flamande.*

- ADRIAENSEN (1587-1661), Nature morte.
- BOSCH (Jér., 1460-1516), Tentation de saint Antoine.
- BREUGHEL LE JEUNE (Jean, 1601-1679), La sainte famille et deux anges offrant des fleurs.  
Au revers du panneau la marque de la gilde anversoise.
- DE BRAEKELEER (Henri le vieux, 1809-1888), Enfant mangeant sa soupe.
- DUCHATEL (François, 1625-1679), Débarquement de saint Norbert à Anvers.
- DE VRIENDT dit FRANS FLORIS (1520-1570), La sainte famille. A l'avvers du panneau, jadis volet de tryptique, sainte Elisabeth et saint Joachim.  
— — Les bergers apportant des offrandes. A l'avvers du panneau, autre volet du tryptique, Le démon sur le dos d'un animal.
- FRANCKEN (école des Francken XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> s.), Adoration des mages (rappelant le genre des miniaturistes).  
— — Adoration des bergers.  
— — Adoration des mages.  
— — La visitation de la Vierge à sainte Elisabeth.

(1) Un petit tableau représentant un paysage, et peint par David Teniers le jeune (1610-1694) de l'école d'Anvers se trouve dans l'une des chambres de la prélatrice.

(2) Un tableau exécuté par le peintre anversoise Bonaventure Peeters (1614-1652) et représentant la mer, sillonnée de navires, devant Middelbourg, se trouve au parloir du quartier abbatial.

- GAREMYN (Jean-Antoine, 1712-1799), Le borgne au milieu des aveugles est roi.
- GRIFF (Adrien le vieux, XVII<sup>e</sup> siècle), Chasseur au repos au milieu de sa meute et des produits de sa chasse.  
 — — Chasseur fumant sa pipe.
- RUBENS (école ou genre), La sainte famille.  
 — — La Vierge en promenade avec l'enfant Jésus (cuivre).  
 — — La Vierge avec l'enfant Jésus et sainte Anne.  
 — — Jésus présenté au temple.  
 — — La visitation de la Vierge à sainte Elisabeth.  
 — — Adoration des bergers (cuivre).  
 — — Adoration des mages (cuivre).
- SNYDERS (Frans, 1579-1657), Chienne défendant ses petits, volailles, légumes et fruits.
- VAN CRAESBEEK (Josse, 1608-1668), Jeune femme faisant la toilette de son chat.
- VAN DIEPENBEEK (genre d'Abraham, 1599-1675), Le Christ en croix apparaissant à Saint Norbert (cuivre).
- VAN DER EYCKEN (Charles, XIX<sup>e</sup> siècle), Ruines de l'abbaye d'Averbode, vues de l'ouest. Signé et daté : *Ch. vander Eycken 1815*.  
 — — Mêmes ruines vues du jardin claustral. Signé et daté comme le précédent.  
 — — La Vierge donne l'habit blanc à saint Norbert.
- VAN THULDEN (Théodore, 1606-1676), Le triomphe du Saint Sacrement d'après RUBENS.
- VAN WILLIGEN (Nicolas, 1630-1676), Saint Norbert en grisaille. Signé : *C. Van Willigen*.  
 Encadrement de fleurs par Jean VAN KESSEL (1626-1679). Signé : *J. V. Kessel fecit*.
- VERSCHAFFELT (Edouard, XIX<sup>e</sup> siècle), Vue de l'abbaye d'Averbode prise du jardin claustral.
- VINCKEBOOMS (David, 1578-1629), Paysage avec enfants, cerf, oiseaux, fleurs et fruits.

#### 100. *Ecole anglaise.*

BUTTS (John, † 1764), Paysage avec figures.

#### 101. *Ecole française.*

- DUVIVIER (Ignace, 1758-1832), Paysage avec montagne.
- MILS (Constantin, XIX<sup>e</sup> siècle), Le Christ mort couché sur la croix et entouré d'anges.  
 Signé et date : *Mils, 1871*.  
 — — Deux paysages. Signés : *Mils*.

#### 102. *Ecole hollandaise.*

- BAKHUYZEN (Ludolf, 1631-1709), Naufrage d'un navire sur une mer agitée.
- BAREND DE STOMME (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles), Nature morte : cuivres.
- LEIKERT (Charles, XIX<sup>e</sup> siècle), Paysage avec pont et entrée monumentale.  
 — — Coin de Bruges.
- SPOHLER (Jean-Jacques, XIX<sup>e</sup> siècle), Rue de ville avec église.  
 — — Vieille rue de village.
- VAN OSTADE (Adrien, 1610-1685), Jeune homme lisant dans un livre à un vieillard.
- VAN STEEN (Jean, 1626-1679), Traitement du corps au pied.

C) TABLEAUX IDENTIFIES PAR ECOLES.

103. *Ecole flamande du XVI<sup>e</sup> siècle.*

La dernière Cène (panneau).

104. *Ecole flamande du XVII<sup>e</sup> siècle.*

La Vierge tenant l'enfant Jésus sur le bras gauche, le sceptre de la main droite. A sa droite saint Jean-Baptiste, à sa gauche l'apôtre saint Mathias portant une hache. Plus bas, à droite saint Augustin mitré et crossé; à gauche saint Norbert, mitré tenant de la droite un ostensor, de la gauche le bâton archiépiscopal, sous ses pieds le démon et Tanchelm tenant une hostie. Agenouillé devant la Vierge, sur un prie-dieu, un prélat d'Averbode, Mathias Valentyns, abbé de 1592-1635 (cuivre).

La Vierge joignant les mains sur la poitrine (cuivre).

Saint Jean-Baptiste (cuivre).

Saint Epiphane, évêque (cuivre).

Mort de saint Norbert (toile).

Kermesse de village avec danseurs, musiciens et villageois attablés. Dans le fond un paysage (panneau).

105. *Ecole flamande du XVIII<sup>e</sup> siècle.*

Saint Norbert, dans un encadrement orné de fleurs. (Toile avec inscription : *Vera effigies sancti Norberti 1121*, provenant de l'abbaye de Floreffe).

Saint Arnikius, religieux d'Averbode (toile).

Paysage avec eaux, étoffé de figures (toile).

Paysage avec eaux et figures (toile).

106. *Ecole allemande du XVI<sup>e</sup> siècle.*

Saint Pierre (panneau).

Saint Paul (panneau).

107. *Ecole italienne du XVII<sup>e</sup> siècle.*

Madone tenant l'enfant Jésus (toile).

Madone tenant l'enfant Jésus debout sur un coussin à côté d'un vase de fleurs (toile).

108. *Ecole italienne du XVIII<sup>e</sup> siècle.*

La Vierge avec l'enfant Jésus et un ange (toile).

## TABLE.

### I. — L'EGLISE ABBATIALE ET SON MOBILIER.

#### A) L'EGLISE :

1. Emprunts d'argent pour la construction de la nouvelle église.
2. Démolition de l'ancienne église.
3. Pose de la première pierre et inauguration.
4. Paiements aux architectes.
5. Frais pour achat de pierres blanches de Gobbertingen nécessaires aux murs extérieurs et aux motifs de sculptures à l'intérieur de l'édifice.
6. Matériaux en pierres ferrugineuses pour le gros œuvre.
7. Pierres bleues employées pour le relief de la façade et au portail central de l'église.
8. Travaux de sculpture ornementale à l'intérieur de l'église et à la façade.
9. Matériaux pour le voûte du nouvel édifice.
10. Matériaux en fer.
11. Travaux de charpentage du toit.
12. Placements des ardoises sur la toiture.
13. Cuivres pour les gouttières et les flammes des torchères.
14. Accident survenu à la suite de l'emploi de matériaux trop friables et frais de restauration.
15. Placement des verrières dans la nouvelle église.
16. Placement d'un pavement provisoire en 1673 et renouvellement de celui-ci achevé en 1758-1773.
17. Crépissage à la chaux de l'intérieur du temple.
18. Plintes et portiques en gypse gris et noir placés dans l'église.
19. Construction de la tour et achèvement du bulbe qui la surmonte.
20. Carillon et cloches diverses.
21. Travaux divers à l'horloge placée dans la tour. .

#### B) LE MOBILIER :

22. Le maître autel de l'ancienne église aménagé dans la nouvelle en 1671 et renouvelé en 1753 et 1780.
23. Autel de saint Jean-Baptiste de l'ancienne église placée dans la nouvelle et dédié à sainte Catherine.
24. Autel de saint Laurent.
25. Autel de saint Jean-Baptiste dans le transept sud.
26. Autel de saint Norbert dans le transept nord.
27. Autels de la sainte Croix et de la Vierge des douleurs dans les chapelles latérales.
28. Croix et chandeliers d'autel.
29. Calices et autres vases sacrés.
30. Ostensoirs.
31. Reliquaires. .
32. Croix pectorales au service des fonctions abbatiales.
33. Anneaux au service abbatial.
34. Crosses employées par l'abbé.
35. Chasubles et ornements sacrés.

- 36. Stalles du chœur.
- 37. Sièges des chantres et lutrin.
- 38-39. Jubés à l'entrée du chœur et dans le narthex.
- 40. Orgues.
- 41. Accessoires divers.

## II. — LES BATIMENTS CLAUSTRAUX.

### A) LE CLOITRE ET SES DEPENDANCES :

- 42. Cloître, sacristie et salle capitulaire.
- 43. Réfectoire dans l'aile nord du cloître.
- 44. Chauffoirs dans l'aile nord du cloître.
- 45. Dortoirs à l'étage du cloître.
- 46. Chapelle privée de l'abbé dans le dortoir sud, aménagée en 1781.
- 47. Infirmerie et bibliothèque construites en annexe au cloître septentrional en 1744-1751.

### B) LE PALAIS ABBATIAL :

- 48. Quartier abbatial longeant l'aile occidentale du cloître.
- 49. Salle à manger de l'abbé.
- 50. Objets servant à la table de l'abbé.
- 51. Salon de l'abbé.
- 52. Chambre bleue.
- 53. Quartier du camérier faisant face à la cour d'honneur.
- 54. Salle dite du cuir de Cordoue dans le quartier du camérier.
- 55. Chambre épiscopale dans le même quartier.
- 56. Chambres diverses du quartier abbatial.

### C) BATIMENTS DE SERVICE :

- 57. Porte d'accès de la cour d'honneur au jardin conventuel, aujourd'hui disparue.
- 58. Remises pour carrosses et ancien hospice des pauvres rebâti comme écurie.
- 59. Restauration faites en 1723 à la porte d'entrée principale, élevée au XIV<sup>e</sup> siècle.
- 60. Bâtiment élevé à gauche de la porte d'entrée principale, aujourd'hui maison pastorale.
- 61. Mur de séparation entre la cour d'honneur et jardin légumier, élevé en 1735.
- 62. Chambres à l'usage des domestiques et atelier du forgeron réédifiés en 1735.
- 63. Menuiserie construite en 1734.
- 64. Remises pour chariots réédifiées en 1668 et 1734.
- 65. Etable construite en 1651.
- 66. Ferme reconstruite à l'occident en 1774.
- 67. Buanderie édiflée contre le mur d'enceinte à l'occident en 1623.
- 68. Porte de sortie pratiquée dans l'enceinte occidentale dite « Groenpoort », aujourd'hui « Pickkelpoort ».
- 69. Chapelle votive du bienheureux Arnikius.
- 70. Travaux d'aménagement dans le jardin légumier.
- 71. Travaux dans le jardin claustral.
- 72. Chaussées pavées entourant le monastère.

### III. — TABLEAUX.

#### A) COMMANDES FAITES A DES PEINTRES :

73. Jean Aerts.
74. Annibal Carrachi.
75. P. Collin.
76. Gonzalès Coques.
77. Nicolas Cortens.
78. Coxie (Michel ou Jean).
79. Henri de Cort.
80. Gaspar de Crayer.
81. Pierre Faes.
82. François Jacquin.
83. Guillaume Kalf.
84. Guillaume Kerricx.
85. André Lens.
86. Jean Lingelbach.
87. André Quertemont.
88. Jean-Erasme Quellin.
89. Ranitz.
90. Jean Rottenhamer.
91. Gilles-Joseph Smyers le jeune.
92. Pierre Snyers.
93. Nicolas Steenwijck. .
94. Nicolas-Etienne Stramot.
95. Jean van Orley.
96. Jean-Joseph Verhaghen dit Potttekens Verhaghen.
97. Pierre-Joseph Verhaghen.
98. Textes imprécis.

#### B) LISTE DES TABLEAUX IDENTIFIES PAR NOMS D'AUTEURS :

99. Ecole flamande.
100. Ecole anglaise.
101. Ecole hollandaise.

#### C) TABLEAUX IDENTIFIES PAR ECOLES :

102. Ecole flamande du XVI<sup>e</sup> siècle.
103. Ecole flamande du XVII<sup>e</sup> siècle.
104. Ecole flamande du XVIII<sup>e</sup> siècle.
105. Ecole allemande du XVI<sup>e</sup> siècle.
106. Ecole italienne du XVII<sup>e</sup> siècle.
107. Ecole italienne du XVIII<sup>e</sup> siècle.

PL. LEFÈVRE O. PRAEM.

# CHRONIQUE

## ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE.

EXERCICE 1937.

### BUREAU :

*Président* : M. LE CHANOINE R. MAERE.

*Vice-Président* : M. A. VISART DE BOCARMÉ.

*Secrétaire* : M. PAUL ROLLAND.

*Trésorier* : M. JOS. DE BEER.

*Secrétaire-adjoint (Revue)* : M. J. LAVALLEYE.

### CONSEIL :

*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.

*Conseillers sortant en 1946* : MM. R. P. DE MOREAU S. J., Chan. R. MAERE, BAUTIER, GANSHOF. VAN DEN BORREN, ABBÉ PHILIPPEN.

### 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, Schaerbeek, rue de Waelhem, 32.	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.), archiviste de la ville, Turnhout, rue du Ruisseau, 5.	1919 (1909)
MAERE, (Chan. René), professeur à l'Université, Louvain, rue des Récollets, 29.	1919 (1904)
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 R. Van den Driessche, 4.	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 Liège, Woluwé-Bruxelles, avenue Parmentier, 40.	1926 (1914)
TERLINDEN, (Vicomte), CH., professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, rue du Prince Royal, 85.	1926 (1921)
LAMY, (Mgr. HUGHES), prélat de l'Abbaye de Tongerlo.	1926 (1914)
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., attaché au Musée du Louvre, professeur à l'Université de Bruxelles, 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 L. Schuers, 31.	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 Liège, Bruxelles, avenue de la Brabançonne, 20.	1932 (1926)
HOUTART, (Baron), MAURICE, ministre d'Etat, Bruxelles, 53, avenue de Ter- vueren.	1933 (1931)
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 SCHAEZTEN, (Chev.), MARCEL, Bruxelles, rue Royale, 87.	1935 (1925)
LAVALLEY, 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 de la Royauté, 56.	1935 (1924)
BREUER, JACQUES, attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Cinquante- naire, Bruxelles.	1936 (1929)

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

1936 (1927)

*MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES :*

MM.

ZECH, (abbé MAURICE), curé de l'église N. D. du Finistère, Bruxelles, rue du Pont Neuf, 45.	1904
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
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, professeur à l'Université de Gand, 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
CRICK-KUNTZIGER, MARTHE, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, Rue de l'Aurore, 18.	1929
PEUTEMAN, JULES, membre de la Commission royale des Monuments et des Sites, Verviers, rue des Alliés, 32.	1930
HALKIN, LÉON, professeur à l'Université, Liège, Boulevard Emile de Laveleye, 59.	1931
HUART, auditeur militaire, campagne de Sedent, Jambes-lez-Namur.	1931
NINANE, LUCIE, professeur à l'École 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, Etterbeeck, rue Général Henry, 90.	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
SCHOBENS, J., greffier de la Province d'Anvers, Anvers, chaussée de Malines, 275.	1934
DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT (Chevalier GUY), chargé d'Affaires de Belgique, 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, Liège, 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 Tongerlo.	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 RUYT, FRANS, membre de l'Institut historique belge de Rome, Bruxelles, rue Louis Hap, 133.	1935
JANSEN, ADOLPHE, professeur au Collège Notre-Dame, Anvers, rue Van Schoonbeke, 79.	1936
DELFÉRIÈRE, LÉON, professeur à l'Athénée royal de Louvain, Héverlé, boulevard Ruelens, 79.	1936
MAERTENS DE NOORDHOUT, JOSEPH, conservateur-adjoint des Musées archéologiques, Gand, avenue Astrid, 27.	1936
DE GHELLINCK VAERNEWIJCK (Vicomte), commissaire d'Arrondissement, Aude-narde.	1936
ROGGEN, AD. D., professeur à l'Université de Gand, Ixelles-Bruxelles, Avenue Buyl, 105.	1937

## RAPPORT SUR L'EXERCICE 1936.

Chers Confrères,

En 1936 l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a été moins éprouvée par les décès que l'année précédente. Celle-ci en effet avait été marquée par la disparition de six confrères; en 1936 nous n'eumes qu'un décès à déplorer : celui du Baron van Zuylen van Nyevelt, conservateur honoraire des Archives de l'Etat à Bruges, membre correspondant de notre compagnie depuis 1928.

Toutefois, le 2 février, nous eumes à enregistrer la démission de M. le Docteur Van Schevensteen.

Les vides causés par tous ces événements, anciens et récents, furent comblés au moyen d'élections qui promurent, le 2 août, au rang de membres titulaires, MM. Velge et Breuer, et qui, à la même date, pourvurent d'un siège de membre correspondant régnicole MM. Adolphe Jansen, professeur au Collège Notre-Dame à Anvers; Léon Delférière, professeur à l'Athénée royal de Louvain; Maertens de Noordhout, conservateur-adjoint des Musées archéologiques de Gand; le Vicomte de Gellinck Vaernewyck, commissaire d'arrondissement à Audenarde.

Au cours de cette année, l'Académie fut présidée par M. Pierre Bautier, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Les élections du 2 février appelèrent à la vice-présidence M. le Chanoine Maere, professeur à l'Université de Louvain et au rang de conseiller MM. le Baron Houtart, Ministre d'Etat, et A. J. J. Delen, conservateur du Cabinet des Estampes au Musée Plantin.

En dehors de ces désignations, des missions furent confiées à MM. Visart de Bocarmé et Van Puyvelde, qui représentèrent l'Académie respectivement au Congrès international de Numismatique qui se tint à Londres, et aux Fêtes jubilaires de l'Académie royale flamande qui eurent lieu à Gand.

Deux décisions importantes furent prises; elles réforment certains articles de notre règlement d'ordre intérieur. La première vise le délai requis pour la nomination des nouveaux membres. En séance du 2 août il a été décidé que le vote se ferait dorénavant au cours de la séance des membres titulaires qui suit la séance de présentation. La deuxième concerne le nombre des membres correspondants régnicoles. En séance du 6 décembre le nombre de ces membres a été porté de 50 à 60.

Le reste de l'activité s'est déroulé d'une façon normale.

Les réunions ont eu lieu les dimanches 2 février, 5 avril, 2 août, 4 octobre et 6 décembre. Elles se sont tenues à Anvers et à Bruxelles et ont chaque fois été doubles en ce sens qu'une séance des membres titulaires a précédé une séance générale. Une exception doit être faite pour la séance du 4 octobre qui fut une séance solennelle et publique.

Les communications suivantes ont été entendues :

*Pasquier Grenier et l'église Saint-Quentin, à Tournai*, par M. Paul Rolland (2 février).

*Images de pèlerinages étrangers sorties des officines anversoises*, par M. J. de Beer (2 février).

*Vincent Sellaer, peintre romanisant*, par M. Pierre Bautier (5 avril).

*Pieter Aertsen, portraitiste*, par Mlle Simone Bergmans (5 avril).

*Van Orley, peintre bruxellois*, par M. Henri Velge (5 avril).

*Fougères, la Carcassonne du Nord*, par le Vicomte Terlinden (2 août).

*Un premier ministre de l'époque archaïque : Hemaka*, par M. Baudouin van de Walle (2 août).

*Vlaanderen en Philippus de Goede's Kruistocht's plannen*, par M. Hubert Nelis (4 octobre).

*Le catalogue général des manuscrits des bibliothèques de Belgique*, par M. Paul Faider (4 octobre).

*Un portrait de Nicolas Perrenot*, par Mlle Simone Bergmans (6 décembre).

*Trois retables brabançons*, par M. Léo Van Puyvelde (6 décembre).

*Un retable brabançon à Telde (Canaries)*, par Mlle Lucie Ninane (6 décembre).

A côté de son activité intérieure, l'Académie a poursuivi son activité extérieure par l'intermédiaire de sa revue, la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Celle-ci a eu à se féliciter de nombreuses collaborations scientifiques ainsi que du soutien matériel que lui ont apporté soit de généreux dons effectués par MM. le Baron Houtart et Visart de Bocarmé, soit des interventions dans l'illustration de leurs articles, consenties par MM. l'Abbé de Clercq et le Baron Verhaegen. Grâce à ces aimables appuis et grâce également à une réduction des frais d'impression obtenue par l'abandon de matières premières d'origine étrangère, la situation financière de notre périodique ne se présente pas sous un jour trop défavorable.

Je m'en voudrais de clore ce petit exposé sans faire allusion à l'aide inlassable qu'avec votre approbation m'apporte notre confrère, M. A. Jansen, dans le soin de la bibliothèque. Celle-ci, ouverte tous les mardis après-midi, a reçu des visites et prêté des volumes à l'extérieur. Elle remplit donc parfaitement le rôle qui lui est assigné.

Anvers, le 7 février 1937.

*Le Secrétaire,*  
PAUL ROLLAND.

## PROCES-VERBAUX.

*Séance des membres titulaires du 6 décembre 1936.*

La séance s'ouvre à 14 h. 30, à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts, sous la présidence de M. le Chanoine R. Maere, vice-président.

Présents: MM. Rolland, secrétaire, Comte J. de Borchgrave d'Altena, Ganshof, Hoc, Chevalier Lagasse de Loch, Lavalleye, Saintenoy, Van den Borren, van de Walle, Van Doorslaer, Vannérus, Van Puyvelde, Velge, Baron Verhaegen et Visart de Bocarmé.

Excusés: MM. Bautier, président, de Beer, trésorier, R. P. de Moreau S. J., Hasse, Mgr. Lamy.

Le P. V. de la séance du 2 août 1936 est lu et approuvé.

Le secrétaire fait part de la réception de lettres de remerciements adressées à l'Académie par MM. Velge et Breuer, promus membres titulaires, et par MM. A. Jansen, Delférière, le Vicomte de Gellinck Vaernewyck et Maertens de Noordhout, élus membres correspondants régnicoles.

Lecture est donnée d'une lettre de la Députation Permanente d'Anvers annonçant qu'après le 1<sup>er</sup> avril 1937 la disposition de la salle de l'Institut de Médecine tropicale sera retirée à l'Académie. Cette lecture provoque un échange de vues au cours duquel on décide de porter à l'ordre du jour de la prochaine séance la question du lieu des réunions, ainsi que celle du siège même de l'Académie.

On désigne des candidats pour un siège de membre correspondant régnicole.

L'ordre du jour de la séance amène ensuite l'examen d'une proposition tendant à

porter de 40 à 50 le nombre des membres titulaires et le vote sur cette proposition. Le secrétaire fournit à ce sujet les explications nécessaires.

Après une discussion à laquelle prennent part MM. Saintenoy, Van Doorslaer, Van Puyvelde, le Baron Verhaegen et Ganshof, le Bureau de l'Académie se rallie à un amendement prévoyant l'augmentation de dix sièges de membres correspondants régnicoles. Le vote sur cet amendement provoque l'adhésion des membres à l'unanimité moins une voix (M. Van Puyvelde).

Les candidatures aux nouveaux sièges de membres correspondants régnicoles ainsi créés seront proposées au cours de la séance de février.

La séance est levée à 15 h. 15.

#### *Séance générale du 6 décembre 1936.*

La séance s'ouvre à 15 h. 15, à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts, sous la présidence de M. le Chanoine R. Maere, vice-président.

Présents : MM. Rolland, secrétaire, Comte J. de Borchgrave d'Altena, Ganshof, Hoc, Chevalier Lagasse de Loch, Lavalleye, Saintenoy, Van den Borren, van de Walle, Van Doorslaer, Vannérus, Van Puyvelde, Velge, Baron Verhaegen et Visart de Bocarmé, membre titulaires; Mlle S. Bergmans, Mme Crick-Kuntziger, Mlle de Boom, MM. Delférière, Joly, Laes, Marinus, Nicaise, Mlle L. Ninane, le Chevalier de Schoutheete de Tervarent, MM. Poupeye, Abbé Thibaut de Maisières et Vercauteren, membres correspondants régnicoles.

Excusés : MM. Bautier, président, de Beer, trésorier, R. P. de Moreau S. J., Hasse et Mgr. Lamy, membres titulaires; MM. Closson, Chanoine Erens O. P., Hocquet, A. Jansen, Lacoste et Leuridan, membres correspondants régnicoles.

Le P. V. des séances du 2 août et du 4 octobre sont lus et approuvés.

La parole est donné à Mlle S. Bergmans qui, après avoir situé exactement son sujet dans l'évolution de l'art, expose les arguments qui militent en faveur de l'identification d'un portrait conservé à la National Gallery de Londres avec celui de Nicolas Perrenot, grand chancelier de Charles Quint. Le geste de ce personnage qui tient en main une médaille de Gattinara, son prédécesseur dans la fonction, témoignerait de sa gratitude envers celui qui fut son bienfaiteur. L'auteur du tableau, datant de vers 1530, serait un hollandais de l'école d'Utrecht, peut-être Jacob Hendirckx Nobel.

Après cette communication, M. Léo Van Puyvelde, jugeant qu'il y a dorénavant lieu d'établir une distinction entre les retables brabançons confectionnés en série et ceux qui présentent des caractères vraiment artistiques, passe en revue les exemplaires de Bocholt, d'Opitter et d'Hemelverdeghe, qu'il décrit en se plaçant à ce dernier point de vue. La communication de M. Van Puyvelde est suivie d'un échange de vues auquel prennent part Milles De Boom et Bergmans, MM. de Borchgrave, Poupeye et le Chanoine Maere.

Mlle Lucie Ninane fait ensuite connaître un magnifique retable brabançon conservé à Telde, dans les Iles Canaries. Elle en donne la description et tâche d'en déterminer l'âge grâce à un acte notarié de 1539.

MM. Vercauteren, Van Doorslaer, de Borchgrave et Velge posent des questions ou fournissent des compléments d'information.

La séance est levée à 17 h.

*Le Secrétaire,*  
PAUL ROLLAND.

*Le Vice-Président,*  
CHANOINE R. MAERE.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. OUVRAGES.

ELIE LAMBERT. *Caen, roman et gothique. Ses abbayes et son château*. Caen, R. Bigot, 1935, 1 vol. in-8°, 71 p., 5 fig., XII pl.

On connaît l'excellent *Traité d'architecture dans son application aux monuments de Bruxelles* publié par feu G. Des Marez. L'ouvrage de M. E. Lambert nous a rappelé ce traité. Il existe toutefois une grande différence entre les deux publications. Des Marez, à propos de l'architecture bruxelloise, faisait un véritable cours d'archéologie, voire plus spécialement un cours de terminologie archéologique. C'était, en somme, un cours d'archéologie appliqué aux monuments de Bruxelles.

M. E. Lambert, qui paraît faire aussi un cours, suppose tous les prolégomènes connus et passe immédiatement à l'étude des monuments. S'il répartit ceux-ci et même les parties principales de ceux-ci entre deux grandes époques, l'époque romane et l'époque gothique, il ne dissèque pas complètement toutes leurs parties entre de nombreuses sous-époques. Au contraire, répudiant toute analyse qui éparpillerait trop la pensée, il vise à la synthèse. Débordant du cadre dans lequel, à première vue, semblerait le confiner le sujet, il intègre ce sujet dans l'histoire de l'architecture normande. Or l'on sait que celle-ci revêt la plus grande importance aussi bien de l'autre côté que de ce côté-ci de la Manche, et tout autant du point de vue intrinsèque que du point de vue de l'expansion des formes : étroits déambulatoires, triforiums, coursières intérieures, voûtes gothiques surtout. Quelques allusions, dont nous regrettons la trop grande discrétion, à nos monuments belges de la même famille, sont les bienvenues par nous.

En même temps que l'évolution des styles roman et gothique en Basse-Normandie, c'est aussi, partiellement, le récit des restaurations qu'ont subies les monuments les plus caractéristiques qui nous est fait ici. A ce propos, un des moindres mérites du volume n'est pas de nous livrer les reproductions de l'état de Saint-Nicolas, de la Trinité et du Palais du Roi, à Caen, avant qu'on y portât une main pitoyable sans doute, mais parfois un peu brusque dans ses manifestations d'intérêt...

Contrairement à ce que pourrait laisser croire le titre, ce livre n'est donc pas un guide superficiel pour touriste; c'est un manuel portatif pour archéologue, un « nécessaire de voyage » scientifique en même temps qu'une référence de valeur pour travailler en cabinet.

PAUL ROLLAND.

PAUL ROLLAND. *Les églises paroissiales de Tournai*. Collection *Ars Belgica*, t. V, Bruxelles, 1936, 37 pages de texte et 72 planches.

Déjà, dès 1925, dans une étude intitulée *L'âge des églises romanes de Tournai*, l'auteur avait mis au point les données de l'histoire relatives à ces églises paroissiales, si nombreuses et si intéressantes. Il se borne maintenant à faire leur étude archéologique. Bien que succinctes, les descriptions qu'il donne de chaque église sont suffisamment complètes et s'accompagnent de la discussion des problèmes qui surgissent à leur propos. Les édifices sont situés, chronologiquement, dans des limites soigneusement précisées, mais nous aurions aimé trouver ici un bref exposé des arguments qui militent en faveur de cette datation.

L'intérêt des formes romanes encore primitives des églises Saint-Piat et Saint-Brice est mis en évidence par l'auteur qui les date, la première du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, la seconde du troisième quart de ce siècle. Vient ensuite la construction, à l'extrême fin

du XII<sup>e</sup> siècle, des églises Saint-Quentin, puis Saint-Nicolas. L'église Saint-Jacques leur succède au cours du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. M. Paul Rolland fixe des données vagues et rectifie plus d'une erreur: il signale que la tour occidentale d'apparence si ancienne, au moins pour une partie, de l'église Saint-Brice n'est pas antérieure aux dernières années du XV<sup>e</sup> siècle et que cette église avait primitivement une tour lanterne à la croisée du transept. Il note le véritable caractère de la tour occidentale de l'église Saint-Jacques: dans son état primitif, avant l'adjonction des étages supérieurs, cette tour était une tour de croisée. Il réfute l'affirmation fantaisiste d'après laquelle l'église Saint-Piat aurait eu autrefois, elle aussi, une tour-lanterne: cette église se caractérise par deux tours jumelles occupant les travées du transept voisines de la croisée, mais des baies ouvertes dans le pignon terminal de la nef, au-dessus de l'arc triomphal du chœur, ont amené la confusion et fait croire à une tour-lanterne.

Ces petites monographies, dans lesquelles les églises disparues mais dont on a conservé un souvenir assez net ne sont pas oubliées, suivies d'une brève synthèse constituent l'introduction d'un ensemble de reproductions accompagnées de notices explicatives. Nous pouvons nous réjouir de disposer dès à présent de ce recueil de faits précis et bien établis auquel nous pourrions toujours nous référer dans l'étude de l'architecture régionale. Ces connaissances viennent s'ajouter à celles si importantes que le même auteur nous a déjà fournies par une plus exacte datation de l'édifice capital dans l'histoire de notre architecture scaldienne, la cathédrale de Tournai. M. Paul Rolland a proposé dans une étude récente une chronologie nouvelle pour la cathédrale: cette chronologie se fonde sur l'étude critique renouvelée des textes écrits et des formes architectoniques et est défendue en une argumentation serrée. Sans méconnaître le rôle primordial d'église-mère joué par la cathédrale, il est à observer que ce sont souvent les formes des humbles églises paroissiales qui ont été empruntées plutôt que celles de la cathédrale dont la monumentalité décourageait l'imitation modeste.

Signalons encore la bibliographie réduite aux publications principales: elle suffira à orienter les chercheurs qui pourraient regretter peut-être l'absence totale de notes bibliographiques dans le texte du livre de M. Paul Rolland. Nous louons celui-ci d'avoir évité ces notes, superflues lorsqu'il s'agit comme ici de sources déjà réunies dans des publications antérieures et qui ne seraient qu'un étalage facile d'érudition. Nous leur préférons la réelle valeur scientifique d'un travail tel que celui-ci fondé sur une connaissance approfondie de la matière.

Selon une formule dont le bien-fondé nous échappe, l'édition flamande du même livre, éditée par la maison De Sikkel d'Anvers, est pourvue d'une introduction supplémentaire qui n'a pas son équivalent dans l'édition française. Cette introduction est due au PROF. DR. STAN LEURS. Elle fait double emploi en ce qui concerne les descriptions des églises paroissiales et l'énoncé de leurs caractères. Dans le domaine des rapports de style avec les édifices d'autres contrées l'auteur cite principalement des choses connues et généralement admises.

LUCIE NINANE.

E. M. PAILLARD. *Portail de Reims*. Mâcon, Protat, 1936, 56 pp. illustr.

La cathédrale de Reims a été remise à l'ordre du jour par les restaurations de l'après-guerre. Celles-ci ont permis soit d'exécuter des fouilles, soit d'effectuer des constatations de nature diverse qui ont modifié sensiblement l'état des connaissances relatives à cet édifice et qui ont trouvé écho dans des études d'allure scientifique.

L'une des plus attachantes de celles-ci, quoique son étendue ne soit pas bien grande et que ses conclusions ne nous semblent pas définitives, est celle que M. E. M. Paillard consacre à l'iconographie du portail principal.

Grâce à de récentes découvertes, mises en regard du travail très neuf de MM. Hans Reinhardt et Etienne Fels sur les églises-porches de l'époque carolingienne (*Bulletin Monumental*, 1933, p. 331), on sait que la cathédrale qui fut élevée à Reims de 816 à 862 possédait, à l'occident, c'est-à-dire devant le temple même érigé en forme de basilique latine, une église-porche, ou second sanctuaire de forme rayonnante, dont l'autel se trouvait situé à l'étage, au-dessus d'un passage bas, voûté, servant d'entrée principale à l'église basilicale. Alors que cette dernière, succédant en cela au premier édifice élevé par saint Nicaise vers l'an 400, était dédiée à la Vierge, Mère de Dieu, l'église-porche, comme beaucoup de ses semblables contemporaines, se trouvait consacrée au Saint-Sauveur.

M. Paillard croit retrouver dans l'ornementation du portail gothique de Reims le souvenir précis du double patronage auquel était soumis l'édifice carolingien qui le précéda. Il y ajoute la représentation de l'Eglise. « Son but, » dit-il, « est de montrer que l'incomparable façade occidentale de la cathédrale est un chef-d'œuvre d'une clarté et d'une simplicité émouvantes et qu'il suffit, pour le comprendre, de rattacher la multitude des sujets représentés à la double dédicace de l'édifice et à la figuration symbolique de l'Eglise. »

A notre avis, l'argumentation relative au rappel de la double dédicace carolingienne dépend avant tout d'une question de méthode. Devant l'universalité des thèmes de la Vierge-Mère et du Christ-Sauveur, adoptés par toutes les églises de l'Occident puisque les mystères de l'Incarnation et de la Rédemption sont à la base de la religion chrétienne, il convient, pour que le souvenir des événements culturels et architecturaux du IX<sup>e</sup> siècle s'impose vraiment, que ces thèmes soient ici utilisés d'une façon *spécifique* et même *exclusive* dans leur *dualité*. Or rien ne nous paraît moins soutenable.

Que, s'il faut en croire Flodard, qui écrivait en 1952, saint Nicaise ait consacré la cathédrale rémoise du commencement du V<sup>e</sup> siècle à la Vierge-Mère, c'est tout naturel et conforme à un usage très général. Le fait que le concile d'Ephèse, invoqué par M. Paillard, proclama le dogme de la maternité divine de la Vierge en 431 démontre justement la catholicité — dans le sens originel du mot — de la croyance affirmée par saint Nicaise. Rattacher à ce lointain jalon — déjà peu sûr dans sa signification — par delà le jalon de la double consécration du IX<sup>e</sup> siècle — c'est-à-dire à travers une époque où toute représentation de la figure humaine a disparu de la sculpture — le thème des artistes de la fin du XIII<sup>e</sup>, c'est, nous semble-t-il, assez téméraire. Sans doute le support de la tradition peut avoir été une autre technique. Mais le rapprochement, d'ailleurs dû uniquement aux nécessités du sujet même, entre la « Présentation » du portail actuel et celle de la mosaïque triomphale de Sainte-Marie Majeure à Rome (432-440), ne revêt justement pas d'autre signification non plus que la soumission égale, à travers les temps, à une foi commune.

Aussi bien, nous venons de le dire, la figuration de la Vierge témoignerait-elle de dispositions particulièrement locales, qu'il faudrait que cette localisation éclatât dans son union avec la figure du Sauveur. Or non seulement les thèmes relatifs à ce dernier sont d'ordre absolument général et pourraient même figurer sous un autre vocable relatif au Christ, mais encore, ce qui importe le plus ici, le contact entre les deux motifs s'établit d'une façon tout-à-fait indépendante des contingences particulières et sans allusion aucune à un double culte spécial. La rencontre des deux dévotions est, nous ne pouvons pas dire fortuite vu que leur union relève du dogme, mais elle ne se produit qu'en fonction même de ce dogme, universel. C'est Marie et c'est Jésus que l'on représente, comme on les représente sur d'autres portails de cathédrales. La double

dédicace du IX<sup>e</sup> siècle, qui n'a d'ailleurs plus de raison d'être puisque l'église est redevenue unique par la suppression du sanctuaire occidental, n'y est pour rien. Nous en trouvons une preuve supplémentaire précisément dans la présence de scènes relatives à un troisième sujet, l'Eglise, si intimement mêlé aux deux autres qu'il est parfois difficile de savoir auquel d'entre eux se rapporte un motif sculptural. Je fais allusion ici notamment au défilé des rois, qui pourrait même n'appartenir à aucune des catégories précitées. En tout cas, sa place triomphale au sommet du portail ne semble pas très bien entrer dans un cadre iconographique s'inspirant de la soumission totale au Saint-Sauveur et à l'Eglise. Avouons que, malgré les efforts très méritoires de M. Paillard, l'unité des sculptures de la façade de Reims n'apparaît pas encore clairement. La « conclusion » s'en ressent.

Dans le détail, on louera intrinsèquement les rapprochements suggérés par l'auteur et son sens profond du symbolisme. Les illustrations sont judicieusement choisies et l'usage de dessins schématiques est rationnellement adopté. Le volume est superbement édité par la firme Protat Frères, de Mâcon, dont nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion de parler.

PAUL ROLLAND.

RACHEL VALENTINO, *La formation de la peinture française. Le Génie celtique et les influences*. Paris, G. P. Maisonneuve, 1936, 1v 8°, 381 p., L pl.

Quand on considère en même temps le nom et le prénom de l'auteur, le titre et le sous-titre de l'ouvrage, la présente publication paraît être une gageure. Et de fait, des surcharges incroyables dans l'exposé et certains vices dans les appréciations d'ordre archéologico-historique ou philosophico-religieux prouvent que le pari ne fut pas complètement gagné.

Nous disons « pas complètement » car si l'auteur n'a pas résolu, elle a tout au moins mis en vedette un grand nombre de problèmes sur lesquels l'attention n'avait jamais été attirée; elle a procédé à des analyses extrêmement précises des caractères artistiques de divers foyers; parmi ceux-ci elle a insisté tout particulièrement sur le foyer celtique, infiniment curieux et absolument caractérisé par son souci d'équilibre en général et par son ornementation géométrique en particulier; elle a élargi le sujet en le situant pleinement dans l'histoire générale politique, religieuse et littéraire. Voilà une part, très brillante, de son actif.

Mais, manquant de cette « raison et mesure » qu'elle admire tant, sans doute par attraction des contraires, dans le génie celto-français, M<sup>me</sup> Rachel Valentino — que le lecteur supplie plus d'une fois de... passer au déluge — croit indispensable de remonter à l'époque paléolithique, laquelle, de son propre aveu, n'a aucun rapport avec le sujet qu'elle se propose d'étudier. Elle fait, par places, de son ouvrage, un répertoire généalogique princier ou une anthologie de littérature. Elle émet des jugements — nous parlons objectivement — intempestifs et parfois peu fondés sur le développement, l'attitude et le rôle de la religion chrétienne. Elle abuse de l'appareil scientifique consistant en notes de références et de citations.

A ce dernier propos, précisons notre pensée. Loin de nous l'idée de partager les théories « facilitaires » professées actuellement par certains historiens de l'art qui, ne dépassant pas le stade de l'impression esthétique purement subjective, trouvent inutiles et superfétatoires les notes en bas de page. La nécessité de telles notes s'impose, surtout dans ce domaine, tout à la fois par l'obligation de fonder les allégations brièvement formulées dans le texte et par celle d'établir un point de départ pour les recherches de détails qui pourraient intéresser le lecteur. Mais us n'est pas abus. Ici les trois quarts des pages, en moyenne, sont couverts de petit texte où se poursuivent et où

déviât souvent les discussions, et où l'on trouve aussi, rapportées in extenso, les citations les moins indiquées, comme celle de la note 2 de la page 195 où Michelet, s'appuyant sur Didron, lui-même « approuvé par l'archevêque de Paris », permet à l'auteur de dire que si Dieu le Père n'a pas été représenté par les Chrétiens avant le XII<sup>e</sup> siècle, c'est qu'on le considérait comme juif!

Heureusement, revenons-y, de pareilles anomalies sont noyées dans un véritable trésor de documentation et d'idées neuves. On ne nous demandera pas de résumer ici ces dernières en suivant leur exposé : ce serait nous mener de l'ère précambrienne à la veille de la Renaissance! Toutefois la documentation n'est pas toujours de premier choix, à en juger au moins par ce qui se rapporte aux anciens Pays-Bas. Les idées neuves, de leur côté, si intéressantes soient-elles intrinsèquement, sont loin d'être toujours acceptables en ce qui concerne la même région. L'auteur ne fait ici état ni des travaux généraux comme ceux de Pirenne, qui expliquent bien des apports orientaux par l'intermédiaire de la Russie médiévale; elle ne cite pas non plus les études régionalistes des Laurent et des Borchgrave, à propos de l'art mosan. Il est vrai qu'elle dénie toute existence à la division, qui saute pourtant aux yeux, tout au moins à l'époque romane et pour l'architecture surtout, entre la région mosane et la région scaldienne. Mais cette rigueur ne se base-t-elle pas sur une ignorance assez grande de notre géographie? Quand on voit placer en Ardenne Nivelles, Saint-Ghislain, Tournai et Gand (p. 173) on est en droit de le penser. L'auteur parle plutôt du « triangle » artistique Liège-Arras-Saint-Omer (p. 175-176, 247-248, 298-299), dans lequel elle aime à voir le germe de l'école wallonne, à laquelle elle oppose l'école flamande ou thioise, née plus tard de l'autre côté de la frontière linguistique. Il ne manquait vraiment plus que cet avis, d'origine étrangère fort mêlée, à notre dossier d'instance en divorce politique! Crions-le encore une fois bien haut : historiquement parlant il n'y a pas d'art wallon; et il n'y a pas d'art flamand non plus si l'on veut opposer ce dernier art au premier. Aussi bien, l'art flamand, cette fois largement parlant, paraît, dans cet ouvrage, assez malmené. A propos de ses relations avec la Bourgogne, on le représente notamment comme une sorte de succédané de l'art de ce pays. Témoin la phrase suivante : « En 1430 le Duc abandonne Dijon pour la Flandre et c'est en Flandre que le mouvement artistique créé en Bourgogne par l'opulence des ducs va se poursuivre » (p. 295). Il est vrai, ajoute-t-on que « entre flamands et bourguignons il y a vraiment une affinité de tempéraments qui tient peut-être à une commune imprégnation scandinave datant de l'époque lointaine où les Burgondes, d'abord installés en Poméranie, ont été chassés vers l'ouest et qui tient peut-être aussi au fait que le partage de Verdun mit en promiscuité la Bourgogne et les Pays-Bas en plaçant ces deux provinces dans le pays de Lothaire » (p. 296)!

L'ensemble du travail, répétons-le encore, vaut beaucoup mieux que cette citation. Sans quoi nous ne nous serions même pas attardé à la faire. Mais il y a trop de réflexions de ce genre, enjambant les temps et les lieux, ce qui constitue une méthode excellente... quand elle est judicieusement appliquée.

En somme, édifice manqué, plus par abondance de matériaux — parfois médiocres — que par pauvreté. L'introduction seule eût constituée un bon livre!

Une annexe intéressante, jointe aux diverses tables obligatoires, traite des livres canoniques et liturgiques.

Un inappréciable recueil d'illustrations — surtout d'enluminures et de miniatures — est intercalé entre les pages 347 et 348.

PAUL ROLLAND.

ROLPH GROSSE, *Niederländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts*. Berlin, K. Wolff, 1936. In-4, 32 p., 104 pl., 12,50 Rm.

Ce bel album de 104 planches reproduisant des tableaux flamands et hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle est précédé d'une courte introduction comprenant quelques notes brèves sur l'état de la peinture à cette époque dans les Pays-Bas méridionaux et septentrionaux, une bibliographie sommaire et le catalogue raisonné des œuvres présentées. La maison d'édition a confié ce travail à M. Grosse.

Un autre album comportant les mêmes planches, une bibliographie et un catalogue identiques parut en même temps en Hollande, lancé par la firme Bigot et Van Rossum. La préface de cet ouvrage est rédigée par M. Hannema. Elle diffère quelque peu de celle écrite par M. Grosse en ce sens qu'elle commente de plus près les tableaux reproduits dans les planches. L'édition hollandaise porte le titre suivant : D. HANNEMA et A. VAN SCHENDEL, *Noord- en Zuid-Nederlandsche schilderkunst der XVII<sup>e</sup> eeuw*.

L'introduction a pour but de rappeler les grandes lignes de l'évolution de l'art pictural au XVII<sup>e</sup> siècle; la partie relative à la peinture hollandaise est plus étendue que celle réservée à la peinture flamande; d'ailleurs le nombre de planches reproduisant des œuvres de maîtres du nord est de loin plus important. Ces synthèses sont suffisantes bien que fort sommaires, elles sont rédigées en fonction des illustrations.

Le catalogue est intéressant car il répertorie 104 tableaux conservés dans des galeries publiques, des églises, des collections particulières nommément citées ou jalousement anonymes. Certaines œuvres sont peu connues ou rarement reproduites, on sera heureux de les trouver ici, surtout si l'image apparaît avec netteté et relief. Les grands maîtres sont représentés par plusieurs compositions. Nous aurions aimé plus de variété pour les planches consacrées à Rubens, non au point de vue du sujet, mais au point de vue de la date des tableaux. Le choix semble plus heureux pour Rembrandt dont on présente des œuvres datées des années 1628, 1636, 1648 et 1654.

Cet album ne remplace pas celui que M. J. Friedlaender publia dans la collection des Propyläen-Verlag, mais il est le bien venu pour ses belles planches et vu l'intérêt des œuvres qu'il reproduit.

J. LAVALLEYE.

SMITS VAN WAESBERGHE, S. J. (Jos.). *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen*. Tilburg, W. Bergmans, s. d. [1936].

Le R. P. Smits van Waesberghe s'est lancé avec une belle ardeur dans un sujet dont l'exposé nécessitera vraisemblablement de nombreuses années, avant d'arriver à l'épuisement. L'histoire de la musique du moyen âge constitue effectivement un complexe gigantesque, tant par ses dimensions que par la multiplicité des problèmes qu'il pose.

L'auteur n'est point de la race des compilateurs. Le document de première main, telle est la base primordiale sur laquelle il entend échafauder l'édifice qu'il a entrepris d'élever. Dès l'abord, il nous fournit la preuve que c'est bien là la ligne de conduite qu'il s'est imposée et qu'il n'en dévierait pas d'un iota. Dès l'abord aussi, il nous montre qu'en multipliant les sources d'information jusqu'à la limite du possible et en les comparant entre elles avec toute la perspicacité voulue, on arrive à redresser pas mal d'erreurs et à modifier plus d'un point de vue adopté comme valable jusqu'ici.

Telle est sa méthode générale. On n'en saurait imaginer de meilleure. Mais le R. P. van Waesberghe nous surprend quelque peu par ce que j'appellerai sa méthode particulière. Au lieu de « commencer par le commencement », il s'installe, en effet, d'emblée au cœur même de la matière, sous les espèces d'études préliminaires (*voorstudien*), dont la première, intitulée : *De Luikse muziekschool als centrum van het muziek-*

*onderricht in de Middelēeuwen*, est sujette à un développement tel qu'elle est loin d'être épuisée — tant s'en faut — au bout des cinq livraisons (160 pages en 4<sup>o</sup>) qui ont paru depuis le début de l'année 1936. Seule la suite de l'ouvrage nous permettra de juger si cette méthode se justifie. En attendant, il sied de lui faire crédit, ne fût-ce que pour la richesse documentaire et la nouveauté des déductions dont elle s'accompagne.

Faire de l'école musicale liégeoise un centre capital pour ce qui regarde l'enseignement de la musique au moyen âge, voilà qui est de nature à intéresser, d'une façon toute spéciale, les tenants de l'histoire de l'art en Belgique. Sans doute des travaux antérieurs — notamment ceux de M. Auda — avaient, à juste titre, attiré l'attention sur le rôle musical éminent joué par la cité épiscopale, à partir du IX<sup>e</sup> siècle. Sans doute aussi des recherches récentes avaient restitué à un certain Jacob de Liège, ignoré auparavant, l'un des traités musicaux les plus célèbres du XIV<sup>e</sup> siècle, le *Speculum Musicae*, précédemment attribué à Jean de Muris. Sans doute enfin, la présence de toute une pléiade de musiciens liégeois, dont quelques-uns de première valeur, dans les chapelles d'Italie aux confins du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, avait fait légitimement supposer que l'enseignement théorique se doublait, à Liège, d'un enseignement pratique basé sur une tradition locale séculaire. Mais le R. P. van Waesberghe met le sceau à ces investigations et suppositions en établissant avec certitude, dans les premières livraisons de son ouvrage, que, dès le XI<sup>e</sup> siècle (circa 1050-1125), l'école liégeoise a connu une période de floraison sans précédent. Selon lui, Aribo, l'auteur du traité célèbre: *Opusculum de Musica*, a faussement été qualifié « de Freysing » jusqu'ici, vu que son activité s'est principalement déployée à Liège, où, remplissant de hautes fonctions ecclésiastiques, il apparaît comme le centre spirituel d'un mouvement musical intense, dont font foi divers autres traités d'origine indiscutablement liégeoise.

Nous ne pouvons, dans ce bref compte rendu, suivre l'auteur dans la série de ses déductions relatives à la vie et à la personnalité d'Aribo, non plus que dans son étude approfondie, particulièrement suggestive, des commentaires divergents que consacrent le maître et un anonyme liégeois contemporain à certains passages obscurs du *Micrologus* de Guy d'Arezzo. Tout cela est exposé à grand renfort d'arguments probants, dans une langue claire et nette, à laquelle on ne saurait reprocher, par moments, qu'une tendance « orale » (non pas oratoire) qui manque quelque peu de concentration. Des photographies de manuscrits illustrent aussi abondamment qu'opportunistement ce remarquable ouvrage, dont on attend la suite avec impatience, en raison des surprises qu'il ne manquera pas de ménager au lecteur (1).

CH. VAN DEN BORREN.

## II. REVUES ET NOTICES.

### 1. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

Dans le *Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte (Wallraf-Richartz Jahrbuch)*, IX, 1936, M. HERMANN SCHNITZLER étudie un groupe d'orfèvreries de l'école d'Aix-la-Chapelle (*Die spätromanische Goldschmedebildnerie der Aachener Schreine*). Il rappelle les liens qui unissent les œuvres de cette école à celles de la région mosane et rhénane du XII<sup>e</sup> siècle. Essayant de situer ces orfèvreries de la première moitié du

(1) On lit non sans étonnement, p. 107, que l'auteur considère Johannes Tinctoris comme anglais, ce qui paraît en contradiction avec l'épithète de *Brabantinus* que le maître se décerne lui-même dans la dédicace de son traité *De inventione ... musicae* (cf. notre article *Tinctoris*, dans le *Biographie Nationale*). On est curieux d'apprendre par quel détour le R. P. Smits van Waesberghe conclut à cette nationalité britannique.

XIII<sup>e</sup> siècle dans l'évolution générale de l'art roman, il est amené à faire plusieurs rapprochements avec la sculpture française contemporaine de Chartres et Reims qui ont influencé les orfèvres allemands. A ce propos nous signalons les remarques intéressantes de l'auteur au sujet de l'influence antérieure que les orfèvres mosans, et Nicolas de Verdun en particulier, ont exercée sur la sculpture monumentale des premières cathédrales. Au XIII<sup>e</sup> siècle, conclut M. Schnitzler, l'art rhénan et l'art mosan commencent à suivre des voies différentes et Tournai prend la prépondérance dans les Pays-Bas.

Parmi les communications publiées par les *Annales du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, quelques-unes intéressent spécialement l'étude de la sculpture et des arts industriels. En ce qui concerne l'histoire de notre ancienne orfèvrerie, mentionnons l'article de M. A. HOCQUET qui disserte longuement sur le *Sort des hypothèses basées sur des documents non contrôlés*. L'auteur démontre que l'hypothèse traditionnelle d'un prétendu séjour à Tournai de Nicolas de Verdun et de son fils, bourgeois de la ville, repose sur une fausse datation et interprétation d'un document d'archives de 1318 (au lieu de 1217). Il faut évidemment regretter avec l'auteur qu'aucun historien n'ait songé à mettre en doute l'authenticité de ce document; mais on conviendra qu'il eût été difficile de le retrouver, sinon par hasard, dans des archives postérieures d'un siècle. Il n'en reste d'ailleurs pas moins acquis qu'une œuvre comme la châsse de Saint Eleuthère prouve que l'influence de Nicolas de Verdun à Tournai au XIII<sup>e</sup> siècle fut réelle.

Comme contribution à l'étude de la question des origines de l'art de Sluter les *Annales du Congrès* contiennent trois études :

Voici d'abord celle de M. D. ROGGEN : *Klaas Sluter n'est pas allemand*. L'éminent spécialiste résume lumineusement les arguments d'ordre historique, iconographique et philologique, qui démontrent l'origine néerlandaise du sculpteur et réfutent définitivement les thèses de Troescher quant à une prétendue origine allemande.

Mademoiselle A. LOUIS publie un résumé très bref de ses recherches sur les *sculptures de l'église de Hal*; elle y reconnaît à juste titre les tendances réalistes et les formes trapues et robustes dont Sluter, après son départ de Bruxelles, saura tirer un parti génial.

Après les nombreuses publications belges et étrangères sur les origines de l'art de Sluter, il était certes très utile de résumer les débats et de mettre clairement la question au point. Nul mieux que M. MARCEL LAURENT n'était à même de réussir cette tâche. Il l'a fait avec une maîtrise parfaite lors de l'Assemblée générale de clôture du Congrès. Nous trouvons ici le texte intégral de son discours sous le titre : *Claes Sluter et la sculpture brabançonne*. M. Laurent pose bien le problème : Quelle fut la place de la sculpture brabançonne dans l'éclosion de l'art réaliste à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle? Après avoir retracé l'historique du problème, il rappelle et commente les découvertes récentes d'archives et les travaux conjugués des archéologues sur l'art brabançon vers 1400, qui font éclater la vérité : il existait au XIV<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas, surtout dans le Brabant, une école de sculpture qui, loin d'être tributaire de l'art français, créait des œuvres d'art originales qui influencèrent Sluter lors de son séjour en Brabant. Ainsi, sans méconnaître une influence possible de l'art français, l'auteur conclut que c'est à Bruxelles que les créations géniales de Dijon trouvent leur origine et leur explication.

Le *Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* déjà cité, contient une étude de M. G. TROESCHER intitulée : *Die «Pitié-de-Nostre-Seigneur» oder Notgottes*. Il s'agit

d'un savant travail iconographique au cours duquel l'auteur propose de distinguer la Pitié de Notre Dame, qu'il croit d'origine allemande, de la Pitié de Notre Seigneur. Ce dernier thème serait d'origine française; il est connu dans la sculpture des Pays-Bas vers 1400 (« Nood Gods »), comme l'ont démontré MM. Roggen et Duverger. On peut suivre le développement de ce thème à travers l'histoire de la peinture et de la sculpture du XV<sup>e</sup> siècle; c'est en Allemagne qu'il semble avoir eu le succès le plus durable.

Les *Actes du XIII<sup>e</sup> Congrès international d'Histoire de l'Art* (Stockholm 1933) publient quelques rapports intéressants pour l'histoire de l'art des Pays-Bas.

Dans le domaine de la sculpture, nous mentionnons un extrait d'une étude de KURT GERSTENBERG (*Die niederländische Plastik des 15. Jahrhunderts in ihrer europäischen Auswirkung*). L'auteur souligne l'importance de la sculpture des Pays-Bas au point de vue de son rayonnement extérieur dès le début du XV<sup>e</sup> siècle; il rappelle l'influence des œuvres tournaisiennes en Espagne et même en Allemagne. L'art de Sluter se reflète sur maintes sculptures espagnoles et domine, comme on l'a déjà constaté, l'œuvre du maître Nicolas Gerhaert de Leyden en Allemagne.

Le même volume contient quelques observations relatives à la communication de M. J. ROOSVAL sur : *Les rétables néerlandais en Suède*, dont le résumé est publié dans le fascicule préparatoire.

On peut suivre les traces de l'influence de notre sculpture flamande sur l'art allemand jusqu'aux rivages de la Baltique. Signalons à ce propos une étude très fouillée de M. STEN KARLING dans les *Publications du Cabinet d'Histoire de l'Art de l'Université de Tartu* (Estonie) sous le titre : *Die Marienkapelle an der Olai kirche in Tallinn und ihr Bildwerk*. Il s'agit d'un édifice de style gothique construit à Reval au début du XVI<sup>e</sup> siècle. L'architecture procède d'une origine westphalienne, mais dans les détails du plan l'auteur n'hésite pas à reconnaître une influence franco-flamande. La chapelle est ornée à l'extérieur d'une sorte de rétable en pierres sculptées surmontant la tombe du donateur et reproduisant des scènes de la Passion. A l'aide de documents d'archives et d'une analyse archéologique très serrée, M. Karling démontre que ces sculptures furent conçues et partiellement exécutées avant 1516 par un maître Hinrik Byldensnyder; celui-ci doit être identifié avec le grand sculpteur westphalien Hinrik Brabender alias Beldensnyder. Il reconnaît dans les sculptures de Tallinn, comme dans les autres œuvres de Brabender, l'influence de l'art des Pays-Bas, d'où était originaire la famille de l'artiste.

Le COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, dont les travaux archéologiques ont tant contribué à la connaissance de la sculpture brabançonne met à profit l'exposition de *Cinq Siècles d'Art* pour communiquer aux Congressistes ses *Remarques au sujet des sculptures exposées à l'art ancien*, publiées dans le volume des *Annales* citées plus haut. L'auteur s'attache surtout à une série de statuettes malinoises qui ornèrent les jardins des béguinages; les plus belles qui datent de 1490 à 1510 trahissent souvent l'influence bruxelloise; la décadence commence avec la prépondérance des ateliers anversoïses. Nous trouvons ensuite la reproduction et la description minutieuse d'une trentaine d'images, les unes plus séduisantes que les autres, qui illustrent cette thèse.

Dans le *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* (décembre 1936), le COMTE DE BORCHGRAVE D'ALTENA étudie en détail le rétable de Bocholt qui a déjà fait l'objet de maintes recherches. Il démontre qu'il s'agit d'une œuvre anversoïse de qualité artistique moyenne, déparée par de nombreuses restaurations, que l'on peut dater, sans tenir compte d'une prétendue lettre décanale, des environs de 1510-1520.

Le même auteur publie dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*

(novembre-décembre 1936) une note sur un *Christ gothique*. L'image, émouvante malgré ses terribles mutilations, provient d'un atelier mosan resté fidèle aux traditions gothiques jusque dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle.

Signalons dans *Wetenschap in Vlaanderen* (janvier 1937) une étude posthume du BARON VAN ZUYLEN VAN NIEVELT sur les tombeaux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne à Bruges (*De graftomben van Karel den Stouten en Maria van Bourgondië in de Lieve Vrouwekerk te Brugge*). L'auteur s'efforce d'expliquer comment les restes du duc, d'abord abrités dans la tombe sculptée à Nancy par J. Croock, furent transférés à Bruges où, malgré la période troublée de la Révolution, ils reposent probablement encore.

M. J. VAN VLIERBERGHE publie dans les *Annales du Cercle archéologique du Pays de Waes* (T. 48, 1936, 1<sup>re</sup> livr.) un article intitulé : *De kapellen in Waasland*. L'une des chapelles qui décore la façade d'une maison de Lokeren a conservé de vieilles sculptures d'un calvaire du moyen âge qui paraissent dignes d'attention. H. NICAISE.

— Notre collaborateur, M. H. NICAISE vient de publier trois articles relatifs à l'histoire de l'art céramique dans notre pays; ces études extrêmement documentées montrent la variété des recherches de l'auteur et constituent des travaux d'approche précieux qui lui faciliteront un jour l'élaboration d'une synthèse de l'art céramique dans les anciens Pays-Bas méridionaux.

Il étudie dans un premier article les *Sources d'inspiration flamandes des faïenciers anversois dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle* (*Annales du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Bruxelles, 1936, pp. 99-106) : les pavements du château de The Vyne en Hampshire et de l'abbaye d'Herckenrode (Musées Royaux d'Art et d'Histoire) sont décorés de motifs dont l'origine et l'explication sont à chercher dans la littérature des rhétoriciens, dans des souvenirs médiévaux et dans l'apport de la Renaissance.

Le créateur de la faïencerie de Francfort au XVII<sup>e</sup> siècle est un certain Jean Simonet qui travailla à Bruxelles de 1653 à 1657 certainement. M. Nicaise attribue à ce maître une assiette découverte dans le sous-sol bruxellois, document important de la période bruxelloise de l'artiste (*Jean Simonet, fabricant de faïences à Bruxelles et à Francfort au XVII<sup>e</sup> siècle*, *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, décembre 1936, pp. 150-155).

Le Prince Eugène de Savoie qui fut gouverneur des Pays-Bas de 1716 à 1724 a laissé peu de traces dans notre iconographie nationale. Il existe encore quelques souvenirs relatifs à ce grand militaire, ce qui constitue, d'après M. Nicaise, *L'hommage de nos anciens céramistes au Prince Eugène* (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1936, 6, pp. 137-140). Ce sont un broc en faïence de Bailleul (1717), un grand plat (1720) des environs de Thourout ou de Bruges et un poêle en terre de la même région (Musées Royaux d'Art et d'Histoire), documents sur lesquels apparaissent des textes et des emblèmes évoquant la gloire militaire de celui qui s'opposa à l'envahissement des Turcs et à l'impérialisme français. J. L.

## 2. PEINTURE.

— L'église d'Anderlecht conserve quelques peintures murales. M<sup>lle</sup> A. BRUNARD étudie l'une de celles-ci, *La Transfiguration, peinture murale de l'église saint Pierre d'Anderlecht*, *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, décembre 1936, pp. 124-138. Cette œuvre, don probable de Jean 't Serhuys, date des années 1390-1411.

— La presse quotidienne a jeté un cri d'alarme au sujet de l'état de conservation du polyptyque de l'Agneau Mystique. M. le chanoine VAN DEN GHEYN publie une brochure (*Le retable de l'Agneau sous la menace du danger*. Gand, 1936, 43 p.) dans laquelle il tient à mettre diverses questions au point concernant cette maîtresse œuvre de la cathédrale de Gand. Il traite d'abord du problème de la reconstitution du retable et verse au dossier les lettres essentielles de la correspondance relative à son aspect juridique; il évoque le vol du panneau des Juges intègres et aborde la question du gardiennage de l'œuvre; enfin, il fait l'historique des restaurations subies au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Il termine en affirmant que les dégâts que présentent les panneaux ne sont pas aussi irréparables qu'on l'a prétendu. Quoiqu'il en soit, les panneaux d'Adam et Eve — propriété des Musées Royaux des Beaux-Arts — furent l'objet d'un nettoyage en janvier 1937. Cette opération réalisée par M. Jos. Vander Veken fut menée avec grand bonheur.

— La collection Tudor Wilkinson, à Paris, conserve un portrait d'homme sur le revers duquel est écrite une inscription du XVI<sup>e</sup> siècle rappelant qu'il s'agit de la copie de l'effigie de Philippe de Machefoing, de Bruxelles, gentilhomme de Philippe le Bon, peint en original en 1430. M. Jacques Dupont qui révèle cette œuvre, estime que l'auteur du portrait de ce bourguignon attaché à la cour du grand duc d'Occident pourrait être Rogier Van der Weyden (J. DUPONT, *Un portrait de Philippe de Machefoing, garde des bijoux du duc Philippe le Bon, Annales du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Bruxelles, 1936, pp. 30-31).

— M. Kurt STEINBART attire l'attention sur les œuvres que Juste de Gand peignit pendant son séjour à la cour d'Urbain. Notons qu'il inscrit au catalogue du maître flamand non seulement la Communion des Apôtres et les portraits d'hommes illustres, mais le tableau de Windsor et les allégories. D'excellentes photographies illustrent cet article, JOOS VAN GENT, *Panthéon*, décembre 1936, pp. 383-391.

— Le tableau-type du Maître de la légende de Sainte Catherine (Vienne, Collection Van der Elst) figure évidemment l'histoire de la sainte d'Alexandrie. Il s'en fallait cependant que tous les épisodes représentés par l'artiste fussent clairement expliqués. Le chevalier de Schoutheete a retrouvé au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque royale un texte d'un légendier du XIV<sup>e</sup> siècle; grâce à ce document relatif à la vie de la sainte, il lui est possible de déterminer exactement le sens de toutes les scènes qui peuplent le panneau. L'auteur cite quelques exemples encore: un tableau du Musée d'Esztergom (Hongrie) et un autre de la Chapelle Royale de Grenade dont le sens devient compréhensible grâce à des sources littéraires (GUY DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT, *La Vierge d'Alexandrie, Annales du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Bruxelles, 1936, pp. 53-60).

— Le fascicule de décembre de *The Burlington Magazine* comporte toujours *in fine* un certain nombre de planches excellentes reproduisant des œuvres d'art offertes en vente par les grands marchands d'art d'Europe et d'Amérique. Relevons dans le numéro de décembre 1936, la planche 1 figurant le centre d'un triptyque de Joos Van Cleve, une Adoration des Mages, appartenant à la galerie Bottenwieser de New-York. L'œuvre provient des collections Emden à Berlin et Van Gelder à Uccle.

— Parmi les œuvres exposées par la firme Malmedé de Cologne à son Salon d'automne 1935, citons une Adoration des Mages d'un Maniériste anversois (Collection du duc de Westminster), un paysage signé par l'anversois Gisbert Luytens, un autre attribué à Adriaen Van Staël, enfin un paysage avec vue de ville monogrammé D v B (D. Verbrugh) de la collection Vossen.

— On ne connaît aucune œuvre certaine de Valentin Van Orley, père de Bernard, le grand maître bruxellois. M. Sam Hartveld estime que plusieurs panneaux attribués à Bernard sont en réalité l'œuvre que son père peignit entre 1512 et 1517, et notamment la Légende de Saint Roch (Anvers, église S. Jacques), le retable de Furnes (un volet au Musée de Bruxelles), un panneau de la Collection Mortimer Schiff de New-York. M. Hartveld suppose que les armoiries « d'argent à deux pals de gueules » sont propres à Valentin Van Orley; en fait, elles appartiennent à la famille Van Orley (cf. J. Van nérus, L'origine luxembourgeoise des peintres Van Orley, *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, III, 1924, p. 597), S. HARTVELD, *Valentin Van Orley, The Burlington Magazine*, décembre 1936, pp. 263-268.

— Mlle S. BERGMANS apporte une contribution intéressante à l'iconographie nationale en étudiant un portrait catalogué sous le numéro 2607 à la National Gallery de Londres (*The man holding a medal, The Burlington Magazine*, novembre 1936, pp. 213-217). Grâce à des comparaisons et des déductions sagaces, l'auteur établit que l'homme qui tient en main une médaille avec l'effigie de Mercurino de Gattinara, grand chancelier de Charles Quint, est le successeur de celui-ci: Nicolas Perrenot, futur seigneur de Granvelle (Ornans, 1486 — Augsburg, 1550). Le portrait date des années 1529-1530 et semble sortir de l'atelier d'un maître utrechtais.

— M. G. J. HOOGEWERFF s'attache à retracer, au moyen de documents inédits, la biographie d'Hendrik De Raeff van Delft, pharmacien installé à Rome et mieux connu sous le nom d'*Henricus Corvinus* (*Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 2<sup>e</sup> série, t. VI, 1936, pp. 91-109). Ce Corvinus intéresse l'historien de l'art parce qu'il fut en rapport avec les peintres hollandais et flamands de passage à Rome, il devint même l'animateur d'un groupement d'artistes et de savants. En 1603 il épousa la fille du peintre anversois François Van den Kastele. Notons ses relations d'amitié avec Rubens qui reproduisit ses traits sur un tableau où figurent ses amis, œuvre révélée en 1932 par Gerstenberg (voir cette *Revue*, 1933, III, pp. 87-88).

— L'influence exercée par Michel-Ange, Titien et Caravage sur Pierre-Paul Rubens a retenu l'attention des meilleurs spécialistes de l'art rubénien. Il fut peut-être accordé moins d'intérêt aux rapprochements entre l'œuvre de Véronèse et celle du maître baroque anversois. Mlle Cl. JANSON étudie ce problème, précisant la position de Rubens vis-à-vis de la production de Véronèse (*L'influence de Véronèse sur Rubens, Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1937, pp. 26-36). Grâce à une série de rapprochements suggestifs, l'auteur établit que Rubens se plut à emprunter au maître vénitien des motifs décoratifs, des silhouettes de personnages ou même des formules de composition, voire des harmonies de couleurs.

— A l'occasion de l'exposition consacrée à « Rubens et son temps » (Paris, Musée de l'Orangerie, décembre 1936-février 1937), une très nombreuse littérature a vu le jour dans les périodiques d'art. Ce sont, en général, des critiques générales sur l'art de Rubens. Signalons le travail de M. P. COLIN sur *Rubens à travers sa correspondance* (*L'amour de l'art*, novembre 1936, pp. 313-317) dans lequel l'auteur souligne combien les nombreuses lettres du peintre anversois sont peu révélatrices pour une connaissance plus précise de son art. Mentionnons aussi un numéro spécial de *L'Art belge* (janvier 1937) avec articles de MM. Verne et Hourticq. Enfin, il convient de noter le commentaire que M. Ch. STERLING, auteur du catalogue de l'exposition, donne de cette manifestation dans le *Bulletin des Musées de France*, janvier 1937, pp. 2-9.

— M. E. P. RICHARDSON commente la plupart des œuvres qui figurent à l'exposition

Rubens organisée au Musée de Détroit, *Bulletin of the Detroit Institute of arts of the city of Detroit*, février 1936, pp. 62-63.

— M. G. GLUCK note qu'Antoine Van Dyck représenta souvent des instruments de musique dans ses œuvres. L'artiste fut en rapport avec les musiciens et l'auteur viennois s'attache à étudier quelques effigies de musiciens peintes par Van Dyck (*Some portraits of musicians by Van Dyck, The Burlington Magazine*, octobre 1936, pp. 147-153). Ce sont celles de François Langlois, dit Chiatres (Londres, Agnew), de l'organiste anversois Henri Liberti (la meilleure copie chez le duc de Grafton à Hampden House), du joueur de luth Jacques Gaultier (Vienne, collection privée; la toile de 98×73 cm. provient d'un palais génois) et de Nicolas Lanier, musicien français attaché à la cour d'Angleterre (Vienne, Gemäldegalerie).

— Le baron Gendebien, collectionneur bruxellois, a bien voulu confier en dépôt temporaire au Musée d'art ancien de Bruxelles une œuvre acquise récemment par lui : Les filles de Cécrops découvrant Érechthée, œuvre signée par Jacques Jordaens et datée de 1617 (toile, 172×283 cm.). M. L. VAN PUYVELDE (*Jordaens's first dated work, The Burlington Magazine*, novembre 1936, pp. 225-226) attire l'attention sur ce tableau important qui est la première œuvre datée du maître, l'Adoration des Magis de Stockholm est de 1618. L'auteur analyse les caractères de cette interprétation des métamorphoses d'Ovide. Rapprochant d'autres œuvres de jeunesse de Jordaens, il montre combien ce maître est changeant, passant de l'influence caravagesque à la note d'inspiration rubénienne et s'affirmant, comme dans le tableau prêté, enthousiaste des tonalités blondes et lumineuses.

— Poursuivant ses études sur le paysage flamand, M. A. LAES a retrouvé *Un tableau d'un paysagiste bruxellois inconnu du XVII<sup>e</sup> siècle : Alexandre Van Herssen* (*Annales du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Bruxelles, 1936, pp. 92-98). Il s'agit d'une toile conservée dans les réserves du Musée de Bruxelles et portant la signature de ce maître, renseigné en 1658 comme maître à la corporation des peintres de Bruxelles. Après avoir minutieusement analysé les caractères stylistiques de cette œuvre, — ce qui permettra de lui rapprocher d'autres paysages anonymes —, l'auteur a réussi à classer le peintre qu'il ressuscite dans l'évolution des paysagistes bruxellois, il le situe à l'époque d'Adriaen Boudewyns.

— L'étude de Mlle M. HONROY, *A propos des œuvres de François Duchâtel exposées à l'Art Ancien* (*Annales du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Bruxelles 1936, pp. 89-91) fait regretter qu'un travail plus approfondi n'ait pas encore été entrepris sur ce maître qui intéresse l'art et l'histoire du XVII<sup>e</sup> siècle.

J. LAVALLEYE.

— Dans les *Annales du Congrès archéologiques de Bruxelles 1935* (p. 32-40) M. J. LAVALLEYE procède à un *Essai de classement de quelques œuvres de Rogier van der Weyden* en partant de l'étude simultanée de trois *Annonciations* : celle de Madrid (Prado), de Bruxelles (Mus. anc.) et de Westerloo (coll. de Merode). Ces œuvres, il les rapproche de très près de la *Trinité* de Louvain (Mus. Comm.), elle-même annonciatrice de la *Trinité* de Francfort (Mus. Staedel). Une troisième *Trinité*, analogue aux deux premières, qui figure au revers du triptyque Edelheer à Louvain (S. Pierre), dont la partie centrale au moins est certainement copiée d'une œuvre de Roger (*Descente de Croix* de l'Éscorial) l'amène, avec l'aide d'autres arguments du même genre, à attribuer à Roger les *Annonciations* et *Trinités* autrefois données à Robert Campin à travers l'expression « Maître de Flémalle » et à dater les œuvres de Madrid, de Bruxelles, de Louvain (Musée) et de Westerloo d'entre 1425 et 1430.

P. R.

## UN IVOIRE MOSAN ET SES DERIVES

Dans le répertoire iconographique des artistes mosans d'époque romane, il est des thèmes qui ont joui d'une faveur toute particulière et qu'on retrouve interprétés de façon à peu près identique dans les enluminures et dans les diverses branches de l'orfèvrerie. Dans ce cas, il est malaisé de déterminer à quel artiste revient le mérite de l'originalité et qui, de l'orfèvre ou du peintre, a fourni le modèle initial (1).

Le problème est peut-être moins délicat lorsqu'il s'agit de thèmes exceptionnels car les affinités éventuelles des interprétations ne s'expliqueront plus par la sujétion des artistes à une formule traditionnelle répandue dans tous les ateliers mais, vraisemblablement, par l'influence directe de l'œuvre originale sur celles qui en semblent la copie.

La Transfiguration du Christ rentre dans cette deuxième catégorie de sujets : ce thème ne semble pas avoir fait son apparition dans nos régions avant le XII<sup>e</sup> siècle et reste assez peu exploité à cette époque. A notre connaissance, en effet, nous ne le trouvons que dans deux ouvrages mosans datés de la seconde moitié du siècle : un ivoire et une miniature.

Il peut être intéressant de comparer ces documents et de chercher à en déterminer les relations artistiques.

L'interprétation plastique du sujet est constituée par l'ivoire, bien connu, provenant de l'abbaye d'Affligem (actuellement à la Bibliothèque de l' Arsenal à Paris) (Fig. I).

Cette sculpture d'une qualité remarquable a été étudiée d'une façon approfondie par M. Laurent, qui l'apparente, pour le type des personnages et les détails de l'ornementation, aux orfèvreries mosanes de la seconde moitié du siècle (châsses de saint Servais et de saint Héribert, en particulier). L'encadrement de métal qui entoure le bas-relief est lui-même une production des ateliers mosans qui aide à confirmer la provenance et la date de l'ivoire (2).

Dans le domaine de la peinture, c'est la bible provenant de Floreffe (British Museum, Add. 17.737-17.738) qui nous offre une interprétation du même sujet. La Transfiguration constitue, avec la Dernière Cène, une enluminure de pleine page précédant le livre de Job dans le deuxième volume de la Bible (f<sup>o</sup> 4 r<sup>o</sup>) (Fig. II). Le manuscrit est, on le sait,

---

(1) Voyez, sur cette question, K. H. USENER, *Kreuzigungsdarstellungen in der mosanen Miniaturmalerei und Goldschmiedekunst*, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, IV (1934), pp. 204-205.

(2) M. LAURENT, *Les ivoires prégothiques*, Bruxelles, 1912, p. 140 et P. XVIII.

un spécimen significatif de l'enluminure mosane. S'il a été élaboré à l'abbaye de Floreffe (ce que sembleraient prouver les mentions historiques), il n'en est pas moins certain que l'artiste s'y est inspiré des miniatures de la Bible d'Averbode et qu'il doit être rattaché au même cycle artistique, vraisemblablement à celui de Stavelot, comme nous avons tenté de le démontrer dans cette revue (1). Certaines maladresses qui apparaissent comme la falsification du modèle, font de lui un copiste plus docile que perspicace.

Précisément c'est ce même caractère qui nous est révélé par l'examen de la Transfiguration et, en comparant la peinture à l'ivoire, il est facile de se convaincre qu'ici encore l'enlumineur n'a pas été un interprète parfait du modèle dont il s'est inspiré.

Que ce modèle soit l'ivoire d'Affligem, il est permis de le supposer si l'on tient compte de l'aspect général du tableau et de certains détails techniques.

De part et d'autre, en effet, la scène se décompose en deux zones distinctes suivant la hauteur : la partie supérieure qui rassemble les figures dressées du Christ, de Moïse et d'Elie et la partie inférieure occupée par les apôtres Pierre, Jacques et Jean qui tombent à la renverse et sont frappés de stupeur. Dans les deux œuvres, c'est la même répartition des éléments du tableau, le même équilibre et le même parallélisme des six personnages, le même contraste entre l'agitation des disciples et la majesté calme des figures de l'apparition. Et cependant, si les deux compositions sont établies sur des plans identiques, il s'en faut de beaucoup qu'elles produisent un même effet sur le spectateur. Dans l'ivoire, en effet, l'expression de l'extase qui saisit les apôtres devant la vision resplendissante est traduite avec beaucoup plus d'habileté que dans la miniature. C'est surtout l'effet d'aveuglement, d'éblouissement que l'ivoirier a voulu rendre, conformément au texte biblique qui montre le Christ resplendissant comme la neige, l'éclair, le soleil et la lumière (2).

Pierre, Jacques et Jean cherchent avant tout à se préserver les yeux de l'éclat trop brillant de l'apparition : voyez le geste de leurs bras et la façon si naturelle dont ils se font un écran de leurs mains tandis que l'apôtre placé sous le Christ se cache entièrement la tête dans ses bras repliés. Or ces attitudes qui traduisent exactement les réactions de l'individu devant une lumière intense et subite, n'ont plus, dans le manuscrit,

---

(1) S. GEVAERT, *Le modèle de la Bible de Floreffe*, Rev. belge d'archéologie et d'histoire de l'art, V (1935), pp. 17 et suiv.

(2) Matth., XVII, 1-9; Marc. IX, 2-8; Luc. IX, 28-35.

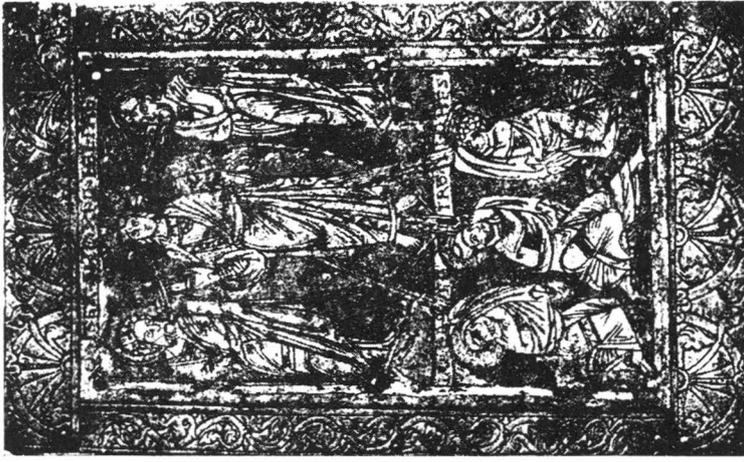


Fig. III. — Reliquaire de cuivre gravé.  
(Collection Schmitzgen).

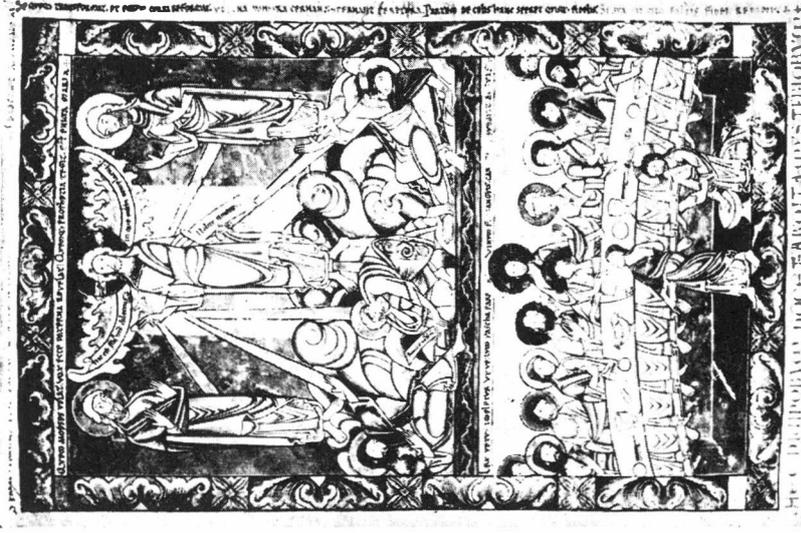


Fig. II. — Bible de Floresse.  
(Londres, British Museum).



Fig. I. — Ivoire d'Afflighem.  
(Paris, Bibliothèque de l'Arsenal).



la même signification et la même vérité : elles expriment peut-être l'effacement et le désarroi mais non plus l'éblouissement qui semble cependant un élément fondamental de la scène. L'apôtre Pierre, notamment, identifiable par le phylactère portant ses paroles, apparaît dans une pose assez invraisemblable qui le montre en quelque sorte accoudé au sol. Pas plus que ses compagnons disposés symétriquement à ses côtés, il ne semble incommodé par l'intensité des rayons émanant de la figure du Christ. L'enlumineur n'a donc pas saisi la portée entière du modèle qu'il a eu sous les yeux et là où il en modifie l'aspect, il en dénature facilement la signification.

La figure placée à gauche du Christ est, par contre, la réplique de celle qui y correspond dans l'ivoire : la disposition des mains et la façon dont le manteau enveloppe le buste du personnage suffisent à prouver la parenté des deux œuvres. Pourtant ici encore la supériorité de l'ivoirier sur l'enlumineur se trahit par une aisance beaucoup plus marquée de l'attitude et du geste. Dans la miniature, en effet, la figure perd l'aspect de robustesse et de naturel qui caractérise d'ailleurs les six personnages du bas-relief; elle s'allonge exagérément, devient grêle et chancelante tandis que son geste se fait étriqué et que ses formes plastiques se dissimulent sous des draperies conventionnelles étroitement serrées au corps.

Comme nous l'avons noté dans l'étude citée ci-dessus, l'enlumineur recourt à des formules, à des motifs stéréotypés dont il ne vérifie pas l'exactitude et qui, par leur agencement, composent des ensembles souvent arbitraires. C'est à cette méthode de travail que l'on doit la structure schématique des figures et peut-être aussi l'aspect si particulier du sol. Il est fait de masses arrondies : sortes de volutes ou de coquilles étrangement contournées qui couvrent toute la partie inférieure du tableau. Sur ces bourrelets de terrain, les personnages ne trouvent qu'un point d'appui précaire comme on en peut juger par le prophète placé à droite du Christ. Ses pieds posent à la fois sur le sol et sur le bras d'un disciple ! On pourrait multiplier les exemples de ces faiblesses et de ces incorrections qui dénotent chez le peintre un sens moins aigu d'observation et une moindre finesse de conception que chez l'ivoirier. Mais ces remarques ne peuvent surprendre car elles nous ont été suggérées semblablement par la comparaison instituée entre la Bible de Floreffe et la Bible d'Averbode. Ce sont les mêmes maladresses qui trahissent à nouveau dans le peintre le copiste consciencieux plus que l'artiste doué.

En conséquence, la Transfiguration peinte reste, vis-à-vis de la Transfiguration sculptée, dans les mêmes rapports que la plupart des miniatures

de la Bible vis-à-vis du manuscrit d'Averbode c'est-à-dire qu'elle est une imitation maladroite, une altération de son modèle.

C'est ce qui conduit de nouveau à contester la signification et les mérites de la Bible de Floreffe. S'il est permis de lui reconnaître des qualités nombreuses, on ne peut en tout cas la placer au même rang de valeur artistique que la Bible d'Averbode et l'ivoire d'Afflighem. Précisément ces deux œuvres, qui s'équivalent par les mérites esthétiques, ont entre elles maintes affinités qui sembleraient attester la conformité presque parfaite des conceptions de l'ivoirier et de l'enlumineur. Voyez l'aspect trapu des figures, l'aisance de leurs attitudes, le détail des draperies, la structure générale des tableaux (1).

L'ivoire est attribué, comme on sait, à un atelier de sculpture influencé directement par les arts du métal, ce qui conduit à le situer dans un des grands centres mosans d'orfèvrerie (Liège, comme le pensent M. Laurent et A. Goldschmidt (2). La Bible d'Averbode reste, elle-même, en corrélation étroite avec ces ateliers et, plus spécialement, avec les productions attribuées à Stavelot.

L'auteur de la Bible de Floreffe, qui est tributaire à la fois du maître d'Averbode et de l'ivoirier, s'était-il formé dans un de ces centres mosans d'activité qu'avaient illustrés des esprits comme Rupert et Wibald, des artistes comme Renier et Godefroid? Il est assez logique de le croire d'autant plus que l'abbaye de Floreffe, fondée seulement en 1121, ne pouvait, à la différence de Liège ou Stavelot, faire état d'un long passé artistique.

La thèse qui veut que le manuscrit ait été enluminé à Floreffe semble donc assez contestable (3).

Un troisième exemple d'interprétation du thème de la Transfiguration se rencontre dans un petit reliquaire de cuivre gravé et émaillé, actuellement dans la collection Schnütgen (4). L'œuvre n'est pas mosane. O. von Falke la rattache à l'atelier d'Hildesheim en Saxe et la date du troisième tiers du siècle (5). La composition nous intéresse dans la mesure où elle apparaît comme la copie de l'ivoire d'Afflighem, ainsi que l'ont noté Witte et von Falke (Fig. III).

---

(1) Cfr, spécialement dans notre étude citée, la fig. 3 (prophète en haut à gauche et la figure à gauche du Christ dans l'ivoire).

(2) A. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, T. III, n° 28, Pl. VIII.

(3) Si l'on admet l'élaboration du manuscrit à Floreffe, on doit néanmoins, rattacher ses enluminures à la tradition mosane de Liège ou Stavelot.

(4) F. WITTE, *Die liturgischen Geräte der Sammlung Schnütgen in Cöln*, Berlin, 1913, Pl. 53.

(5) O. VON FALKE, *Hildesheimer Goldschmiedewerke des 12 Jahrhunderts*, Panthéon, V (1930), p. 273.

Nous constatons à nouveau une identité parfaite dans le groupement et la répartition des personnages. Toutefois leur cohésion s'affaiblit et les relations des disciples avec le Christ deviennent moins nettes que dans la Bible et dans l'ivoire. Cet effet est dû, en partie, à la présence d'inscriptions entre les deux registres de figures. Il se produit de la sorte une scission presque complète entre les personnages dressés et les apôtres agenouillés. La figure du Christ est une transposition assez fidèle du modèle sculpté. Seule, elle échappe à cette instabilité d'attitude qui caractérise les autres acteurs de la composition et semble d'ailleurs une particularité de cet artiste (1). Dans les draperies des disciples on retrouve aussi l'action du modèle mosan tandis que, par l'expression morne et rude des visages, par la disproportion flagrante des mains de Jésus, d'Elie et de Moïse, l'émailleur semble en avoir méconnu la remarquable leçon.

En résumé, les trois œuvres confrontées dans cette étude nous ont permis de constater la façon dont un thème se transposait d'une technique dans une autre, se modifiant ou s'altérant dans ses caractères originaux selon les conceptions et les habitudes des copistes.

La qualité de l'ivoire d'Afflighem en fait une œuvre exceptionnelle dont on ne retrouve qu'un écho affaibli dans l'enluminure de la Bible de Floreffe et sur l'autel émaillé de la collection Schnütgen à Cologne (2).

SUZANNE GEVAERT.

---

(1) Voyez, dans l'article de VON FALKE, la fig. 7, p. 272.

(2) Comme le note avec justesse le Professeur BRASSINE, la Bible d'Averbode, doit être plus précisément dénommée Evangélique d'Averbode.



# LE CLOITRE DE L'ANCIENNE ABBAYE DE SAINTE-GERTRUDE A LOUVAIN

## INTRODUCTION.

### I. *Notions historiques sur l'église et l'abbaye de Sainte-Gertrude.*

Au début du XII<sup>e</sup> siècle, l'augmentation de la population exigea l'érection de plusieurs nouveaux sanctuaires sur le territoire de la ville de Louvain. L'église Saint-Pierre demeura la seule église paroissiale jusqu'en 1252 et nomma les desservants ou vicaires des oratoires secondaires placés sous sa dépendance.

La première allusion à l'existence d'un lieu saint dédié à sainte Gertrude figure dans une charte concernant l'hôpital Saint-Pierre, datée de 1131-1140; on y lit en effet : *supra veterem fossam... juxta Sanctam Gertrudem* (1).

La chapellenie de Sainte-Gertrude fut conférée en 1200, par le prévôt et le chapitre de Saint-Pierre, à maître Francon (2). En 1204, à la demande d'Henri I, duc de Brabant, le même prévôt et le chapitre autorisèrent la cession de la chapelle de Sainte-Gertrude aux chanoines de Saint-Victor de Paris et l'exemptèrent de leur juridiction; le vicaire Francon fut nommé prévôt de la nouvelle communauté, à condition qu'après sa mort, la chapelle appartiendrait aux religieux qui, en signe de l'ancienne soumission, devraient envoyer chaque jour un des leurs pour célébrer la grand'messe du chapitre (3). Henri I, duc de Brabant, promulgua en 1206 la charte de fondation de la communauté des chanoines réguliers de Saint-Augustin à Sainte-Gertrude (4); chose curieuse, il n'est pas fait mention de chanoines de Saint-Victor, ni dans cet acte, ni dans les documents postérieurs (5); de fait, les chanoines crurent toujours avoir été primitivement associés aux religieux de Paris, mais Joseph-Geldolphe van Ryckel, qui signait habituellement : chanoine de Saint-Victor, avoua lui-même agir par tradition, sans posséder de pièces justificatives (6).

(1) CUVELIER J., *La formation de la ville de Louvain, des origines à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.* (Mém. in-4<sup>o</sup> de l'Acad. Royale de Belgique [Classe des Lettres], 2<sup>me</sup> série, t. X, fasc. 2 [1935], p. 50.)

(2) Cf. Acte de 1200. *Chartrier de Sainte-Gertrude* aux Archives générales du Royaume.

(3) Cf. Acte de 1204. *Chartrier de Sainte-Gertrude* aux Archives générales du Royaume.

(4) Cf. Acte de 1206. *Chartrier de Sainte-Gertrude* aux Archives générales du Royaume.

(5) JACOBS A. J. L., *L'Abbaye noble de Sainte-Gertrude à Louvain, depuis son origine jusqu'à sa suppression*, Louvain, 1880, p. 6.

(6) J. G. A RYCKEL, *Historia S. Gertrudis*, Bruxellae, 1637, p. 630.

La charte de fondation mentionnait explicitement divers terrains et revenus octroyés par le duc pour assurer l'existence matérielle des chanoines.

L'installation des religieux à Sainte-Gertrude se fit le 12 juin 1206 (7), et la fondation fut confirmée en 1207, par Hugues, évêque de Liège et par Engelbert, archevêque de Cologne (8).

Grâce aux terrains donnés par le duc de Brabant, le prévôt Francon put entreprendre immédiatement la construction des bâtiments nécessaires à la communauté et remplaça la chapelle de Sainte-Gertrude, devenue insuffisante, par une église que Jacques de Vitry (9), évêque de Saint-Jean d'Acre et de Frascati consacra le 26 mars 1228. Bientôt, le développement de la ville (10) provoqua le démembrement de la paroisse de Saint-Pierre et en juillet 1252, la cité fut divisée en 5 paroisses, par décret du cardinal légat Hugues : l'église de Sainte-Gertrude devint une des églises paroissiales (11) et, à partir de ce moment, les chanoines du monastère furent vraisemblablement exemptés de l'obligation d'aller célébrer chaque jour la grand'messe du chapitre de l'église-mère, comme le stipulait l'acte de 1204.

Les faveurs du duc de Brabant, les donations généreuses des particuliers et l'obtention du patronage de nombreuses églises du diocèse (12) contribuèrent à l'essor rapide de la communauté; vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, la vie religieuse s'épanouit dans le monastère en plein développement. En 1334, la dénomination d'abbé fut accordée au prévôt de Sainte-Gertrude, Henri de Tervueren, qui porta ce titre pendant trois ans. Ses successeurs, — est-ce par raison de prudence ou par humilité? on l'ignore — reprirent le nom de prévôt (13) et le gardèrent jusqu'au 2 mars 1449 a. s. (14) date à laquelle le pape Nicolas V érigea le couvent en abbaye et confirma l'abbé dans la charge de conservateur des privilèges de l'Université que le pape Martin V avait octroyée en 1428 (15) au prévôt de Sainte-Gertrude. En 1653, Innocent X conféra aux abbés la mitre et l'anneau (16).

(7) MOLANUS, *Historiae Lovaniensium, libri XIV*, ed. P.F.X. de Ram., Bruxellis, 1861. L. V, cap. XI, p. 222.

(8) Cf. Acte de 1207. *Chartrier de Sainte-Gertrude* aux Archives générales du Royaume.

(9) MOLANUS, *op. cit.*, L. V, cap. XV, p. 233.

(10) MOLANUS, *op. cit.*, L. II, cap. I, p. 66.

(11) MOLANUS, *op. cit.*, L. II, cap. III, pp. 68, 69.

(12) MIRAEUS, *Donationes Belgicae*, t. I, p. 428.

(13) MOLANUS, *op. cit.*, L. V, cap. XVI, p. 235.

(14) MOLANUS, *op. cit.*, L. V, cap. XIII, p. 226.

— Cf. Acte de 1449, *Chartrier de Sainte-Gertrude* aux Archives générales du Royaume.

(15) MOLANUS, *op. cit.*, L. IX, cap. XI, pp. 495, 496.

(16) Cf. Texte de l'acte du Vicariat de Malines ratifiant cette faveur du St. Siège, publié par JACOBS A. J. L., *op. cit.*

Les abbés, en administrateurs intelligents, surent profiter de leur pouvoir pour accroître, embellir leur abbaye et pour augmenter sa richesse. Parfois aussi, ils s'immiscèrent dans les affaires politiques (17). Le monastère n'accueillit bientôt plus que des religieux de famille noble dont l'éducation raffinée imprima à la vie conventuelle un cachet de distinction très particulier. Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, la prospérité des finances, les ressources provenant du patronage de cures nombreuses et le confort de leur habitation assurent aux chanoines de Sainte-Gertrude une existence large et facile. Les étrangers trouvent à l'abbaye une hospitalité cordiale et les princes un séjour agréable. Mais bientôt l'aisance engendre le relâchement; sous l'abbé Philippe de Herzelles (1721-1742), les festivités et les banquets se multiplièrent au point que son successeur, Louis-Ernest de Leefdael (1743-1765) projeta des réformes sérieuses que l'indécision de son caractère ne lui permit pas de réaliser. A sa mort, le piteux état des finances et l'affaiblissement de la discipline monastique émurent les religieux eux-mêmes; à l'insu de leur abbé, ils rédigèrent des suppliques, dressèrent des plans de réformes et les envoyèrent aux autorités compétentes. De nouveaux statuts, obtenus en 1765, les apaisèrent momentanément (18).

Sous le règne de son dernier prélat, Joseph-François de Woelmont (1788-1798), supérieur insouciant et trop mondain, l'abbaye, écrasée de dettes, s'éteignait doucement. La Révolution la supprima en 1796, en expulsa l'abbé et les religieux, le 21 janvier 1797. L'année suivante, elle fut divisée en trois lots et vendue à l'encan (19).

En 1892, la majeure partie des bâtiments claustraux, englobée dans un des lots, fut achetée par l'Union des Teinturiers et convertie en ateliers (20). En 1911, M. le chanoine A. Thiery, professeur à l'Université de Louvain, en fit l'acquisition et entreprit un important travail de restauration. Les Dames Bénédictines de l'Abbaye de la Paix Notre-Dame de Liège, entrèrent en possession du monastère reconstitué en 1917 et y installèrent une Pédagogie universitaire, rendant ainsi à son atmosphère primitive de prière et d'étude l'ancienne abbaye de Sainte-Gertrude.

## II. *Notions archéologiques sur l'église de Sainte-Gertrude.*

Il n'entre pas dans le cadre de ce travail d'étudier en détail l'architecture

---

(17) Certains Abbés furent députés aux Etats de Brabant.

(18) JACOBS A. J. L., *op. cit.*, pp. 92 à 97, 101 à 104, 110.

(19) L'église, servant d'église paroissiale, n'a pas été vendue. Cfr. VAN EVEN E. *Louvain dans le passé et dans le présent*. Louvain, 1895, p. 401.

(20) VAN EVEN E., *op. cit.*, p. 402.

de l'église de Saint-Gertrude; mais il nous semble nécessaire d'indiquer, dans les grandes lignes, les diverses campagnes de sa construction, puisque le cloître qui nous intéresse y est étroitement uni. La tâche est malaisée : l'église a subi de multiples remaniements; des transformations et des destructions espacées sur plusieurs siècles y posent de nombreux problèmes que l'absence de textes précis, antérieurs au XV<sup>e</sup> siècle, contribue à rendre difficiles à résoudre.

Toutefois, l'examen attentif de l'église actuelle, joint aux renseignements puisés dans Molanus et dans l'*Historia Sanctae Gertrudis* de Joseph-Geldolphe van Ryckel sur l'activité des prévôts et des abbés, permet de donner la chronologie approximative du sanctuaire.

Une chronique manuscrite, que l'archiviste Jacobs transcrivit en 1874, raconte que la chapelle de Sainte-Gertrude devint en 1176 la proie des flammes (21). Elle fut remplacée par un nouvel oratoire que Francon et les chanoines de Saint-Augustin jugèrent insuffisant puisqu'ils firent édifier l'église dont la consécration eut lieu en 1228, ainsi qu'il a été dit plus haut. De cette église, encore romane sans doute, il ne reste aucun vestige; mais en même temps qu'elle, des bâtiments monastiques et un cloître furent construits. L'existence, partielle tout au moins, de ce dernier nous est affirmée, semble-t-il, par les débris de colonnettes jumelées et de leur base, retrouvés dans les décombres des fondations mises à nu par M. le chanoine Thiery, lors de la récente restauration (22). L'église érigée par Francon devait avoir des dimensions assez restreintes, limitée qu'elle était à l'Est par un chemin longeant la Dyle, depuis le mur d'enceinte de la ville jusqu'au cimetière de Sainte-Gertrude (23). Le prévôt Arnoldus de Castro, désireux d'agrandir le monastère, obtint en 1298, de Jean, duc de Brabant, l'autorisation de fermer cette voie qui fut incorporée ainsi dans la propriété des religieux (24). Le terrain gagné permit au prélat de projeter une église plus vaste et d'entreprendre la transformation des bâtiments claustraux. Il commença à mettre son dessein à exécution mais la mort le surprit en 1307. Son successeur, Godefridus de Udekem, aidé des conseils du chanoine Walterus de Erpse (25), continua son œuvre. Molanus écrit que sous sa prélature (1307-1320), presque tout le

---

(21) JACOBS A. J. L., *op. cit.*, p. 139.

— Divaeus dit également que presque toute la ville de Louvain brûla en cette année.

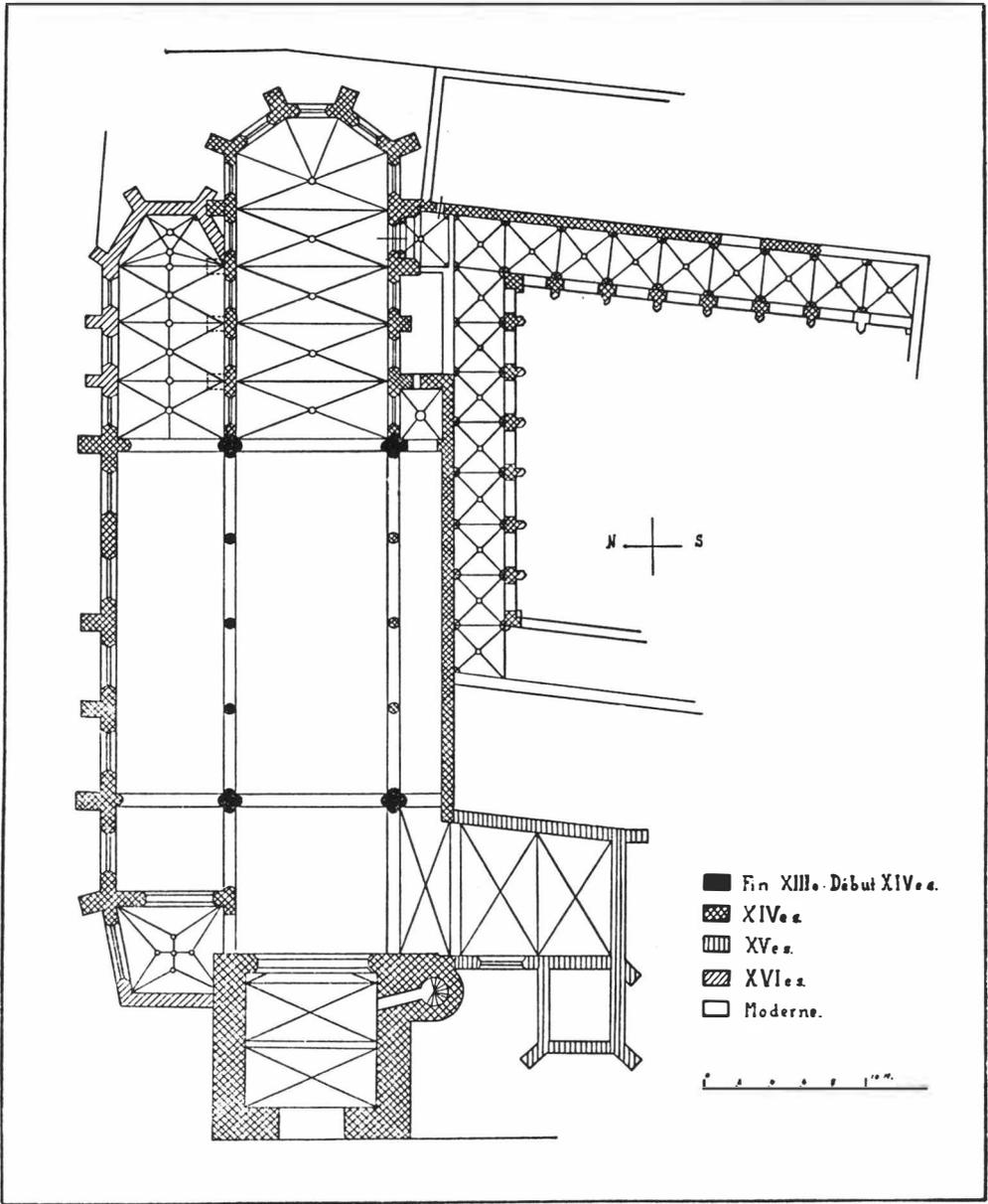
(22) Renseignement communiqué par M. le chanoine Thiery.

(23) Ce cimetière était situé dans la partie de la rue Mi-Mars parallèle au bas-côté Nord de l'église actuelle. Cf. VAN EVEN E., *op. cit.*, p. 208.

(24) J. G. A RYCKEL, *op. cit.*, p. 639.

SANDERUS, *Chorographia sacra nobilis et antiqui coenobii S. Gertrudis Lovanii canonicorum regularium ordinis S. Augustini*. Bruxellae, 1659, p. 4.

(25) MOLANUS, *op. cit.*, L. V, cap. XIV, p. 230.



Eglise et Cloître de l'ancienne Abbaye de Sainte Gertrude à Louvain.

Relievi de l'auteur.

monastère fut renouvelé (26) et que le prévôt Joannes Jolys (1320-1327) acheva les restaurations et les constructions commencées (27).

Que doivent l'église et le cloître aux règnes de ces trois prélats? C'est la question qui se pose dès l'abord.

Aujourd'hui, l'église comprend un chœur formé de quatre travées rectangulaires et d'une cinquième travée terminée par une abside à trois pans, une nef avec bas-côtés irréguliers, le bas-côté Sud n'ayant pas la moitié de la largeur du bas-côté Nord (28); entre la nef et la tour, se trouve une avant-nef dont le rôle primitif est ignoré. Une chapelle de deux travées rectangulaires, édiflée au XV<sup>e</sup> siècle et pourvue d'une petite sacristie en hors-d'œuvre, se greffe, à l'Ouest, sur le bas-côté Sud. Le bas-côté Nord est prolongé vers l'Est par la chapelle du Saint-Sacrement, bâtie au XVI<sup>e</sup> siècle et vers l'Ouest, par un baptistère, antérieur de quelques années.

Les piles de l'entrée du chœur actuel sont en quatrefeuille. La pile Nord garde, intactes, trois colonnes engagées; la quatrième a été noyée dans la reconstruction postérieure du mur du chœur. Deux colonnes de la pile Sud ont disparu : l'une fut enrobée par le mur du chœur, l'autre remplacée par un contrefort. Le niveau bas du socle octogonal de ces piles et le profil de leur base, — un tore supérieur relié à un tore inférieur légèrement aplati par une minuscule scotie — plaident en faveur de leur ancienneté et semblent accuser la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Au bas de la nef, deux autres piles ont la même section et la même base, mais leur socle s'élève davantage au-dessus du pavement et la hauteur de leur fût dépasse d'environ 0.15 m. celle des fûts des piles situées à l'entrée du chœur; elles sont un peu plus tardives et vraisemblablement du début du XIV<sup>e</sup> siècle. Leur construction aura été suivie de près par celle des trois colonnes du côté Nord de la nef, auxquelles d'autres supports durent probablement faire face, du côté Sud. Le fût de ces soutiens a la même élévation que les fûts en quatrefeuille des piles du bas de la nef; leur base comprend un tore supérieur appuyé sur un tore plus large et affaissé; leur socle octogonal s'élargit dans le bas par un chanfrein, et, détail exceptionnel pour l'époque, un ornement ondulé, faisant office de griffe, unit la base au socle. Il est possible qu'au moment où l'on exécuta ces travaux à l'église, des remaniements furent apportés au cloître primitif; de ces transformations proviendraient les débris trouvés par M. le chanoine Thiery dans

(26) MOLANUS, *op. cit.*, L. V, cap. XII, p. 224.

(27) MOLANUS, *op. cit.*, L. V, cap. XII, p. 225.

(28) Le bas-côté Sud de l'église primitive devait avoir la même largeur que le bas-côté Nord. La présence du cloître, incrusté dans la largeur du bas-côté Sud, par suite de remaniements, explique l'étroitesse présente de celui-ci.

les fondations du cloître actuel et utilisés par lui (29) dans une clôture édifiée à l'intérieur de la nouvelle chapelle de l'Abbaye, débris qui paraissent dater du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle (30).

Certains bâtiments de l'abbaye, le cloître tel qu'il se trouvait au début du XIV<sup>e</sup> siècle et des parties de l'église y attenantes furent sans doute gravement éprouvés par le grand incendie de 1326 qui sévit sur la paroisse de Sainte-Gertrude et y détruisit, d'après les dires de Molanus (31) et de W. Boonen (32) plus de 600 maisons, car la période qui suit et qui englobe la majeure partie du XIV<sup>e</sup> siècle fut consacrée à réparer les dégâts causés par le feu. Le désastre dût être considérable, puisque dans les vers dédiés par Molanus à la mémoire du prévôt Leonius de Erpe (1379-1402), nous lisons que la sollicitude du prélat « *usta reformavit, aedes bene multiplicavit* » (33). Ses deux prédécesseurs Henri de Tervueren et Henri de Rode commencèrent les transformations que son règne vit s'achever, ainsi que nous le constaterons. Après l'incendie de 1326, une nouvelle campagne de construction fut entreprise. On remplaça les soutiens correspondant aux 3 colonnes du côté Nord de la nef par celles qui existent encore actuellement. Le fût de ces soutiens, mis à nu par un dérochage assez récent, est appareillé par assises; leur base : un tore supérieur, placé sur un tore inférieur aplati, s'appuie sur un socle octogonal aux angles coupés dans le haut, qui s'élargit par un corps de moulures comprenant un chanfrein et un talon renversé à cavet accentué. Les mêmes profils se retrouvent à une colonne engagée des Halles universitaires de Louvain, qui ne doit pas être de beaucoup postérieure à 1317, date de la pose de la première pierre (34); mais rien ne prouve que ces profils ne sont pas restés en usage durant assez longtemps. Le socle de ces 3 colonnes s'élève, à peu de centimètres près, à la même hauteur que ceux des colonnes du côté Nord de la nef, mais leur fût dépasse d'un mètre le fût des soutiens précités, épargnés par l'incendie; de là, la différence de niveau des clefs des arcades Nord et Sud. Le motif plausible de la surélévation des arcades Sud est le projet de reconstruction du cloître : il fallait augmenter la

---

(29) Renseignement communiqué par M. le chanoine Thiery.

(30) Il n'est pas sans intérêt de noter, qu'avec ce cloître du début du XIV<sup>e</sup> s., disparurent de nombreuses dalles en trapèze, portant une sorte d'arbre de vie, du type scaldien. M. le chanoine Thiery a constaté qu'elles avaient été utilisées comme semelles pour asseoir les murs du cloître actuel; il en a exhumé quelques-unes et les a encadrées dans ses parements.

(31) MOLANUS, *op. cit.*, L. XIV, De miscellaneis, p. 857.

(32) W. BOONEN, *Geschiedenis van Leuven*, uitgeg. door E. Van Even. Leuven, 1880, p. 29.

(33) MOLANUS, *op. cit.*, L. V, cap. XII, pp. 225 et 226.

(34) HISETTE L., *Halle aux draps ou Halles universitaires de Louvain*. (Revue de l'Art chrétien, juillet 1909.)

hauteur du mur du bas-côté Sud de l'église afin de permettre le percement des fenêtres au-dessus de l'appentis du cloître dont la présence empêchait l'éclairage normal de l'édifice, et hausser également les grandes arcades de ce côté pour que la nef reçoive une lumière suffisante. Outre les gravures du temps (35), des fissures, qui se trahissent faiblement sous le badigeon du mur de ce bas-côté Sud, indiquent nettement le contour de ces fenêtres; celles-ci furent aveuglées au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque le cloître a été surmonté d'un étage.

Les soutiens des côtés Nord et Sud de la nef ont le même diamètre. Leurs chapiteaux, dépourvus de feuillage et recouverts de plâtras ont un tailloir octogonal, une hauteur et un galbe de corbeille (36) identiques. De coupe très simple, les arcades reliant ces soutiens se composent d'un double rouleau aux angles chanfreinés et ont dû être refaites, ainsi que les murs gouttereaux, dans la campagne de construction que nous plaçons vers 1340. Ces murs gouttereaux sont percés de six fenêtres, de forme singulière, qui s'amortissent par trois côtés d'un polygone aux claveaux fort minces, et qui n'ont subi aucune mutilation à l'encontre de ce que certains ont prétendu. Immédiatement au-dessus de ces fenêtres, commence la voûte en bardeaux de la nef, voûte originale du XIV<sup>e</sup> siècle dans les travées qui nous occupent (37).

Durant la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, on entreprit la construction du chœur de quatre travées et de l'abside à trois pans. De robustes contreforts prouvent que, dès le début, on comptait voûter, mais ce dessein ne fut réalisé qu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Des fenêtres élancées, d'une hauteur de 10.50 m., éclairèrent le chœur et l'abside et ne furent aveuglées partiellement qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Dans l'arc brisé de ces fenêtres on constate une reprise qui doit dater, semble-t-il, du moment où le chœur et l'abside furent voûtés. Cette reprise se distingue nettement dans l'appareil : le grès brabançon jaunâtre employé dans le bas, fait place à un grès plus blanc et la mouluration des baies se transforme. A l'extérieur, le mince chanfrein des piédroits disparaît à la naissance de l'arc brisé et

---

(35) Cf. 1. Vue cavalière gravée sous l'abbé Arnould d'Eynthouts (1593-1607) pour l'*Histoire de Sainte-Gertrude* de J. G. VAN RYCKEL. — 2. Vue cavalière gravée sous l'Abbé de la Margelle (1642-1664) par *Lucas Vostermans* le jeune, pour la première édition de SANDERUS, *op. cit.*, 1659. — 3. Vue cavalière gravée sous l'Abbé de la Viesville (1668-1697) par *Harrewyn*, pour LEROY, *Castella et Praetoria nobilium Brabantiae*, 1699.

(36) La corbeille était probablement munie de crochets ou de feuillages. Le peintre Stramot les rendit maladroitement en 1682, dans le tableau que l'église de Sainte-Gertrude a conservé, et qu'il exécuta à l'occasion du Cinquantenaire de la fondation de la Confrérie des âmes.

(37) En 1713, un plafond à caissons dissimula la voûte lambrissée de la nef centrale, un autre plafond couvrit les bas-côtés et ils enlevèrent à l'église ses proportions en la mettant au goût du jour.

un chanfrein plus large, taillé dans des assises plus épaisses le remplace. Outre les traces de barlottières, nous avons pu retrouver, enchâssé dans la maçonnerie bouchant la partie inférieure de l'une des fenêtres du chœur, un meneau construit par assises et conservé sur une hauteur de 5 mètres. Ce meneau est dépourvu de colonnette engagée et sa coupe reparaît dans les piédroits; il divise la baie en deux formes et devait s'épanouir en remplage dans le tympan. Meneaux et remplages ont sans doute été supprimés, lors de la modification des arcs brisés. A l'intérieur du chœur, les piédroits des fenêtres se profilent en un large biseau divisé en deux par une gorge qui s'amincit à la naissance de l'arc; à cet endroit, comme à l'extérieur la reprise se voit clairement. Elle a dû se faire à la fin du XV<sup>e</sup> siècle au moment du voûtement du chœur dont un texte certain fixe le *terminus ad quem*. En effet, dans les comptes de l'église de Saint-Jacques, de 1489, on relève le poste suivant : « Aen de capel- » meesters van Sinte Gertruden bruederscape van den formeelen daer » Sinte Gertruden choir op gewelft was, gecocht, by den kerckmeesters, » omme d' nijwe werck van den bueke opte welven... 6 rins gulden » (38). On vendit donc, en cette année, les cintres employés pour la construction des voûtes du chœur de Sainte-Gertrude, et ces cintres furent utilisés ensuite pour les voûtes de la nef de Saint-Jacques.

La construction du cloître est contemporaine de celle des murs du chœur; nous en trouvons la preuve dans la travée en hors-d'œuvre du cloître qui, fait assez rare, raccorde celui-ci au chœur, à l'endroit où se rencontre habituellement la « porte des moines » dans les églises monastiques. Cette travée s'incruste entre deux contreforts du chœur et les nervures et retombées de ses voûtes sont parfaitement liaisonnées avec l'appareil de ceux-ci.

A la même époque, mettons vers 1380, on édifia la tour. Son rez-de-chaussée est couvert par deux voûtes barlongues; une troisième, plus large, se prolongeait dans l'avant-nef de l'église sous une tribune, raccourcie aujourd'hui, dont la destination primitive nous demeure inconnue, mais comme les archéologues en signalent dans certaines églises de religieuses (39). Au bas de la tour, les colonnettes avec filet se profilant sur la base, les niches avec dais et les consoles à figures de la façade sont contemporaines de l'architecture du cloître dont la sculpture historiée peut être attribuée au dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Des mêmes années, datent

(38) VAN EVEN E., *op. cit.*, p. 404, note 3.

(39) On les trouve surtout dans les pays scandinaves, chez les Brigittines. Cf. V. LORENZEN, *De danske Klosters Bygningshistorie*. — En Belgique, il n'existe aucune tribune de ce genre (sorte de jubé s'avancant dans la nef) qui remonte au Moyen Age. Cette troisième travée fut supprimée lors d'une transformation du jubé, mais ses amorces existent.

la voûte à croisée d'ogives de l'étage de la tour et sa clef historiée représentant sainte Gertrude et saint Augustin.

Pendant la grande période de construction qui s'étend de 1326 à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, on reconstruisit donc les murs gouttereaux de l'église et une partie de leurs soutiens, les murs des bas-côtés, le chœur avec son abside, le bas de la tour et le cloître. Le règne du Prélat Leonius de Erpe (1379-1402) verra se terminer le rez-de-chaussée et le premier étage de la tour, ainsi que le cloître auquel il nous reste à consacrer un examen plus détaillé.

## LE CLOÎTRE.

### I. *L'Architecture.*

Le cloître de Sainte-Gertrude forme un quadrilatère irrégulier, comptant, outre les travées d'angle, 7 travées au Nord et à l'Est et 6 travées au Sud et à l'Ouest. Les galeries Nord et Est, seules, sont anciennes (40).

La première, accolée au bas-côté Sud de l'église, se prolonge parallèlement au chœur par ses dernières travées; elle appartenait à la fabrique d'église de Sainte-Gertrude au moment où l'abbaye fut achetée par M. le chanoine Thierry : les murs de ses deux dernières travées et de la travée d'angle avaient été abattus et cette portion du cloître, ainsi que la travée en hors-d'œuvre dont nous avons parlé et l'espace compris entre les trois premiers contreforts du chœur (41), étaient utilisés comme sacristie; on y accédait par une porte percée dans le mur du bas-côté Sud de l'église, porte murée à présent et cachée par des boiseries. Un échange se fit alors : une petite salle attenante au cloître fut cédée à l'église pour servir de sacristie et la galerie Nord put être réincorporée dans le cloître.

Cette galerie Nord a une longueur totale de 28 m. 80 et chacune de ses travées mesure environ 3 m. 08 sur 3 m. 13, en tenant compte de légères irrégularités. La galerie Est s'étend sur 30 m. 80 et ses travées ont une longueur de 3 m. 40 et une largeur de 3 m. 23.

Primitivement, le cloître n'avait pas d'étage; on peut le constater en examinant les gravures citées plus haut (42), sur lesquelles on distingue en outre, émergeant au-dessus des deux avant-dernières travées de la

(40) Nous ne nous occuperons, dans cette étude, que des côtés Nord et Est, qui n'ont subi que des restaurations, à l'encontre des côtés S. et Ouest qui ont été presque totalement reconstruits.

(41) Cet espace, compris entre l'extrémité Est du bas-côté Sud et la travée en hors-d'œuvre du cloître, est actuellement couvert par une toiture inclinée vers les murs du chœur. Il ne comporte pas d'étage et sert d'annexe à la sacristie de l'église.

(42) Cf. note 35.

galerie Nord, un curieux petit édifice, couronné d'une toiture à pignon, dont le faite atteint à peine le niveau de l'arc brisé des fenêtres du chœur. Il disparut lors de la construction de l'étage de la galerie Nord sous l'abbé Alexandre Charles de Pallant, en 1702, date donnée par le chronogramme : ChrIste Da nobIs paCeM inscrit au-dessus d'une fenêtre. La vue cavalière gravée pour la seconde édition de SANDERUS de 1727, par R. Blokhuysen, reproduit l'étage conservé jusqu'aujourd'hui, qui aveugla les fenêtres du bas-côté Sud de l'église et causa la suppression de l'édifice en question.

La travée en hors-d'œuvre, reliant jadis le cloître avec le chœur de l'église, s'insère entre deux contreforts distants de 2 m. 75. En avant de ceux-ci, elle atteint une largeur de 3 m. 40, soit quelques centimètres de plus que la largeur de la galerie Est. On mesure 2 m. 90 entre le chœur, surélevé de trois marches, et le mur récent qui sépare du cloître cette travée en hors-d'œuvre; celle-ci n'est pas tout-à-fait perpendiculaire à la galerie Nord, son côté Sud étant plus long que son côté Nord correspondant.

Les murs extérieurs des quatre côtés du cloître subsistaient au moment de la restauration, sauf évidemment dans les travées utilisées comme sacristie. A cet endroit, ils furent reconstruits entièrement, mais ailleurs, on se contenta de les revêtir d'un parement de briques et de leur donner un soubassement de grès blanc. Primitivement, le mur extérieur n'existait pas entre le cloître et la travée menant au chœur, ainsi que l'accuse nettement le piédroit du doubleau, bâti en assises jaunâtres, qui descend jusqu'au sol, coupé à 2 m. de celui-ci par deux consoles historiées; l'une d'elles est ancienne et cachée partiellement par la maçonnerie du mur qui aveugla récemment cette ouverture large de 3 m. 10.

Le mur extérieur de la galerie Est est percé d'une porte rectangulaire qui remonte peut-être au XIV<sup>e</sup> siècle, de deux fenêtres, bouchées aujourd'hui, également rectangulaires, aux lancettes géminées séparées par un trumeau à colonnette; ces fenêtres sont de l'époque de la porte qu'elles flanquent de part et d'autre. Une seconde porte, plus tardive sans doute et plus riche, faisait communiquer (43) la galerie Est avec l'ancienne salle du chapitre : les voussures de son arc brisé sont munies de niches avec dais, mais, de même que la porte et les fenêtres déjà citées, elle a subi de grandes restaurations; cependant, on peut constater qu'elle était liaisonnée régulièrement avec les maçonneries de la galerie et en déduire qu'elle est contemporaine de celle-ci.

---

(43) Elle est actuellement murée.

Les murs intérieurs des galeries Nord et Est sont anciens et coupés par de grandes baies; les trumeaux qui séparent celles-ci, sont ornés, sous les consoles portant la retombée des nervures des voûtes, d'une arcature redentée avec écoinçons historiés. Des contreforts épaulent ces trumeaux; ceux de la galerie Nord ont subi peu de réparations et sont moins hauts que les contreforts de la galerie Est, plus restaurés et parfois même reconstruits avec matériaux de remploi.

Des voûtes à croisées d'ogives couvrent les travées carrées des galeries du cloître. Leur clef s'élève à 4 m. 20 au-dessus du sol, soit à 0 m. 20 de plus que la clef de l'arc brisé des doubleaux et des formerets. Les voutains, assez bombés, sont construits avec de grandes briques orangées cuites au bois (44), et ont l'épaisseur d'une paneressé. A la ligne de faite des voutains, les fuseaux de briques se rejoignent maladroitement. Les claveaux de grès léclien des nervures sont soigneusement appareillés et ont un profil allongé, dont le tore à filet se raccorde à un quart de rond par un cavet (fig. 1). Ce profil se retrouve durant la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> s., entre autres à Notre-Dame de Vilvorde, à Saint-Martin de Hal, à Assche, au rez-de-chaussée de la tour de l'église de Sainte-Gertrude de Louvain et ailleurs. Les doubleaux et les formerets ont le même profil que les croisées d'ogives. Les nervures, construites en tas de charge de 7 à 8 assises, retombent à 2 m. 10 du sol sur des consoles à personnages (45).

Les fenêtres, larges de 2 m. 10 et hautes de 2 m. 80, ont perdu leur remplage et leurs meneaux. Dans la galerie Nord, quelques arcatures ont été refaites partiellement avec des matériaux de remploi. Les moulures des piédroits (fig. 2) sont conservées sur une élévation de 1 m. 15, niveau correspondant à celui de la retombée des nervures sur les consoles et à la naissance de l'arc brisé primitif des baies. Sur certains appuis se distingue la trace de meneaux, les uns, plus épais, situés à 0 m. 72 des piédroits, les autres plus minces, à 0 m. 30. Dans les piédroits, les vestiges des bartollières sont visibles. Jadis, ces baies étaient ouvertes; on sait que sous l'abbé Maximilien de Leefdael (1664-1668) elles reçurent des vitraux retraçant des épisodes de la vie de sainte Gertrude. Sur les gravures que nous avons citées, l'arc des baies du cloître est surbaissé et les meneaux ont disparu.

Tel est, dans ses grandes lignes, l'aspect architectural des galeries Nord et Est du cloître de l'abbaye. L'identité de leur construction atteste

---

(44) Quelques voutains écroulés ont été refaits récemment avec des briques de teinte plus rouge.

(45) Dans la travée en hors-d'œuvre, les voûtes, les nervures et la clef sont de même type que celles du cloître.



Fig. 1. — *Voûte de la galerie Nord du cloître.*

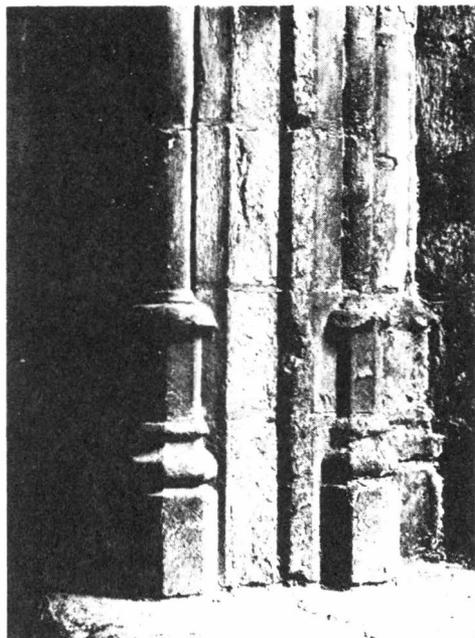


Fig. 2. — *Piédroit d'une baie de la galerie Nord du cloître.*

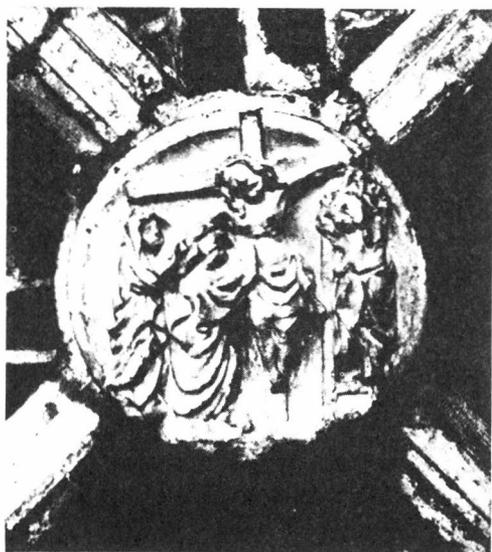


Fig. 3. — *Clef de voûte. La Descente de Croix.*



Fig. 4. — *Clef de voûte. Apparition de Jésus aux onze Apôtres.*



qu'elles sont contemporaines et l'examen des sculptures qu'il nous reste à faire va confirmer cette conclusion.

## II. *La Sculpture.*

L'abbaye de Sainte-Gertrude de Louvain possède le cloître le plus riche de Belgique en sculpture figurée. Parmi les divers cloîtres que le Moyen Age nous a laissés, ceux des abbayes de Villers et de St. Bavon à Gand, en grande partie ruinés, n'étaient pas aussi ornés; les cloîtres de Sainte-Gertrude à Nivelles et de Notre-Dame à Tongres sont surtout remarquables par leurs claires-voies à colonnettes; la sculpture figurée proprement dite ne se rencontre que dans ceux de St. Paul à Liège et de Notre-Dame à Maestricht, mais ne s'y épanouit pas avec la profusion que nous voyons à Louvain où elle décore les clefs de voûtes, les consoles et les écoinçons de représentations variées à caractère religieux. L'iconographie de cette sculpture figurée nous apprend que des intentions didactiques ont présidé au choix des sujets. Parmi les scènes inscrites dans les écoinçons, plusieurs se retrouvent, identiques, dans d'autres monuments brabançons. Ce fait et la technique de cette sculpture prouvent que des traditions puisées à une source commune existaient dans les ateliers du Brabant à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et au début du XV<sup>e</sup>, ainsi que l'ont déjà démontré de récentes études auxquelles nous ajoutons ce modeste apport.

### LES CLEFS DE VOÛTES (46).

Treize clefs de voûtes originales sont conservées dans les galeries Nord et Est du cloître et dans la travée d'accès au chœur de l'église, travée dont la sculpture et la construction sont contemporaines de celles des galeries.

*Galerie Nord* (en commençant par l'Ouest).

TRAVÉE D'ANGLE. — *Lion ailé tenant une banderole.*

Il symbolise l'Évangéliste saint Marc.

PREMIÈRE TRAVÉE. — *Jésus crucifié entre les deux larrons.*

Un soldat casqué, vêtu d'un pourpoint et de haut-de-chausses, perce d'un coup de lance le côté droit du Christ en croix. Le linge qui ceint

---

(46) Nous étudierons séparément les clefs de voûtes, les consoles et les écoinçons, parce qu'il nous semble que ces trois éléments n'ont entre eux aucune relation.

les reins du Sauveur se drape en plis profonds et son extrémité retombe en volutes inégales. Les deux larrons, liés à des croix de dimension moindre, portent une barbe épaisse et leur chevelure se divise en deux touffes sur les côtés de la tête.

Les corps sont trapus et trop courts.

DEUXIÈME TRAVÉE. — *La Descente de Croix.*

Joseph d'Arimathie, monté sur une échelle, détache le clou qui retient la main gauche du Christ à la croix, tandis que Nicodème soutient le corps. Des plis en V se remarquent dans leurs tuniques. Au second plan, la Vierge, drapée dans un ample manteau qui lui couvre même la tête, presse, dans ses mains, la main droite inerte de son Fils.

Ici également les personnages sont trop ramassés. Joseph d'Arimathie, quoique vu de dos, présente le visage de face. L'allure de la Vierge, les draperies qui l'enveloppent, rappellent d'assez près le personnage d'un écoinçon du chœur de l'église Saint-Martin de Hal, identifié par M<sup>lle</sup> A. Louis comme le *Pèlerin* (47) (fig. 3).

TROISIÈME TRAVÉE. — *La Mise au tombeau.*

Joseph d'Arimathie et Nicodème déposent le corps du Christ dans le tombeau, sur les bords duquel le linceul s'étend et se termine en volutes. Les deux personnages sont coiffés d'une sorte de turban et drapés dans un manteau aux plis en V parallèles.

Trois saintes femmes, aux figures larges et aplaties, entourent le sépulcre. Une d'elles tient le vase aux aromates, une autre, la main sur le cœur et la tête inclinée, contemple douloureusement le visage du Christ.

QUATRIÈME TRAVÉE. — *La Résurrection.*

Jésus, relevant de la main droite le bout de l'ample ceinture qui lui enveloppe les reins et s'appuyant de la main gauche sur la croix de Résurrection, enjambe le bord du tombeau. Au premier plan, trois soldats, le casque enfoncé sur les yeux, manifestent leur effroi : l'un d'eux, armé d'un bâton, penche la tête et s'affaisse sur les genoux, l'autre, muni d'une hache, se cache la figure de la main, et le troisième saisit une lance et s'apprête à fuir.

Le pan de la ceinture du Christ s'enroule en volutes. Grossièrement rendu, le visage de Jésus est d'une facture rude, en parenté étroite avec

---

(47) A. LOUIS, *La décoration sculpturale des chapelles du Chœur de l'église St. Martin de Hal*, dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. T. VI, fasc. 2, p. 100, fig. 2.

celle que nous retrouverons sur les figures d'apôtres qui décorent les consoles.

SIXIÈME TRAVÉE (48). — *Ange avec une banderole.*

Il symbolise l'Évangéliste saint Matthieu.

Les cheveux sont disposés en touffes des deux côtés de la tête. La tunique se drape en plis naturels et harmonieux. De cette clef, d'excellent modelé, on peut rapprocher une clef à l'allure plus conventionnelle de l'église St. Martin de Hal (49).

\* \* \*

TRAVÉE D'ACCÈS AU CHŒUR DE L'ÉGLISE. *Tête d'ange.*

De petites boucles couronnent cette tête et descendent jusqu'au niveau du bas du menton.

\* \* \*

*Galerie Est* (en commençant par le Nord).

PREMIÈRE TRAVÉE (50). — *Le Christ et les disciples d'Emmaüs.*

Au premier plan, une table couverte d'une nappe sur laquelle de petits pains sont posés. Derrière la table, le Christ portant un chapeau rond de voyageur et un vêtement à manches larges et courtes, rompt le pain. Le bourdon du pèlerin est à côté de lui et un collier de coquillages entoure son cou.

A sa droite et à sa gauche, les deux disciples; ils ont de longues barbes et un capuchon retombant sur les épaules. L'un d'eux désigne du doigt un des pains rangés sur la table et en tient un autre en main.

Deux groupes de plis symétriques relèvent quelque peu la raideur de la nappe.

DEUXIÈME TRAVÉE. — *Pierre se jette à la mer pour aller à la rencontre du Christ.*

Le Christ, appuyé sur la croix de Résurrection, tend la main à Pierre qui marche dans la mer; la barque qu'il a quittée brusquement pour atteindre plus vite le Seigneur et dans laquelle se trouvent deux apôtres, figure à l'arrière plan. Pierre lève la tête vers le Sauveur.

(48) Les clefs de la cinquième et de la septième travées sont neuves.

(49) Cf. HAMANN R., *Spätgotische Skulpturen den wallfahrtskirche in Hal*, dans PAUL CLEMEN, *Belgische Kunstdenkmäler*, München, Bruckmann, 1923, bd I, S. 223, abb. 220.

(50) La clef de la travée d'angle de la galerie Est est neuve.

La tête du Christ a disparu; les visages des apôtres restés dans la barque sont fort mutilés. Les plis, déjà signalés plusieurs fois, se retrouvent sur la tunique du Christ.

TROISIÈME TRAVÉE. — *Apparition de Jésus aux Onze Apôtres.*

Le Christ, avec la croix de Résurrection, se tient debout devant les onze apôtres dont plusieurs sont agenouillés. Il s'agit ici, non de la première Apparition de Jésus aux apôtres en l'absence de Thomas, mais bien de la seconde, en présence de l'apôtre incrédule; le sculpteur a voulu le spécifier en faisant ressortir nettement les onze petites têtes. S'il a réussi à s'exprimer clairement sur ce point, il a été moins heureux dans la manière dont il a traité les figures disproportionnées de ses personnages et dans la pose contorsionnée qu'il leur a donnée.

Des plis parallèles et profonds, s'achevant en un V accentué, se remarquent à la tunique de Jésus (fig. 4).

QUATRIÈME TRAVÉE. — *Pierre et Jean au tombeau.*

Pierre soulève le linceuil et se penche pour inspecter le sépulcre; sur le côté, Jean, debout, regarde également dans le tombeau vide qu'il montre d'un geste de la main, alors qu'il soulève le bras gauche avec un air étonné et admiratif. Les deux apôtres sont vêtus de tuniques aux plis parallèles et anguleux. Pierre est pourvu d'une forte barbe tandis que Jean est imberbe; tous deux portent les cheveux en auréole autour de la tête. Les mains sont maladroitement rendues.

La face antérieure du sépulcre est décorée d'une suite de quatre-feuilles (51).

CINQUIÈME TRAVÉE. — *Marie-Madeleine au tombeau.*

Vue de dos, agenouillée, la tête voilée et profondément inclinée, Marie-Madeleine scrute l'intérieur du tombeau. Aux extrémités de celui-ci se tiennent deux anges, couronnés de cheveux en auréole.

Une suite de quatre-feuilles orne le sépulcre.

SIXIÈME TRAVÉE (52). — *Thomas touche la plaie du côté du Christ.*

Le Christ est debout, deux doigts dressés vers le ciel, tandis qu'il relève de la main gauche le bord de son manteau. Il porte une chevelure longue et a la poitrine découverte. Thomas, agenouillé, touche de la main droite la plaie du côté droit du Christ.

(51) A Hal, le piédestal d'un ange, inscrit dans un écoinçon, s'orne d'un motif du même genre, mais ce sont des arcatures trilobées et non des quatre-feuilles.

(52) La clef de la septième travée et celle de la travée d'angle E.-S. sont neuves.

Le manteau du Christ se drape en plis profonds et parallèles, se terminant en un V profond.

\* \* \*

Dans la série des clefs de voûtes, dix sujets sont donc empruntés à la Passion et à la Résurrection du Christ et aux épisodes qui suivirent celle-ci. Il est permis de supposer qu'on eût l'intention de représenter dans les galeries Sud et Ouest, les scènes de l'Enfance et de la Vie publique ainsi que les emblèmes de saint Jean et de saint Luc. De cette façon, le cloître aurait fourni un enseignement complet de la vie du Sauveur, avec allusion aux Evangélistes qui nous l'ont fait connaître.

#### LES CONSOLES.

Une préoccupation doctrinale semble avoir inspiré le choix de la plupart des sujets répartis sur les consoles de la galerie Nord du cloître et représentant les Apôtres, continuateurs de la mission du Christ. Le souci didactique réapparaît dans la galerie Est, où des scènes de l'Ancien Testament et de l'Antiquité profane décorent les consoles. Des sculpteurs de second ordre, peu soucieux des proportions avaient orné les clefs de voûtes de personnages nombreux; un seul suffit généralement pour occuper le champ des consoles sur lequel un artiste plus habile a su animer les draperies, tout en leur conservant certains plis conventionnels.

*Galerie Nord* (en commençant par l'Ouest).

Il reste onze consoles originales dans la galerie Nord. Sur huit d'entre elles, un apôtre est représenté et l'on peut en déduire avec vraisemblance que le collège apostolique au complet avait trouvé sa place dans cette partie du cloître.

TRAVÉE D'ANGLE.

Mur extérieur. *Un Prophète.*

Il porte une banderole.

PREMIÈRE TRAVÉE.

Mur extérieur. *Prophète?*

Nous ne pouvons identifier avec certitude le sujet représenté sur cette console. L'abaque repose sur le dos d'un homme étendu qui a une banderole (abimée) dans la main droite et cache de la gauche, son œil gauche.

Il est enveloppé d'un manteau aux plis accusés et coiffé d'un bonnet (53) dont l'étoffe s'échappe derrière la tête en s'enroulant sur elle-même. Un pli en volutes resserre la tunique autour du cou et de petits boutons s'alignent au bas de la manche gauche (54). Le visage a quelque chose de naïf et de narquois (fig. 5).

Mur intérieur. *La Sainte Trinité?*

Un personnage soutient des deux mains un livre ouvert sur lequel un vieillard aux cheveux longs et à la barbe courte, indique un texte de la main droite. De la gauche, il porte trois épis que tient également la main droite d'un troisième personnage. La tête du premier, la main gauche levée en signe de bénédiction ainsi que le corps du troisième sont neufs; le buste du vieillard est restauré partiellement.

Les têtes sont traitées de la même manière que celle des Apôtres de la galerie. Les draperies sont souples et s'enroulent en d'harmonieuses volutes.

Ce sujet représente-t-il la Sainte Trinité? Nous avouons ne pas pouvoir en saisir la signification.

DEUXIÈME TRAVÉE.

Mur extérieur. *Saint Matthieu.*

La tête est grossière, la barbe longue et la chevelure divisée au centre. Il tient un livre ouvert de la main gauche et de l'autre, une sorte de pique. Les draperies se creusent en gros plis (fig. 6).

Mur intérieur. *Saint Barthélemy.*

Livre ouvert dans la main gauche et couteau dans la droite (fig. 7).

TROISIÈME TRAVÉE.

Mur extérieur. *Saint Jacques le Mineur.*

La barbe est bouclée et les draperies à plis larges.

Livre ouvert dans la main gauche et glaive dans la droite.

Mur intérieur. *Un Apôtre.*

La tête et les draperies sont plus grossièrement traitées.

L'attribut iconographique a disparu.

---

(53) Cette coiffure, sorte de turban, pourrait être rapprochée de celle que porte un des prophètes du Musée Communal de Bruxelles. Cf. D. ROGGEN en L. VERLEYE: *De Portaalsculpturen van het Brusselsche Stadhuis*, dans les *Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. I, 1934, blz. 139.

(54) Ces séries de petits boutons placés au bas des manches, se voient fréquemment, entre autres chez des personnages sculptés sur les consoles de l'église St. Martin de Hal. f. HAMANN R., *op. cit.*, S. 238, abb. 250 und S. 240, abb. 252.

Ils se rencontrent également aux manches des personnages des consoles du Musée Communal de Bruxelles.



Fig. 5. — Console. — *Prophète?*



Fig. 6. — Console. — *St. Mathieu.*



Fig. 7. — Console. — *St. Barthelémy.*

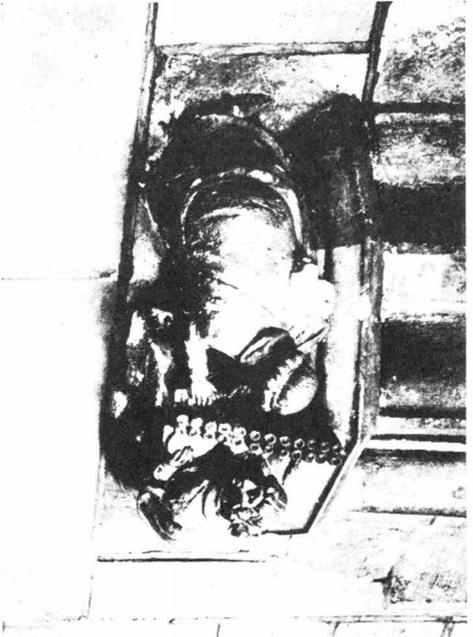


Fig. 8. — Console. — *Ange jouant de l'orgue.*



#### QUATRIÈME TRAVÉE.

Mur extérieur. *Un Apôtre.*

La tête, le livre et la main gauche sont neufs. Un objet allongé indéfinissable est tenu par la main droite.

Mur intérieur. *Saint Jean.*

Le visage est ravalé; les draperies sont souples; l'apôtre porte le calice surmonté du serpent.

#### CINQUIÈME TRAVÉE.

Mur extérieur. *Saint Jude (55).*

Il est reconnaissable à la longue épée que serre sa main droite. Les draperies à gros plis et à volutes sont naturelles; un pan de l'étoffe du manteau retombe sur la tête.

Mur intérieur. *Saint Jacques le Majeur.*

L'apôtre tient en mains le bâton et la bourse ornée d'une coquille (56).

Tous ces personnages se ressemblent étrangement; un même ciseau a dû les étendre sous l'abaque, leur mettre le livre ouvert et l'attribut iconographique (57) en mains, diviser ces chevelures longues pour les faire retomber des deux côtés de la tête, tailler ces barbes fournies, parfois bouclées, et dégager timidement ces pieds nus de dessous les lourds manteaux. Il y a peu de différence aussi entre leurs visages aux traits impersonnels (58); mais si l'artiste n'a pu leur donner qu'une faible expression individuelle, avec quelle habileté et quelle souplesse par contre, n'a-t-il pas manié l'étoffe dont il a revêtu ses Apôtres? Le tissu s'enroule en larges volutes, se drape, glisse d'une épaule à l'autre en un mouvement harmonieux, couvre parfois la tête, se creusant de plis profonds d'une facture aisée; quelques cassures trop sèches, trop parallèles et trop conventionnelles, des plis en volutes mal rendus, prouvent en maints endroits que le réalisme ne lui a pas encore livré ses secrets.

\*  
\* \* \*

---

(55) Reproduit par J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, dans *le Mobilier et les écoinçons de l'église Notre-Dame du Sablon à Bruxelles*. (*Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1935, n° 5), fig. 30, sous la désignation de « Prophète ».

(56) Les consoles de la sixième et de la septième travées sont modernes.

(57) Les attributs de quelques apôtres sont trop mutilés pour permettre d'autres identifications.

(58) Sur une console de l'abside de l'église Notre-Dame de Vilvorde, Samson lutte avec le lion : la tête de Samson offre une grande ressemblance avec celles des Apôtres de Sainte-Gertrude.

TRAVÉE D'ACCÈS AU CHŒUR DE L'ÉGLISE.

Sur chacune des trois consoles de cette travée en hors-d'œuvre se voit un ange musicien: l'un avec une viole, l'autre embouche une trompette et le dernier joue de la cornemuse.

De nombreuses couches de badigeon ont malheureusement empâté les visages et alourdi les draperies dont les plis s'apparentent étroitement à ceux que nous avons signalés dans la galerie Nord.

\* \* \*

*Galerie Est* (en commençant par le Nord).

TRAVÉE D'ANGLE.

Mur extérieur. *Un Prophète*.

Il est caché partiellement par le mur de remplissage qui isole le cloître de la travée d'accès au chœur de l'église. Du côté du sanctuaire apparaît le visage du personnage dont le cloître possède le corps, couvert d'un manteau aux draperies vivantes, d'une technique semblable à celles des Apôtres. Il a une banderole dans les mains.

PREMIÈRE TRAVÉE.

Mur extérieur. *Un Prophète* (59).

Coiffé d'un bonnet, il tient une banderole. Les cheveux débordent en mèches bouclées qui s'écartent de la tête; une longue barbe, traitée avec une grande souplesse, participe au mouvement et à la vie des draperies. Ce visage dépasse par son exécution et son expression, les figures sculptées de la galerie Nord.

Mur intérieur. *Le Baptême du Christ*.

Saint Jean verse l'eau, au moyen d'une coquille, sur la tête inclinée du Christ. A leurs pieds, deux arbustes situent la scène. Les mains de saint Jean, la tête et le bas du corps du Christ sont modernes. Le visage de saint Jean a le caractère rude et peu expressif que nous avons relevé chez les personnages des consoles précédentes, mais les draperies sont larges et souples.

DEUXIÈME TRAVÉE.

Mur extérieur (60). *Un ange jouant de l'orgue*.

Ses mains sont posées sur le clavier; un second ange manœuvre les

---

(59) Reproduit par J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, fig. 31 et 32.

(60) La console du mur intérieur est moderne.

soufflets. A demi-agenouillés, les pieds nus, ils sont vêtus d'une tunique recouverte d'un manteau qui moule la partie supérieure du corps pour s'étendre en plis multiples sur les jambes.

Le buffet de ce petit instrument est décoré d'une arcature brisée et trilobée. Les visages et le sommet des tuyaux d'orgue sont modernes (fig. 8).

Le même sujet est représenté dans un des écoinçons de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles (61) où un ange assis joue de l'orgue tandis que l'autre, debout, active les soufflets.

Un petit orgue, de lignes semblables, se voit dans un des écoinçons de l'abside de la chapelle des Comtes de l'église Notre-Dame à Courtrai.

### TROISIÈME TRAVÉE.

Mur extérieur. *Personnage tenant une banderole.*

Il est vêtu d'une longue tunique agrémentée d'un ample collet; deux larges revers arrondis soulignent l'encolure et se rabattent sur la poitrine. Est-ce un religieux de l'Abbaye ou peut-être un Prélat que l'artiste a reproduit ici? D'anciennes gravures nous montrent les chanoines de Sainte-Gertrude portant un collet...

La tête coiffée d'un bonnet rond, la main droite et le bas du corps sont neufs.

Mur intérieur. *David jouant de la harpe.*

Le roi David porte la couronne à fleurons et ses doigts sont posés sur une harpe triangulaire, de petite dimension.

Le visage et la main gauche sont renouvelés.

### QUATRIÈME TRAVÉE (62).

Mur intérieur. *Dalila coupant les cheveux de Samson endormi.*

Dalila, munie de ciseaux, se penche sur Samson endormi pour couper une mèche de sa chevelure. Elle est coiffée d'une sorte de bourrelet circulaire posé sur la touaille qui lui enserme le menton; deux longues tresses descendent sur la poitrine.

La tête, la jambe gauche de Samson, une partie du visage, la main droite de Dalila ainsi que les ciseaux ont été renouvelés.

Cette scène, qui figure à la façade principale de Notre-Dame au Lac de Tirlemont (63), rappelait aux chanoine le danger de la séduction féminine.

(61) Cf. HAMANN R., *op. cit.*, S. 233, abb. 239.

(62) La console du mur extérieur est moderne.

(63) A Notre-Dame au Lac, il y a un troisième personnage, celui qui, selon le texte du *livre des Juges* (XVI, 19) doit raser entièrement la tête de Samson.

CINQUIÈME TRAVÉE (64).

Mur intérieur. *Lutte de Samson et du lion.*

Samson entr'ouvre, de ses deux mains, la gueule du lion dressé devant lui. Il porte une barbe longue et pointue; une aumônière, dont la présence nous rappelle que c'est au cours d'un voyage qu'il a rencontré le fauve, s'accroche à la ceinture retenant les plis du justaucorps.

Les avant-bras de Samson, la gueule et une cuisse du lion sont neufs.

Samson représenté de façon identique sur la façade principale de l'église de Notre-Dame au Lac de Tirmont et sur une console de l'abside de l'église Notre-Dame de Vilvorde, est une préfiguration du Christ.

SIXIÈME TRAVÉE.

Mur extérieur. *Daniel dans la fosse aux lions.*

Daniel sommeille, la tête appuyée sur la main droite; l'autre main est posée sur le crinière d'un lion. Deux lions sont étendus sagement à ses pieds.

Une partie de la main droite, la main gauche et le visage du prophète, ainsi que deux lions sont modernes.

La scène est à la fois une allusion au verset 22<sup>me</sup> du Psaume XXII : — *Salva me ex ore leonis* —, et une préfiguration du Christ.

Mur intérieur. *Le Buisson ardent.*

La tête du Seigneur apparaît dans le feuillage du buisson. Au premier plan, Moïse, agenouillé, met la main devant son œil gauche comme pour atténuer l'éclat d'une lumière trop vive et tient ses deux sandales dans la main droite. Le feuillage est fort conventionnel.

La console, très abîmée, n'a pas subi de restauration.

Ce sujet, fréquent au Moyen Age, symbolise la Maternité virginale de Marie.

SEPTIÈME TRAVÉE.

Mur extérieur. *Aristote monté par Campaspe.*

Le philosophe, à quatre pattes, porte Campaspe sur le dos; des feuillages encadrent la scène qui se passe en plein air. Le manteau de Campaspe est retenu sur la poitrine par une fibule (65).

La sculpture de cette console a été trop restaurée, pour que nous nous y attardions : les deux têtes et une partie du feuillage sont nouvelles.

(64) La console du mur extérieur est moderne.

(65) Cette attache de manteau offre une grande analogie avec celle que possède le « Vieillard de l'Apocalypse » du Portail de Chartres. Cf. ENLART C., *Manuel d'archéologie française*, t. III : *Le Costume*, Paris, 1916, p. 240, fig. 256.

La vue du sage penseur, sellé par une femme et asservi à ses caprices, devait inciter les moines à fuir le danger de la séduction.

Mur intérieur. *Moïse recevant les tables de la Loi.*

Le Seigneur plane au-dessus de feuillages et présente à Moïse en prière, les tables de la Loi.

Les têtes et les tables de la Loi sont modernes.

\*  
\* \* \*

Si ces consoles offrent un enseignement varié, les restaurations multiples qu'elles ont subies ne permettent pas de dégager parfaitement les caractères de leur modelé. Il nous semble, cependant, qu'elles n'ont pas la même facture que les consoles aux draperies souples et animées de la galerie Nord. Ici, l'étoffe des vêtements est disposée en plis simples et moins tourmentés et le feuillage demeure très conventionnel.

#### LES ÉCOINÇONS.

Les trumeaux, séparant les baies des galeries Nord et Est du cloître, sont ornés d'une arcature redentée inscrite dans un rectangle, avec écoinçons historiés. L'arcature est moulurée en tore (66) et ses redents sont fleuonnés (67).

Dans les vingt-huit écoinçons originaux qui se succèdent, on aperçoit des petits sujets dont l'identification n'est pas toujours aisée. Si nous reconnaissons dans la galerie Est, des petites scènes de genre, par contre, dans plusieurs écoinçons de la galerie Nord, des thèmes plus graves, traités d'une manière symbolique et faisant allusion parfois aux tentations dont le religieux doit se défier davantage, sont d'une interprétation difficile. Nous allons examiner en premier lieu cette partie du cloître.

*Galerie Nord* (en commençant par l'Ouest).

PREMIÈRE TRAVÉE.

Écoinçon de droite (68). *Une tête barbue et chevelue.*

---

(66) La coupe de l'arcature et des redents est identique à celle des arcatures et redents de l'église St. Martin de Hal. Elle diffère de celle des moulures anguleuses et plus sèches d'Assche, de N.-D. du Sablon à Bruxelles, de Lierre et de la chapelle des Comtes de Flandre à Courtrai.

(67) Les fleurons ont un modelé analogue à celui des fleurons de Hal; cependant les deux dernières petites feuilles se dégagent de la tige ici, tandis qu'à Hal, elles semblent s'y coller.

(68) Deux écoinçons historiés décorent chaque trumeau.

De larges ondulations assouplissent la chevelure et la barbe; le front est ridé et la bouche bien dessinée.

Cette tête est apparentée à la *tête d'évêque* de Hal. Les chevelures se ressemblent, mais le visage a moins de réalisme à Hal qu'à Louvain.

Ecoinçon de gauche. *Un feuillage.*

DEUXIÈME TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Un feuillage.*

La réplique se trouve à la chapelle des Comtes de Flandre à Courtrai.

Ecoinçon de gauche. *Un canard.*

Les ailes sont dégagées, les plumes indiquées avec précision; la patte palmée s'appuie sur le tore de l'arcature. Le bec allongé est fendu dans sa partie supérieure et une queue fantaisiste ondule en décorant l'angle inférieur du champ de l'écoinçon.

TROISIÈME TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Une femme tenant une épée et un bouclier rond.*

Elle est assise. Sa robe moule l'épaule et le bras gauche, mais se drape en plis profonds (69) sur le reste du corps. Il semble qu'un souffle de vent agite le voile qui lui couvre la tête. Le visage, large et aplati, a une expression matérielle.

Ecoinçon de gauche. *Un homme brandissant une torche allumée.*

Il pose la main droite sur un bouclier allongé en rectangle. Le tissu du manteau suit une courbe gracieuse sur la poitrine, pour se reporter avec souplesse sur l'avant-bras droit. Le personnage est coiffé d'un chapeau, dont le bord relevé s'étend d'un côté pour retomber sur l'épaule gauche, tandis qu'il se redresse de l'autre.

Les sujets de ces deux écoinçons représentent peut-être *la Colère*, dont l'épée et la torche allumée sont les deux emblèmes caractéristiques.

QUATRIÈME TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Un feuillage.*

Habilement nervé, il s'épanouit et est semblable aux feuillages des écoinçons de la chapelle des Comtes à Courtrai.

Ecoinçon de gauche. *Un dragon.*

L'artiste a plié en angle droit la longue échine dont il s'est plu à détailler chaque vertèbre. La patte, munie de griffes, s'accroche au tore de

---

(69) Certains plis des draperies du Prophète de la 4<sup>m</sup>e chapelle de St. Martin de Hal, ainsi que le remplissage de l'angle inférieur de l'écoinçon peuvent être rapprochés de ceux-ci.

l'arcature; la tête monstrueuse est parée d'oreilles démesurées et de la gueule ouverte sort une langue large et épaisse (70).

L'animal pourrait être ici une personnification du *Démon*.

#### CINQUIÈME TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Un ange aux ailes éployées.*

Il soutient un livre sur lequel il indique un texte du doigt. Le visage large et peu expressif est encadré de cheveux bouclés qui s'écartent de la tête.

Le même sujet est sculpté dans un écoinçon de la chapelle des Comtes à Courtrai; la disposition des ailes remplissant l'espace libre ainsi que le geste de l'ange sont identiques mais à Courtrai les cheveux s'éloignent davantage de la tête.

Ecoinçon de gauche. *Une femme nue.*

Elle porte la main droite à la bouche et pose la gauche sur la jambe. La face est grossière, les cheveux fort bouclés; les membres sont traités avec une maladresse qui dénote une totale ignorance anatomique. Sous ses pieds, paraît la queue d'un serpent dont la tête, soulignée d'une barbiche, surgit dans la partie supérieure de l'écoinçon, derrière le visage de la femme.

La présence du serpent, la nudité et le geste de la femme nous révèlent qu'il s'agit du péché d'Eve, image de la *Concupiscence*. Nous pouvons en déduire également que le texte signalé par l'ange dans l'écoinçon de face, fait allusion au péché originel et à ses conséquences.

#### SIXIÈME TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Un ange debout.*

Il s'appuie sur un bouclier triangulaire et brandit une lance, dont le fer est dirigé vers le bas. Les boucles qui auréolent son front, s'écartent en touffes de chaque côté de la tête et le manteau se drape en plis souples sur la partie supérieure du corps allongé harmonieusement dans l'écoinçon.

Un ange semblable, mais muni en plus d'une couronne et d'un linge, existe à Courtrai; cependant son vêtement est beaucoup moins bien traité que celui de l'ange de Louvain.

Ecoinçon de gauche. *Tête de monstre.*

Mi-homme, mi-bête; la tête pourvue de longues oreilles est entourée

---

(70) Il y a une analogie entre ce dragon et la bête inscrite dans un écoinçon de St. Martin de Hal, écoinçon placé à droite de St. Paul, entre la chapelle de la Vierge et la 1<sup>re</sup> chapelle du chœur.

de feuillages (71). L'être surnaturel et l'être monstrueux qui se font face dans ces deux écoinçons ne personnifient-ils pas l'*Archange Michel et le Démon?* (fig. 9)

SEPTIÈME TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Un ange embouchant une trompette.*

Il a les ailes largement ouvertes et les joues gonflées. Les cheveux très bouclés s'éloignent du visage et un petit pied se montre sous l'aile gauche.

Ecoinçon de gauche. *Une sangsue à tête d'homme.*

Elle est munie de deux pattes terminées par des sabots. La tête est couverte d'un capuce de moine. Le visage expressif est très fin, la barbe ondulée très souple.

Que signifie exactement cette tête de moine sur un corps de sangsue? est-ce une allusion au péculé? (fig. 10)

CÔTÉ NORD DU TRUMEAU DE LA TRAVÉE D'ANGLE.

Ecoinçon de droite. *Un singe battant un tambour avec une baguette.*

Il est dressé sur ses deux pattes et paraît chanter en s'accompagnant de l'instrument qu'une courroie retient autour de son cou.

A Notre-Dame du Sablon, un musicien sculpté dans un écoinçon possède une baguette et un tambour pareils (72). Celui-ci se retrouve également aux mains d'un homme au chapeau pointu de l'abside de la chapelle des Comtes à Courtrai.

Ecoinçon de gauche. *Un lion mordant dans le cou d'un bœuf.*

La crinière du lion et la tête du bœuf sont bien rendues. La queue du fauve, cachée d'abord par la croupe, s'épanouit ensuite en une large touffe dans l'angle de l'écoinçon (fig. 11).

Nous avons pu signaler quelques similitudes, notamment entre divers personnages de la galerie Nord et d'autres de la chapelle des Comtes à Courtrai; mais le modelé des fines draperies, les attitudes plus savantes relevés dans les écoinçons de Courtrai accusent une technique plus parfaite apparentée à la facture habile qui peupla de figurines les arcatures de Notre-Dame du Sablon durant le premier tiers du XV<sup>e</sup> siècle.

Les petites scènes de genre, inscrites dans les écoinçons de la galerie Est, nous permettront de faire des rapprochements plus étroits avec les sujets représentés dans l'église St. Martin de Hal, à Notre-Dame du Sablon à Bruxelles et dans l'abside de la chapelle des Comtes.

\* \* \*

(71) Ce genre de tête se rencontre fréquemment dans les écoinçons brabançons de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et du début du XV<sup>e</sup>.

(72) Cf. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, fig. 15.

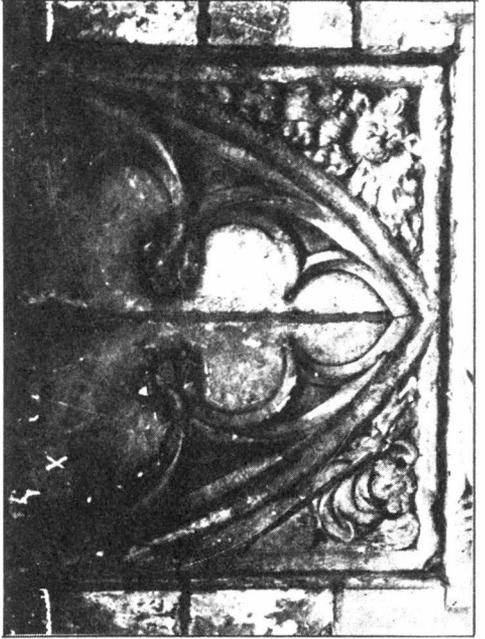


Fig. 9. — Monstre. — Ange debout.



Fig. 10. — Sanguisue à tête d'homme. — Ange embouchant une trompette.



Fig. 11. — Lion mordant dans le cou d'un bœuf.  
Singe battant du tambour.

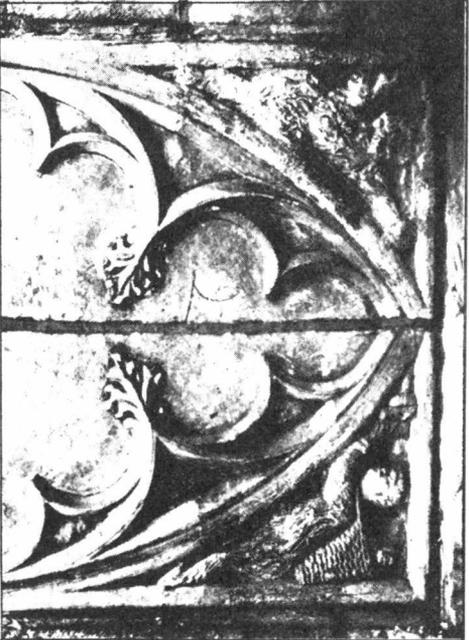


Fig. 12. — Deux hommes sauvages.



*Galerie Est* (à commencer par le côté Nord).

PREMIÈRE TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Un feuillage.*

Ecoinçon de gauche. *Un feuillage.*

DEUXIÈME TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Un homme sauvage.*

Il est couvert de poils et porte sur le dos, attachée au cou par une courroie, une hotte d'où émerge une petite tête.

Le visage de l'homme, comme aussi le livre et la main, qui appelle l'attention sur un texte, sont modernes (fig. 12).

A Courtrai, un singe s'allonge dans un écoinçon et de la hotte fixée à son dos, surgissent deux petites têtes; il montre un texte dans un livre placé devant lui.

Le même sujet se retrouve à Notre-Dame du Sablon (73); cette fois, c'est un démon poilu et cornu, aux pieds fourchus, qui transporte la hotte et son occupant et active en même temps un gros soufflet.

Un thème identique est donc exploité à Sainte-Gertrude, à Courtrai, au Sablon, et il s'agit toujours d'un être : homme, singe ou démon qui emporte une ou deux petites créatures.

Ecoinçon de gauche. *Un homme sauvage.*

Il est pourvu d'un écu rond et soulève de la main droite une massue terminée en fourche à trois branches.

A Courtrai, un *homme sauvage* joue de la viole. Il a la tête fine et une barbe soignée, mais le corps est identique à celui de l'homme sauvage de Sainte-Gertrude.

L'*homme sauvage* de la chapelle « des rangs sociaux » à Hal est la réplique exacte de ce dernier : même pose, même tête, même massue; l'écu, toutefois, est plus petit à Louvain et n'est pas décoré comme celui de Hal (74).

Au Sablon, l'*homme sauvage* apparaît aussi; il soulève une massue analogue à celle de Louvain et de Hal, mais son bouclier est rectangulaire et son visage plus expressif.

TROISIÈME TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Un personnage manœuvrant un soufflet.*

Il est vêtu d'un pourpoint resserré à la taille par une ceinture ouvra-

---

(73) Cf. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, fig. 7.

(74) Cf. A. LOUIS, *op. cit.*, p. 111. L'*homme sauvage* de Louvain n'est pas cité dans ce travail.

gée (75) et fermé par une série de petits boutons. Des chausses moulent ses jambes fines et il porte des souliers à la poulaine. Deux touffes de cheveux s'échappent du toquet (76) qui le coiffe. Un poignard est glissé dans une gaine fixée à sa ceinture; le soufflet, qu'il a dans les mains, rappelle celui du démon de Notre-Dame du Sablon (77).

Ecoinçon de gauche. *Un cuisinier.*

Il est habillé de la même manière que le personnage précédent. Devant lui, deux petits poissons cuisent sur un grill. Vraisemblablement, le feu doit être activé par le soufflet que nous avons signalé.

L'écoinçon est très abîmé.

De ce petit tableau, inspiré par la vie quotidienne, les silhouettes se dégagent, fines et gracieuses; le ciseau qui les créa est d'une habileté indiscutable (fig. 13).

#### QUATRIÈME TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Un seigneur couronné, chassant au faucon.*

Un pourpoint, dont l'ample manche s'évase en triangle (78) pour se resserrer au poignet, est ajusté à la taille; une série de petits boutons s'y alignent. Les jambes élancées sont prises dans des chausses; des éperons sont fixés aux souliers à la poulaine. Une couronne est posée sur le chaperon, qui se prolonge en une longue bande de tissu jusqu'aux reins. Un faucon est perché sur l'épaule du personnage qui manie une fronde dont les deux branches se détachent sur le fond de feuillages.

Ecoinçon de gauche. *Un fou?*

Une longue robe, aux plis souples et accusés, l'habille. La tête, aux cheveux écartés, est coiffée d'un bonnet étrange à la calotte arrondie et soulignée par un bourrelet circulaire. La figurine tient en main une marotte (fig. 14), semblable à celle qui amuse le fou de Notre-Dame du Sablon (79).

L'artiste fait peut-être allusion ici aux divertissements préférés des cours au Moyen Age, parmi lesquels on relève la chasse au faucon et les plaisantes cabrioles du fou.

---

(75) La ceinture ouvragée est ornée de plaques d'orfèvrerie. On en distingue d'analogues aux pourpoints des personnages de Hal et du Sablon entre autres.

(76) Le prophète de la 4<sup>me</sup> chapelle de Hal possède le même toquet.

(77) Cf. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, fig. 7. Sur une console de l'abside de Notre-Dame de Vilvorde, un singe tient le même soufflet, mais décoré d'une tête d'évêque.

(78) Cette manche est à rapprocher de celle du « Veneur dressant son chien » de Hal. Cf. A. LOUIS, *op. cit.*, fig. 10.

(79) Cf. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, fig. 11.



Fig. 13. — Cuisinier. — Personnage manœuvrant un soufflet.



Fig. 14. — Seigneur chassant au faucon. Fou?

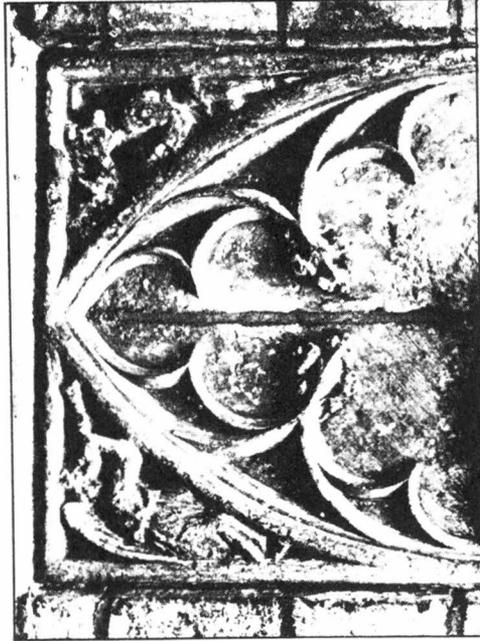


Fig. 15. — Ange sonnant de la trompette. Veneur dressant son chien.



Fig. 16. — Clerc encensant l'Évangéliste. Clerc debout devant l'Évangéliste.



CINQUIÈME TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Un monstre.*

Pourvu d'énormes oreilles, il agite deux gros grelots fixés à une corde.

La sculpture est grossière et maladroite.

Ecoinçon de gauche. *Un feuillage.*

SIXIÈME TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Le Veneur dressant son chien.*

Revêtu d'un pourpoint qu'une ceinture ajuste à la taille, de chausses à longues poulaines munies d'éperons, le Veneur tend d'une main un bâton à un chien placé dans l'angle supérieur de l'écoinçon et tient de l'autre un objet rond pourvu d'une petite anse, sorte de plat ou de boîte à couvercle. La manche du pourpoint s'élargit vers le coude, pour se retrécir au poignet; nous avons signalé le même type de manche au pourpoint du *seigneur, chassant au faucon*, cité plus haut et à la veste du *Veneur* de Hal (80). Un petit poignard engagé pend à la ceinture du personnage. Sur la tête, aux cheveux très écartés, est posé un toquet rond, semblable à celui que portent les *cuisiniers* de la troisième travée de notre galerie et le *Prophète* de la 4<sup>me</sup> chapelle de Hal. Le Veneur est très étroitement apparenté à celui de St. Martin de Hal (81). Même attitude et même accoutrement chez les deux hommes et gestes semblables des deux chiens. Les Veneurs diffèrent par de menus détails : celui de Hal possède une longue barbe, un chapeau pointu et n'a pas d'éperons, celui de Louvain est imberbe et coiffé d'un bonnet rond.

A la chapelle des Comtes de Flandre de Courtrai, une scène analogue est représentée, mais c'est un singe, cette fois, qui apprend à son petit à saisir un bâton.

Le sujet du Veneur se retrouve également dans l'église Sainte-Croix à Liège, mais le personnage est armé d'un arc ou sonne du cor (82).

Entre le sujet de Hal et celui de Louvain seulement, il y a identité totale.

Ecoinçon de gauche. *Un ange sonnante de la trompette.*

Le corps est ramassé et la silhouette trop massive (fig. 15).

On peut le rapprocher de l'ange à la trompette de la chapelle de la Vierge à Hal; mais la tête est mieux proportionnée à Louvain.

SEPTIÈME TRAVÉE.

Ecoinçon de droite. *Un clerc debout devant l'Évangéliste.*

---

(80) Cf. note 78.

(81) Ecoinçon de la 9<sup>me</sup> chapelle. Cf. A. LOUIS, *op. cit.*, pp. 110-111 et fig. 10.

(82) Cf. A. LOUIS, *op. cit.*, p. 111. (Les écoinçons de Sainte Gertrude n'y sont pas mentionnés).

Le livre est placé sur un aigle-lutrin. Une dalmatique à manches courtes et fendue sur le côté retombe avec souplesse et naturel sur l'aube. Le clerc a le visage bouffi et auréolé de cheveux bouclés; posant les mains sur l'évangélaire, il chante, la bouche entr'ouverte.

Ecoinçon de gauche. *Un clerc encensant l'Évangélaire.*

Lui aussi a revêtu l'aube longue et la dalmatique. Le bras droit levé balance l'encensoir rond et massif dont la chaîne, à part l'extrémité tenue avec la navette par la main gauche, a disparu. La tête, légèrement rejetée en arrière, a les cheveux curieusement enroulés en un large bourrelet.

Au Sablon, deux sujets identiques (83) se font face, mais les clercs n'y ont pas endossé la dalmatique. En outre, s'il y a parenté entre la tête du clerc à l'encensoir de Bruxelles et celle du nôtre, nous ne relevons que celle-là, car la finesse et l'achevé des draperies, l'élégance des attitudes des diacres du Sablon accusent un art raffiné et postérieur à celui de Sainte-Gertrude.

#### CONCLUSION.

Après les petits personnages trapus et massifs, mal drapés dans des tissus trop raides, dont une main maladroite a orné les clefs de voûtes du cloître, nous avons signalé la facture plus puissante des consoles sur lesquelles un ciseau habile a représenté les apôtres, les a vêtus de draperies larges et souples, bien vivantes, sans oser cependant — ou sans parvenir — à leur donner une expression personnelle et réaliste; nous avons vu ensuite que des mains aussi expertes avaient sculpté les scènes plus compliquées des consoles de la galerie Est, que le temps a malheureusement trop peu épargnées pour qu'elles puissent nous faire connaître exactement le programme conçu par leurs auteurs.

Il nous reste à revenir un instant sur les écoinçons des galeries Nord et Est du cloître. Les sujets didactiques de la première galerie ont été traités avec adresse: les personnages, parfois un peu courts, sont vêtus d'étoffes souples. Le relief n'y est pas aussi dégagé que chez les figurines des écoinçons de la galerie Est (84); moins accentué, il se rapproche dans la galerie Nord du relief des sculptures du porche d'Assche. Dans les petites scènes de la galerie Est, jaillies de l'imagination de l'artiste, ayant tantôt un sens et tantôt en étant dépourvues, les silhouettes s'affinent, s'amenuisent, acquièrent de l'élégance (85) mais sans atteindre

---

(83) Cf. HAMANN R., *op. cit.*, S. 233, abb. 239.

(84) Celles-ci n'affectent pas cependant l'allure de statuettes détachées comme à Hal.

(85) Sauf l'ange sonnante de la trompette, dans la 6<sup>me</sup> travée.

la légèreté et la grâce un peu mièvre des personnages de Courtrai et du Sablon. Les petites sculptures de Courtrai, quoiqu'un peu antérieures à celles de Sainte-Gertrude, témoignent d'un art plus évolué, plus sûr de lui-même; les poses sont plus recherchées, les plis moins profonds et les têtes mieux proportionnées.

Le rapprochement qui s'impose est celui des écoinçons de St. Martin à Hal. Nous avons déjà constaté que quelques sujets existent à la fois à Louvain, à Courtrai, à Hal et au Sablon, mais nous remarquons qu'il y a identité quasi absolue entre certaines scènes de Louvain et de Hal, telles que : *l'homme sauvage*, le *Veneur dressant son chien*, *l'Ange sonnant de la trompette*, et que les mêmes détails de vêtements, les mêmes accessoires se retrouvent de part et d'autre.

Mais la parenté s'affirme encore davantage dans la technique. Seules, les arcatures de Hal et de Louvain sont en tore et possèdent redents et fleurons identiques. Ailleurs, comme à Assche, à Courtrai, au Sablon, à Lierre, les profils sont anguleux et plus secs, ce qui souvent est signe d'origine postérieure.

Nous voyons à Hal et à Louvain, des formes massives, des cheveux écartés en touffes des deux côtés de la tête, des visages bouffis, des corps trop ramassés et l'on trouve parfois aussi quelques personnages plus élancés, œuvres d'un autre sculpteur; la seule différence gît dans la proportion des têtes, parfois mieux observée à Louvain qu'à Hal.

Il semble donc bien que les artistes qui ont créé les écoinçons de Sainte-Gertrude, tout en traitant des sujets qui furent utilisés en d'autres endroits, ont œuvré d'après les mêmes traditions et les mêmes méthodes qu'à St. Martin de Hal, traditions et méthodes sans doute propres à un même atelier brabançon, en pleine activité en cette fin du XIV<sup>e</sup> siècle et en ce début du XV<sup>e</sup>.

Concluons donc de ce qui précède que les écoinçons du cloître de l'Abbaye de Sainte-Gertrude de Louvain ont été faits à l'époque où furent créés ceux de l'église St. Martin de Hal, c'est-à-dire vers 1400 (86). La facture des clefs, celle des Apôtres des consoles nous reporte à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. L'étude de l'architecture de l'église et du cloître nous a conduits également à cette date que l'examen des sculptures et les rapprochements qu'il a suscités nous confirment sans laisser planer le moindre doute (87).

Octobre 1936.

Antoinette DOUTREPONT.

(86) A. LOUIS, *op. cit.*, p. 98.

(87) Il me reste à exprimer ma très vive gratitude à mon maître, M. le chanoine Maere, pour les indications précieuses qu'il m'a données au cours de ce travail.



## UN RETABLE SCULPTE FLAMAND AUX ILES CANARIES

Ainsi qu'il en appert d'un testament, dont un extrait m'a été aimablement communiqué par M. Pedro Hernandez Benitez, curé de l'église de Telde dans les Iles Canaries, un certain seigneur Cristobal Garcia légua, en l'année 1539, à l'église Saint-Jean de Telde un «retable peint et sculpté à la manière flamande», qui se trouvait dans sa maison. Ce retable figure toujours dans le chœur de l'église de Telde.

L'ornementation compliquée dont on l'a entouré en fait maintenant le centre d'un de ces grands retables tels qu'on les aimait en Espagne au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles. L'œuvre flamande est restée intacte, mais elle a été couverte d'une dorure nouvelle au XVIII<sup>e</sup> siècle. La hauteur totale, cadre compris, est de 290 cm., la largeur de 240 cm. et la hauteur moyenne des figures de 50 cm.

Dans un cadre mouluré, qui ondule mollement au-dessus de trois travées de deux registres, s'inscrivent six scènes se rapportant à la naissance du Christ. Elles ont été disposées en fonction de leur importance didactique : conception générale bien propre à l'esprit de l'art du Moyen Age. L'Annonciation, prélude de la Rédemption, occupe le centre dans le registre inférieur. Le Nativité, aube de l'ère nouvelle, prend la place principale au-dessus de l'Annonciation. La présence de deux prophètes et de deux sybilles, dans les dais qui encadrent les scènes, rappelle les prophéties réalisées. A gauche, deux épisodes qui précèdent la Nativité : le Mariage de la Vierge, et la Visitation; à droite, deux épisodes qui la suivent : l'Adoration des Mages et la Circoncision.

Ce retable, que le testament du seigneur Garcia spécifie être une œuvre flamande, porte nettement des caractères de notre art de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : composition pittoresque des personnages disposés sur trois rangs de profondeur; réalisme et variété dans les attitudes et les draperies. Certains costumes sont ceux de cette époque : le vêtement collant, enrichi de crevés, d'un soldat, et quelques coiffures compliquées, d'où s'échappent des pans de voiles légers retombant sur l'épaule. Les draperies sont amples et larges.

L'artiste n'a pas donné dans le maniérisme, déjà très en vogue à Anvers au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Pas d'attitudes contournées, mais des gestes mesurés, qui s'inscrivent régulièrement dans la composition presque

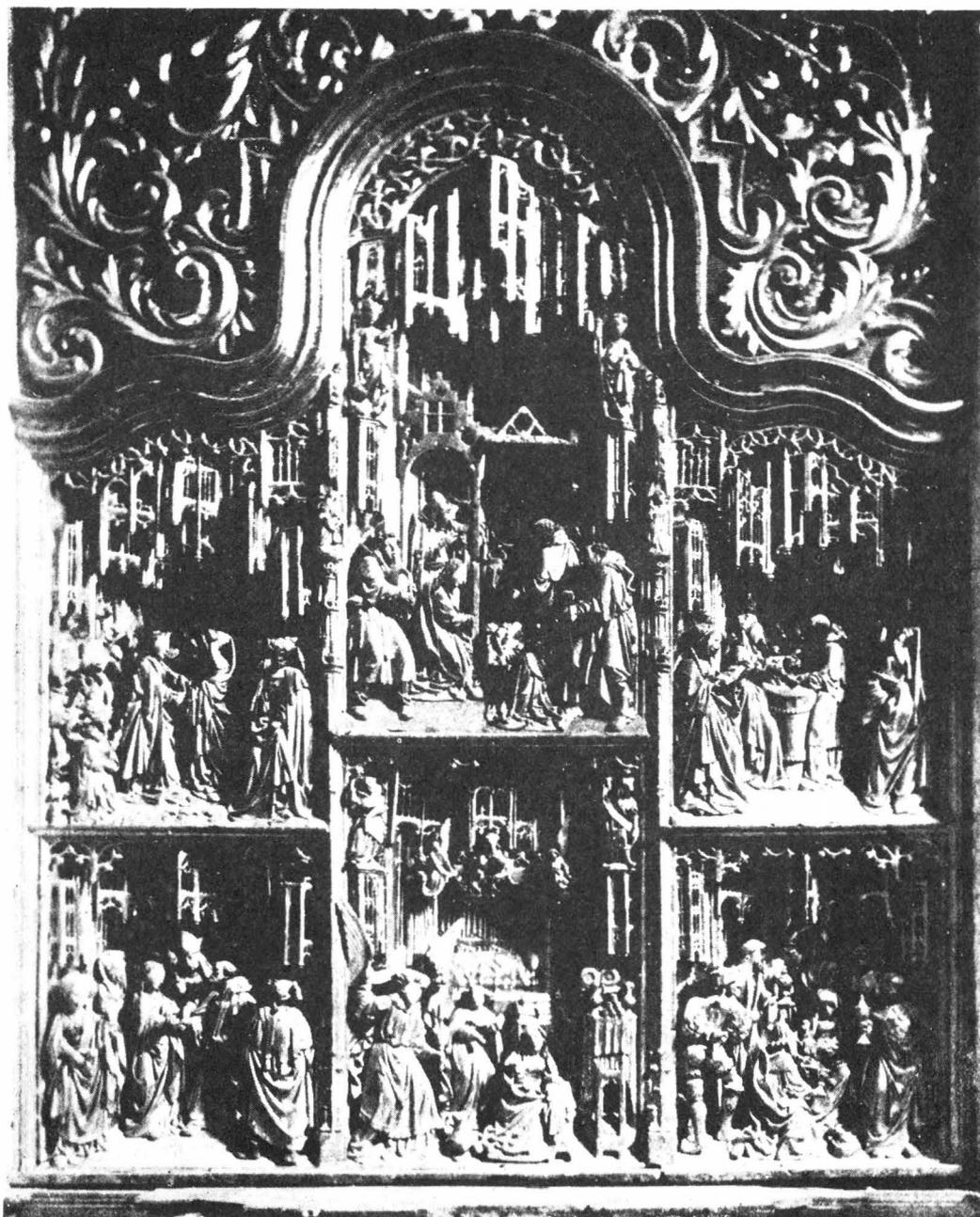
symétrique. Pas de ces jeux de draperies flottantes derrière les personnages. Pas de plis compliqués à l'extrême.

Des rapprochements de style peuvent être faits entre le retable de Telde et le retable de Sainte Anne d'Auderghem se trouvant aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, œuvre présumée bruxelloise, du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. Certains types de visages et de coiffures présentent une frappante identité : sainte Anne, à Auderghem, porte la même coiffure que sainte Elisabeth à Telde. Dans l'Annonciation du retable de Telde, Dieu le Père se présente entre deux anges à peu près de la même façon que dans le retable d'Auderghem. La symétrie est plus rigoureuse dans le retable d'Auderghem : cette symétrie provient peut-être du fait que l'artiste s'est inspiré de la composition du retable peint de la Lignée de la Vierge de Metsys, d'une symétrie parfaite, tableau de 1509 qui doit s'être imposé à l'attention des artistes de ce moment. L'auteur du retable de Telde témoigne d'un sens développé du pittoresque. Les éléments du décor qui situent si joliment les deux scènes principales, le pignon à gradins percé d'une baie à croisée, de l'étable de la Nativité, le lit à courtines et les meubles chargés d'accessoires de la chambre de l'Annonciation n'ont aucun équivalent dans le retable d'Auderghem. Les dais d'arcatures légères, qui couvrent la partie supérieure des scènes du retable de Telde, sont courants dans les œuvres du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Il en est de même pour les remplages ajourés des baies qui décoorent la paroi du fond. Les retables anversois d'Oplinter, postérieur à l'année 1533, et celui d'Opitter se rapprochent de notre retable par les mêmes faisceaux de colonnettes à bases ressautantes portant une petite colonne torse, qui porte elle-même une statuette sous un dais.

La valeur artistique du retable de Telde nous paraît indéniable. Elle dépasse celle de beaucoup d'œuvres du même genre par la conception générale de l'ensemble des scènes, par la présentation vivante et claire des sujets et par les qualités plastiques de l'exécution. La présence du donateur agenouillé dans la scène de la Visitation prouve qu'il s'agit ici non d'une de ces œuvres d'exportation faites en série, mais d'une œuvre soignée, exécutée pour un mécène.

Des rapports ont existé au XVI<sup>e</sup> siècle entre les Pays-Bas et les Iles Canaries. Des familles flamandes se sont fixées dans ces Iles. On sait même que deux riches marchands d'Anvers, Paul van Daele et Melchior Grønenberg avaient acquis l'île de Palma.

A quelle époque le retable de Telde pourrait-il avoir été exécuté? Nous croyons pouvoir dire : entre 1525 et 1539. Cette époque s'indique par les caractères de style de l'œuvre. Les rapprochements avec le retable



*Retable flamand de Telde (Canaries).*



d'Oplinter — forme générale, division de la huche et analogie des faisceaux de colonnettes — ne nous permettent pas de le placer beaucoup avant l'exécution de celui-ci, qui n'est pas daté, mais pour lequel on possède une date post quem, 1533, date à laquelle s'est faite l'inscription à la maîtrise du sculpteur Robert Moreau qui a signé l'œuvre. Le testament de Cristobal Garcia, daté de 1539, fournit une date ante quem pour notre retable.

Aucune marque d'atelier ne figure sur le retable si l'on peut en croire M. Pedro Hernandez Benitez, le curé de l'église; mais une inscription en couleur rouge se voit sur l'ourlet du vêtement d'un des personnages; c'est un prénom : JORIS. Ce pourrait être une signature : cette signature peut être celle du sculpteur ou celle du polychromeur. On trouve deux artistes portant le prénom de Georges qui ont reçu la maîtrise à Anvers dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : un certain Joris Fraet en 1522 et un Joris Lamberechts, peintre en 1532, et deux apprentis du nom de Joris, inscrits respectivement en 1524 et en 1533 chez des peintres. Ceci est insuffisant pour autoriser toute hypothèse à ce sujet.

LUCIE NINANE.



## L'ABBE DE SCAGLIA, JORDAENS ET L'« HISTOIRE DE PSYCHE » DE GREENWICH-HOUSE (1639-1642)

Le tome VI de la *Correspondance de Rubens* publiée par Max Rooses et Ch. Ruelens (1) comprend une série de lettres se rapportant à une commande de tableaux faite à Jordaens par la Cour d'Angleterre. Il s'agit d'une « Histoire de Psyché » qui devait se composer de 22 toiles, destinées à orner le cabinet de la reine Henriette à Greenwich-House. Le roi Charles I avait fait donner des instructions à son chargé d'affaires à Bruxelles, sir Balthazar Gerbier, par son valet de chambre William Murray, l'architecte Inigo Jones, Edward Norgate et d'autres. Une correspondance très active s'échangea à ce sujet entre ceux-ci et Gerbier. Un point important était que Jordaens devait ignorer à qui les tableaux étaient destinés. Gerbier chargea l'abbé Alexandre César de Scaglia, qui habitait alors à Anvers, de s'occuper de cette importante commande. Nous verrons plus loin comment Rubens, quelques mois avant sa mort, fut mêlé à cette affaire, ce qui explique la présence de lettres concernant Jordaens, dans le recueil de la *Correspondance de Rubens*. Les commentateurs disent qu'après la mort de Rubens, Gerbier dans la correspondance subséquente, ne mentionne plus Jordaens ni l'œuvre en commande; on ne sait non plus ce qu'elle est devenue, ni en quoi elle consistait exactement.

Nous sommes en mesure d'ajouter quelques chapitres à cette histoire déjà si mouvementée à ses origines, de la Psyché « anglaise » de Jordaens, et de montrer comment celui-ci en a conçu l'exécution.

A la mort de l'abbé de Scaglia, en mai 1641, Jordaens, qui lui avait livré sept toiles un mois auparavant, fit saisir les deniers provenant de la vente publique de la mortuaire, et intenta une action en revendication contre les exécuteurs testamentaires qui s'étaient opposés à la saisie (2).

Les Archives Communales d'Anvers conservent le dossier (3) de ce procès, qui se plaيدا devant la Vierschaer d'abord, à Bruxelles ensuite,

---

(1) *Correspondance de Rubens et Documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres...*, publiés, traduits et annotés par MAX ROOSES et CH. RUELENS (Anvers, Buschman, 1909).

(2) Archives Communales d'Anvers. — « Vierschaerboeck » XV (n° 156) : « Mercury » 29 Juni 1641. — Jan Paulo Dorco ende Louis Martini als executeurs van den testamente » wylen den H. l'abbé Descaglia doen calaingie op de procedure die alhier ter Vierschare » is doende Jacques Jourdaens op de penningen desselfs Heere Abbé. »

(3) Id. Proceszakje J. 8415.

devant le Conseil de Brabant, où nous perdons ses traces. Le procès dura plus d'un an, et nous n'en connaissons pas la sentence finale.

Le dossier contient, outre les actes de procédure ordinaires, le double d'une note remise par Jordaens à l'abbé de Scaglia avec les dimensions des 22 toiles et leur prix, ainsi qu'une série de plans et projets indiquant les sujets à traiter.

Mais avant d'analyser ce procès et de décrire ces plans, nous croyons qu'il ne serait pas inutile de retracer la genèse de l'« Histoire de Psyché », ce que nous ferons en nous servant de la correspondance de Gerbier.

Lorsque le « Résident à Bruxelles de S. M. de la Grande Bretagne » qui était le titre officiel de Gerbier, reçut, fin 1639, les ordres de la Cour concernant la commande à faire à Jordaens, « incognito », et dans les conditions les plus avantageuses, il prit soin, d'abord, de traduire les instructions en français, puis il fit choix, pour cette tâche éminemment diplomatique, de l'abbé de Scaglia. « The abbate d'Escaglia, écrit-il en son rapport, living at Antwerp & having good skill in handling such mercenary men » dont était Jordaens, lui avait semblé être « the fittest hand to guide the said business » (4).

Pourquoi, si ce n'est par raison d'économie voulait-on éviter toute publicité, et surtout avait-on fait appel à Jordaens pour l'ornementation de la chambre de la reine? Van Dyck, rappelons-le, se trouvait à ce moment à Londres, Rubens venait de décorer la Salle des Banquets de White Hall, de nombreux peintres entouraient la Cour. Jordaens, bien que déjà célèbre, n'avait pas encore atteint à cette gloire que la mort de Rubens, un an plus tard seulement, devait lui assurer. Quant à l'œuvre de Jordaens, si une évolution s'était déjà fait sentir alors, elle ne devait cependant s'affirmer qu'un peu plus tard, à commencer par ses grandes peintures religieuses. C'est l'année 1642 en effet qui marque un tournant dans son œuvre (5).

Mais n'oublions pas que nous sommes à cette époque à la veille de la Révolution anglaise, que Charles I aura beau protéger les arts dans la personne des Van Dyck, des Rubens, des artistes qu'il a attirés, dans les commandes faites aux plus éminents des peintres étrangers, le Parlement lui est et lui restera hostile dans ce domaine-là comme dans tous les autres et ses ressources financières ne s'en ressentaient que trop.

---

(4) « Instructions for Edw. Norgate Esq. touching the pictures to be made by Jordaens according the directions sent by Mr. Murray of His Maj. Bedchamber... » (Corr. VI, p. 240).

(5) MAX ROOSES. *Jordaens' leven en werken* (Antwerpen 1906).



ANTOINE VAN DYCK. — *L'Abbé Scaglia.*  
(Coll. Lord Cambrose, Londres).



Gerbier le savait bien, qui devait insister dans chacune de ses lettres pour hâter des paiements qui se faisaient attendre. Il indique à ses correspondants de la Cour Murray, Norgate, Jones des moyens de réduire les dépenses en spéculant sur le change et il nomme les banquiers — Lionel Wake père et fils, Kipp, etc. — sur lesquels il conviendrait de tirer des traites, mais il éprouve le besoin de s'en excuser auprès du roi : « ... V. M. en rira parce que le moyen convient mieux à une pauvre bourse qu'à celle d'un grand monarque... » (19 mai 1640).

Gerbier le savait bien aussi quand, bien qu'il fit mine de s'en étonner, il ne reçut pas de réponse de ses correspondants à ses injonctions réitérées de faire faire cet important travail par Rubens plutôt que par Jordaens. Car le choix de Jordaens avait grandement mécontenté Gerbier. Rubens lui en avait-il manifesté quelque dépit? On ne sait. Toujours est-il que Gerbier ne ménagea pas les efforts pour faire échoir la commande à Rubens. Mais en vain, on ne le suivit pas. Il finit pourtant par obtenir qu'une partie du travail — le plafond notamment, le « raccourci », qui était plus délicat à faire — lui fut confié. Scaglia est encore chargé des négociations, où encore la question d'argent domine. Pour diminuer les frais, Scaglia avait proposé qu'un troisième peintre (6) fasse les détails, mais Gerbier s'y opposa. Après bien des marchandages, Rubens avait enfin fixé « son dernier prix » en présentant son projet. Celui-ci fut transmis à Gerbier qui le soumit au roi. Il était allé au devant des objections qu'on pouvait faire sur la différence des prix demandés par Jordaens et Rubens en indiquant une de ses méthodes familières de paiement par traites qui ferait, disait-il, gagner 8 à 9 % sur le change « & soe serve to fill Sr. Peter Rubens mouth if in the price he should gape wide » (12 mai). Nous reviendrons sur ce projet de Rubens et nous verrons comment Jordaens s'en inspirera.

On sait que Rubens mourut le 30 mai 1640, laissant ainsi le champ libre à Jordaens.

Au mois de juin Gerbier avait écrit à Inigo Jones : « J'ai reçu les mesures en ficelles (7) pour les peintures du cabinet de la reine à Greenwich » et les enverrai à Jordaens, mais j'y attacherai d'abord d'autres papiers » portant les noms en français pour qu'il ne sache pas pour le moment

(6) Ce peintre n'est pas nommé dans les lettres, mais nous savons par le procès qu'il s'agissait de François Snyders.

(7) Gerbier avait demandé (Voy. « Instructions... ») « qu'on ait la bonté de faire prendre la mesure exacte en longueur et en largeur des différentes pièces avec de la ficelle et que l'on fasse ajouter une petite pièce de parchemin indiquant la peinture à laquelle la mesure se rapporte, sinon Jordaens pourrait aussi bien se tromper sur le pied anglais que Rubens l'a fait... » Est-il fait allusion ici à la décoration de White Hall?

» à qui ces tableaux sont destinés, parce que depuis la mort de M. Pierre  
» Rubens il pourrait avoir augmenté les prix de ses tableaux... »

Cependant le premier tableau de la série était prêt.

« Jordaens a terminé une des peintures, écrit-il le 12 mai, celle dont  
» j'ai envoyé un dessin à S. M. L'abbé de Scaglia a eu soin d'avertir  
» Jordaens qu'il y avait quelques changements à y faire ce qui, dit-il,  
» a été exécuté maintenant, et le tableau est prêt à m'être expédié pour  
» subir un dernier contrôle de ce côté de la mer ». ... « Jordaens doth not  
» know for whom the picture is & it will be well he remayns (as long  
» as possible) in that thrifty ignorance for these men know that a pound  
» sterling is more than a patacon... »

Ainsi les deux points qui dominent dans ces espèces de préliminaires, sont précisément ceux qui feront la base du procès que nous allons analyser, la difficulté financière, et l'ignorance dans laquelle Scaglia est chargé de maintenir Jordaens sur la personne du commanditaire réel. Comment Scaglia s'est acquitté de sa tâche, Jordaens va nous l'apprendre lui-même au cours du procès.

L'abbé Alexandre César de Scaglia (8) était venu pour la première fois en nos contrées comme chargé d'affaires des ducs de Savoie en 1627. Il n'avait pas tardé à entrer au service du roi d'Espagne qui, tout en s'en méfiant, se servit de lui dès lors dans toutes les intrigues qui se tramaient en marge de la Guerre de Trente Ans. Mais nous n'avons pas à nous occuper ici du rôle si actif que Scaglia joua dans et hors de nos frontières, ni des missions diverses et variées dont il assumait la charge. Rappelons seulement son rôle peu reluisant, à côté de Gerbier, dans l'affaire du duc d'Aerschot. Il avait fini par essuyer la disgrâce de Philippe IV et s'était retiré de la vie publique (9). Rubens, qui ne pouvait faire un pas dans la voie diplomatique sans se rencontrer avec Gerbier et son compère « l'inévitable » abbé de Scaglia, ne l'avait pas en grande estime, mais il témoigne de lui qu'il « avait l'esprit subtil » et qu'« il parlait beaucoup et bien. » (10) Les commentateurs de Rubens tracent de l'abbé ce por-

---

(8) Ce nom a été écrit de toutes les façons différentes. Au cours du procès on ne l'écrit pas autrement que « Descaille ».

(9) CUVELIER et LEFÈVRE. *Correspondance de la Cour d'Espagne sur les affaires des Pays-Bas au XVII<sup>e</sup> siècle* (Brux. 1930), t. III : Lettre de Philippe IV au Cardinal-Infant, de Madrid 26 mai 1639 : « L'abbé de Scaglia est privé de sa solde puisqu'il a refusé de se rendre à la Cour de Madrid. Le Cardinal-Infant peut cependant lui donner un secours de temps en temps. Il ne peut lui confier de secret mais à part cela on peut se servir de lui. Il a assez d'esprit pour être utile. »

(10) Rubens à Pierre Dupuis, à Paris, 4 juin 1627 (*Corr.* t. IV).

trait peu flatteur : « Dans la période de son activité diplomatique Scaglia était un homme remuant, cherchant à s'immiscer dans toutes les affaires dont ses maîtres pouvaient tirer profit, revenant à la charge malgré les rebuffades qu'il essayait, inspirant la méfiance à tous et parvenant cependant à leur imposer son intervention. » (11)

En 1635 il avait fait faire par Van Dyck son portrait en pied, dont il fit don au Couvent des Récollets.

En 1639 il vint s'installer définitivement à Anvers. Il ne se « retira » pas au Couvent, comme on l'a dit, mais il occupa, en compagnie de son secrétaire Jean Antonio Canaparo un immeuble dans la rue de l'Empereur. Il fréquenta assidûment les ateliers des peintres, Rubens, Jordaens, Snyders qui habitait à quelques pas de chez lui. S'il s'était retiré des affaires publiques, il ne dédaigna pourtant pas les affaires tout court. C'est ainsi qu'une dame Jehanne Hoens, en l'absence de son mari David Buscanzo, ayant accepté la succession de son père Cornelis Hoens et se trouvant harcelée par les créanciers de celui-ci, eut recours à lui, et emprunta à « l'III. Sr. Alexandre Scaglia, abbé de Stafferde et de Man- » dernice, la somme de six mille huict cens septante cinq florins pour » le capital et interest de six mille florins... à raison de six et ung quart » pour cent. » L'abbé exigea encore, outre les garanties d'usage, le gage de ses biens meubles et immeubles, la renonciation formelle à tous les bénéfices d'exception qu'elle pourrait invoquer par la suite, la remise « d'un service d'argent doré sur ceste debte pesant 193 onces 13 ester- » lings et demy à soixante six pattarts l'once » faisant 639 florins à déduire du capital prêté (12).

Le 10 mai 1641 il avait fait venir à son domicile le notaire Guillaume Le Rousseau et lui avait dicté ses dernières volontés en présence des témoins Pierre Rubens, licencié en droit, et le notaire C. De Coster.

Celles-ci concernent sa famille et ses biens qu'il avait en Piémont, et ne rappellent en rien ce qu'il possédait à Anvers (13).

Il mourut le 21 mai 1641.

Aussitôt nous est révélée l'existence d'un autre testament, que nous ne connaissons pas. Une Requête est présentée aux Magistrats de la Ville au nom du Couvent des Récollets par la Père Gardien (qui était à ce

---

(11) *Corr.* t. IV, p. 257.

(12) Arch. Comm. Actes Scabinaux A° 1640, II, f° 41; A° 1641; II, f° 13. Nous trouvons encore la signature de l'abbé sur une Requête présentée aux Magistrats de la Ville au nom des habitants de la rue de l'Empereur par la veuve de son voisin Ferdinand de Groote concernant la réfection d'un puits commun qui les incommo- dait. La Requête porte une vingtaine de signatures. Id. *Requestboek* A° 1641-2, f° 46.

(13) Id. *Minutes du Notaire Guill. Le Rousseau* A° 1641. Voy. le texte en Annexe.

moment le J. van Steenberg) et le Père Oudenhoven, lector, qui exposent que « den Eerw. Heere Alexander Scaglia, saliger memorie, abt van » Staefarde, Mandanice &a, voir synen vuytersten willen geordonneert » ende gemaect heeft seker manuscript testament by dwelck (onder » ander poincten) synder Eerw. de supplianten geautoriseert heeft omme » respectivelyck te besorgen, doen ende laten besorgen den ontfanck » ende beneficieringhe van alle welckdanighe syn goeden, effecten ende » acten in dese Nederlanden achter te laten... »

Ne pouvant, de par leur état de religieux, faire les actes qui s'imposent, ils demandent l'approbation des Magistrats à la nomination qu'ils ont faite de deux personnes laïques (ils ne les désignent pas) qui procéderont à la liquidation de la succession. L'appostille qui est du 15 juin, ne leur donne pas satisfaction immédiate : on nomme deux commissaires, M<sup>o</sup> Jean Sneyers, échevin, et M<sup>o</sup> Adrien van Cueulen, greffier, qui auront à faire les enquêtes d'usage (14). Nous savons cependant, par le procès qui va s'engager, que cette nomination a été approuvée et que les deux exécuteurs testamentaires sont des commerçants italiens, Jean Paulo Dorco et Loys Martini.

Mais nous ne connaissons pas autrement la teneur de ce testament qui contenait probablement l'inventaire des biens que possédait l'abbé à Anvers et dans le pays.

Aux mois de juin et de juillet suivant sa mort, son secrétaire Canaparo achète une série de rentes perpétuelles devant servir à faire célébrer une messe annuelle pour le repos de l'âme de l'abbé au Couvent des Annonicades, au Couvent des Récollets (15).

Le Couvent des Récollets garde un souvenir attendri du prélat dont il fut le légataire universel. Scaglia s'était toujours du reste montré très généreux envers les Récollets. Il avait fait faire notamment pour leur église un autel en marbre qui fut consacré à N. D. des Sept Douleurs, pour lequel Van Dyck avait fait un tableau représentant le Christ descendu de croix. Ce tableau se trouve actuellement au Musée d'Anvers. C'est à côté de cet autel, au pied duquel il fut enterré, qu'on plaça son effigie dont nous avons parlé plus haut, et dont une copie se trouve également au Musée (n<sup>os</sup> 404 et 405 du Catalogue) (16).

(14) id. Requestboek 1641-42, f<sup>o</sup> 58.

(15) id. Actes Scabinaux 1641, I, f<sup>o</sup> 251, 259, 341.

(16) Voy. *Inscriptions Funéraires et Monumentales de la province d'Anvers*, t. VI, p. 59 et 183. — A. MICHIELS. *Van Dyck et ses œuvres* (Paris 1882). On peut ne pas partager l'opinion de l'auteur en ce qui concerne le portrait de celui qu'il appelle « le célèbre intrigant ». La tête est fine au contraire et des plus séduisantes, et l'allure générale est d'une grande distinction. Il existerait encore, d'après cet auteur, d'autres effigies de l'abbé de Scaglia.

Voici en quels termes les Récollets remémorent leur bienfaiteur : « Den »  
 » 21 mei van het jaar des Heeren 1641 overleedt de Doorluchtige Heer  
 » Caesar Alexander Scaglia, der Graven van Vernica, der Markgraven  
 » van Calux, Abt van Stepharda en Mandanice, vermaard om zijne ge-  
 » zantschappen en den roem zijner groote daden, zonderling weldoener  
 » van onze Orde, die hier in den Derden Regel van Onzen H. V. Fran-  
 » ciscus geprofest met ons Seraphiens kleet bij ons is willen begraven  
 » worden voor het altaar der Bedrukte Maagd Maria dat door hem  
 » gebouwd werd nadat hij vele weldaden aan dit en andere kloosters  
 » had bewezen. Hij ruste in vrede.» (17)

Jordaens était occupé à aménager sa somptueuse demeure de la rue Haute, lorsqu'il reçut, à la fin de l'année 1639, la visite de l'abbé de Scaglia.

Grand seigneur (s'il faut en croire Van Dyck) venant traiter d'une affaire d'importance, muni d'instructions, de projets, de plans en français, (bien que lui-même parlât italien), de ficelles indiquant les mesures, discutant les sujets, insistant pour que « les figures des femmes (fussent) aussi belles que possible et leurs figures gracieuses et sveltes... » (18), il devait, à n'en pas douter, s'acquitter à merveille de sa tâche, qui consistait pour le moment à passer pour le véritable commanditaire, et Jordaens eut eu mauvaise grâce à faire preuve de méfiance, — du moins à en montrer. Il n'était cependant pas complètement dupe, et à une question un peu indiscrete qu'il s'était hasardé à faire, il s'était attiré cette réponse « in italiaensche taele, dese oft diergelycke woorden in »  
 » substantie : Dit en gaet U nyet aen, ick sal U promptlycken betaelen  
 » ten tyde van de leveringhe » (19). Du moins c'est ce que rapporte Jordaens, mais cela paraît assez plausible.

Cependant Jordaens travaillait, suivant l'usage, à plusieurs toiles à la fois. De temps en temps l'abbé venait en vérifier les progrès. Parfois il envoya son secrétaire. D'autres visiteurs s'intéressèrent à ces grands tableaux, que Jordaens soupçonnait devoir être envoyés en Italie. A l'un d'eux qui, ayant distingué une femme nue dans les peintures, s'étonnant que « nademael den Abt eenen geestelycken persoon is ende Abt was, »  
 » dat hy sulcken naeckte figuren dede schilderen », Jordaens répondit  
 » datmen in Italien op sulcken dingen niet nauwe en sach. » (20).

(17) ST. SCHOUTEN. *Geschiedenis van het Voormalig Minderbroedersklooster te Antwerpen* (1446-1797) (Antwerpen 1894), bl. 240, 262, 370.

(18) Lettre de Gerbier à Inigo Jones, 24 mars 1640. Il s'agissait du premier tableau.

(19) Actes du procès « Replicque voor Jordaens... ».

(20) id. Déposition de Henri van Uffel. Voy. Annexe.

Mais venons-en aux faits qui ont donné naissance au procès dont il s'agit. Ils sont tels dans la version de Jordaens : Dans la semaine précédant Pâques de l'année 1641, le secrétaire Canapar (c'est ainsi qu'on le nomme au cours de ce procès où l'on estropie tous les noms propres) vint demander à Jordaens de hâter l'envoi de sept toiles qui étaient presque achevées. On les attendait pour Pâques. Dès qu'elles eussent été suffisamment séchées, Jordaens aidé de ses élèves les enrôlèrent. L'un d'eux, Henri Karstens, fut chargé de les porter au domicile de l'abbé. Mais comme les toiles étaient grandes et lourdes on fit appel à un ouvrier, et tous deux se rendirent rue de l'Empereur. Ils y furent reçus, en l'absence du secrétaire par la gouvernante qui les fit entrer dans une chambre où ils déposèrent leur fardeau sur deux fauteuils (*spaensche stoelen*). Henri Karsten remit encore à celle-ci une note, de la main de Jordaens, décrivant les dimensions des 22 toiles en commande et les prix détaillés. Le prix des sept tableaux remis s'élevait à 2.300 florins. Cinq autres tableaux étaient commencés. (Voy. la copie de cette note en annexe).

L'abbé de Scaglia mourut, on le sait, le 21 mai. Jordaens n'étant pas payé, envoya sa femme et ses deux belles-sœurs Elisabeth et Anna Van Noort à la mortuaire où elles furent reçues par le secrétaire lequel, sur leurs représentations, leur fit cette réponse sybilline que si la succession leur devait quelque chose, elles seraient payées. Elles y retournèrent encore à plusieurs reprises, sans autre résultat. Jordaens interpella aussi celui qui lui sembla être le principal exécuteur testamentaire, Jean Paulo Dorco (on écrit parfois Dorchi). C'est alors que se fit la vente publique des biens du prélat sur laquelle Jordaens fit saisie, ce qui déclancha le procès.

Jordaens demanda le paiement non seulement des 2.300 florins, prix des tableaux livrés, mais encore un montant de 250 florins pour les tableaux qui étaient en cours d'exécution en son atelier.

Tous les faits avancés par Jordaens seront confirmés par de nombreux témoins, entr'autres par ses élèves Henri Karstens, Daniel Verbraken, Jean Baptiste Huybrechts et Jean Baptiste van den Broeck, par des amis, les membres de sa famille, etc. Un témoignage particulièrement important est celui du peintre François Snijders que Scaglia, qui lui rendit souvent visite, avait mis au courant de la commande faite à Jordaens «*deur commissie van Italien*», avait-il dit (21).

---

(21) Voy. Annexes où nous reproduisons la plus grande partie de ces dépositions, auxquelles nous renvoyons pour les détails.

Quelle est maintenant la thèse de la défense? D'une façon générale elle oppose une dénégation formelle aux allégations du demandeur : Scaglia n'a pas contracté avec Jordaens, par conséquent la succession doit être tenue hors cause. Sur quoi va-t-elle fonder cette dénégation? Si Jordaens produit des plans, des projets qu'il prétend tenir de Scaglia, elle-même ne possède aucun document écrit. Elle ne fait état ni de l'un ni de l'autre testament du prélat. Elle a songé un moment à faire intervenir le père van Steenberg, gardien des Récollets, et elle avait annoncé qu'elle le ferait témoigner. Mais, pour une raison qui nous échappe, elle a demandé et obtenu l'autorisation de pouvoir y renoncer, et l'accusation lui en a simplement donné acte. Va-t-elle alors invoquer le témoignage de Gerbier? C'est assez dangereux : car si Gerbier témoignera que les tableaux commandés sont achetés par la Cour d'Angleterre (qui se trouve en ce moment en si mauvaise posture), il devra aussi reconnaître que l'abbé a contracté avec Jordaens en son nom personnel. En tous cas si elle le fera, ce sera d'abord timidement et par une voie détournée, et directement seulement quand elle ne trouvera plus d'autre moyen. La défense du reste est assez faible dans son argumentation : elle se montre indécise, commet des erreurs qu'elle est obligée de redresser (22), elle reconnaît qu'elle est mal informée, demande délais sur délais, bref est loin de faire preuve de cette assurance qui caractérise l'action de Jordaens.

Le procès pour la défense est conduit par Dorco qui a l'habitude et la pratique de la procédure (23). Faute d'arguments, il a recours à la chicane. Il récusera, par exemple, les témoignages parce qu'ils ne sont pas faits sous une certaine forme. Jordaens lui donne satisfaction en faisant reproduire les dépositions des témoins dans la forme voulue. Jordaens ne semble pas être en peine de réfuter les points de la défense, et ses réponses ne manquent pas de dignité.

Nous ne pouvons songer à suivre les parties dans leurs ripostes respectives, ni analyser tous les actes que comporte un procès au XVII<sup>e</sup> siècle.

Relevons les passages qui nous paraissent essentiels, en négligeant les détails et les nombreux incidences.

La défense a donc nié que l'abbé de Scaglia eut commandé à Jordaens des tableaux quelconques. Subsidièrement, elle a bien voulu reconnaître

---

(22) C'est ainsi qu'à un moment donné en parlant de Gerbier elle dira « l'ambassadeur du roi d'Espagne résidant en Angleterre ». On sait que Gerbier a quitté notre pays et a été nommé conseiller du roi d'Angleterre (octobre 1641). Le rôle équivoque qu'il a joué chez nous pouvait bien prêter au change.

(23) Pour Jean Paulo Dorco, voy. notice en annexe.

que Scaglia a traité avec Jordaens, mais seulement en ami, pour recommander le peintre à l'ambassadeur « de » ou « en » Angleterre. Il n'y a pas eu contrat. Informations prises, il a semblé que Jordaens a livré un premier tableau, lequel a été porté au « brootschip » pour être envoyé à Bruxelles, que Jordaens a été payé par un certain Arthus Aynscom(b) (24) sur ordres venus de Londres. La défense fait encore état d'une lettre, qui aurait été rendue publique, adressée par le « Président (mis pour « Résident ») van Engelandt tot Brusselen int Hoff vacerende (c.-à-d. Gerbier) à ce même Aynscom concernant non seulement le prix des tableaux achevés mais aussi celui des tableaux restant à livrer avec toutes les particularités et circonstances, et faisant entrevoir un paiement prochain. Cette lettre n'est pas versée au dossier, et nous n'en connaissons même pas la date. Elle devait prouver, au point de vue de la défense, que Jordaens était parfaitement au courant de l'envoi de ses tableaux en Angleterre, que l'abbé de Scaglia n'était intervenu que pour peu de chose, et qu'il ne devait certainement pas intervenir pour le paiement.

— Il est exact, répond Jordaens, que j'ai reçu les 400 florins prix de mon premier tableau (25) des mains d'Arthus Aynscom, mais je les ai reçus au nom de l'abbé de Scaglia. Il m'importe peu que les provisions soient venues de Londres, l'abbé seul a contracté avec moi, il pouvait me faire payer par qui il voulait. Il est vrai encore que ce tableau a été porté au bateau de Bruxelles, mais sur l'ordre de l'abbé, qui a fait une lettre de voiture à une adresse inconnue de moi.

— Il n'est pas vrai qu'il y a eu seulement « recommandation » et non « contrat ». Une commande en règle a été faite par Scaglia. Laissons la parole à Jordaens :

« Wesende bovenmate ridiculeus gelyck de verweerderen allegeren »  
 » dat hy (Scaglia) sulcx soude gedaen hebben vuyt louter vrientschap »  
 » naerdemael tusschen den selven Abt ende den aenleggere (Jordaens) »  
 » noynt eenighe vrintschap en is geweest voor date van de selve aen- »  
 » bestedinghe... »

« ...Is gansch absurd alsoo d'aenleggere noch yemanden anders van »  
 » syne kunste gewoon noch gehouden en syn aff te vragen aen degene »  
 » die hen eenighe schilderyen aenbesteden wie hen sal betaelen, midts »  
 » notoir is naer rechte dat den contractant geobligeert is den gecon-

(24) S'agit-il du père († 1656) ou du fils († 1645)? Voy. Arthus Aynscomb, notice en annexe.

(25) Ce tableau porte la lettre D dans la note de Jordaens que nous reproduisons en annexe. Remarquez que le prix y est marqué 500 fl. Cf. avec la déposition de la femme de Jordaens qui prétend avoir été payée directement par Canaparo.

» venieerde prijs ten daghe van de leveringhe ofte immediate daer naer » te betaelen.

» Besondere en wordt sulcx nyet geplogen in respecte van persoonen » van qualiteyt als was den voors. Heere Apt... »

Il n'avait donc pas à s'inquiéter de savoir comment il serait payé, et l'abbé ne lui a jamais parlé d'un ambassadeur quelconque. Il n'aurait du reste pas eu la témérité d'entreprendre, de faire et de livrer des travaux d'une telle importance pour des inconnus en courant le risque de n'être pas payé. Il eut été absurde et contre toute vraisemblance « dat hy » sulckdanighe groote wercken sou aenveerden ende leveren voor » eenighe absente Heeren die hy noynt en heeft gesien ofte gekent alsoo » hy, Godt Loff, geen werck te soeken en heeft... »

Ces arguments-là reviennent avec des variantes dans toutes les répliques de part et d'autre. Le procès se prolonge et les actes de procédure se multiplient, les sentences provisoires s'accumulent, et l'affaire n'avance pas d'un pas : Jordaens continuant à réclamer paiement pour son travail fait et en cours, la succession restant à la recherche de nouveaux faits pouvant affaiblir la position très nette du demandeur, et, en attendant, essayant de faire traîner les choses en longueur.

Un dernier acte, en ordre chronologique, que nous possédons est une Requête présentée par Jordaens au Chancelier de Brabant, un an après que le procès est entamé. Et il nous semble percevoir dans cet acte l'écho lointain d'un appel fait à Gerbier par la défense.

Jordaens expose qu'il est obligé de procéder contre les exécuteurs testamentaires « van den Heere Apt Descaille... bedragende synen ver- » dienden arbeytsloon bath als vier hondert ponden Groten Vlms. » (26) Le procès est en cours à Anvers depuis le 30 juillet 1641. Une première sentence interlocutoire est intervenue en février 1642. La défense a fait remettre la suite de l'affaire à plusieurs reprises déjà. Enfin le 14 juin dernier elle a encore demandé un nouveau délai de deux mois sous le prétexte fallacieux qu'elle a des informations à prendre outre-mer. « Dwelck onwaerachtich is alsoe de suppliant (Jordaens) metten den » voors. Heere Apt over de geleverde schilderijen geaccordeert is binnen » Antwerpen alwaer hy oock de selve hem geleverd ende hy aenveerd » heeft ende voerder daer van gedisponeert heeft naer syn geliefte, soo » dat dexecuteurs egheenen thoon en hebben aff te leyden buyten slants » gelyck sy teghens de waerheyt te kennen hebben gegeven... »

---

(26) La livre de gros de Flandre était une monnaie de compte et valait 6 florins de Brabant, monnaie courante.

Et il demande qu'on n'accorde plus de nouveaux délais et que l'affaire puisse suivre son cours.

Par une apostille placée en marge de la requête et signée par Gaillard au nom du Conseil de Brabant, il obtient satisfaction. Elle est datée du 26 juin 1642. Signification en est faite au domicile de Paulo Dorco par l'huissier du Conseil, le 8 juillet suivant.

Ainsi que nous le disions plus haut, nous n'avons pu trouver la sentence finale ni la fin de cette affaire.

Jordaens a-t-il été payé pour son « Histoire de Psyché » « anglaise » ? Et comment ?

Une chose est certaine, c'est que, contrairement à ce que répètent après van den Branden tous ceux qui ont écrit sur ce sujet, les sept toiles de l'Histoire de Psyché ne se trouvaient plus entre les mains de Jordaens à la mort de Scaglia. Elles avaient bel et bien été livrées, et envoyées en Angleterre. Du reste Max Rooses lui-même cite le « Greenwich Inventory » de Claude Philips qui mentionne 8 tableaux de Jordaens, évaluées à 200 livres. Il s'agit à n'en pas douter de l'Histoire de Psyché commandée par l'abbé de Scaglia.

Que représentaient ces tableaux ? On sait, par ce qui précède que Jordaens a produit au procès la copie d'une note qu'il a fait remettre à Scaglia concernant toutes les 22 toiles — et que nous reproduisons plus loin — ainsi qu'une série de plans ou projets, sur papier de dessin.

Ces plans, au nombre de neuf, sont des dessins de ce que y est appelé « carrés » (mais qui sont en réalité des rectangles) portant des inscriptions de différentes écritures et se présentant en deux séries.

Dans l'une, les dessins des rectangles ne portant pas d'autres inscriptions que les dimensions de longueur et de largeur (en français) et une lettre. On y voit encore d'autres inscriptions qui ont été barrées avec soin. Sont-ce les dimensions en anglais ?

Dans l'autre série sont reproduits ces mêmes rectangles avec les mêmes dimensions, mais à l'intérieur de ces rectangles sont indiqués les sujets traités.

La description de ces sujets est faite en un français impossible, une orthographe fantaisiste et une écriture souvent indéchiffrable. Quelques ajoutés sont en flamand. Le tout (sauf les dimensions) est de la main de Jordaens.

Ces plans portent encore l'emplacement soit des balcons, soit de la cheminée, des fenêtres, etc. Trois d'entre eux ont encore des suscriptions, des données d'ordre général.

Nous reproduisons en annexe toutes les inscriptions telles qu'elles se trouvent sur ces plans.

Le plan le plus complet et le plus important est celui qui se rapporte aux neuf pièces du plafond — le sofito. Pour celui-ci, les papiers sont en triple. Arrêtons-nous un moment sur ce projet pour lequel, on se le rappelle, était intervenu Rubens.

Nous retrouvons les projets de Rubens dans la correspondance de Gerbier. Le 13 mai 1640 Scaglia avait écrit à celui-ci :

(Rubens venait de se remettre d'une attaque de goutte qui l'avait un moment paralysé).

« Je viens de voir le chevalier Rubens l'ayant trouvé maintenant sans » compagnie. Il me dict qu'ayant considéré la peine qu'on ne sçauroit » éviter dans les raccourcissements et que nécessairement pour ajuster » les dessins il faut faire beaucoup de choses de relief (ce qui desrobe » du temps) il ne sçauroit le faire à moins de deux mille patagons. C'est » dict-il, le dernier prix et sans réplique. Son advis seroit de placer au » milieu le banquet des Dieux à un costé quand Cupidon ayant entrepris » de rendre Psiché amoureuse de quelqu'un de la populace en devient » amoureux luy-mesme, et d'autre costé quand elle fut immortalisée au » ciel. La diversité des figures pouvant donner un object assez agréable » à la veüe. Il propose néanmoins que si on voulut employer d'aultres » pour les six pièces restantes en tel cas afin que la différence du pin- » ceau ne parut on pourroit faire des grotesques ou autres inventions » sans figures désirant cependant sçavoir la hauteur du lieu pour obser- » ver la proportion. J'attendray là-dessus ce qui vous semblera que je » puisse faire, souhaitant en cecy et en tout autre rencontre vous tes- » moigner jusqu'à quel point je suis, Monsieur, etc. » (27).

Et Gerbier écrivit au roi le 19 mai suivant :

« ...J'ai cru bien faire d'envoyer ci-joint la lettre que l'abbé de Scaglia m'a adressée concernant ses négociations avec M. Pierre Rubens qui demande sans réplique deux mille patacons qui font 480 livres sterling pour faire les peintures du plafond que Jordaens veut exécuter pour la moitié, mais il vaut peut-être mieux pour un travail plus rude que celui dont il s'agit. J'ai maintenant prié l'abbé de Scaglia de s'informer auprès de Rubens, sans perdre son temps à des niaiseries, si M. Pierre Rubens voudrait remplir les 6 pièces du plafond avec des festons ou de petits amours au lieu de faire faire ce travail par un tiers, comme le propose l'abbé, ce que je ne saurais approuver vu que le grand nombre de cuisiniers gâte la soupe.

---

(27) Cf. la déposition de François Snyders au procès.

Mon secrétaire retourne en Angleterre pour de bon. Il emporte la peinture que Jordaens a faite et dont V. M. possède un dessin.»

Voyons maintenant quelles sont les instructions qui ont été données à Jordaens après la mort de Rubens, et quels sont les sujets que lui-même propose.

Le plan pour les neuf toiles du plafond porte une suscription qui semble être de la main de Scaglia. Il y est dit entr'autres (on en verra la transcription textuelle plus loin) que la chambre à laquelle elles sont destinées a une hauteur de 19 pieds, que la grande pièce du milieu doit avoir 12 pieds et 2 pouces et représenter Cupidon et Psyché au Ciel en présence des Dieux paiens et buvant le Nectar. De chaque côté devront être représentés des sujets se rapportant à cette scène. Enfin d'autres « carrés » (sic) longs et étroits pourront être remplis de Cupidons volants et semant des fleurs tels que Raphaël les a peints pour la Galerie Chigi à Rome.

Remarquons d'abord combien il est curieux de donner Raphaël en exemple à un peintre comme Jordaens, dont la particularité est de n'avoir jamais visité l'Italie.

Voyons maintenant les inscriptions placées par Jordaens lui-même à l'intérieur des dessins :

Au milieu : Le banquet des Dieux et Noces de Psyché et Cupidon.

A gauche : Les Dieux, ou Jupiter donnant à Psyché la coupe de l'Immortalité.

A droite : Cupidon estant embrassé de Jupiter demande Psyché en mariage (?).

Ensuite des festons, des nymphes musiciens, des satyres jouant au banquet, des petits Cupidons semant des fleurs et attachant des festons.

Les projets de Rubens semblent donc avoir été fidèlement suivis.

Mais, bien qu'il fut recommandé à Jordaens de commencer par le plafond, aucune de ces toiles n'ont été exécutées pour l'Angleterre. Nous voyons en effet par la note qui fut remise par Jordaens que les toiles portant les lettres suivantes ont été achevées par lui : D (qui fut le premier tableau achevé un an avant les autres) B. E. C. F. K. L. M.

Sept autres toiles, d'après cette note, (et non cinq comme il le dit au procès) étaient en voie d'exécution : G. I. M. et les quelques toiles de moindre importance du plafond.

On retrouvera aisément les sujets que représentent certaines de ces toiles dans les pièces que nous reproduisons en annexe.

Rappelons encore que Jordaens avait décoré sa maison d'une Histoire

de Psyché, et que ce même sujet fut traité pour la reine de Suède en 1652 — dix ans après son aventure anglaise.

Anvers.

D. SCHLUGLEIT.

## ANNEXES.

### I. — *Testament de l'abbé César Alexandre Scaglia.*

(Archives de la Ville d'Anvers. Notaire Guill. Le Rousseau. A° 1641).

In nomine Sanctissimi et Individue Trinitatis Patris et Filij et Spiritus Sancti Amen.

Presenti publico instrumento cunctis pateat et sit notum quod anno a Nativitate Domini Nostri Jesu Christi millesimo sexagesimo quadragesimo primo, indictione nona, die vero veneris, decima mensis Maij, constitutus coram me, Notario publico, testibusque infrascriptis, Illustrissimus & Reverendissimus Dominus Dominus Ceasar Alexander Scaglia, Abbas de Staffarda, Mandanice, etc. mihi Notario testibusque infrascriptis bene cognitus, corpore quidem languens at mente et intellectu sanus et sensuum suorum pleno compos, prout claro apparebat, Dixit et exposuit si considerata humana nature fragilitate et nihil certius esse morte, hora vero mortis nihil incertius, ne intestatus ex hac vita ipsum decedere contingat, fecisse et condidisse prout presentibus facit et condit suum testamentum, modo et forma infrascriptis :

Primo quidem animam suam Deo omnipotenti creatori et salvatori suo precibusque et intercessionibus deiparae Virginis ac aliorum omnium sanctorum, corpus vero suum terrae benedictae commendavit.

Item quantum ad bona, res, actiones et nomina seu pecunias depositatas in manibus quarumcunque personarum aut in domo habitationis sue reperiendas. et generaliter omnia illaque in hac civitate ac aliis quibuscumque locis harum provinciarum Belgicarum habet, ipsisque competunt, declarat Illustrissimus et Reverendissimus Dominus testator se ante hac de illis inter vivos et aliter disposuisse, seu adhuc dispositurum, quas dispositiones vult et intendit valere et effectum sortiri debere, ac si huic suo testamento inserta forent.

In omnibus vero et quibuscumque bonis immobilibus tam feudalibus quam allodialibus et alijs ad ipsum illustrissimum et reverendissimum dominum testatorem quovis modo spectantibus in Principatu Pedemonty et partibus vicinis necnon quibuscumque censibus sive livellis (?) sibi a communitatibus locorum aut personis particularibus quovis modo debitis, denique in omnibus actionibus, creditis, et nominibus ad dictum illustrissimum et reverendissimum dominum testatorem in dicto Principatu Pedemonty spectantibus, cujusvis naturae sint aut qualitatis, nullis exceptis, insuper in actione quam habet et prosequitur adversus Marcum Anthonium Bartholemeum et Carolum fratres Lumagat et mascranicos socios negotiatores Parisiis.

Idem Ill. et Rev. Dominus testator heredes suos instituit et ore proprio nominavit et presentibus instituit et nominat Ill. Dominum Carolum Victorem Scaglia comitem de Verruca et Ill. Dominum Philibertum Scaglia Abbatem susdictum et Rivlegii nepotes suos filios legitimos et naturales Illustrissimi et Reverendissimi quoniam Domini Augusti Manfredi Scaglia comitis Verruce dicti Illustrissimi et Reverendissimi Domini testatoris, dum viveret fratris ad habendum et possidendum omnia predicta bona, res et actiones iisque fruendum a die obitus domini illustrissimi et reverendissimi domini testatoris,

per equales portiones quisque scilicet proſeniſſe (sic), libereque de ijsdem disponendum tanquam de bonis propriis sub conditionibus et oneribus quidem infrascriptis vidilicet:

Primo quod Domini instituti heredes teneantur solvere summam scutorum mille aureorum de grossis centum et viginti monete Flandriae quodlibet scutum ad commodum et beneficium sacrae aedis lauretanae in honrem Beatissimae Virginis Mariae erectae necnon confici falere (sic) et solvere omnia et singula ornamenta ad celebrationem sancti missae sacrificii requisita valoris scutorum trecentorum aureorum salvo justo vel pluri pro Ecclesia fratrum Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo antiquae Regularis Observantiae in civitate Aix in Provincia, illaque sic facta eisdem fratribus tradere.

Item quod dicti instituti heredes solvere teneantur summam scutorum centum aureorum valoris supra dicti ad commodum seu utilitatem sacelli Beatissime Virginis Marie in Ecclesia vicina domi in qua decubuit infirmus dictus g. Ill. Dominus Augustus Manfredus Scaglia, sita in eadem civitate Aix, necnon solvere valorem effigiei capitis Sti Stephany protomartyris quod Dominus Canonicus Alexander Poliagus ex argento curabit fieri ut in eadem recondantur reliquiae eiusdem sancti repertae tempore quo ipse Ill. et Rev. Dom. Testator istius Ecclesie Abbas erat idque talis valoris qualis dicto Domino Canonico videbitur.

Et ut presens hoc suum testamentum debite mandetur executioni, nominavit et constituit prefatus Ill. et Rev. Dominus Testator in executores eiusdem honestum virum Gasparem Galante in Pedemontio commorantem eidem dans et concedens plenam et omnimodam potestatem; ad hoc presens testamentum et dispositionem debite executioni mandandum et mandari faciendum et ad effectum eiusdem executionis omnia agendum et procurandum quae testamenti executor debite constitutus potest et debet facere, ita tamen quod omnia agat de consensu et consilio Reverendissime Domine Mariae Christianae religiose monasterii Sanctae Margaret in Chieri, sororis dicti Ill. et Rev. dicti testatoris; dans et legans idem Ill. et Rev. Dominus Testator prefato Gaspari Galante pro servitiis et obsequiis sibi ab illo praestitis et in dicta executione prestandis scuta duo mille argenti quo dicti instituti heredes eodem Gaspari solvere tenebuntur ex bonis eisdem ut supra relictis, tali enim etiam onere prefatos Ill. Dominos nepotes suos heredes institutos esse vult et non aliter. Et haec omnia rationibus ipsius Ill. et Rev. Domini testatoris animum moventibus.

Volens et mandans ideo dictus Ill. et Rev. Dominus testator presentem hanc suam dispositionem valere et effectum sortiri vigore testamenti seu codicillorum aut donationis causa mortis aut alioquovis meliori modo jure aut forma et prout melius valere potest non obstantibus quibuscumque viribus, legibus, consuetudinibus et ordinationibus contrariis, quae omnia pro derogatis habere vult. Revocans ad effectum huius presentis suae dispositionis omnes alias quas hactenus in contrarium fecit verbaliter vel in scriptis.

Actum Antwerpiae in aedibus dicti Ill. et Rev. Domini Testatoris situs in platea Imperatoria; presentibus ibidem consultissimo viro ac Domino Petro Rubens Jur. utriusque licentiatum et S. M. Catholicae in Camera licentiatum tam iudice primario et honesto viro Antonio de Costere notario publico Antverpiae residentibus, testibus ad premissa vocatis et rogatis.

(s) A. Scaglia

P. Rubens  
1641

M. De Costere

G. Le Rousseau

(Not. Guill. Le Rousseau, A° 1641, f° 163/6).

(Archives de la Ville d'Anvers. Dossier du procès. Proceszakje J. 8415)

Getuygenissen gehoort voor ende ten versoecke van Jacques Jordaens arrestant ende aenleggere opden innehouden vande naervolgende artielen van de Redenen van arreste ende de Replicque der vs. aenleggers gedient

Tegens

Dexecuteurs vanden testamente van wylen den Heere Abt Descaille opponenten ende verweederen.

Andries VARIENS arbeyder inde Hoochstrate oudt sessendertich jaeren getuyge gedaecht, geeedt ende gevraecht opden inhouden vande VII, VIII, IX ende XI artielen vande vs. Redenen van Arreste ende syne attestatie gepasseert voor den Notaris Jan vander Donck, verclaert dat eenige corte dagen voor Paesschen vanden voorleden Jaere 1641 hy deponent is gehaelt geworden van syn plaetse inde Hoochstraet om te comen ten huysse van Jacques Jordaens schilder nu gedaechde in desen, ende aldaer gecomen synde, heeft den vs. Jordaens hem deponent vuyt syne schildercamer opgegeven een rolle schilderyen, die redelyck groot was ende dick sonder dat hy deponent weet hoe vele stucken datter by een gerolt waeren, ende belasten den voorscreven Jordaens aen hem deponent dat hy de vs. rolle schilderyen soude dragen inde Keyserstraete neffens het huys van Sr. de Groote, ende is hy deponent dijenvolgende met de vs. rolle schilderyen gegaen (geaccompaigneert met eenen vande knechten des vs. Jordaens) in de vs. Keyserstraete naest den huysse van vs. de Groote, ende gebelt hebbende aende poorte syn ingelaten geworden deur een vrouwepersoon (die hy meynt dat de gouvernante vanden huysse was) ende heeft de selve vrouwe hun doen binnen comen, ende gegaen synde deur dierste camer ende gecomen inde tweede camer heeft hy deponent de vs. rolle schilderyen geleyt op de spaensche leeren stoelen die daer stonden, ende tselve alsoo gedaen synde is hy deponent deur gegaen, latende aldaer ten huysse den knecht vanden vs. Jordaens, ende wederom gecomen synde ten huysse vanden vs. Jordaens, ende hem geseyt hebbende dat hy de vs. rolle schilderyen gedragen hadde inde Keyserstraete volgens zyn ordre, heeft den vs. Jordaens hem deponent zynen arbeysloon betaelt. Sluytende hiermede syne depositie zynde winder noch verlieser noch maeschap van partyen.

Signavuit

+

Franchois SNYDERS konstschilder alhier binnen Antwerpen, inde Keyserstraet oudt tweentsestich jaeren, getuyge gedaecht geeedt ende gevraecht opden innehouden vanden yersten article vande vs. Redenen van Arreste ende den XXXIX art. van de vs. Replicque. Verclaert dat geleden een jaer, immers naer de doot vanden vermaerden konstrycken Pedro Paulo Rubbens, hy deponent heeft te maecken gehadt seker stuck schilderye voordien Ierw. Heere abbe Descaille, ende so inde selve schilderye moeste geschildert worden eene personnaige, soo heeft den selven Heere abbe (comende hem deponent somtyts besoecken ende besien zyne konste) tegens hem deponent onder andere proposten geseyt dat hy aenden schilder Jordaens hadde aenbesteeet te maecken de Historie van Cupido ende Psichi deur commissie van Italien consistende in twintich, twee ofte dryentwintich stucken, ende dat den vs. Heere abbe van sinne was eene

personnaige te laeten schilderen in het stuck dwelck hy deponent (soo vs. is) voor syn Eerw. te maecken hadde, — maer mits doverlyden vanden vs. Heere abbe, ende dat syn stuck niet volmaeckt en was, en heeft den vs. Jordaens de vs. figure daer inne niet kunnen stellen. Sluytende...

Sign.  
Franchoys Snyders.

Hendrick KERSTENS hebbende het konstschilderen geleert by Jacques Jordaens gedaechde in desen, ende van hem gescheyden te Paesschen lestleden, oudt twintich jaeren getuyge gedaecht geeedt ende gevraecht opden innehouden vande V, VI, VII, VIII, IX ende XI art. vande vs. Redenen van Arreste verclaert waerachtich te wesen, dat geduerende den tyt dat hy deponent de conste van schilderen byden gedaechde heeft geleert gehadt, hy deponent heeft gesien dat zynen meester (den vs. gedaechde) diversche stucken schilderyen heeft gemaect voor den Eerw. Heere abbe de Scaille ende ter wylen syns deponents meester daermede besich was, heeft gesien dat den selven Heere abbe, ende oock zynen Secretaris, diversche reysen aldaer ten huysen zyn gecomen om de selve schilderyen te sien, ende gehoord soo wel den vs. Heere Abt, als zynen vs. Secretaris aen synen vs. meester dexpeditie der selver schilderyen recommandeerden op dat de selve hoe eer hoe liver souden gemaect worden, hebbende hy deponent oock gesien dat den Secretaris vanden selven Heere Abt, des wonsdaechs ofte donderdaechs inde Goede Weke vanden voorleden Jaere, ten huysen vanden vs. zyns deponents meester is gecomen om te besien oft de seven stucken schilderyen volmaeckt waren, dan soo zyns deponents meester seyde dat daer noch wat aen te cloene was, hoorde hy deponent dat den selven Secretaris seyde, dat den Heere Abt daermede haestich was ende datse terstont moesten wech gesonden worden, ende oversulcx deselve moeste hebben, ende syns deponents meester seggende dat die noch nat waeren, ende niet en mochten opgerolt worden, dan dat hy die int yerste vande andere weke soude leveren, desniettenstaende heeft zyns deponents meester de vs. seven stucken doen verollen, ende de selve deur eenen arbeyder doen dragen ten huysen van den vs. Heere abt inde Keyserstraete daer hy deponent deur last van synen meester mede is gegaen, ende de selve in een camer op de spaensche leeren stoelen geleyt, ter presentie van sekere Yffrou, ofte gouvernante van den vs. Heere Abt. Ende alsoo zyns deponents meester hem mede gegeven hadde een brieffken om te leveren in handen van den vs. Secretaris, soo heeft hy deponent mits dat den vs. secretaris niet thuis en was, tselve brieffken gegeven aen de vs. gouvernante van den huysen.

Opden innehouden vande XVI, XVII ende XVIII art. vande vs. Redenen van Areeste verclaert dat soo hy deponent vuyt den dienst vanden vs. zynen meester te Paesschen lestleden is gescheyden, hy deponent gesien heeft datter noch diversche stucken zyn begost geweest die den vs. Heere abt aen syns deponents meester hadde aenbesteeft te maecken. Sluytende hier mede syne depositie...

Signavuit  
Hendrick Kerstens  
Depositum XXVa february 1642.

Louys Le Mesureur.

Daniel VERBRAEKEN, Jonckman ende schilder van synen stiele werkende ten huysen vanden aenleggere in desen, oudt negentien jaeren, getuyge gedaecht geeedt ende gevraecht opden innehouden vande voorscreven articlen van de voorscreven Redenen van arreste, verclaert dat hy deponent nu drye jaeren geleden gewerkt heeft ten huysen

vanden vs. aenleggere, ende binnen den selven tyt den vs. aenleggere dickmaels hooren seggen dat den Heere Abbe Descaille hem aenbesteet hadde te maecken ende schilderen de Historie van Cupido ende Psichi consistierende in diversche stucken, gelyck hy deponent heeft gesien dat zyns deponents meester de vs. schilderyen selver geschildert heeft ende gedurende den tyt dat zyns deponents meester daer mede besich was, den vs. Heere Abt diversche reysen ten huuse vanden aenleggere is gecomen, soo oock den Secretaris vanden vs. Heere Abt aldaer oock is gecomen, ende aenden aenleggere comen recommanderen dexpeditie vande vs. schilderyen, sonder dat den vs. Heere Abt ofte oock synen Secretaris aenden vs. aenleggere seyden voor wyen de selve aenbestede schilderyen waeren, ofte waer die gesonden moesten worden. Verclaerende dat inde Goede Weke vanden voorleden jaere de vs. Heere Abt ende zynen Secretaris seer haestich zyn geweest om te hebben geleverd seven stucken schilderyen, ende heeft hy deponent gesien dat den vs. aenleggere de vs. seven stucken schilderyen heeft doen oprollen, ende de selve met eenen arbeyder, ende Hendrick Kerstens (eenen van syne leerjongers) gesonden ten huuse vanden vs. Heere Abt. Verclaerende oock dat hy deponent aen het Brootschip van Brussel heeft gedragen het yerste stuck schilderye vande vs. Historie, ter presentien vanden Secretaris vanden vs. Heere Abt, die daeromme gecomen was ten huuse van zyns deponents meester, sonder dat den selven Secretaris alsdoen aenden vs. aenleggers, ofte tegens hem deponent seyde, voor wyen deselve stuck schilderye was, ofte waer tselve henen ginck, dan weder tselve gedragen te hebben aent Brootschip daer hy tselve leverde in des vs. Secretaris presentie. Sluytende...

Signavuit  
Daniel Verbraken.

Jo. Elisabeth VAN NORT Jonge dochter oudt ontrent de veertich jaeren getuyge gedaecht geeedt gevraecht opden innhouden vande vs. Redenen van arreste, verclaert dat zy deponent ten huuse vanden aenleggere (wesende haeren swager ende daer sy loeert alse inde stadt compt) heeft sien comen den Heere abbe Descaille, den welken inde camer langen tyt tsamen spraken sonder gehoort te hebben wat propositen sylieden tsamen hadden dan naerdyen den vs. Heere Abt wech was gegaen, soo heeft den vs. aenleggere tegens haer deponente ende syne huysvrouwe geseyt dat den vs. Heeren Abt hem aenbesteet hadde te schilderen de Historie van Cupido ende Psichi, consistierende in tweentwintich stucken, ende die den vs. Heere Abt aen hem aenleggere gegeven hadde de maeten van de breedte ende hoochte wesende coordekens, die den vs. aenleggere aen haer deponente alsdoen thoonde, sonder dat de vs. Heere Abt aen aenleggere alsdoen geseyt hadde voor wyen de selve schilderyen waeren anders als voor hem Heere Abt ofte oock waer de selve stucken mesten gesonden worden. Verclaerende seer wel te weten ende gesien te hebben dat den vs. Heere Abt diversche reysen is gecomen ten huuse der aenleggers ende aen den selven aenleggere comen recommanderen dexpeditie van de vs. schilderyen, gelyck oock tselve is comen doen desselfs Secretaris, ende als sylieden seer haestich waren om te hebben seven stucken schilderyen, weet sy deponente wel dat inde Goede Weke vanden voorleden jaere de vs. aenleggere de selve seven stucken heeft doen oprollen, ende de selve deur eenen arbeyder ende eenen van syne leerjongens, den vs. Heer Abt thuis gesonden.

Opden XXII, XXIII ende XLVIIe art. van de Replicque, verclaert wel te weten dat het stuck schilderye inden XXIIe art. vermekt gedraegen is aent Brootschip. Redene van wetenheyte dat synde de Secretaris gecomen ten huuse des aenleggers om te hebben het vs. stuck schilderye, den selven versochte yemant van des aenleggers knapen om

met hem te gaen ende tselve stuck schilderye te dragen ende de vs. leerjongen wederom thuyſ gecomen zynde heeft zy deponente gehoort dat soo de aanleggere hem vraechde waer hy tselve stuck gedragen hadde, den selven leerjongen daerop antwoorde dat hyt gedraegen hadde aent Brootschip.

Verclaerende dat naer doverlyden vanden vs. Heere Abt sy deponente met des aenleggers huysvrouwe diversche reysen zyn gegaen in desselfs sterffhuys, ende aen synen Secretaris geheist betalinge vande vs. geleverde stucken schilderyen, de welcke heurlieder telcker reyse voor antwoorde gaf, dat heuren gelt goet was, dat het sterffhuys vanden vs. Heere Abt middelen genoeg hadde, ende datse niet en souden verliesen sonder eenige andere excusen te nemen ofte weygeringe van betalinge gedaen te hebben dan dickmaels haerlieden geseyt dat se eer veertien dagen tgelt souden hebben. Sluytende hiermede haere depositie, synde winnersse noch verliesersse, dan is den aanleggere haer deponente swager.

Signavuit  
Elisabeth Van Noort.

Jan Baptista VANDEN BROECK, Jonckman ende leerende de conste van schilderen ten huys der aenleggers, oudt achtien jaeren, getuyge gedaecht, geeedt gevraecht opden innehouden vande vs. VI, VII, VIII, IX ende Xle art. vande vs. Redenen van arreste. Verclaert daeraff anders niet te weten dan dat hy deponent den vs. aenleggere wel heeft hooren seggen dat den Heere Abbe Descaille hem aenbesteet hadde te schilderen de Historie van Cupido ende Psichi gelyck hy deponent binnen den tyt dat hy ten huys des aenleggers heeft geleert oock heeft gesien dat de aenleggere daer aen heeft geschildert. Ende aengaende de seven stucken die de aenleggere geleverd heeft aen den vs. Heere Abt, en weet daeraff niet anders te verclaeren dan dat hy deponent mede behulpich is geweest in de Goede Weke van voorleden jaere, om seven stucken schilderyen op te rollen, ende dat hy deponent alsdoen aldaer hoorde seggen, dat de selve moesten gedragen worden ten huys vanden vs. Heere Abt, daer hy deponent mede soude gegaen hebben by soe verre hy anders geen belet gehadt en hadde. Sluytende hiermede syne depositie, zynde winder noch verlieser dan is den aenleggere van verre synen cosyn.

Signavuit  
Jan Baptist van den broeck.

Jan Baptista HUYBRECHTS, Jonckman ende hebbende geleert de conste van schilderen ten huys der aenleggers, oudt twintich jaeren, getuyge gedaecht geeedt ende gevraecht opden innehouden van de vs. art. vande Redenen van arreste, verclaert dat hy deponent nu twee jaeren heeft geleert ten huys des aenleggers ende binnen den selven tyt diversche reysen ten huys des aenleggers sien comen den Heere Abbe Descaille den welcken quam besien de stucken schilderyen die syns deponents meester voor den vs. Heere aengenomen hadde te maecken wesende de Historie van Cupido ende Psichi, ende gehoort dat den selven Heere Abt aen syns geponents meester dexpeditie van de selve schilderyen recommandeerde, gelyck oock diversche reysen is comen doen den Secretaris vanden vs. Heere Abt. Verclaerende dat alsoo de vs. Heere Abt seer haestich was om te hebben seven stucken schilderyen, ende dat de selve noch nat waeren ende onbequaem om op gerolt te worden, heeft hy deponent (desnietegestaende de vs. naticheyt) gesien dat zyns deponents meester de vs. stucken, met zyns deponents ende dander leerjongers hulpe, heeft op gerolt ende deselve aen den vs. Heere Abt heeft thuyſ gesonden,, deur eenen arbeyder en'de Hendrick Kerstens eenen van

des aenleggers leerjongers — dwelck gebeurde inde goede weke vanden voorleden jaere. Sluytende hiermede syne depositie, synde winder noch verlieser noch maeschap van partyen.

Signavuit  
Joannes Baptista Huijbrechts.

Jo. Anna VAN NORT Jonge dochter, oudt inde veertich jaeren getuyge gedaecht geeedt ende gevraecht opden innehouden van de vs. artien van de Redenen van Areeste, verclaert dat sy deponente vanden aenleggere in desen (wesende haeren swager) dickmaels heeft hooren seggen dat hy aengenomen hadde te maecken diversche stucken schilderyen totten nombre van tweentwintich voordien Eerw. Heere Abbe Descaille wesende de Historie van Cupido ende Psichi, de welcke de vs. Heere Abt den vs. haeren swager aenbesteedt hadde, ende als sy deponente inde stadt compt (dwelck dickmaels binnen siaers te doene is) soo is sy deponente thuys by haeren vs. swager, ende alsoo dickmaels aldaer ten selven huuse van haeren swager sien comen den vs. Heere Abt, ende oock synen Secretaris om naer dese vs. schilderyen te comen sien, ende oock de expeditie der selver te recommanderen, sonder dat sy deponente oynt gehoort heeft dat den selven Heer Abt de selve stucken soude doen maecken hebben voor yemant anders dan voor syn eygen selven, gelyck oock haer deponente swager anders niet geweten en heeft, dan dat se waeren voor den vs. Heere Abt, overmits den vs. Heere Abt hem dickmaels belofte gedaen hadde, dat hy de man was die se hem betaelen soude, ende weet sy deponente wel dat de gemaecte stucken aenden vs. Heere Abt geleverd zyn geworden, deurdien dat se dagelycx daer naer quamen sien, ende datse haestich waeren om die te hebben. Verclaerende dat naer het overlyden vanden vs. Heere Abt sy deponente eens mede is gegaen met de huysvrouwe van haeren swager ende haer ander suster Elisabeth van Noort int sterfhuys van den vs. Heere Abt, erke aldaer sprekende aen zynen Secretaris, ende hem heyschende betalinge van de gemaecte ende geleverde schilderyen, gaff heurlieder voor antwoorde, dat sy lieden niet verliesen en souden ende soo haest als men den vuytroep soude gehouden hebben (die hy seyde de weke daernaer geschieden soude), dat hy alsdoen hun betalen soude. Sluytende hiermede haere depositie, zynde winnesse noch verlieseresse in desen, dan is den aenleggere haer deponente swager.

Signavuit  
Anna van Noort.

Jo. Catarina VAN NOORT huysvrouwe vanden aenleggere in desen oudt tweentveertich jaeren, getuyge gedaecht geeedt ende gevraecht opden inhouden van de vs. Redenen van Arreste ende den XIII, XV, XXXIII ende XLVII art. van de Replicque, verclaert dat wyfent den Heere Abbe Descaille ten huuse van haer deponente is gecomen ende geacordeert met haer deponente man om voor hem te maecken tweentwintich stucken schilderyen, de Historie van Cupido ende Psichi, gevende de vs. Heere Abt tot dyen eynde de maete aen haer deponente man met coordekens vande hoochte ende breedde, met de patroonen ende afteecsel opt papier, sonder te vermaenen dat de selve schilderyen, die hy dede maken, voor yemant anders waeren, dan voor hem Heere Abt, gelyck oock haer deponente man noynt anders en heeft geweten, hebbende sy deponente gesien dat de vs. Heere Abbe diversche reysen is gecomen tot haeren huuse om naer de vs. aenbesteede schilderyen te comen sien, ende haer deponente man te recommanderen de expeditie der selven, soo oock gedaen is geworden by desselvs Abbes Secretaris

tot diversche ende besondere reysen. Ende de vs. Heere Abbe niet gerust zynde ofte hy en hadde de stucken dier gemaectt waren, heeft haer deponente man inden voorleden Vasten ontrent Paesschen aenden selven Heere deur eenen arbeyder thuys gesonden seven stucken schilderyen in een rolle, gelyck de vs. arbeyder ende Hendrick Kerstens (eenen van haere leerjongers die metten vs. arbeyder gegaen was) aen haers deponente man wederom gecomen synde, seyden dat se de vs. seven stucken geleverd hadden ten huys vanden vs. Heere Abbe, ende de selve geleyt hadden in een camer op spaensche leeren stoelen. Verclaerende dat alst yerste stuck vande de vs. tweentwintich stucken gemaectt was, soo is de Secretaris vanden vs. Heere Abbe ten huys van haer deponente man gecomen om het vs. stuck schilderye te haelen, versoeckende dat haer deponente man yemant van zyne gasten soude mede seyden om dat te helpen dragen, ende haer deponente man mede seyndende eenen van syne leerjongers genaemt Daniel Verbraecken, soo heeft den selven Daniel (wederom thuys gecomen synde) geseyt dat hy het vs. stuck schilderye gedragen hadde int Brootschip ende heeft daernaer de vs. Secretaris aen haer deponente selve betaect soo vele alst vs. stuck schilderye aenbesteeet was, sonder eenicge swaricheyt te moveren op de vs. betalinge, ofte te seggen voor wyen dattet was. Ende sy deponente naer het overlyden van den vs. Heere Abbe, diversche reysen gemaent ende betalinge geheyst hebbende vande onbetaelde stucken heeft de selven Secretaris aen haer deponente telcken reyse voor antwoorde gegeven dat sy gerust soude syn, dat hy haer betaelen soude ende niet en soude verliesen. Sluytende hiermede haere depositie zynde sy deponente de huysvrouwe der aenleggers.

Signavuit

Caterina Van Noort.

Depositum XXVI february 1642.

Schoyte Commissariu.

Philibert Schoyte.

Hendrick VAN UFFEL coopmanschap doende in zyde inde Cammerstraete oudt vyftich jaeren, getuyghe gedaecht gecedt ende gevraecht opden innehouden vande XIIe ende XIIIe art. van de voorscreven Replicque, verclaert waerachtich te weesen, dat alsoo hy deponent den aenleggere in desen voor zyns deponents oom tot Amsterdam vier ofte vyff stucken schilderyen hadde doen maecken, ende daer deure occasie hadde van dickmaels den vs. aenleggere te gaen besoecken, ende naerde vs. schilderyen te gaen sien, hy deponent aldoen gesien heeft dat den vs. aenleggere was schilderende diversche andere stucken, ende hy deponent vragende voor wyen de selve waeren, heeft den selven aenleggere tegens hem deponent geseyt dat de selve waeren voordien Heere Abt Descaille ende presumeerde datse naer Italien moesten gaen, ende hy deponent siende dat in een vande selve schilderyen een naeckte vrouwe persoon geschildert stont, heeft tegens den vs. aenleggere geseyt dat hy verwondert was, naedemael de vs. Heere Abt eenen geestelycken persoon is, ende abt was, dat hy sulcken naeckte figuren dede schilderen, daerop den vs. aenleggere seyde datmen in Italien op sulcken dingen niet nauwe en sach, sulcx dat hy deponent verclaert dat den vs. aenleggere hem noynt vermaent en heeft, dat de selve schilderyen waeren voordien ambassadeur van Spanien, die in Engelant resideerde, dan wel dat de selve waeren voordien vs. Heere Abt, die de selve naer Italien wilde seynden soo hy presumeerde. Sluytende hiermede syne depositie synde winder noch verlieser noch maeschap van partyen.

Signavuit

Hendrick Van Uffele.

Jan WEERTS grossier van rensche wynen, woonende inde Stooftstraete, oudt ontrent vuffenvyftich jaeren, getuyge geeedt ende gevraecht opden innehouden van de XII ende XIII art. van de voorscreven Replicque, verclaert daer van anders niet te weten dan soo hy deponent familiere kennisse is houdende met de aenleggere in desen, ende dickmaels hem gaen besoecken om syne konste van schilderen te sien, is gebeurt dat jaer ende dach geleden, hy deponent de vs. konste gaende besien, ende siende dat de aenl. diversche stucken schiolderyen was schilderende, heeft hy deponent tegen den aenleggere gevraecht voor wyen de selve schilderyen waeren, die daerop antwoordde, dat de selve waeren voordende abbe Descaille. Sluytende hiermede...

Signavuit  
Jan Wierds.

Anthoni vanden STEENE, keurmeester vanden visch, oudt tsestich jaeren, getuyge gedaecht geeedt ende gevraecht opden innehouden van de XIII ende XIIIIE art. vande vs. Replicque. Verclaert dat hy deponent dickmaels heeft besocht gehadt den aenleggere in desen, om syn konste van schilderen te sien, ende synde onder andere tsynen huys jaer ende dach geleden ende siende dat hy diversche stucken schilderyen onder handen hadde heeft hy deponent hem gevraecht voor wyen de selve schilderyen waeren die hem deponent daerop andtvoorde, datse waeren voordende Heere Abbe Descaille, ende dat hy er moeste maecken tot tweentwintich stucken toe. Sluytende hiermede...

Signavuit  
Anthoni vanden Steene.  
Depositum XXVII february 1642.  
Schoyte Commisariu.  
De Brouwere 1642.

Philibert Schoyte.

III. — *Note de la main de Jordaens*  
concernant 22 toiles de l'« Histoire de Psyché » pour l'abbé Scaglia (Ibid.)

Reekeninghe voor den E. Heer L'Abbato d'Escallio  
Coype van de stucken met de prysen op de laetste resolutie  
overgegeven door Jaccques Jordaens

Aen den Eerweerdighen Heer den Abbato d'Escallio volgens de maeten en afteekeninghen by ditto Heer Abdt present / door synen Secretario Jordaens geleverd volgens met de A. B. C. geteeckent. Ten eynde met minder d'olinghe den prys opt naeste aengewesen werde waer van den wel gemelden Heer Abbato een dubbel is geleverd. En daer naer met een mondelinghe advoy ende acordt gevolcht is. En zyn allen de stucken bestaende in 22. int getal de selfde alle daer op reede gemaect en naer dat eerstmael een apart gemaect en betaelt is synde de lettere D. (1). Ende de gepresenteerde geleverd op 27 meert laestleden 1641 als het acordt by den Heer Abt geratificeert was in mayo onbegrepen 1640 ende is als volcht

Inden Eersten

N <sup>o</sup> A.	1. Een groot stuck 10 voet lanck en 7 voet breedt geschadt op gdn. 600	
B.	2. Een stuck een weynich minder	500
C.	3. Deselfde groote	500
D.	4. Een groot stuck 9 voet lanck en 7 hooch	500

(28) Remarque que pour ce premier tableau il a touché 400 florins. Le prix est 500 fl.

E.	5. Een 7 voet lanck en 7 hoog	400
F.	6. Een stuck 7 hoog en 3 breedt	125
G.	7. Een stuck 5 voet lanck en 3 voet hoog	75 begost
H.	8. Een groot stuck 8 voet hoog en 7 voet breedt	500
I.	9. Een stuck 5 voet lanck en 3 breedt	75 begost
K.	10. Een stuck breedt 7 voet en 3 hoog	125
L.	11. Een 7 voet hoog en 6 breedt	400
M.	12. Een boven de balcon lanck 5 voet en 3 hoog	100 begost
N.	13. Een van 7 voet en 4	250
Het bovenste Soffito		
Inde vercorten		
O.	14. Een stuck 7 voet int vierkant	250 begost
P.	15. Een groot middel stuck 13 voet breedt en 8 hoog	700
Q.	16. Een stuck 7 voet vierkant	250 begost
R.	17. Een lanck ende smal 6 a 7 voet en 3 voet breedt	120
S.	18. Een lanck 13 en 3 breedt	150 begost
T.	19. Een 6 a 7 en 3 breedt	120
V.	20. Een de selfde maet	120
W.	21. Noch een als N <sup>o</sup> S. 13 voet en 3	150 begost
X.	22. Noch een als N <sup>o</sup> T. en V.	120

facit gdn. 6.130

Gelevert op 27 marty laestleden int huys van den Eerweerdighen Heere L'abbato d'Escallio dese naervolgende stucken

N <sup>o</sup> B.	gdn. 500	1.
E.	400	2.
C.	500	3.
F.	125	4.
K.	125	5.
L.	400	6.
N.	250	7.

Gdn. 2.300

N. B. Ce compte ne correspond pas tout à fait à la « Note de la main de Jordaens » qui est annexé aux « Instructions... » (*Corr. Rubens*, VI, p. 240). Dans cette « Note », il est prévu pour « le sofite consistant en 9 pièces tant grandes que petites » un montant de 2.400 florins.

IV. — *Transcription des textes inscrits sur les plans accompagnant la note précédente.* (Ibid.)

(Les indications entre parenthèses sont de nous)

(Feuille 1 : 3 « carrés »)

« Ces trois carrés doivent estre remplis de la mesme  
« Histoire de Psiche et les figures plus proches corres-  
« pondents à la grandeur de celles dans le sofite.

« Item : le peintre prendra son jour selon qu'il voit  
« que les balecons sont placés aux aultres feuilles marqués.

(A. 1) « Ce carré est 7 pietz 10 poulces (sur) 6 pietz et 6 poulces  
« Comme Cupido vient coucher pres de Psichés au  
« Pallais de Délices où Touttes choses fussent  
« servi invisiblement.

« Dit is gemaect daer Psiché het boetken (?) opent.  
« Ou bien Venus trouvant Psichis en son Temple Le  
« fait battre rigoureusement le donnant charge de  
« descendre aux Enfers et d'en apporter une boitte

« Rechten dach » « de beautés de Proserpina. »

(B. 2) (Au milieu) « Ce carré est 9 pietz 4 poulces 1/2 (sur)  
6 pietz 6 poulce et 1/2

« Psiché Estimé pour une déesse ou aussi Venus Le  
« Monstre a son fils Cupido en intention de le punir  
« en le faisant enamourer sur quelque vilaine

« Rechten dach » « Condarron (?) de fascherie qu'elle avoyt se  
« voyant mesprichée

« Hier van mocht men maken daer Cupido amoureux wert

(En dessous de ceci :) Cheminée

(C. 3) « Ce carré est 6 pietz et 9 poulce (sur) 6 pietz 7 poulce

« Cupido trouvant Psichis dormant en un prairie  
« plein de roses pres d'une fontaine en devient  
« amoureux

« En dat daer sy Cupido tot onder eenen cypressen boom  
« naer loopt

« Rechten dach » « Psichée retournant des Enfers curieus d'augmenter  
« sa beauté ouvre le boitte un sommeil mortifert le  
« surprend dont elle demeure couché de so nlong  
« Cupido vient le toucher de sa flèche et le  
« réveille. »

(Sur une 2<sup>e</sup> feuille de ce même projet il est mis dans ce 3<sup>e</sup> carré) :

« Dese letter (C) is gemaect in het stuck van Pan alsoo  
« dat dit moet ee nander subiect syn. »

(Feuille II : 2 « carrés »)

(D. 4) « 8 pietz 2 poulce (sur) 6 pietz 7 poulce 1/2

« Cupido estant enfuy Pan la console

« Pan consolerende Psychis. (29)

(E. 5) « 6 pietz 5 poulce (sur) 6 pietz un poulce

« Psichés après avoir découvert Cupido en ayant par  
« vune ardente goute l'éveillé voulant s'enfuir Elle  
« le tient embrassé par sa cuisse.

(En dessous de ceci :) « Porte »

(Feuille III : 5 « carrés »)

« Ces 5 caréi doivent estre remplis de la mesme Histoire de  
« Psichi correspondents au sofite, c'est à dire des passages  
« appropriés et agréables à la vue de la dite histoire  
« Le jour doit estre observé selon qu'il vient sur les  
« balcons y marqués.

---

(29) Ce fut la première toile livrée par Jordaens (mai, 1640).

- (F. 6) « 2 pietz 6 poulce et 1/4 (sur) 6 pietz et 7 poulce  
 « Mercure emporte Psiché au Ciel  
 « Ou bien on y pouvoit faire un Beau adolescent tot nu  
 « demonstrent Cupido avecq des Ailles et carquois  
 « Contrarien dach »
- (G. 7) « Long 4 pietz 9 poulce et 1/2 (sur) 2 pietz et 1/2 poulce  
 « Cupido malade  
 « Ou bien des festons »
- (En dessous de ceci:) Balcon du costé du Nordt
- (H. 8) (Au milieu) « Ce carré est en longueur 7 pietz 11 poulce et 1/2  
 hault 6 pietz 7 poulce  
 « Venus se baignant sur la mer un oiseau le vint  
 « rapporter tout l'affaire de son fils  
 « Contrarien dach »
- (I. 9) « Ce carré est long 4 pietz 8 poulce et 1/2 (sur) 2 pietz et  
 demy poulce
- (En dessous de ceci:) « Balcon du costé du Nordt »
- (K. 10) « Ce carré est long 2 pietz 2 poulce  
 « Ce carré est hault 6 pietz 7 poulce  
 « Mercure nomen ? de dieux provoque le dieux  
 « en conseil  
 « Ou bien on pouvoit faire de ce pièce parce que c'est  
 « extrêmement estroit Himmenee dieu des mariages  
 « Et icy une Psiche tout nu comme se levant de  
 « prendre ses amourettes »

(Feuille IV : 3 « carrés »)

- (Au milieu :) « Balecon sur le levant »
- (L. 11) (A gauche) « 5 pietz 3 poulce 1/2 (sur) 6 pietz et 1/2  
 « Psiche estant par ses seurs seduit de vouloir  
 « voir son amoureux le brulle par une ardente goutte  
 « Rechten dach » « de l'huile.
- (M. 12) (Au milieu au dessus du balcon) « 4 pietz 1/2 (sur) 2 pietz et  
 demy poulce  
 « Festons avec Cupidons »
- (N. 13) (A droite) « 3 pietz et 9 poulce 1/2 (sur) 6 pietz et 1/2  
 « Cupido amoneste Psiches de nadherer pas au  
 « conseil de se seurs  
 « Ou bien ou y pouvoit faire où que Psiche admire le  
 « trésors de Cupidon. »

(Le sofito)

(Feuille V : 9 « carrés »)

- « Ce papier représente la mesure des carrez contenus en un sofito  
 « d'un cabinet la haulteur duquel est 19 pietz, chaque piet de 12  
 « poulces selon la mesure au bas de ceste feuille  
 « Il faut que le grand carré qui est de longueur 12 pietz et deux  
 « poulces contienne la représentation fabuleuse de Cupidon et Psiché  
 « au Ciel en présence des Dieux payens, en l'assemblée desquels fust  
 « présenté à Psiché le bruivage Nectar : le tout représenté de racour-

« cy agréable. Item les aultres caréi de 6 pietz et 4 poulce de long et  
 « 6 pietz et 6 poulce de latgeur, auront à estre remply de telle part  
 « de l'histoire de la dite Psiché come conviendra au caré de milieu  
 « Item les aultres caréi longs et estroits pourront estre remplis  
 « de Cupidons volants et semant des fleurs comme Raphaël d'Urbini les  
 « a fort bien représenté en la Galerie de Guisy à Rome.  
 « Il faut que les peintures soient sur toile tres fortte; Item que  
 « les peintures du sofit soient faites les premiers, bien estudier,  
 « et bien faits, et a mesure qu'il y aura un tableau fait, l'envoijer  
 « à la pairie (?) à Bruxelles.

(1<sup>e</sup> rangée de gauche à droite:)

(R. 17) « 6 pietz 4 poulce (sur) 2 p. 7 poulce 1/4

(S. 18) « 12 pietz 2 poulce de long (sur) 2 pietz 7 poulce 1/4  
 « Festons »

(T. 19) « 6 pietz 4 poulce (sur) 2 pietz 7 poulce 1/4  
 « Et de nimphes musicants

(2<sup>e</sup> rangée:)

(O. 14) « 6 pietz 4 poulce (sur) 6 pietz 6 poulce

« Le Dieus ou bien Jupiter donne a Psiche la Coupe  
 de l'Immortalité »

(P. 15) (Au milieu) « Ce carré est de longueur 12 pietz 2 poulce (sur)  
 6 pietz 6 poulce

« Le banquet de dieus et nopces de Psiches et Cupido

(Q. 16) « 6 pietz 4 poulce (sur) 6 pietz 6 poulce

« Cupido estant embrassé de Jupiter demande Psiche  
 « en mariage

(3<sup>e</sup> rangée:)

(V. 20) « 6 pietz 4 poulce (sur) 2 pietz 7 poulce 1/4

« De satyres jouant au banquet »

(W. 21) « 12 pietz 2 poulce de long (sur) 2 pietz 7 poulce 1/4

« Petits Cupidons semant de fleurs où atachant des festons

(X. 22) « 6 pietz 4 poulce (sur) 2 pietz 7 poulce 1/4

(Au bas de la feuille:)

« C'est la mesure du piet de 12 poulces, et un poulce divisé en 8 parts

A

(Suit la mesure).

« Mesure du petit piet duquel est reparty en poulce

B

(Suit la mesure).

#### V. — Notices.

*Artus Aynscom* (b)

(Le père signait Aynscom, les enfants Aynscomb).

Aynscom était un commerçant « de la nation anglaise » qui se livrait à toutes espèces de spéculations tant à Anvers que dans les Flandres. (1656) A sa mort il se trouvait à la tête d'une grande fortune, de propriétés à Anvers et de terres en Flandre.

Il habitait à Anvers un immeuble rue aux Lits qu'occupera au siècle suivant l'amiral de l'Escaut, baron de Proli.

Il avait épousé Catharina Anthonis († 1646) dont il eut 5 fils et une fille. Trois de ses fils entrèrent chez les Jésuites, un 4<sup>e</sup>, Artus, mourut avant lui (vers 1645), le 5<sup>e</sup>, Ambroise, épousa Susanne du Bois, mais mourut sans descendance. Sa fille Marie († 1675) était mariée à Simon de Thossé et eut 8 enfants dont l'aîné fut doyen de Ste Gudule à Bruxelles.

Artus Aynscom, le père, est enterré avec sa femme et sa fille à la Cathédrale (Voy. *Monuments Funéraires...* de la prov. d'Anvers, I).

Les archives d'Anvers dans ses différents fonds possèdent de nombreux documents, dont plusieurs testaments, concernant l'activité d'Artus Aynscom, depuis le début du siècle jusqu'à sa mort. Nous n'y avons cependant rien trouvé qui se rapporterait à l'affaire qui nous occupe. (Voy. pour les détails généalogiques : Thys, *Bull. de la Propriété* 1883, p. 6, 1884, p. 60/64).

*Jean Paulo Dorco* (Dorchi).

Dorco était apparenté à la famille Lanfranchi par sa femme Camille Cocx dont la mère Anna de Coster épousa Carlo de Lanfranchi. Dorco fut longtemps en procès avec la famille de sa femme. Un accord intervint en 1629. Loys Martini y représentait la partie adverse, défendant les intérêts de Nicolette Lanfranchi, sœur de Jacques L. seigneur de Cruybeke et son époux Augustino Augustinij de Pise.

(Arch. Comm. Actes scabinaux. — Min. de notaires, etc.).

Pour les descendants Dorco-Cocx, voir Thys, *Bull. de la Propriété* 1887, p. 22, 1892 p. 54, 92-3.

*Loys Martini*.

Loys Martini, commerçant de Lucques, ne semble pas être apparenté à la famille d'Ascanio M. ni Maximilien M. Il mourut sans descendants. Son frère Pedro Andréa Martini hérita de la maison qu'il possédait dans la rue Neuve «De Dry Coninghen».

Il mourut en 1660 et fut enterré comme son frère dans l'église St. Jacques.

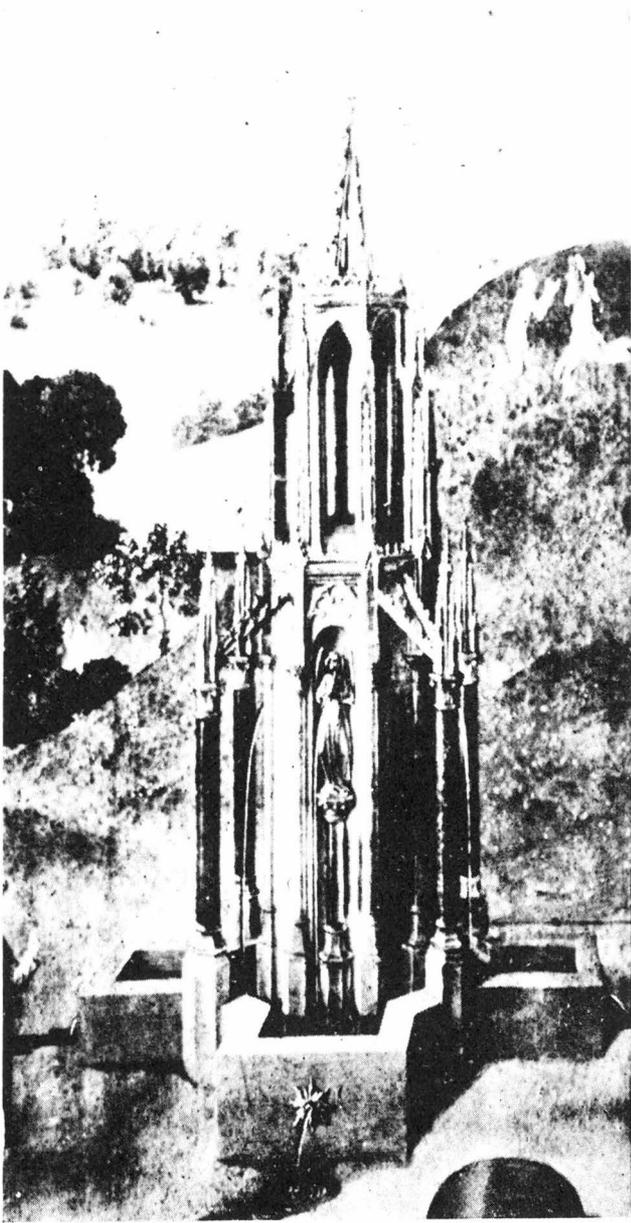
*Scaglia* (abbé de).

De l'abbé de Scaglia il existe plusieurs volumes de correspondance échangée avec Philippe IV et le comte-duc d'Olivarès aux Archives du Royaume (de 1632 à 1642) (Secrétairerie d'Etat et de Guerre. — Correspondances diverses).

On les retrouve en grande partie dans :

PAUL HENRARD : *Sept années de l'Histoire de Belgique* (1631-1638). Marie de Médicis dans les Pays-Bas (Bruxelles 1876). (Voyez notamment pp. 103, 324).

et CUVELIER et LEFÈVRE : *Correspondance de la Cour d'Espagne sur les affaires des Pays-Bas au XVII<sup>e</sup> siècle* (Bruxelles 1930), cité plus haut.



*Fontaine de Vie.*  
Extrait du « Chemin du Ciel » de D. Bours.  
(Musée de Lille).



# MELANGES

## LES FONTAINES MONUMENTALES DES MARCHES DE BRUXELLES ET DE MONS.

Dans le n° 3 de l'année 1936 de cette *Revue* (p. 265-266), M. Paul Heupgen a publié une description technique de l'ancienne fontaine du Marché (Grand'Place) de Bruxelles, empruntée à un rapport montois de 1399-1406. Nous avons nous-même fait suivre cette description d'une traduction libre en français moderne et d'une interprétation architecturale (p. 266-268). L'ensemble de cette documentation a permis à un architecte, M. Victor Du Bray, d'esquisser une restitution présumée de la fontaine. Une reproduction de cette esquisse a été encartée, en hors-texte, dans notre n° 4 de la même année 1936.

La question ne manque pas d'intérêt puisque, comme nous l'avons dit, on observe déjà dans ce monument les principes qui trouveront leur pleine maturité à la tour de l'hôtel de ville de Bruxelles et que, d'autre part, on peut le considérer comme un modèle qui aida à répandre au dehors (à Mons par exemple) le goût brabançon. Tout sommairement de documentation à son propos doit donc être le bienvenu.

Dans cet ordre d'idées nous croyons devoir attirer l'attention sur la très belle Fontaine de Vie qui figure à l'arrière-plan du délicieux panneau de Dirk Bouts, représentant *Le Chemin du Ciel*, que l'on conserve au Musée des Beaux-Arts de Lille.

Si cette fontaine, que nous reproduisons ci-contre, ne répond pas exactement, dans tous ses détails, à celle dont la description a été récemment remise au jour, elle présente cependant certaines dispositions identiques et elle permet au moins, par sa forme générale, de confirmer l'interprétation globale que nous proposons, tout en précisant certains détails de notre traduction du texte montois et en rectifiant certaines lignes de la restitution graphique présumée.

Certes, on n'a pas affaire ici à la fontaine de Bruxelles même. Le rez-de-chaussée ne comporte que quatre piliers extérieurs au lieu de huit, il n'est pas voûté et son bassin, en dépit d'un noyau central à huit pans, ne réalise pas le plan octogonal : il le complique plutôt. Mais on y compte trois étages superposés présentant des retraites successives. Le second de ces étages, issant derrière une petite claire-voie, est constitué d'arcs ajourés. Il est cantonné d'arcs-boutants qui épaulent la base, entourée d'une nouvelle claire-voie, d'un « tube » ou clocheton, également ajouré et s'amenuisant en pans obliques qui forment des arêtes à crochets (cf. description art. 13-15). Les quatre bacs saillants de la base donnent une idée nette de ce qu'étaient les deux bacs peu élevés, supplémentaires, qui s'allongeaient de part et d'autre du bassin octogonal bruxellois. Tous ces rapprochements sont infiniment précieux.

PAUL ROLLAND.

# CHRONIQUE

## ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE

### LISTE DES MEMBRES POUR 1937.

#### *Corrigenda et addenda.*

#### *Membres titulaires.*

- CRICK-KUNTZIGER, Marthe, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, rue de l'Aurore, 18. 1937 (1929)  
LAES, A., conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, place Brugman, 30. 1937 (1931)

#### *Membres correspondants régionales.*

- DE GAIFFIER S. J. (le R. P.), membre de la Société des Bollandistes, Bruxelles, boulevard S. Michel, 24. 1937  
BRIGODE, SIMON, architecte, Bruxelles, rue Juste Lipse, 31. 1937  
CALBERG (Mlle), attachée aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Cinquantenaire, Bruxelles. 1937  
WILLAERT S. J. (le R. P.), professeur aux Facultés de N. D. de la Paix, Namur, rue de Bruxelles, 59. 1937  
FIERENS, PAUL, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue Souveraine, 29. 1937

#### *Séance des Membres titulaires du 7 février 1937.*

#### (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. Pierre Bautier, président.

Présents : MM. Chanoine Maere, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Breuer, Comte de Borchgrave d'Altena, R. P. de Moreau S. J., Ganshof, Hoc, Lavalleye, Michel, R. P. Peeters, S. J., Abbé Philippen, Van den Borren, Van Doorslaer, Van Puyvelde, Visart de Bocarmé, Baron Verhaegen.

Excusés : MM. Chevalier Lagasse de Loch, Nélis, Tahon et Velge.

Le P. V. de la séance du 6 décembre est lu et adopté .

A la suite d'une demande des organisateurs du Congrès international d'Histoire régionale, de Tourisme et de Folklore, qui se tiendra à Ath en juillet-août prochain, MM. Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, et Delférière, membre correspondant régional sont désignés pour représenter l'Académie à ce Congrès.

Le secrétaire et le trésorier font rapport respectivement sur l'activité de l'Académie et sur l'état de ses finances durant l'exercice 1936. Ces rapports sont approuvés. Le R. P. Peeters, S. J. et le secrétaire sont désignés pour contresigner les comptes.

On procède à l'élection de six conseillers sortant en 1946. Sont élus MM. le Chanoine Maere, le R. P. de Moreau, S. J., Bautier, Ganshof, Van den Borren et l'Abbé Philippen.

M. Albert Visart de Bocarmé, membre du Conseil héraldique, est proclamé à l'unanimité vice-président pour 1937.

M. D. Roggen, professeur à l'Université de Gand, est élu membre correspondant régnicole.

Dix nouveaux sièges de membre correspondant régnicole ayant été créés au cours de la séance du 6 décembre, on décide de ne pourvoir de titulaires que cinq de ces sièges à la fois. Les candidats pour les cinq premiers sièges sont désignés.

A la suite d'un échange de vues auquel prennent part MM. Breuer, Van Doorslaer, Ganshof, Van Puyvelde ainsi que les membres du bureau, on décide de remettre à l'an prochain la discussion relative au siège de l'Académie et au lieu de tenue des séances.

La séance est levée à 15 h. 30.

*Le Secrétaire,*  
PAUL ROLLAND.

*Le Président,*  
PIERRE BAUTIER.

#### *Séance générale du 7 février 1937.*

La séance s'ouvre à 15 h. 30, à Anvers, à l'Institut de Médecine tropicale, sous la présidence de M. Pierre Bautier, président.

Présents: MM. Chanoine Maere, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Breuer, Comte de Borchgrave d'Altena, R. P. de Moreau, S. J., Ganshof, Hoc, Lavalleye, Michel, R. P. Peeters, S. J., Abbé Philippen, Van den Borren, Van Doorslaer, Van Puyvelde, Visart de Bocarmé, Baron Verhaegen, membres titulaires; MM. Delférière, Jansen, Joly, Maertens de Noordhout, Mlle Ninane, Abbé Thibaut de Maisières, membres correspondants régnicoles.

Excusés: MM. Chevalier Lagasse de Loch, Nélis, Tahon, Velge, membres titulaires MM. Closson, De Ruyt, Chanoine Erens, Lacoste, Leuridant, Losseau, Marinus et Nicaise, membres correspondants régnicoles.

Le P. V. de la séance du 6 décembre est lu et adopté.

Après avoir félicité M. Van den Borren, nommé membre de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, et fait part des nominations survenues au cours de la séance des membres titulaires, M. Pierre Bautier, président sortant, cède le fauteuil présidentiel à M. le Chanoine Maere qu'il félicite.

M. le Chanoine Maere remercie et inaugure sa présidence en faisant une communication sur *l'Eglise Saint-Vincent à Soignies*. De récentes recherches, poursuivies en collaboration avec M. Delférière, l'ont amené à modifier certains concepts relatifs à cet édifice de la plus haute importance. Au point de vue des éléments historiques, M. Maere envisage une nouvelle façon d'interpréter les textes relatifs aux fortifications dont il est question à propos des alentours de la collégiale. Pour lui, les mentions de tours s'appliqueraient peut-être à l'église même. Les données d'ordre culturel fournissent d'autre part des précisions intéressantes tirées de la forme prise par la vénération des reliques du saint local. Quant aux indices archéologiques, M. Maere en a trouvé d'inconnus au chœur, dont il propose un rétablissement nouveau de la travée barlongue, à la lanterne dont il montre les obturations successives et à la façade occidentale dont il retrace l'évolution.

A la suite de cette communication un échange de vues s'établit entre MM. le Baron Verhaegen, Ganshof, Rolland et l'orateur.

M. M. Hoc entretient ensuite la compagnie de *l'Enseigne d'or de la Chambres des Comptes de Flandre*. On entend par « Enseigne », une pièce frappée à l'occasion de la

modification du pied de la monnaie et remise en guise de gratification à certains hauts officiers monétaires. La coutume d'octroyer une gratification en pareil cas remonte chez nous à Philippe le Bon mais elle ne semble avoir pris la forme déterminée d'une enseigne que dans le comté de Flandre, où on la suit sous cette forme de 1468 à 1524. La frappe de ces espèces exigeait l'exécution de coins spéciaux.

La séance est levée à 17 h. 30.

*Le Secrétaire,*  
PAUL ROLLAND.

*Le Président,*  
CHANOINE R. MAERE.

*Séance des membres titulaires du 4 avril 1937.*

La séance s'ouvre à 14 h. 30 à Bruxelles, au Palais des Académies, sous la présidence de M. le Chanoine Maere, président.

Présents: M. A. Visart de Bocarmé, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Breuer, Comte J. de Borchgrave d'Altena, F. L. Ganshof, Hoc, Baron M. Houtart, Lavalleye, E. Michel, Vicomte Terlinden, Ch. Van den Borren, B. van de Walle, Van Doorslaer, Velge, membres titulaires.

Excusés: MM. le R. P. de Moreau S. J., Gessler, Nélis, R. P. Peeters S. J., Philippen et Van Puyvelde.

Le P. V. de la séance du 7 février est lu et adopté.

Lecture est faite d'une lettre de remerciements de M. D. Roggen, élu membre correspondant régnicole; d'une lettre de la Fondation Universitaire annonçant l'octroi du subside habituel et d'une lettre du bibliothécaire en chef de la Bibliothèque d'Anvers, offrant à l'Académie d'héberger sa bibliothèque dans les locaux de la bibliothèque communale. Le secrétaire est autorisé à poursuivre les négociations à ce dernier effet.

On désigne des candidats pour deux sièges de membre titulaire.

On procède à l'élection de cinq membres correspondants régnicoles. Sont élus, au premier tour, MM. le R. P. de Gaiffier S. J., membre de la Société des Bollandistes, et Brigode, architecte; au deuxième tour, Melle Calberg, attachée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, MM. le R. P. Willaert S. J., professeur aux Facultés de Notre-Dame de la Paix, à Namur, et Paul Fierens, professeur à l'Université de Liège.

On décide de porter à l'ordre du jour de la prochaine séance la désignation des candidats pour cinq autres sièges de membres correspondants régnicoles.

La séance est levée à 15 h.

*Le Secrétaire,*  
PAUL ROLLAND.

*Le Président,*  
CHANOINE R. MAERE.

*Séance Générale du 4 avril 1937.*

La séance s'ouvre à 15 h. à Bruxelles, au Palais des Académies, sous la présidence de M. le Chanoine Maere, président.

Présents: M. A. Visart de Bocarmé, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Breuer, Comte J. de Borchgrave d'Altena, F. L. Ganshof, Hoc, Baron M. Houtart, Lavalleye, E. Michel, Vicomte Terlinden, Ch. Van den Borren, B. van de Walle, Van Doorslaer, Velge, membres titulaires; M. Closson, Melle Gh. De Boom, MM. Faider, Joly, Paul Lacoste, Losseau, Roggen, Chevalier de Schoutheete de Tervarent, Vercauteren, membres correspondants régnicoles; M. Walter Bombe, membre correspondant étranger.

Excusés : MM. le R. P. de Moreau S. J., Gessler, Nélis, R. P. Peeters S. J., Philippen et Van Puyvelde, membres titulaires; Baron Delbeke, MM. Delférière, Jansen et Nicaise, membres correspondants régnicoles.

Le président ouvre la séance en faisant l'éloge funèbre de MM. Tahon et du chevalier Lagasse de Locht, décédés depuis la dernière réunion. Il rappelle notamment que le premier faisait partie de la compagnie en qualité de membre correspondant depuis 1894 et de membre titulaire depuis 1924, tandis que le second, élu membre correspondant en 1925 et promu titulaire en 1926, fut président de l'Académie en 1928.

Le procès-verbal de la séance du 7 février est lu et adopté.

Le Comte J. de Borchgrave d'Altena entretient l'assemblée du *Mobilier des églises de la Campine limbourgeoise*. Il passe en revue un certain nombre de calvaires, de Vierges doubles, de retables et de boiseries de ces églises. Il attire l'attention sur les influences que toutes ces pièces ont subies : influence mosane à l'époque romane, allemande et brabançonne à l'époque gothique, puis de nouveau mosane et particulièrement liégeoise à la fin de l'ancien Régime.

Cette communication est suivie d'un complément d'information fourni par MM. Ganshof et le Chanoine Maere, ce dernier parlant surtout des clôtures de chœur anglaises.

La parole est donnée ensuite à M. F. Vercauteren, qui parle des *Etapas de l'extension territoriale des villes* et du paysage urbain au Moyen-Age. D'après l'orateur, ces étapes sont : 1° une période de la « ville repliée », qui va du IV<sup>e</sup> siècle à l'époque post-carolingienne et se caractérise par une réduction territoriale à l'abri d'une enceinte; 2° une période de la « ville repliée », qui s'étend du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle et se signale par des agglomérations poussant comme des excroissances autour du noyau antérieur; 3° une époque de la « ville unifiée », qui commence au XIII<sup>e</sup> siècle et qui fusionne tous les éléments au sein d'une nouvelle enceinte.

A la suite de cette communication MM. Ganshof et Rolland fournissent également quelques compléments d'information.

La séance est levée à 17 h.

*Le Secrétaire,*  
PAUL ROLLAND.

*Le Président,*  
CHANOINE R. MAERE.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. OUVRAGES.

CHARLES FRAIPONT, *Les hommes fossiles d'Engis, Archives de l'Institut de Paléontologie humaine, Mémoire 16*. Paris, Masson, 1936.

Cette publication est dédiée à la mémoire du grand paléontologue Philippe-Charles Schmerling, qui commença en 1829 de nombreuses et fructueuses recherches dans les grottes de la région liégeoise.

Les collections de Schmerling sont actuellement à l'Université de Liège. Parmi celles-ci se trouvent deux crânes provenant de la seconde grotte d'Engis, aujourd'hui disparue, l'exploitation des carrières voisines ayant envahi le vallon où existaient les grottes.

Le produit des fouilles exécutées à Engis, par Schmerling, Ed. Dupont et Julien Fraipont est examiné par le professeur Charles Fraipont, à la lumière des connaissances acquises depuis que ces recherches furent faites.

La seconde grotte d'Engis a donné deux niveaux archéologiques : moustérien et aurignacien, de la faune du quaternaire moyen et deux crânes, trouvés par Schmerling, en 1829 ou 1830, dans le niveau moustérien.

Le premier crâne, qui a soulevé beaucoup de discussion autrefois, appartient à la race de Cro-Magnon, variété de Brnö.

Le second crâne, celui d'un enfant, n'avait jamais attiré l'attention des anthropologues. L'étude de M. Fraipont révèle que celui-ci est de la race de Néanderthal. Le second crâne était donc en place dans le niveau moustérien, avec le mamouth et le rhinocéros.

Le premier crâne, du type de Cro-Magnon a vraisemblablement été inhumé dans le niveau moustérien, par les Aurignaciens qui ont habité la grotte plus tardivement.

Schmerling a donc, dès 1830, découvert deux types d'hommes fossiles, dans la grotte d'Engis.

R. L. DOIZE.

PAUL BUYSSENS, *Les trois races de l'Europe et du monde, leur génie et leur histoire*. Editions Purnal, Bruxelles 1936.

Le titre à lui seul semble un résumé de ce livre. Cependant, après lecture, une idée bien nette se dégage : l'auteur a voulu montrer la supériorité de la race méditerranéenne sur les autres peuples. Et cette idée me semble non pas l'aboutissement, mais le point de départ de ses recherches.

R. L. DOIZE.

A. M. HAMMACHER, *Vorm en Geest der Romaansche Beeldhouwkunst*. Antwerpen, Het Kompas; Amsterdam, De Spiegel; 1936, 1 vol. in-8°, 180 p., XL pl., 68 fr.

Cet ouvrage, partant de la vue réelle des œuvres plastiques plutôt que de la documentation écrite, relève avant tout de l'esthétique. Il est conçu comme une sorte d'introduction à l'étude du sentiment artistique chez l'homme occidental. Les comparaisons qui y sont établies, dans cet esprit, avec l'art primitif du bassin de la Méditerranée, voire avec les témoignages artistiques de milieux bien plus éloignés, tels que l'Extrême-Orient et l'Océanie, sont fort instructives sinon toujours intégralement acceptables. Sautant par dessus les temps et les lieux, l'auteur ne se fait pas faute de ramener le lecteur à l'art moderne qui s'éveille lui aussi, ou plutôt qui se réveille plein de réminiscences archaïques (cf. Modigliani).

Si l'on se place au point de vue qui vient d'être décrit, on peut considérer comme très bons et très évocateurs les chapitres successivement consacrés à la vie formelle de la sculpture, à la préhistoire de l'art roman, à la naissance de la sculpture romane, aux sculpteurs romans en général et aux sculpteurs de Saint-Benoît sur Loire, de Vézelay, de Chartres et de Saint-Loup de Naud en particulier.

C'est très bien écrit, plein d'originalité — avec le défaut de subjectivité que cette qualité comporte —, parfaitement au courant, quoique sans pédantisme, de l'état actuel des questions relatives aux datations, aux attributions et aux influences. La somme des connaissances requises pour se livrer à un tel jeu, aussi savant que plaisant, n'apparaîtra même réellement qu'aux initiés. Elle est diluée dans la limpidité du ton, dans la clarté de la présentation. A ce propos les notes font totalement défaut, la bibliographie avouée est fort sommaire. C'est peut-être dommage pour qui veut épuiser le sujet. Mais le but poursuivi est pleinement atteint par la présence d'un bel ensemble de photographies, dont quelques-unes nous semblent totalement inédites.

PAUL ROLLAND.

ANDRÉE LOUIS. *L'église Notre-Dame de Hal (Saint-Martin)*. (Collection *Ars Belgica*, T. VI). Bruxelles, Nouvelle Société d'Éditions, 1936, 37 p., LXIX pl. (152 fig.) avec commentaires.

Id., *De Sint Martenskerk te Halle*. (Id.), Anvers, De Sikkel, 1936, 90 p., LXIX pl. (152 fig.)

La Nouvelle Société d'Éditions poursuit, sans doute avec un rythme moins rapide qu'elle se l'était proposé, mais avec une conscience immuable et un égal bonheur dans le choix des sujets et dans la réalisation matérielle des volumes, la publication de la grande collection *Ars Belgica*.

Nos lecteurs ne s'étonneront pas que, désirant éditer dans cette série un recueil d'illustrations, enrichi d'une introduction et de commentaires, sur l'église de Hal, où se marient, à un moment absolument décisif pour notre art national, les anciennes traditions françaises et les nouvelles tendances brabançonnaises, les éditeurs se soient adressés à Mlle A. Louis, qui publia dans cette revue un article fort remarqué sur la décoration sculpturale des chapelles du chœur de cet édifice.

Dans son nouveau travail, qui lui permet d'entrer le plus parfaitement possible dans les vues des éditeurs par la possession de très nombreuses photographies originales prises par elle-même, Mlle Louis s'attache surtout à l'architecture et à la sculpture. Le mobilier, qui s'étend jusqu'à la Renaissance, n'est représenté que par ses pièces les plus capitales.

Dans le débat récemment soulevé entre MM. Possoz et Thibaut de Maisières au sujet de l'âge de cette église, ou plus exactement de ses diverses parties car pour la date du début des travaux (1341), celle de la consécration partielle (1409) et celles de l'achèvement (1467-70) ces archéologues paraissent d'accord et ne discutent qu'à propos de l'agencement chronologique des éléments constitutifs, Mlle Louis penche vers la thèse « Thibaut ». A vrai dire, celle-ci se fonde en grande partie sur une étude des matériaux, ce qui donne souvent la clef des problèmes de l'espèce. L'auteur glisse du reste assez rapidement sur cette partie « historique ». De même, conformément au programme des éditeurs de la collection *Ars Belgica* — insistons-y car on a quelquefois reproché aux collaborateurs de cette collection de n'avoir pas écrit des monographies définitives — elle ramène à des paragraphes concis, quoique dans les termes les plus scientifiques et sans négliger de signaler les questions à l'ordre du jour, tout ce qui touche à la partie

descriptive de l'architecture. Sont ainsi passés en revue la tour, la nef (1), les bas-côtés, le chœur, la chapelle de la Vierge, la crypte — presque inconnue jusqu'ici — le baptistère et la chapelle de Trazegnies.

La sculpture prend un peu plus de place dans la description des beautés de Hal. Cela se comprend, et objectivement, et subjectivement. L'auteur « situe » très bien, c'est-à-dire très prudemment quoique en toute connaissance de cause, le cas qu'on lui demande d'exposer, dans l'évolution de l'art plastique. Aussi bien a-t-on affaire à plusieurs groupes d'œuvres bien déterminés. Pour chacun de ces groupes les traits susceptibles d'indiquer la main, la date ou l'école sont étudiés. Tout d'abord vient la grande statuaire, avec les apôtres du chœur, (dont l'auteur signale les défauts qui les éloignent de la personnalité de Sluter en même temps que les accointances avec les réalisations « bourguignonnes ». A l'inverse de M. Roggen, Mlle Louis se refuse à y voir la main d'un seul maître. La grande statuaire comprend encore les sculptures du porche sud (la fameuse Vierge préslutérienne mais encore bien maniérée, les deux anges plutôt folkloriques, les Rois Mages absolument français), la Madone également française de la tour et celle, plus brabançonne, du portail nord, les sculptures naïves du petit portail sud (Couronnement de la Vierge), bref un ensemble de valeur inégale.

La petite sculpture, dont Mlle Louis semble avoir caressé l'étude avec une réelle ferveur et où nous ne pouvons la suivre dans les refoilements de ses analyses, est celle du tabernacle de 1409, des écoinçons, des consoles, culs-de-lampe et clefs-de-voûtes.

L'introduction comprend encore un groupe de descriptions relatives à la partie la plus caractéristique du mobilier, c'est-à-dire à la statue miraculeuse, aux fonts baptismaux de laiton, à l'aigle-lutrin, à la croix triomphale et au retable Renaissance de Jean Mone.

Les commentaires qui accompagnent les planches sont réduits à leur plus stricte expression. Peut-être a-t-on craint de faire double emploi avec l'introduction. C'est, de fait, un petit écueil qui tient à l'ordonnance interne générale des volumes de la collection *Ars Belgica* et que certains collaborateurs n'ont pas su éviter.

En ce qui concerne tout spécialement le mobilier, nous eussions préféré le contraire de la méthode adoptée ici, c'est-à-dire qu'il nous semble plus logique de lire d'abord une introduction synthétique, puis de voir des illustrations en s'aidant de notices analytiques placées en regard.

Dans l'édition flamande du même ouvrage, dont les plans sont légèrement différents de ceux de l'édition française pour toute la série *Ars Belgica*, M. St. Leurs fait précéder la traduction du texte de Mlle Louis d'une de ces introductions généralisantes dont, grâce à un esprit d'observation très aigu et à une mémoire remarquable, il semble avoir le secret. Il reconnaît dans l'église de Hal une des premières réalisations du gothique brabançon. Aux hypothèses de datation rappelées par Mlle Louis, il ajoute celle du Prof. Lemaire, tout en livrant sa propre façon de voir à ce sujet. M. Leurs fait des rapprochements excessivement intéressants au point de vue des influences. A l'école tornaco-scaldienne, notamment, se rattache encore, pour lui, la partie la plus ancienne de l'édifice : la tour flanquée de tourelles (vers 1300?). Celle-ci, après une surélévation (XV<sup>e</sup> s.), fut couronnée d'une pyramide de pierre ajourée, aujourd'hui disparue. Dans son analyse de l'église même, postérieure à la tour, l'auteur fait remarquer les différences et les apparentements avec d'autres églises de style brabançon. L'hypothèse

---

(1) Le mot « postérieur » à la quatrième ligne avant la fin de la page 14 doit être remplacé par le mot « antérieur ».

d'une influence normande sur le chœur ne paraît pas le convaincre. Les ressemblances avec la cathédrale d'Anvers retiennent davantage son attention. La question des piliers sans chapiteaux remet en cause tout le problème de l'âge de la nef (2<sup>m</sup><sup>e</sup> décade XV<sup>e</sup> s.?). Grave question, mais fort attachante et qui fait voir que la science va par flux et reflux. Comme dans d'autres introductions similaires de M. Leurs, le texte fourmille de fautes, par suite d'une correction déplorable des épreuves...

PAUL ROLLAND.

HENRI LAURENT. *Un grand commerce d'exportation au Moyen Age. Le Draperie des Pays-Bas en France et dans des pays méditerranéens (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.)*. Paris, Droz, 1935, 1 vol. in-8°, 358 p.

Que l'auteur nous excuse de ne pas consacrer à son magnifique mémoire les nombreuses pages de compte rendu détaillé qu'il mérite. L'objet principal de ce mémoire, à savoir l'économie même de l'exportation des draps belges, échappe à cette revue. Néanmoins il nous a paru que l'immense effort, couronné d'un éclatant succès, de M. Henri Laurent, ne devait pas être complètement perdu pour les archéologues et les historiens de l'art et qu'il convenait de leur signaler, en groupant sous quelques rubriques des réflexions faites au hasard des notes de lecture, quelques points par où cet ouvrage pourrait leur être utile.

Dans le domaine de l'heuristique tout d'abord, il prendront connaissance de sources — surtout de sources italiennes — dont le nombre est véritablement renversant et dans lesquelles, à côté de textiles, ils pourraient bien trouver mention d'œuvres d'art et d'artistes des Pays-Bas.

Dans le domaine des faits ils apprendront qu'effectivement la draperie a ouvert la voie aux corps de métiers les plus divers, y compris les métiers d'art (p. 197-201).

Dans le domaine de la terminologie et de la technique, le sens d'une infinité de mots et la définition d'une foule de procédés relatifs à l'industrie drapière — le drap comme vestige matériel de l'activité humaine n'est-il pas du domaine de l'archéologie? — leur seront révélés.

Dans le domaine de la construction historique, renseignés sur les routes internationales dont les parcours sont décrits, ils surprendront l'action combinée des fêtes religieuses et des foires commerciales (champenoises), ils saisiront les raisons matérielles des influences lombardes, vénitiennes, voire byzantines ou celles des tendances nordiques; ils palperont la cause tangible des vagues d'expansion artistique; ils trouveront d'excellentes divisions chronologiques empruntées à une autre technique. Bref le profit sera multiple.

Mais répétons encore une fois que tout cela, si important soit-il, n'est qu'un à-côté d'une œuvre magistrale de documentation et de synthèse historique.

PAUL ROLLAND.

DR. H. E. VAN GELDER, *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*. Utrecht, W. De Haan, 1936. Un vol. in-8°, 568 p. illustr.

En résolvant le problème de la publication de la première histoire populaire de l'art néerlandais, le Dr. H. E. Van Gelder, Directeur du Musée communal de La Haye, a été naturellement amené à dépasser son but, qui était celui d'éditer une histoire populaire. Et nous devons nous en féliciter car l'œuvre qu'il nous présente nous intéresse beaucoup plus qu'une publication mise uniquement à la portée de la foule, voire même si cette foule est celle qu'on est convenu d'appeler le «grand public». C'est

plus que de la simple ou même que de la haute vulgarisation : c'est de la science du meilleur aloi, rendue peut-être plus accessible qu'en certains travaux techniques, mais de la science toute pure quand même.

Une preuve en est le soin avec lequel M. Van Gelder a confié les différentes parties de son manuel à des spécialistes. Outre son propre nom, citons à cet effet ceux de MM. N. Beets, G. Brom, A. W. Bijvanck, J. E. Van Gelder, A. M. Hammacher, C. H. de Jonge, J. Knoef, G. Knuttel, M. Osinga, A. Staring, P. J. van Thienen, F. J. Vermeulen, A. Vermeylen et W. Vogelsang.

L'ouvrage traite successivement des points suivants :

L'architecture du Moyen Age; la miniature des Pays-Bas septentrionaux au Moyen Age et la sculpture des mêmes régions du XII<sup>e</sup> siècle à la première moitié du XVI<sup>e</sup>; la peinture hollandaise du XVI<sup>e</sup> siècle même; l'architecture de la première Renaissance; la peinture flamande au temps de Bruegel et de Rubens; la peinture dans la première moitié et dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle; l'architecture néerlandaise depuis la naissance de la République jusqu'au temps du prince Guillaume III; la même architecture depuis ce dernier temps jusqu'à la fin de la république; la sculpture néerlandaise au XVII<sup>e</sup> siècle; les arts plastiques au XVIII<sup>e</sup> siècle; la peinture avant 1860; l'école de La Haye; la peinture belge depuis 1830; le peinture du XX<sup>e</sup> siècle; l'architecture des cinquante dernières années; la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle et la sculpture moderne.

On ne méconnaîtra pas l'importance de ces divers points de vue dans l'étude de notre propre art belge. Nous voudrions disposer ici d'une place suffisante pour nous étendre sur l'architecture et tout particulièrement sur l'architecture romane du Limbourg hollandais, partie véritablement intégrante de notre architecture mosane, ainsi que sur l'architecture gothique du Brabant septentrional et des régions limitrophes de notre frontière flamande. M. F. Vermeulen y rénove beaucoup de conceptions relatives aux datations, aux plans primitifs et aux influences. De son côté la sculpture néerlandaise, si liée à la question Sluter, devient un sujet d'une actualité encore plus brûlante grâce aux affirmations de M. W. Vogelsang. D'autres que nous mettraient très facilement en relief la contribution étonnante apportée à notre histoire picturale par les chapitres relatifs aux arts du dessin et de la couleur, alors que ceux-ci étaient encore exercés en commun avec les provinces septentrionales ou même depuis qu'ils suivirent des voies différentes.

Après la séparation religieuse et politique du XVI<sup>e</sup> siècle, l'esprit de tout l'art néerlandais est très bien présenté dans sa réserve vis-à-vis de la Renaissance antique et dans son opposition à la Renaissance catholique. Cette voie, par instants triomphale, logique dans son originalité, mène jusqu'aux conceptions modernes exprimées de la façon la plus éclatante, surtout dans l'architecture.

De nombreuses illustrations remplissent ce gros volume. Il en est qui, par malheur, sont assez mal venues du point de vue de l'impression. C'est là le seul petit défaut à signaler. Une compensation est fournie par la réussite des planches hors texte, en couleurs.

PAUL ROLLAND.

JACQUES DUPONT, *Les primitifs français*. Paris, Plon, 1937, in-12°, 64 pages.

Les études relatives à l'histoire de la peinture française de 1350 à 1500 ont fait de sérieux progrès depuis la célèbre exposition des primitifs français organisée en 1904. Les conservateurs du département Peinture du Musée du Louvre estiment qu'il est temps de confronter les résultats et de réunir les œuvres retrouvées et cataloguées en une nouvelle exposition des primitifs français.

M. Jacques Dupont fut chargé de préparer cette manifestation. Les circonstances obligent les conservateurs du Louvre à remettre leur projet à plus tard. En attendant la réalisation de cette entreprise tant désirée, M. Dupont a voulu retracer très brièvement l'évolution de la peinture française de 1350 à 1500 en un volume élégant et abondamment illustré.

Il a réussi à présenter un ensemble de planches très appréciables et a tenu à commenter les œuvres, à caractériser les artistes et les divers mouvements qui apparaissent dans le Domaine royal, en Bourgogne, en Avignon, à Paris, dans le Nord de la France, dans la Loire et dans le Bourbonnais.

Nous ne retiendrons ici que ce qui peut intéresser plus particulièrement le point de vue de cette revue. L'auteur affirme l'unité de l'école française, malgré les divisions politiques du pays; mais il ne nie pas l'apport des courants italiens et flamands. Il insiste sur l'attrait exercé par Paris, capitale du goût à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et note toute l'influence de ce centre d'où partent des artistes de renom qui feront école en province. Soulignons encore que M. Dupont estime que l'art de Jean Van Eyck attirera avant tout les peintres du Nord de la France, tandis que la manière de Rogier Van der Weyden aura plus d'emprise dans les milieux bourguignons. Melchior Brœderlam est intégré dans une équipe de maîtres qui travaillèrent pour la Chartreuse de Champmol.

Il est à souhaiter que bientôt les projets d'exposition pourront être réalisés; les historiens de l'art flamand, en particulier, auront l'occasion de préciser leurs connaissances au sujet de l'art qui fleurit dans les marches séparant la France des Pays-Bas.

J. LAVALLEYE.

H. VAN HALL, *Repertorium voor de geschiedenis der Nederlandsche schilder- en graveerkunst sedert het begin der XII<sup>e</sup> eeuw tot het eind van 1932*. La Haye, Nyhoff, 1935-1936, in-gr. 8°, XXIV, 716 pp. en 2 colonnes, 18 fl.

Le *Frederik-Muller-Fonds* favorise la publication de bibliographies et d'ouvrages de références. Il a permis l'édition de cette vaste bibliographie réalisée par M. H. Van Hall avec la collaboration de Mlle Bertha Woltersson.

Travail considérable dont l'élaboration dut être pénible et lente, mais dont l'utilité n'est pas à démontrer. Les livres et les articles de revues sont extrêmement nombreux concernant une matière aussi étendue et aussi étudiée que l'histoire de la peinture flamande et hollandaise. Et, bien souvent, d'excellents travaux sont oubliés parce que publiés dans des périodiques qui ont cessé de vivre ou dont l'aire de dispersion est réduite. Le *Beffroi* et la *Revue d'histoire et d'archéologie* sont des mines dont la consultation est peu fréquente de nos jours, bien à tort d'ailleurs.

Sans aucun doute, l'auteur n'a pas eu l'intention d'être complet dans son travail de dépouillement. Sa réalisation est la première tentative en la matière. Il prend la précaution de donner en tête de la bibliographie la liste des revues consultées en vue du répertoire. L'ouvrage compte 18269 recensions d'études. Chaque notice comporte les indications suivantes : nom de l'auteur, titre complet, lieu et date d'impression, format du livre, mention de la date de la première et de la dernière édition, nombre de volumes, indication des planches, relevé des comptes-rendus critiques relatifs à l'ouvrage recensé, numéro d'ordre. Notons que le nombre des pages des livres est omis, alors qu'il est soigneusement renseigné pour les articles de revues.

La consultation de la bibliographie de Van Hall est très aisée parce que ses divisions sont claires, multiples et logiques; elles apparaissent non seulement dans le corps du texte, mais aussi en tête de chaque page.

Pour montrer la richesse du volume, il suffit de le parcourir, ce que nous ferons ici. Nous indiquerons les grandes subdivisions de l'ouvrage, nous intéressant plus spécialement à l'histoire de la peinture flamande. Nous signalerons parfois quelques oublis, sans viser à être complet, mais dans le seul but de faciliter la mise au point d'une édition ultérieure.

Le volume comporte trois rubriques : celle des généralités, une partie spéciale consacrée à l'histoire de la peinture et de la gravure flamande et hollandaise, enfin la liste des monographies d'artistes.

Après l'introduction relative aux bibliographies, aux périodiques (c'est notre confrère A. J. J. Delen qui dirigea *La Revue de l'Art* depuis 1924, après la mort de Buschmann) et aux ouvrages dus à la collaboration d'auteurs divers (les mélanges figurent sous cette rubrique), il y a la bibliographie de la critique, des institutions d'enseignement d'histoire de l'art (les études des chanoines Maere et Lemaire et de P. Bergmans font défaut), des sociétés d'archéologie, de la topographie artistique comprenant les voyages célèbres depuis celui de Dürer jusqu'à celui de Fromentin, des inventaires archéologiques (celui de Soil de Moriamé est mal recensé, celui de Massange de Colombs relatif au cercle d'Eupen-Malmedy est omis), des musées avec leurs catalogues, les études mettant en valeur leurs œuvres (le catalogue du Musée de Courtrai dû à la plume érudite de Cautlet manque), des collections particulières, y compris celles devenues des musées publics comme le musée Mayer Van den Bergh, le musée Boymans, des expositions classées d'après l'ordre alphabétique des villes où elles furent organisées, du commerce d'art avec une rubrique consacrée aux restaurations de tableaux (cette partie méritait un meilleur sort). L'iconographie et les biographies d'historiens de l'art terminent la rubrique des généralités dont la richesse dépasse souvent les seules disciplines de l'histoire de la peinture ou de la gravure.

La partie spéciale est divisée en trois chapitres consacrés à la peinture, au dessin et à la gravure. Le terme peinture est pris dans son sens le plus large; il s'agit non seulement de peinture sur toile, bois ou cuivre, mais de peinture murale, de peinture sur parchemin et papier (enluminure), de peinture sur verre (vitrail) et de tapisserie.

Après avoir recensé les sources archivistiques et littéraires (Van Mander n'est pas cité sous cette rubrique), les catalogues de reproductions, l'auteur aborde l'histoire de la peinture répartie par périodes. Les divisions sont peut-être trop nombreuses, surtout pour les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles; d'autre part, le titre « gouden eeuw (1600-1700) » est trop spécifiquement hollandais. Pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, les études de Mlle Devigne et de nous-même sont passées sous silence. Enfin, et ceci est une remarque qui s'applique non seulement à la peinture, mais aux autres disciplines et aux monographies d'artistes, le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles sont pauvrement signalés. L'ouvrage général de Paul Colin sur la peinture belge depuis 1830 est oublié et que d'autres.

Les travaux consacrés à la biographie de groupes d'artistes font suite (Van Mander est signalé ici avec de Bie, Vasari, Sandrard, Descamps), de même que ceux relatifs aux écoles locales, aux corporations, aux artistes résidant à l'étranger (rubrique très complète et fort instructive), enfin les études particulières sur la critique stylistique, la conception artistique, les influences (le problème de l'expansion de l'art flamand figure ici), les genres en peinture.

L'auteur adopte les mêmes rubriques pour l'histoire de la peinture murale, de la miniature, de la peinture sur verre, de la tapisserie, du dessin et de la gravure.

La dernière partie — la plus étendue — comporte la bibliographie des monographies d'artistes. Chaque peintre, graveur, tapissier ou verrier est rangé suivant l'ordre alpha-

bétique, sans qu'il soit tenu compte de la moindre particule. Rappelons que les artistes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, surtout les belges, sont parcimonieusement représentés. Il y a lieu de signaler ici une lacune très regrettable dans l'œuvre de Van Hall : la bibliographie d'Antoine Van Dyck et de Pierre-Paul Rubens a été passée sous silence. Sans doute, elle est particulièrement étendue, mais l'auteur n'a pas retenu cet argument ni pour Van Eyck, ni pour Rembrandt. Il aurait dû, à tout le moins, justifier cette omission dans son introduction. Que n'a-t-il donné la bibliographie d'Antoine Van Dyck et pourquoi n'aurait-il pu renvoyer le lecteur à l'excellente bibliographie de Rubens éditée en 1927 par M. De Bom et compléter ce travail pour les années 1927 à 1932? D'autres artistes sont oubliés et cependant des monographies leur ont été consacrées, citons notamment : Corneille De Wael, Jan Garemyn, P. J. Verhaghen, François Jacquin.

Certains artistes sont mentionnés, alors qu'ils semblent avoir peu droit de cité : Bellegambe, Corneille de Lyon, Peter Lely et même le sculpteur Jean Van Wavere. Mais l'abondance ne nuit jamais en l'espèce. Les artistes anonymes connus d'après une date ou le sujet d'une œuvre sont groupés sous la rubrique « Meester » de même que les monogrammistes. La bibliographie de Maître Michiel est à rechercher *sub verbo* Michiel, celle de Joos Van Cleve à Cleve et à Meester van Maria's dood.

L'ouvrage se complète par une table alphabétique générale des noms d'artistes, des noms de lieux et des sujets; les renvois sont faits au numéro d'ordre de chaque référence bibliographique.

La bibliographie de Van Hall rendra les plus grands services à tous ceux qui étudient l'histoire de la peinture et de la gravure en Belgique et en Hollande.

J. LAVALLEYE.

C. VAN DE WALL, *Carel Van Mander, Dutch and Flemish painters. Translation from the Schilderboek*. New-York, Mc Farlane, 1936, in-8°, LXIX, 560 pp.

Le célèbre *Schilderboek* de Carel Van Mander fut édité en 1604 à Haarlem. Une seconde édition plus complète sortit de presse en 1618. C'est cette dernière version qui est la plus connue grâce aux diverses éditions traduites et commentées qui en furent données depuis une cinquantaine d'années : l'édition française d'Hymans (1884-1885), l'édition allemande de Flörke (1906), les éditions hollandaises de Eug. de Bock (1918) et de Mirande et Overdiep (1936).

Le professeur C. Van de Wall, spécialiste de l'histoire de la peinture hollandaise à l'Université de New-York, s'est assigné comme tâche de publier une traduction anglaise de la compilation de Van Mander. Il l'a réalisée en serrant le texte de 1618 d'aussi près que possible. La traduction est précédée d'une introduction au cours de laquelle le professeur retrace à grands traits la biographie du peintre et la physionomie de l'art à son temps. L'auteur a cru bon d'ajouter quelques notes explicatives et bibliographiques à la suite du texte de Van Mander. Il eut été souhaitable que les renseignements bibliographiques fussent plus précis et mieux au courant.

Les tables terminant le volume sont très utiles à consulter, elles sont multiples : noms d'artistes, noms de lieux, sujets des tableaux signalés, collections citées par Van Mander.

L'édition publiée par Van de Wall fera mieux connaître aux historiens de l'art d'expression anglaise un auteur célèbre dont l'œuvre constitue une source importante pour l'histoire de la peinture flamande.

J. LAVALLEYE.

J. DENUCÉ. *Sources pour l'Histoire de l'Art flamand. IV. Les Tapisseries anversoises. Fabrication et commerce.* Editions « De Sikkel », Anvers, 1936, LXIX pp. et 421 pp. (25/18), 4 pl. hors texte.

Dans ce quatrième volume de la précieuse série de ses « Sources pour l'Histoire de l'Art flamand », M. J. Denucé publie, ainsi qu'il l'indique dans son avant-propos, un premier croix de documents relatifs à l'industrie et au commerce des tapisseries anversoises du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une introduction importante (pp. X à LXIX) donne une esquisse de l'histoire, encore bien mal connue, de la tapisserie anversoise.

Vient ensuite la publication des documents proprement dits; on y trouve notamment l'ordonnance communale de 1415 créant une corporation indépendante des tapisseries, divers inventaires, des requêtes, correspondances et ordonnances relatives au litige entre Bruxelles et Anvers quant à l'emploi de la marque du double B et de l'écu de gueules, des fragments de la correspondance commerciale de la firme Frédéric Vander Molen et Zanchi (1538-1544), des extraits du journal le Candèle-Schrynmaekers (1643-1653) qui exportèrent tant de tapisseries flamandes à Paris, un mémorial du tapissier Nicolas Naulaerts (2<sup>me</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle), un fragment du mémorial Wauters-Cockx-de Wael (1682-1703), des extraits des lettres et des comptes de la firme Forchoudt non publiés dans le premier volume des « Sources pour l'Histoire de l'Art flamand » consacré au commerce d'exportation d'œuvres d'art de cette firme.

Ces documents apportent non seulement des clartés sur l'art de la tapisserie à Anvers, mais encore sur les productions d'autres centres tapisseries de notre pays: on y trouvera notamment bien des indications nouvelles ou des précisions sur des tapisseries de Bruxelles et d'Audenarde; ceci n'a pas de quoi surprendre, étant donné l'importance extraordinaire d'Anvers au point de vue du commerce des tapisseries, importance que M. Denucé a mise parfaitement en lumière.

En publiant des pièces relatives à l'emploi par les fabricants anversoises, contre le gré des bruxellois, de la marque de ceux-ci, M. Denucé touche à une question complexe: comment savoir si une tapisserie est anversoise ou bruxelloise, la marque de Bruxelles ayant été parfois utilisée à Anvers?

M. Denucé propose comme critère le style des pièces: style de Pierre Coecke, style dit de Floris (p. XXX).

Nous pensons que la valeur de ce critère n'est qu'illusoire — malheureusement, car sinon comme ce serait simple!

Mais il se fait précisément que les peintres de cartons anversoises les plus importants ont travaillé pour des fabricants de Bruxelles, et ce autant au XVI<sup>e</sup> siècle qu'au XVII<sup>e</sup> siècle; le plus bel exemplaire de la tenture la plus remarquable qui soit attribuée, pour les cartons, à Pierre Coecke, la merveilleuse suite des « Péchés Capitaux » de Madrid provenant de la collection du Comte d'Egmont, porte la marque du fabricant bruxellois Willem De Pannemaker; l'ensemble le plus important connu à ce jour de tapisseries montrant des grotesques et des « ferronneries » dans le style Coecke-Bos-Floris, c'est-à-dire la collection des tapisseries du château-musée du Wawel (Cracovie) porte des signatures de tapisseries bruxelloises tels Willem De Pannemaker et Jan Van Tiegen. Nous pourrions multiplier les exemples.

Il ne faut d'ailleurs pas s'exagérer l'importance des abus qui ont été faits de la marque de Bruxelles, abus connus depuis longtemps et à propos desquels Alphonse Wauters avait déjà publié des documents décisifs; ce n'est surtout pas parce que deux fabricants importants, l'anversoise François Spiering et le hollandais Joris Nauwincx ont employé le double B qu'on peut en conclure que cette marque a été utilisée couram-

ment ailleurs qu'à Bruxelles. Les fabricants bruxellois étaient bien trop vigilants et bien trop ardents à défendre le monopole de leur marque, ils étaient bien trop prompts à dénoncer les fraudes — leurs réclamations auxquelles les autorités supérieures donnaient toujours leur approbation, le montrent à l'évidence — pour que les abus en question soient autre chose que l'exception confirmant la règle.

Il y a du reste, pour aider à l'identification de l'origine des tapisseries, outre la marque de la ville, celle du fabricant et, à défaut de celle-ci, la comparaison avec des pièces dont la provenance est certifiée par un document ou par une signature de tapissier.

Page 379, M. Denucé publie une lettre adressée à Vienne le 9 octobre 1676 par Michel Wauters, fabricant anversois, à Alexandre et Guillaume Forchoudt; il y est question d'un carton de l'Histoire de Noé « qui n'est pas à payer car il n'est pas seulement de Raphael, mais du meilleur de ce qu'il a fait. »

En dépit de cette phrase dithyrambique, nous pensons qu'il ne s'agit pas ici de Raphael d'Urbino, mais bien plutôt de son imitateur Michel Coxcy. En effet, alors que dans l'œuvre si étudiée du grand Raphael, aucun érudit n'a jamais signalé de cartons ou de dessins préparatoires à une tenture de Noé, il existe une fort belle suite de tapisseries de ce sujet (éditions bruxelloises du XVI<sup>e</sup> siècle à Barcelone, Cracovie, Madrid) dont l'attribution à Michel Coxcy n'est pas douteuse.

L'artiste flamand s'y montre du reste influencé par le grand italien au point de lui emprunter parfois attitudes et draperies.

Nous pouvons, d'autre part, citer un exemple d'attribution certainement erronée à Raphael d'un beau carton du XVI<sup>e</sup> siècle qui fut offert en vente, à notre Musée, en 1929, et qui représentait précisément un épisode de l'Histoire de Noé: l'Entrée des animaux dans l'arche; l'auteur du carton, suivant une ancienne tradition de la famille des anciens propriétaires, aurait été le célèbre Urbinate; ainsi que nous l'avons démontré (Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1930, pp. 167 à 171) ce carton, d'ailleurs extrêmement intéressant, ne peut être attribué qu'à un disciple de Michel Coxcy.

Ajoutons qu'un document non encore utilisé et dont nous reparlerons ailleurs, car ici cela nous entraînerait trop loin, signale une tenture bruxelloise du XVIII<sup>e</sup> siècle de l'Histoire de Noé, en 9 pièces, d'après Raphael d'Urbino: c'est toujours la même erreur dont le point de départ a été la confusion entre Raphael Santi et le « Raphael flamand ».

Les quelques remarques que nous venons de faire montrent assez l'intérêt avec lequel nous avons « dépouillé » le livre de M. Denucé; nous avons la conviction que cet intérêt sera partagé par tous les lecteurs de cet ouvrage, et surtout par les spécialistes qui y trouveront quantité de matériaux de choix utilisables pour leurs propres travaux.

On ne peut qu'être reconnaissant à l'auteur de cet important recueil de documents et à la maison d'édition « De Sikkel » qui en a assuré la parfaite présentation.

M. CRICK-KUNTZIGER.

RAYMOND VAN AERDE. *Het Schooldrama bij de Jezuïten. Bijdrage tot de geschiedenis van het tooneel te Mechelen*. 1 vol. in-8°, illustré, de 170 pages. Mechelen, H. Dierickx-Beke [1936].

Cette importante étude, œuvre de l'érudit archiviste de la ville de Malines, n'intéresse à proprement parler l'histoire de l'art qu'en tant qu'il souligne le rôle de la musique

dans les pièces de théâtre que l'on jouait tous les ans au Collège des Jésuites de Malines, sous l'Ancien Régime, à certaines occasions, principalement les distributions des prix. Il y a là un répertoire considérable de tragédies, de comédies et de ballets, qui s'échelonne de 1616 à 1773 : répertoire dont les textes semblent perdus sans retour, mais dont les programmes ou *argumenta* souvent fort étendus ont été conservés. La très grande majorité de ces pièces est anonyme. Celles dont le nom de l'auteur est signalé sont l'œuvre de pères jésuites, exceptionnellement d'élèves des classes supérieures. *Den borger edelman*, dont on repère la représentation en 1764, est sans aucun doute, étant donnés les noms des personnages, une adaptation du *Bourgeois gentil-homme* de Molière.

Les tragédies, qui forment le plus grand nombre des pièces, ont, dans la plupart des cas, des sujets bibliques ou tirés de la vie des saints. Le XVII<sup>e</sup> siècle, plus sévère que le XVIII<sup>e</sup>, écarte quasi complètement l'élément profane. Le rôle de la musique se réduit, dans cette première période, à des chœurs qui semblent avoir une fonction purement contemplative ou épilogante, comme dans le théâtre de la Renaissance. A partir de 1634, on voit assez fréquemment intervenir des *praeludia* et des *postludia* dont on peut supposer qu'ils consistaient en de brèves symphonies instrumentales. De certains titres de pièces on peut conclure que les Jésuites de Malines allaient parfois chercher leurs inspirations à Rome. Ainsi, en 1635, on représente une histoire de St. Alexis qui suit à courte distance l'opéra religieux *San Alessio* (1634) de Stefano Landi, dont le cardinal Rospigliosi, futur pape sous le nom de Clément IX, avait composé le libretto. Pendant la seconde moitié du siècle, le choix de certains sujets (*Jephte*, *Jonathas*, *Baltassar*) fait présumer que les oratorios de même titre de Carissimi († 1674), maître de chapelle de l'Eglise des Jésuites (St. Apollinaire), à Rome, n'avaient pas été sans impressionner les organisateurs de ces représentations.

A partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'élément profane vient faire concurrence, avec une insistance croissante, à l'élément sacré, sous les espèces de comédies en latin ou en flamand, ou, plus tard, de ballets dont les dimensions s'accroissent progressivement avec le temps, si bien qu'à partir de 1764, ils en arrivent à constituer des ensembles cycliques à visées plus ou moins ambitieuses, comme on peut en juger par leurs titres : *De tijden des jaers*; *Den dag verdeylt in vier deelen*; *De vijf zinnen*, etc. Une seule fois seulement, le terme *opéra* est employé (en 1769) pour désigner la pièce *Baucis et Philémon* (*Opera gemengelt met dansen*) : en concordance avec cette appellation, la liste des personnages qui suit le résumé des trois actes comporte et des chanteurs (*zangers*) et des danseurs (*dansers*). Il est intéressant de noter, à ce propos, qu'à partir de 1704, les *argumenta* donnent régulièrement les noms des acteurs et, dans la suite, des danseurs : listes dans lesquelles on voit défiler, outre de jeunes étrangers (Hollandais, Irlandais, Ecossois, etc.), des représentants nombreux de l'armorial belge, parmi lesquels les fils des membres du Grand Conseil du Brabant, qui allaient chercher, chez les Jésuites, le système d'éducation le mieux approprié à leur carrière future. De 1738 à 1744, on rencontre un certain Franciscus de Geminiani dont on peut se demander s'il n'est pas un fils ou tout au moins un proche parent du célèbre violoniste Francesco Geminiani (1664-1762) qui vivait alors en Angleterre et en Irlande (précisément à la même époque, le Collège des Jésuites de Malines était fréquenté par deux Irlandais, Jacobus et Miletius O'Reilly).

De toute la musique de chant et de danse dont l'intervention est attestée par les programmes, il n'est absolument rien resté; aucun indice ne permet, d'autre part, de se rendre compte de ce qu'elle a pu être, non plus que de déceler, d'une façon plus ou

moins précise, sa provenance ou ses accointances. On en est donc réduit à de simples conjectures à ce sujet. Ce qu'il y a de plus vraisemblable, c'est qu'elle a suivi, avec un certain retard, le mouvement général de la musique italienne et française du XVII<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XVIII<sup>e</sup>.

Il convient de louer hautement M. Van Aerde pour l'intelligence constructive avec laquelle il a présenté son sujet en une attachante introduction de 57 pages, ainsi que pour l'esprit éminemment méthodique qui a présidé au choix et au groupement de son matériel documentaire. Si, vu la disparition intégrale des textes et de la musique de ce répertoire, ses investigations offrent partiellement un aspect négatif, les éléments d'ordre externe qu'il a pu rassembler n'en jettent pas moins un jour éclatant sur la façon dont on concevait l'éducation littéraire, morale et artistique des jeunes Belges de haut rang, sous l'Ancien Régime.

CH. VAN DEN BORREN.

## II. REVUES ET NOTICES.

### 1. PREHISTOIRE.

— Le *Bulletin de la Société royale belge d'Etudes Géologiques et Archéologiques, Les Chercheurs de la Wallonie*, t. XII, 1936, est en grande partie consacré à la préhistoire.

Son président, M. VANDEBOSCH présente une longue étude sur *Engihoul, Un nouveau gisement paléolithique*. Celui-ci est certainement un des plus intéressants gisements que l'on connaisse.

Engihoul (commune d'Ehein, province de Liège) est situé sur la rive droite de la Meuse. La région d'Engihoul a largement contribué à la connaissance de la Préhistoire. Le gisement fouillé par les Chercheurs de la Wallonie est situé au flanc de la carrière joignant la route d'Engis à La Neuville. Il est à 25 mètres au-dessus du plancher de la carrière. C'est ce qui a rendu particulièrement dangereux et pénible le début des fouilles. Le gisement de la carrière d'Engihoul a été découvert en 1931. Un carrier trouva une dent de *Rhinoceros tichorhinus* et l'envoya à M. Vandebosch qui décida de faire des recherches.

La stratigraphie du gisement est de bas en haut : 1<sup>o</sup> Une couche stérile avec foyer à la partie supérieure; 2<sup>o</sup> Une couche archéologique à industrie Levalloisienne; 3<sup>o</sup> Stérile; 4<sup>o</sup> Moustérien typique avec foyers dans la couche; 5<sup>o</sup> Stérile; 6<sup>o</sup> Moustérien supérieur 7<sup>o</sup> Stérile; 8<sup>o</sup> Aurignacien; 9<sup>o</sup> Stérile. Cette énumération suffit à montrer l'importance du gisement, qui est le premier dans notre pays où l'on ait pu étudier l'industrie levalloisienne bien en place.

37 planches illustrent cette étude et complètent remarquablement le texte sobre et clair de M. Vandebosch.

— M. J. ANTOINE attire l'attention *Sur une hache polie recueillie dans le Namurois*, à la grotte de Goyet, par M. A. Dechamps, qui l'a donnée au Musée des « Chercheurs de la Wallonie ».

— R. L. DOIZE : *La Grotte Lyell à Engihoul*. Cette dénomination est due aux « Chercheurs ». La grotte Lyell est le prolongement de la grotte fouillée par Schmerling, mais la partie explorée par le savant liégeois est disparue depuis longtemps. La grotte Lyell a été explorée et fouillée par Spring, puis par Malaise qui, à l'instigation de Lyell,

y travailla pendant plusieurs semaines. Le Professeur Gaudry, du Museum, la visita et le Professeur Julien Fraipont y découvrit de la faune Paléolithique.

Si cette grotte n'a donné que très peu de silex, elle s'est révélée très riche en ossements; en plus d'une grande quantité d'animaux, elle a fourni au Professeur Malaise des restes humains appartenant à trois individus. Les machoires suggérèrent à Malaise l'idée de faire la mensuration de l'angle alvéo-mentonnier. Les restes humains furent examinés par le Docteur Hamy, qui les attribua à la race de Cromagnon. Ces découvertes sont malheureusement tombées dans l'oubli et mériteraient d'être revues et comparées à d'autres faites depuis lors.

— *Une petite découverte dans la Région de Moha-Huccorgne* par M. F. NICOLAS est une note sur trois outils d'époques différentes: un couteau magdalénien, une hache et un racloir robenhausiens, trouvés dans cette région qui est encore riche en industries préhistoriques.

— Avec *Engihoul, fouilles sous l'Abri de Mégarnie*, M. VANDEBOSCH, donne le résultat des fouilles faites en mai-juin 1936, dans un gisement néolithique du Bois de Mégarnie.

R. L. DOIZE.

## 2. ARCHITECTURE.

— M. F. COURTOY a publié des pièces d'archives qui permettent de dater exactement de l'année 1621 une galerie à colonnes qui décore la façade postérieure du château de Fernelmont. Cette date figure sur cette partie de la construction mais est peu lisible. L'auteur fait observer que le donjon de ce château remonte au XIV<sup>e</sup> siècle et qu'il a conservé son aménagement intérieur primitif: baies, cheminées et crédences aux pierres sculptées à feuillage. (*Namurcum*, 1936, n<sup>o</sup> 3, pp. 36-39).

— Il appert, de comptes anciens, que la tour et la nef de l'église de Wanghe furent élevées en 1763 (E. PITON, *Thuinas*, 1937, n<sup>o</sup> 1-2, p. 12).

— Sur les vieux moulins conservés dans notre pays, M. EMIEL HUYS écrit un article documenté dans les *Mémoires du Cercle Royal Historique et Archéologique de Courtrai* (1935, t. XIV, pp. 225-249) et M. DE CEULENER parle de leur conservation dans *Natuur en Stedenschoon* (1937, mars, pp. 33-37).

— Un curieux dôme surmontant un puits du XVII<sup>e</sup> siècle donnait autrefois une note pittoresque au centre de Philippeville. Il fut démoli en 1875. Il est question maintenant de le réédifier. A ce propos *Sambre et Meuse* en publie une intéressante photographie (1937, janv., p. 29).

— Le système constructif des anciens remparts de Binche, dont les murs reposent à la base sur de larges arcades, a déjà été l'objet de diverses interprétations. Dans une récente chronique nous avons exposé l'avis de M. J. BREUER. A son tour, le Major F. DELVAUX donne une explication du système adopté: le terrain étant peu stable on a construit le mur sur des piliers de maçonneries construits à la façon des puits. Les arcades qui reposaient sur ces piliers étaient masquées par l'eau des fossés longeant les murs: ces arcades ne pouvaient donc servir d'abri aux assaillants. (*Ann. du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Fédér. Arch. et Hist. de Belg.*, Bruxelles, 1936, pp. 22-29).

— De l'ancienne abbaye cistercienne de Cambron il ne reste que des vestiges: un vaste cellier a toutefois échappé à la ruine. D'après M. L. DELFÉRIÈRE, (*Ann. du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Fédér. Arch. et Hist. de Belg.*, Bruxelles, 1936, pp. 13-22) ce cellier est couvert de voûtes sur croisées d'ogives d'un type encore très primitif qui présente une étroite parenté avec les voûtes bourguignonnes: on aurait là un des premiers exemples de

l'importation de la voûte sur croisée d'ogives dans nos provinces, par les Cisterciens. L'auteur situe la construction de ce cellier fin XII<sup>e</sup> ou début XIII<sup>e</sup> siècle.

— Parlant des *Relations artistiques entre la Belgique et le nord de la France d'après les monuments du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*, M. ELIE LAMBERT énonce quelques idées nouvelles, ce sont :

1<sup>o</sup> Les régions situées au nord de la France jusqu'à la Meuse et au Rhin ont exercé, ainsi que les régions septentrionales de la France et la Normandie, un rôle fort important sur la formation de l'art gothique français. On commence à apercevoir l'influence exercée par la cathédrale de Tournai en France et en particulier à Laon. En ce qui concerne la France septentrionale il est regrettable que la grande majorité des monuments anciens ait disparu.

2<sup>o</sup> C'est l'architecture du Laonnois et du Soissonnais qui, au moment où l'architecture gothique était arrivé à son plein épanouissement, s'est imposée d'une façon générale en France et a rayonné au loin, au delà des frontières.

3<sup>o</sup> C'est aussi ce style gothique du Laonnois et du Soissonnais qui s'est imposé à l'architecture monastique. Cette dernière avait emprunté, à ses débuts, le style architectural de la Bourgogne. (*Ann. du XXX<sup>e</sup> Congrès Arch. et Hist. de Belg.*, Bruxelles, 1936, pp. 4-12).

— L'étude du Chanoine R. MAERE sur *La Maquette des tours de l'église Saint-Pierre à Louvain et l'emploi de maquettes en architecture* est extrêmement fouillée : elle concerne toutes les régions occidentales et va du Moyen Age aux Temps Modernes (*Ann. de la Soc. Roy. d'Arch. de Brux.*, t. XL, 1936, pp. 47-88, avec nombreuses planches h.-t.). Les plus anciennes maquettes dont l'existence soit connue ont été faites en Italie : elles remontent au XIII<sup>e</sup> siècle. L'usage des maquettes devient très courant dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle en Italie. Dans les autres pays il ne s'introduit qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Les maquettes n'ont été faites, en général, que pour des édifices très importants ou pour ceux dont l'exécution était sujette à des difficultés ou entraînait des délais. Elles furent faites aussi, fréquemment, pour des édifices de conception nouvelle pour leur temps.

A l'église Saint-Pierre de Louvain se trouve une maquette en pierre des tours et de la façade occidentale de cette église. Cette maquette est unique au monde par sa perfection et ses dimensions : elle est l'œuvre de l'architecte Josse Matsys qui l'exécuta entre les années 1524 et 1530. A propos de l'exécution de cette œuvre l'auteur fait l'étude critique de tous les documents se rapportant à la construction et à l'histoire de la partie occidentale de l'église : il donne en annexe le texte des principaux documents d'archives. De belles planches illustrent cette étude.

— Deux photographies de l'ancienne Chapelle des Bateliers à Anvers, aujourd'hui disparue figurent dans le *Bulletin de la Ligue Maritime Belge*, 1934, août-sept. avec un article de M. MAURICE DE HASQUE.

— M. P. BONENFANT scrute le problème des *Premiers Remparts de Bruxelles* en se basant sur une critique sérieuse de toutes les données de l'histoire. Il en conclut qu'une première enceinte fut tracée vers 1100 et qu'une muraille fut construite sur le même tracé dans les dernières années du XII<sup>e</sup> siècle. L'auteur revient donc à une opinion admise antérieurement aux travaux de G. DES MAREZ, mais il se sert d'arguments nouveaux. Cette étude est du plus grand intérêt pour les archéologues par ses conclusions et par les nombreuses remarques qu'on y trouve au sujet du développement de la ville de Bruxelles. (*Ann. de la Soc. Roy. d'Arch. de Brux.*, t. XL, 1936, pp. 7-48).

— Une monographie détaillée de *l'église Sainte Geneviève d'Oplinter* a été faite par

M. SIMON BRIGODE (*Ann. de la Soc. Roy. d'Arch. de Brux.*, t. XL, 1936, pp. 89-147). Les sources écrites n'ont pas livré beaucoup d'éléments précis de datation à l'auteur mais on peut y suivre l'histoire générale de ce lieu de pèlerinage. L'étude archéologique, facilitée par les dérochages effectués en ce moment même dans l'édifice, permettent à l'auteur de dater approximativement les différentes parties de la construction : la tour appartient au début du XIII<sup>e</sup> siècle; la nef est du début du XIV<sup>e</sup> siècle et fut suivie bientôt de la construction du chœur. Plusieurs chapelles furent ajoutées successivement jusqu'au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Notons quelques particularités : les nefs ont même hauteur (type de hallenkirchen) et une des chapelles latérales du chœur possédait, au XVI<sup>e</sup> siècle, un étage : il était destiné aux malades qui pouvaient de là suivre les offices. De nombreuses photographies, plans et croquis illustrent cette monographie : la décoration sculptée de certains chapiteaux à feuillage est d'excellente qualité.

— M. AM. DE LATTIN publie dans *Natuur en Stedenschoon*, 1937, avril, pp. 59-61 un rapport adressé à la Commission Royale des Monuments sur la protection et les restaurations qu'il faudrait accorder à l'ancienne chapelle Saint-Julien à Anvers.

— Rombout Keldermans appartient à une famille d'architectes de Malines. M. J. SQUILBECK fait observer que la célébrité dont il a joui est exagérée. Il eut souvent à terminer des œuvres importantes commencées par d'autres et il a travaillé plus d'une fois en collaboration : il est malaisé de déterminer la part d'invention et de science qui revient à Rombout Keldermans dans ces entreprises, qui lui ont apporté une renommée parfois imméritée. Ses travaux personnels ont été peu nombreux et plusieurs d'entre eux n'existent plus. Son œuvre la plus typique est l'église Sainte-Catherine d'Hoogstraeten. Elle est manifestement inspirée de l'église de Veere, œuvre de son père, Antoine I, et à laquelle il a travaillé après la mort de ce dernier. La tour de l'église de Hoogstraeten peut être apparentée à la tour de l'église de Bréda. Un dessin ancien appartenant à M. P. Saintenoy est considéré comme le dessin de Rombout Keldermans pour la tour de Hoogstraeten : d'après M. SQUILBECK il représente plutôt la tour de Bréda. (*Bouwkundige Aanteekeningen over de Ste Catharinakerk te Hoogstraten*, Overdruk uit *Hok*, 1936, 11 pp. et 1 pl.).

— M. H. CROCKAERT décrit l'église d'Uccle et son mobilier. Il rappelle l'ancienne église romane et tente une reconstitution de cet édifice disparu, qui menaçait ruine en 1770 et que l'architecte L. B. Dewez fut chargé de restaurer. Dewez apporta de profonds changements à l'église; mais ceux-ci ne furent du goût ni des autorités ni de la population. En 1776 il est décidé de raser la construction et on confia l'exécution de l'église à l'architecte Fisco. (*Le Folklore Brabantin*, 1937, avril, pp. 394-433).

— A Brecht, une vieille maison élevée au XVI<sup>e</sup> siècle sert aujourd'hui de Musée. Elle est connue sous le nom de « Rome ». M. J. ERNALSTEEN relate son histoire et les souvenirs historiques et littéraires qui s'y rattachent (*Oudheid en Kunst*, 1936, 1-2, pp. 1-60).

— Quelques notes de M. A. J. WAUTERS sur l'hôtel de ville de Tirlemont et sur l'église Notre-Dame de la même ville ont paru dans *Thuinas*, 1936, p. 1.

LUCIE NINANE.

### 3. PEINTURE ET DESSIN.

— Les manuscrits enluminés par des maîtres italiens que conserve la Bibliothèque Vaticane sont si nombreux et si importants qu'on a négligé de relever l'existence de manuscrits à miniatures flamandes, par exemple, Feu l'abbé Liebert avait commencé

le travail, mais ses fiches sont encore inédites. M<sup>lle</sup> J. LADMIRANT a tenu à étudier *Trois manuscrits à miniatures de l'école flamande conservés à la Bibliothèque Vaticane* (*Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. XVII, 1936, pp. 61-76). Il s'agit du Livre d'Heures n° 63 du fonds de Rossi que l'auteur attribue avec beaucoup de pertinence au Maître aux Vrilles d'Or, du manuscrit n° 1520 du fonds de la Reine dont les miniatures rappellent la manière de Loyset Liedet, enfin du manuscrit C. VIII, 234 du fonds Chigi rassemblant des messes et des motets de compositeurs flamands et bourguignons, manuscrit orné d'enluminures appartenant à l'école ganto-brugeoise de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Ces dernières enluminures ne sont pas de premier choix, mais elles recèlent un esprit sarcastique qu'il est intéressant de noter.

— L'œuvre et la biographie de Van Eyck ont retenu l'attention des rapporteurs du 3<sup>e</sup> Congrès flamand d'histoire de l'art. M. J. DUVERGER y a repris l'étude des textes se rapportant à Jean Van Eyck avant 1422 (*Jan Van Eyck voor 1422. Nieuwe gegevens en hypothesen. Handelingen van het 3<sup>e</sup> Congres voor algemeene Kunstgeschiedenis*, Gent, 1936, pp. 13-20). Il envisage d'abord le lieu d'origine du maître et conclut en faveur de Maestricht; pour la date de naissance, il propose avant 1390 puisqu'un texte de 1682 mentionne que le premier tableau de Jean Van Eyck date de 1414. L'artiste arriva à Bruges vers 1410 ayant déjà terminé son apprentissage. Il fit peut-être un voyage en Espagne, séjourna en Hollande en 1416 et travailla sans doute en Brabant. En octobre 1422, il est au service de Jean de Bavière.

Pour M<sup>lle</sup> E. NEURDENBURG, le retable de l'Agneau mystique est l'illustration du triomphe de la religion et de la théologie. A la suite de Ludwig Pastor, elle met en parallèle l'œuvre de Gand et la célèbre Dispute de Raphaël (*Eenige opmerkingen naar aanleiding van de nieuwste verklaringen van de algemeene betekenis van het Gentsche altaar. Handelingen...*, pp. 25-32). Notons que l'auteur signale l'opinion de tous ceux qui proposeront des hypothèses expliquant le sujet du tableau de Gand, celle du P. Peeters s. j. est omise.

L'attribution du célèbre panneau représentant les Trois Maries au tombeau, de la collection Cook à Richmond, est l'objet de discussion: l'auteur en serait Hubert Van Eyck pour Hulin de Loo, Jean Van Eyck vers 1425 pour Friedlaender, un disciple de Jean après 1436 pour Voll, un artiste proche de Petrus Christus pour Hoogewerff. M. de Jong soutient une thèse nouvelle: le tableau doit dater d'après 1483, car le maître qui le réalisa s'inspira d'une gravure que fit l'utrechtsois Erhard Rewich d'après les récits du voyageur Breydenbach. L'artiste s'inspire de modèles eyckiens, mais dénote des faiblesses réelles que les reproductions photographiques atténuent (J. A. B. M. DE JONG, *Mag het paneel! voorstellend de « Drie Maria's aan het h. Graf »* (verz. sir Cook, Richmond) *wel aan Van Eyck worden toegeschreven? Handelingen...*, pp. 21-24).

— Le catalogue de la National Gallery de Londres dénombre trois œuvres de Petrus Christus (la troisième avec un point d'interrogation). M. Martin DAVIES examine les motifs d'attribution de ces panneaux et conclut en supprimant deux de ces tableaux du catalogue du maître (*National Gallery notes: 2. Netherlandish primitives, Petrus Christus, The Burlington Magazine*, mars 1937, pp. 138-143). Le portrait de jeune homme provenant des collections Northbrook-Salting (n° 2593) est bien de Petrus Christus, il date d'environ 1455. Celui de Marco Barbarigo (n° 696) ne peut être de lui à cause de l'âge du personnage représenté (mort en 1448) et du style de l'œuvre qui serait contemporaine du tableau Lehman; il s'agit du faire d'un suiveur de Jean Van Eyck travaillant vers 1449. Quant au portrait du jeune homme tenant un anneau en main (n° 2602), il faut le rapprocher de la manière de Van Ouwater (vers 1450).

— On s'accorde à reconnaître actuellement les traits de Meliaduse, et non plus de Lionello, d'Este dans le portrait d'homme peint par Rogier Van der Weyden que conserve le Metropolitan Museum de New-York. Le personnage tient un marteau en main, ce qui serait une allusion au marteau ayant servi à ouvrir la Porte Sainte en 1450 et que le pape aurait offert au prince d'Este. Cette explication ne satisfait pas M. ROGGEN (*Lionello of Meliaduse d'Este?*, *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. III, 1936, pp. 112-114) qui signale divers autres portraits (Jean sans Peur, Philippe le Bon) où le même emblème apparaît. Et l'auteur conclut qu'on ignore la signification du symbole du marteau comme celle de la flèche que tiennent en main plusieurs personnages portraituretés au XV<sup>e</sup> siècle.

— Le problème de l'influence exercée par l'art de Rogier Van der Weyden à l'étranger est encore loin d'être mis au point. Voici deux contributions importantes à ce sujet. Le peintre munichois Jan Polack, originaire de Cracovie, réalisa une série de compositions que M. A. ELSÉN analyse avec bonheur (*Jan Polack, der Münchner Stadtmaler, Pantheon*, février 1937, pp. 33-43). Il est intéressant de noter combien cet artiste qui s'installa à Munich dès avant 1485 subit l'emprise de Van der Weyden, notamment dans la Mort de Saint Korbinian (Pinacothèque de Munich) et dans l'Annonciation qui décore la chapelle castrale de Blutenburg, près de Munich. — C'est M. A. Elsen encore qui démontre une autre influence de Van der Weyden sur Martin Schongauer qui s'inspire visiblement du Christ du Jugement Dernier de Beaune dans un dessin du Louvre et dans une peinture murale réalisée vers 1488 par son atelier au Münster de Breisach (A. ELSÉN, *Schongauers monumentales Vermächtnis, Pantheon*, mars 1937, pp. 88-93).

— M. Jacob POR étudie quelques Crucifixions hollandaises du XV<sup>e</sup> siècle, *Die Krui-sigingstafereelen uit de XV<sup>e</sup> eeuw, Oud Holland*, 1937, pp. 26-37. Il s'agit en ordre principal d'une peinture murale dans l'église réformée de Lienden (prov. de Gueldre). Comparant cette composition avec d'autres (chapelle de Guy d'Avesnes à la cathédrale d'Utrecht, château Loevestein, manuscrit enluminé par Claes Brouwers, triptyque du Central Museum d'Utrecht), l'auteur la date de peu après 1470 et la classe parmi les productions de l'école d'Utrecht, milieu où vécut Dieric Bouts.

— Le Rijksmuseum Twente à Enschede vient d'acquérir un panneau figurant Saint Jean (bois, 29 × 14,5 cm.) qui provient de la collection Schretlen à Amsterdam. L'œuvre était attribuée à un maître castillan du nord, elle est actuellement donnée à Juan de Flandes (*Die Weltkunst*, 28 février 1937, p. 1).

— La revue *Pantheon* publie une excellente reproduction d'une œuvre attribuée à Jan De Cock, représentant Saint Christophe au milieu des eaux (février 1937, pl. à la page 63). Il s'agit d'une troisième version du thème dans laquelle l'artiste révèle l'influence de Bosch et les rapports avec l'art de Patenier. Ce tableau fait partie d'une collection belge.

— La firme Gevaert d'Anvers élite une superbe planche reproduisant le célèbre tableau des « Proverbes » de Pieter Bruegel l'ancien que possède le musée de Berlin. Elle publie en même temps une brochure en français et une en flamand due à la plume tout à fait autorisée de M. J. Grauls, dans laquelle cet auteur donne la signification et l'explication de chaque proverbe. M. Grauls a publié plusieurs études littéraires et philologiques préliminaires relatives à ces proverbes; il est à souhaiter que le travail présenté ici ne soit que l'annonce d'un ouvrage d'ensemble sur la question (*Les proverbes de Pieter Bruegel l'ancien expliqués par Jan Grauls*. Anvers, 1937).

— On connaît peu de chose sur la période haarlemoise de la vie de Carel Van Mander

(après 1583); c'est ce qui incite H. VAN DE WAAL à grouper toutes les données pouvant préciser ce problème. (*Nieuwe bijzonderheden over Carel Van Mander's Haarlemschen tijd, Oud Holland, 1937, 1, pp. 21-23*).

— Le tableau figurant le Martyre de Saint Laurent (toile, 212x140 cm.) que Denis Calvaert peignit pour l'église St Laurent de Castell' Arquato près Plaisance est signé et daté de l'année 1583. Mgr. Vaes attire l'attention sur cette œuvre et en prend occasion pour mettre au point quelques dates du séjour de l'artiste en Italie et pour préciser les influences qu'il y rencontra (M. VAES, *Il « Martirio di San Lorenzo » di Dionigi Calvaert a S. Lorenzo di Castell' Arquato, Istituto nazionale di cultura fascista, strena dell' anno XV (1936), sezione di Piacenza, pp. 3-10*). Calvaert en 1583 est fervent du maniérisme bolonais, mais il s'inspire de la composition que Titien réalisa vers 1554 lorsqu'il peignit un sujet identique pour l'église des Jésuites de Venise.

— Hans I Van Coninxloo naquit à Anvers vers 1540, il s'installa à Emden en 1571 et y mourut en 1595; Hans II, son fils, naquit à Anvers vers 1565, puis suivit son père à Emden, de 1603 à 1617 il résida à Amsterdam, mais rentra à Emden pour y mourir en 1620. Les œuvres de ces artistes sont mal connues et il est difficile de départager leur paternité. M. Th. RIEWERTS a tenté d'apporter quelques clartés à ce sujet (*Die Werke der Maler Hans I und Hans II van Coninxloo in Emden, Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden, t. XXIV, 1936, pp. 70-77*). Le panneau, Hercule dans l'Olympe, signé de Hans I et daté 1592, est connu; il fut exposé au Rudolfinum de Prague, actuellement il est dans le commerce. Or il se fait que cette œuvre n'est que fragmentaire, le musée de Emden en conserve une composition identique et plus complète, datée de 1592, qui rappelle exactement un dessin de Spranger gravé par Henri Goltzius (1587). Hans I Van Coninxloo s'inspira de la gravure dans son tableau d'Emden (Noces d'Amour et de Psyché) et reprit la partie gauche de la composition (Hercule dans l'Olympe) dans le tableau qui fut à Prague. De Hans II, le musée d'Emden conserve un tableau représentant Moïse frappant le rocher, conçu d'après les principes de Hans I, mais réalisé avec plus de liberté, un goût plus sûr et un sens plus délicat du coloris. Ce sujet fut repris par le même peintre et par son entourage (Hôtel de Ville d'Emden).

— La bibliothèque de la Société Archéologique d'Emden conserve une Bible luthérienne en 2 tomes, datée 1686 et comportant un nombre important de belles planches gravées. Les noms de plus de 50 artistes apparaissent sous ces 200 planches figurant des sujets bibliques; parmi eux, il y a Gilles Van Coninxloo (Anvers 1544-Amsterdam 1607), oncle et frère des Coninxloo de Emden. M. Carl Louis étudie ce grand maître du paysage à propos de cette Bible (*Kunstschätze der Gesellschaft: 1. Eine Lutherbibel von 1686 und Gillis Van Coninxloo, Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und Vaterländische Altertümer zu Emden, XXV, 1937, pp. 120-145*). L'activité du maître se divise en trois périodes: de 1570 à 1588 à Anvers (aucune œuvre connue), de 1588 à 1595 à Frankenthal (le célèbre tableau du musée de Dresde daté 1588), de 1595 à 1606 à Amsterdam (le prototype est un paysage idéal conservé à Hanovre). La Bible d'Emden comprend des gravures rappelant des œuvres des deux dernières périodes. A cette occasion, le dr. Louis révèle un paysage inédit du maître que possède le musée d'Emden, il s'agit d'une composition importante qui doit se classer vers 1590, soit après le Jugement de Midas de Dresde.

— Filippo Titi signale dans son précieux guide de Rome qu'Antoine Van Dyck exécuta les tableaux destinés à orner les autels de S. Ignace et de S. François Xavier au Gesù. On les croyait détruits, or M. D. REDIG DE CAMPOS prétend les avoir retrouvés

dans les magasins de la Pinacothèque Vaticane, provenant du Palais pontifical de Castelgandolfo (*Intorno a due quadri d'altare del Van Dyck per il Gesù di Roma ritrovati in Vaticano, Bollettino d'arte*, octobre 1936, pp. 150-165). Ce travail intéresse non seulement l'histoire de deux autels célèbres, le culte de deux saints, mais surtout l'art de Van Dyck au début de son séjour en Italie. Le peintre quitta Anvers en octobre 1621, il assista sans doute aux fêtes de canonisation des deux saints le 12 mars 1622, il partit de Rome vers août 1622 pour Venise, il rentra à Rome en mars 1623 pour se rendre à Gênes en octobre-novembre de la même année. Il exécuta les deux tableaux (toile, chacun de 345×213 cm.) pendant son second séjour, car on y sent l'influence vénitienne. L'artiste fut quelque peu gêné par les modèles de tableaux de canonisation et les portraits des saints qu'il avait sous les yeux (les premiers conservés de nos jours à la sacristie du Gesù, les seconds à la Pinacothèque Vaticane). La toile consacrée à Saint François Xavier est meilleure. Notons que les deux tableaux furent rentoilés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle; ils viennent d'être restaurés. Il est utile de lire la mise au point et les remarques que Mgr. VÆS a cru bon de publier dans le *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XVII, 1936, pp. 325-328 à propos de l'article de M. Redig de Campos.

— Le portrait de l'évêque Triest qu'Antoine Van Dyck peignit vers 1629 ou peu avant est perdu ou caché dans une collection privée; il est connu cependant grâce à la gravure de P. de Jode et à diverses répliques que M. R. ΜΑΤΤΗΥS dénombre (*Een reeks portretten van bisschop Triest naar Van Dyck, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, III, 1936, pp. 115-129). La meilleure copie est conservée au château d'Evergem, près de Gand.

— Le peintre bruxellois Théodore Van Loon a été fort peu étudié jusqu'à présent et cependant cet artiste qui représente dans notre pays le néo-romanisme, en face du mouvement rubénien, mérite de retenir l'attention. Mais un travail préalable s'imposait à son sujet, travail que M<sup>lle</sup> CORNIL vient de rédiger, *Théodore Van Loon et la peinture italienne, Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. XVII, 1936, pp. 187-211. Il s'agit d'abord d'établir les dates certaines de la biographie du peintre. Notons que M<sup>lle</sup> Cornil estime que Van Loon fit deux voyages à Florence et à Rome, de 1602 à 1608 et vers 1628. Les grandes lignes de la vie de l'artiste étant acquises, l'auteur signale les œuvres signées et datées (elle a retrouvé la signature du maître et une date sur deux toiles de l'église du Béguinage à Bruxelles), enfin elle aborde le problème épineux des influences exercées sur lui par les peintres italiens. Van Loon admire d'abord les maniéristes qui travaillaient à Rome cinquante ans avant son séjour dans la Ville Eternelle, puis son enthousiasme pour le courant caravagesque lui ouvre des perspectives qui lui permettront d'affirmer sa personnalité. Il suit le mouvement en s'inspirant surtout de Borgianni, du Caravage parfois. Enfin la tendance au style monumental et décoratif des bolonais (Carracci et Dominiquin) le subjugué à certains moments.

— M. A. Bredius a retrouvé la mention d'un peintre anversois inconnu en parcourant les « Puilboeken » d'Amsterdam; il s'agit de Hans Van Houten d'Anvers qui, le 10 octobre 1620, a 42 ans et est marié à une anversoise. La signature des conjoints est apposée sur le volume. L'auteur signale, d'autre part, un tableau peint sur bois (46×38 cm.), représentant un moine assis, et portant la signature du maître; l'œuvre est traitée dans la manière rembranesque. Enfin M. Bredius attire l'attention sur diverses compositions de l'artiste qui sont mentionnées dans d'anciens inventaires (A. BREDIUS, *De schilder Hans Van Houten, Oud Holland*, 1937, 1, pp. 24-25).

— M. Jean VAN HERCK a retrouvé un fragment d'une peinture de Gérard Seghers qui fit partie de l'arc de triomphe érigé à Anvers en 1635 en l'honneur du Cardinal infant Ferdinand (*Een onbekend fragment van Gerard Seghers. Handelingen van het 3<sup>e</sup> Congres voor algemeene kunstgeschiedenis, Gent, 1936, pp. 78-82*). Ce fragment, propriété de M. Hartveld à Anvers, a pu être identifié grâce à la gravure que fit Van Thulden de la composition de Seghers. L'auteur termine son travail en donnant quelques renseignements puisés aux sources d'archives sur la confection de cet arc de triomphe. Le fragment de Gérard Seghers peut donc être daté avec certitude de l'année 1635.

— M. K. T. PARKER fait connaître un dessin de David Teniers le jeune (Ashmolean museum, Oxford; anc. coll. Chambers Hall), œuvre importante pour mieux comprendre deux tableaux du même maître représentant un sujet identique (musée de Darmstadt et Burckingham Palace), *Old Master Drawings*, mars 1937, pp. 67-68, pl. 67.

— M. W. DEONNA propose de reconnaître une œuvre de David Ryckaert III dans le tableau, les cinq sens du musée de Genève, qu'une fausse signature de Teniers faisait attribuer à ce dernier maître (*Monuments des temps modernes: 1. Les cinq sens par David Ryckaert, Genova, 1936, pp. 233-235*). Il base ses déductions sur des rapprochements très convaincants avec les tableaux de Ryckaert conservés au musée de Dresde et à la galerie Doria de Rome.

— La coupole de l'église S. Joseph des Carmes déchaussés à Paris fut décorée de peintures attribuées à Bertholet Flémalle, puis à W. Damery. M. l'abbé G. KEESEMAECKER expose comment le doute put naître entre ces deux noms d'artistes (*Les peintures de la coupole de l'église S. Joseph des carmes déchaussés à Paris, Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège, XXVII, 1936, pp. 43-57*).

— Les *Notes bibliographiques* que Mgr. VAES consacre à la *Schilderbent* et aux *Bentvogels* (*Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, t. XVII, 1936, pp. 309-314*) sont un résumé excellent de tout ce qui a paru sur ce sujet. En fait il s'agit surtout des études de M. Hoogewerff; mais Mgr. Vaes, connaissant parfaitement la question, présente cette mise au point avec des vues personnelles. La Bent est une solidarité professionnelle et une société d'agrément qui groupe les peintres venus du nord, elle connut des moments de célébrité et entra en conflit avec la puissante Académie saint Luc de Rome (1633-1640). Mgr. Vaes souhaite, au cours de cet article, que M. Hoogewerff puisse bientôt publier un travail qu'il a terminé depuis 1919: le dépouillement des archives paroissiales de Rome, des années 1575 à 1725, ce qui constitue un répertoire de plus de 1100 noms d'artistes des Pays-Bas.

J. LAVALLEYE.

#### 4. — VARIA.

— Nous devons signaler dans l'*Annuaire de la Noblesse* 1936, une étude fort intéressante de M. LUCIEN FOUREZ intitulée *l'Héraldique à Tournai au XIII<sup>e</sup> siècle*. Si nous ne sommes peut-être pas d'accord avec l'auteur en ce qui concerne les écus de la Porte du Capitole, que nous datons d'avant 1171 et où nous nous refusons à voir la représentation des armes d'un prévôt *ecclésiastique* (voir cette *Revue* 1935, p. 70), nous ne pouvons qu'adopter ses conclusions qui constituent un véritable acquêt pour l'héraldique et les disciplines dont elle est l'auxiliaire: « A cette époque (XIII<sup>e</sup> s.), dans le pays de Tournai, l'héraldique était très répandue et déjà florissante. On y connaissait l'écu, le heaume et le cimier, mais on n'y pratiquait pas encore la coutume de superposer ces

trois éléments comme dans l'héraldique moderne. Les autres signes extérieurs du blason, notamment les supports et les cris de guerre, n'étaient pas usités. La règle des brisures de l'écu est généralisée et appliquée de façons diverses.» En annexe à cet article l'auteur procède à un examen des blasons en émail qui ornent la partie la plus ancienne (fin XIII<sup>e</sup> s.) de la torche des « Damoiseaux » de Tournai.

— Le n<sup>o</sup> de juin 1936 de la revue « *Les Facultés catholiques de Lille* » nous apporte un excellent article de M. le Chanoine M. DAVID sur *La crosse de l'Abbé d'Anchin* (pp. 270-278). Cet article intéresse au moins trois techniques, à savoir la peinture, l'orfèvrerie et l'architecture : la peinture par la nature même de la source qu'utilise l'auteur, le fameux polyptyque de Jean Bellegambe (Musée de Douai); l'orfèvrerie par l'identification qu'il réalise de la crosse représentée sur ce polyptyque avec celle que le fastueux abbé Hugues de Lohet (+ 1490 ou 1491) se fit exécuter par un artiste inconnu; l'architecture par le sujet principal de décoration de cette crosse, la troisième et dernière église abbatiale d'Anchin (1181-1250), dont on peut retrouver là une figuration assez précise et de la plus haute valeur documentaire.

— M. HENRI D'ARNOUX DE FLEURY DE L'HERMITE publie la thèse de Doctorat fort intéressante qu'il a présentée à la Faculté de Droit de l'Université de Paris. Son titre est : *Objets et monuments d'art devant le droit des gens* (Paris, Clercx, 1934, 184 p.).

Dans une « Première Partie » l'auteur fait d'abord, au moyen d'un aperçu historique, le résumé des principaux enlèvements, destructions ou restitutions, des objets ou monuments d'art, manuscrits ou archives. Il examine ensuite quelles ont été, au cours des siècles, les différentes mesures de protection qui ont été élaborées par des auteurs, par des jugements ou par des conventions pour sauvegarder, en temps de guerre, les œuvres d'art et tout ce qui s'y rattache.

Dans une « Deuxième Partie », il fait l'étude critique de la légitimité des différents procédés d'acquisition ou de restitution des œuvres d'art à travers les siècles, en se plaçant tout spécialement au point de vue du Droit international.

Enfin il procède également à une étude critique des moyens de protection employés jusqu'ici en signalant les lacunes de la législation actuelle et les améliorations qu'il y aurait lieu d'y introduire.

P. R.

## DE NOUVEAU ET ENCORE SLUTER !

Notre ancienne et gracieuse collaboratrice, M<sup>lle</sup> Ænne Liebreich, pour qui nous gardons les sentiments d'une confraternité sereine et la *Revue belge d'Archéologie*, si courtoise dans son hospitalité, voudront bien nous permettre, usant de notre côté d'un droit de réponse (1), d'arrêter la critique, d'ailleurs bénigne, du *Claus Sluter* paru l'an dernier à Bruxelles (2), sur les quelques considérations que voici :

Tout d'abord, sur la question si attachante, si délicate — et encore si obscure — des sources de l'art slutérien — liée elle-même pour une part prépondérante à celle, plus vaste, des origines de la plastique des temps modernes — une considération nous paraît garder toute sa force : une personnalité créatrice, même très accusée, comme l'est celle de notre imagier, se repose toujours, ici où là, sur une « manière » ; cette manière, à savoir le *canon en largeur* (attitude, écart des membres, jet latéral des vêtements) et la traduction du *caractère humain* dans ses saillies concrètes et familières, les efforts, sur ce point concordants, de MM. Paul Rolland, Domien Roggen et Jean Squilbeek, tendent à en surprendre les signes avant-coureurs, les premières traces, dans la statuaire religieuse ou civile de leur pays, durant la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. C'est parmi le peuple de plus en plus primesautier des figurines de consoles et d'écoinçons qu'elle se fait jour surtout, comme nous avons pu nous-même en relever plus d'un probant indice parmi les églises de Belgique. Bien que la fureur iconoclaste de la Réforme n'en ait laissé que de trop rares exemples (au moins dans les Pays-Bas du Nord), un tel effort nous paraît à la fois légitime et fécond, tout à fait dans le sens de la *recherche historique*. Les jours où Sluter se repose du « feu sacré » sur son habileté de maître, les jours où il façonne simplement « dans son style », des réminiscences néerlandaises qu'il tient de sa formation d'imagier doivent tout naturellement guider sa main.

Que notre aimable « objectrice » veuille bien se rassurer : nous n'avons jamais contesté que l'exécution de la Vierge qu'on voit aujourd'hui au portail de Champmol, ne revînt au maître lui-même. Nous avons seulement représenté ceci : que Sluter, prenant en 1389 la suite d'un atelier que Jean de Marville venait de diriger pendant six ans et d'une entreprise en cours : le portail de l'église, était tenu, — quelle que pût être par ailleurs

(1) Voir dans ce même périodique : *David* (H.). Encore Sluter! 1936, t. VI, pp. 193-201; *Liebreich* (Æ.). De nouveau Sluter, id. 1937, t. VII, pp. 53-56.

(2) Voir : *Liebreich* (Æ.). *Claus Sluter*. Bruxelles, Dietrich et Cie 1936, 246 p., 40 pl.

son humeur novatrice, — de se conformer tout d'abord aux devis et « pourtraicts » établis dès le début de la fondation. *Nihil operari, nisi parendo*. Il y a donc tout lieu de croire que la Vierge, mise en place dès 1391, reflète les dessins primitifs de Marville et que c'est à cet imagier que ses antécédents rattachent au foyer d'art franco-flamand de la cour de France, qu'elle doit son air de reine.

Sur l'origine et le milieu professionnel des générations d'ouvriers d'art qui se succèdent à Champmol, qu'on veuille bien nous permettre de renvoyer à une étude d'ensemble du mécénat de Philippe le Hardi qui vient de paraître (1). On y verra aussi les raisons que nous avons groupées du choix du Précurseur et de la vierge d'Alexandrie comme introducteurs du duc et de la duchesse auprès de la Mère de Dieu. Répétons ici qu'avant d'envisager à part et tour à tour saint Jean-Baptiste comme protecteur de Philippe le Hardi et sainte Catherine protectrice de Marguerite de Flandre, il convient en premier lieu de voir dans *le couple Jean-Baptiste-Catherine* un cas général de la « médiation » dans l'iconographie de la fin du moyen âge.

Quant à la mise en place, à ce même portail, des cinq personnages qui l'animent, nous continuons de croire que Sluter s'est montré, dans la circonstance, fidèle observateur de la hiérarchie : d'abord la Vierge, puis les deux saints (1391), — puis le duc, enfin la duchesse (1393). Donc, une antériorité du duc par rapport à sa compagne. En tout état de cause, jamais Philippe le Hardi en dernier lieu et à une date tardive. On voudrait en effet abaisser celle-ci sur cet argument que l'image du prince est la plus *personnelle* des pièces du portail et que c'est surtout au Puits des Prophètes (début en 1395) que s'affirme la personnalité du maître. Et pourquoi pas quelques années plus tôt? Il fallait bien que le duc l'eût reconnue à de surs indices pour l'avoir fait chef d'ouvrage et continuateur de toute l'imagerie de la Chartreuse dès 1389! Si le portrait ducal a la trempe du maître, ce n'est pas qu'il soit tardif, c'est qu'il s'agissait de réussir avec éclat le grand protecteur et, qu'on me permette le mot, le patron.

Sluter en effet, nouvellement en titre et qui en était là à sa première œuvre comme chef d'atelier, se devait encore étroitement de satisfaire le prince. C'eût été plus qu'une absence totale de courtoisie, — un manque de convenance, de le placer bon dernier au sein d'une fondation qui est toute sienne et dont il apparaît comme rempli — et pour l'imagier

---

(1) Voir : *David* (H.) Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, protecteur des Arts. Dijon, Impr. Jobard, 1937, 74 p., 2 fig.

lui-même une maladresse propre à nuire à son crédit. Le rythme de l'exécution se dégage clairement dès qu'on rétablit le chaînon qui manque. C'est pour ces motifs que nous persistons à rattacher la statue priante du duc à *l'année creuse* 1392, ou au début de l'année suivante.

Nous bornerons là cette dernière mise au point, — nous permettant de renvoyer pour le surplus à l'étude d'ensemble qui vient de paraître.

#### UN CAS PARALLELE A CELUI DE CLAUS SLUTER DE HARLEM : NICOLAS GERHAERT DE LEYDE.

Les travaux inspirés par Claus Sluter dans cette dernière décade ont fixé trois points de sa carrière d'imagier : les origines harlémoises, le séjour à Bruxelles, l'établissement définitif à Dijon, où il réalise son œuvre sous l'égide de Philippe le Hardi.

La monographie berlinoise de M. Otto Wertheimer, parue en 1929 (1), trace de son côté la courbe de vie d'un tailleur d'images du second tiers du XV<sup>e</sup> siècle qui offre, avec celle du maître de Champmol, un très curieux parallélisme : il s'agit de Nicolas Gerhaert. On sait que, sauf exceptions, les débuts d'un artiste du moyen âge restent pour nous souvent enveloppés d'ombre. Laissons donc de côté, comme trop subjectives, les attributions dont les auteurs germaniques sont enclins d'ordinaire à doter cette première phase. Nous dégageons alors les traits suivants :

Originaire de Leyde en Hollande, Gerhaert signe en 1462 le tombeau de l'archevêque Sierck à la cathédrale de Trèves; l'année suivante, il est inscrit sur le registre aux bourgeois de Strasbourg — attaché en cette ville de 1464 à 1467 aux chantiers de la cathédrale et de la chancellerie dont le décor lui est payé en 1464, tandis qu'il achève pour l'église métropolitaine le tombeau du chanoine Busang. Un séjour à Constance en 1466, avec un projet de stalles et d'autel en bois à la cathédrale, un autre à Bade en 1467 où il signe le Christ d'un Calvaire, marquent les intermèdes laborieux de sa résidence en Alsace. Appelé par l'empereur Frédéric III, le futur beau-père de Marie de Bourgogne « pour faire certaines tumbes », il quitte Strasbourg au mois d'août de cette même année, y laissant un fils et une fille qui, dans la suite, y devait épouser Georges Schongaiier, le frère et l'aide du beau Martin. En 1469 à Passau, en 1472 à Wiener-Neustadt, les dernières années de

---

(1) VOIR WERTHEIMER (O.), *Nicolaus Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung*, Berlin, 1929, 107 p., 31 fig., 70 pl.

sa vie s'écoulaient au service de l'empereur et à une partie des travaux de sa sépulture à la cathédrale Saint-Etienne de Vienne. Dès la soutenance de nos thèses, en janvier 1933, l'un de nos anciens maîtres de Dijon, aujourd'hui professeur à la Sorbonne, M. Henri Hauser, avait bien voulu nous signaler plusieurs petits personnages « bourguignons » de cet ensemble : en particulier, un moine pleurant et deux lecteurs assis y rappellent, outre le canon slutérien, le thème principal des deuils de la maison de Bourgogne (1). A trois quarts de siècle environ d'intervalle Gerhaert rapproché de Sluter nous représente donc un imagier hollandais achevant sa vie dans une entreprise funéraire inspirée en partie des traditions de Champmol.

Gardons-nous toutefois de trop étendre à la plastique ces analogies d'origine, de vie et de carrière. Hormis cette grande tradition funèbre qui impose les tombeaux de la Chartreuse au goût des princes du XV<sup>e</sup> siècle et contraint leurs imagiers à se référer de quelque manière à ces modèles, l'art de Gerhaert implique d'autres éléments : ses reliefs aux donateurs procèdent de formules courantes dans les Pays-Bas, tandis que les enjambements de figures hors-cadre y repellent certaines audaces des premiers plans chez Donatello; le séjour de Strasbourg l'entraîne au pittoresque anecdotique pour une série de bustes que l'habituel contact des œuvres de Sluter nous porte à juger d'esprit un peu étroit, trop littéral et appuyé, s'animant d'un effet comique qui, pour être en partie involontaire, ne manque pas de saveur et qu'on retrouve un peu à toutes les époques de l'art alsacien. Par ailleurs, l'attention accordée à la déformation physique annonce l'universelle curiosité des maîtres de la Renaissance, de même que le soin d'inscrire son nom sur ses œuvres dénote une faiblesse pour la notoriété individuelle qui va devenir impérieuse au XVI<sup>e</sup> siècle. Nous insisterons d'autant moins sur l'esthétique de Gerhaert que, dans un tout récent article, M<sup>elle</sup> AEnne Liebreich vient d'analyser avec beaucoup de nuances les divers éléments et aspects de son style (2). Les affinités avec la sculpture sur bois et avec la peinture ont été dégagées presque jusqu'au scrupule, c'est-à-dire en perdant un peu de vue que l'artiste demeure, originairement, et par la nature même de sa production, un « *Bildhauer* », un *tailleur d'images*; mais il doit à son époque et à son milieu de « tailler » moins et de modeler davantage. Notre but était simplement de rappeler, en face de la destinée de

---

(1) Voir WIMMER (F.) et KLEBEL (E.), *Das Grabmal Friedrichs III im Wiener Stephansdom*, Vienne, 1924, fig. 94 et 97 et WERTHEIMER, *ibid.*, pl. 22.

(2) Voir LIEBREICH (A.E.), *Le style de Nicolas Gerhaert de Leyde* dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, Anvers, 1936, pp. 31-40, 1 pl.

Claus Sluter, la « courbe parallèle » du sculpteur hollando-impérial, — les accords de goût funèbre dès longtemps établis entre les maisons de Bourgogne et d'Autriche, qui vont se prolonger au XVI<sup>e</sup> siècle jusque dans les solitudes noires d'un Philippe II d'Espagne, le prestige des pleurants et, dans le froissement néerlandais de la draperie, certains morceaux d'étoffe d'une épaisseur onctueuse qui se rattachent, soit par les van Eyck, soit par une source plus lointaine, aux vêtements de l'École de Dijon.

En marge de ces rappels « bourguignons », une question d'actualité qui intéresse le nom et l'œuvre de Gerhaert ne saurait être négligée. Le bombardement de 1870 et l'incendie de la bibliothèque de Strasbourg ruinèrent l'ancien hôtel de la chancellerie décoré par Gerhaert en 1464. Certains détails d'ornementation disparurent, notamment deux bustes connus sous l'appellation fantaisiste de Jacques de Lichtenberg et de Barbe d'Ottenheim. Fort heureusement, des moulages de plâtre en avaient été levés peu avant cette dispersion. Ils figurent au musée de l'Œuvre Notre-Dame de cette ville et peuvent servir de base à toute identification contemporaine. Dans la même salle de ce musée, le buste du seigneur rhénan, réintégré en 1915, permet un rapprochement significatif (1) : des écarts sensibles apparaissent, qui ne sont pas dus seulement à la différence des matières : original plus ramassé et d'accent plus volontaire ; réplique d'une élégance plus allongée, plus « strasbourgeoise ». Or l'on crut retrouver l'an dernier, dans une collection du Grand Duché de Bade, le buste original de la légendaire et séductrice Barbe qui entra de ce fait au musée Liebig de Francfort-sur-le-Main. C'est à l'occasion de cette « découverte » que M<sup>lle</sup> AEnne Liebreich, ajoutant une page de mérite à la monographie de Wertheimer, vient de publier son étude sur le style de Nicolas Gerhaert. On connaît trop cette tête attirante et secrète, sœur mondaine de la petite sainte Fortunade du musée du Puy, pour qu'il soit utile d'en donner une description de plus (2). Mais voici qu'un maître éminent de l'Université de Paris, M. René Schneider, vient de mettre en doute l'authenticité de cette pièce. Une confrontation avec le moulage de Strasbourg, que les formes soient très analogues ou présentent au contraire un écart sensible, ne pouvant entraîner la certitude ni dans un sens, ni dans l'autre (3), c'est

---

(1) Voir CAILLAUX (H.), *A propos d'un buste retrouvé de Nicolas Gerhaert van Leyden*, dans *L'Art et les Artistes*, t. XXVIII, 1934, pp. 181-183.

(2) Voir la planche annexée à l'étude de M<sup>lle</sup> Liebreich.

(3) Comme le prouve, au musée de l'Œuvre, le cas du « pendant » masculin.

à l'analyse micrographique comparée du buste d'homme original de Strasbourg et de l'acquisition tenue pour suspecte du musée de Francfort qu'il faut maintenant recourir. Ce contrôle, nous l'avons demandé. Si, comme nous inclinons à le croire, cette sculpture sort victorieuse de l'épreuve, l'art français et le sentiment de la femme au XV<sup>e</sup> siècle, se trouveront enrichis d'une pièce rare; l'attention de l'historien et celle de l'artiste s'y porteront alors avec la nuance qui peut s'attacher à une pierre exilée, -- une *pietra irredenta* du vieux patrimoine alsacien. L'Allemagne d'aujourd'hui s'honorerait en la restituant spontanément à la cité d'origine, — ce qui, par surcroît, réunirait le couple après soixante-six ans de séparation. Hélas! il y a peu à espérer ce geste... En tout état de cause, nous n'avons pas voulu attendre que le microscope ait élucidé ce petit problème rhénan pour rattacher, comme il se doit, la courbe évolutive de Gerhaert de Leyde à l'essor contemporain des études slutiennes.

HENRI DAVID.

## LES CONSOLES DE L'HOTEL DE VILLE DE BRUGES

L'hôtel de ville de Bruges, tel que nous le connaissons aujourd'hui, a remplacé un monument plus ancien, le *Giselhuus*, devenu plus tard le *Scepenhuus*, et dont l'origine se confondait sans doute avec celle du pouvoir comtal à Bruges (1). D'après la tradition, la première pierre en fut posée par Louis de Maele en 1376 (2). La construction en était achevée en 1420. C'est un bel édifice, de proportions restreintes mais gracieuses et de lignes élégantes (3). Il porte la marque du gothique secondaire. Ses murs extérieurs sont richement ornés, sans excès pourtant, sans la surcharge décorative qu'on rencontre, à l'époque suivante, aux hôtels de ville de Louvain et d'Audenaerde. Les travaux furent activement menés, puisqu'au mois de mai 1379 la façade était déjà pourvue de 17 niches à statues avec leurs baldaquins et consoles, dont on avait terminé la polychromie (4).

Mais cette façade eut à souffrir des injures du temps et des outrages des hommes. En 1792, lors des troubles révolutionnaires, les statues furent descendues de leurs niches pour être brûlées sur un bûcher dressé à la grand'place. Les consoles, étant encastrées dans le mur, échappèrent heureusement à ce saccage.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la ville de Bruges entreprit de restaurer l'édifice. On meubla les niches de statues nouvelles, où se révèle fâcheusement le goût de l'époque. On en profita pour enlever les consoles, qui s'effritaient : on les déposa, en 1868, au musée archéologique et on leur substitua, à la façade, des copies taillées dans une pierre de mauvaise qualité, si bien que la plupart de ces répliques sont aujourd'hui ébréchées, cassées, ou amputées de leurs fragiles accessoires.

---

(1) AD. DUCLOS, *Bruges, histoire et souvenirs*, Bruges, 1910, p. 449.

(2) « Excellente Cronike van Vlaenderen », fol. 65 : « En int jaer MCCCLXXXVI so dede die grave Lodewyc te Brugghe in den burch breken dat houde schepenhuis welck men hiet dat ghysselhuys ende men fondeirde doe dat nyeuwe schepenhuis enn die grave Lodewyc leyde den eerste steen ». — Voir également « Cronike van Vlaenderen » de Wijds, II, 37.

(3) La façade est large seulement de 26,50 m. et haute, au niveau de la corniche, de 11,15 m.

(4) Archives de Bruges :

Registre 1378-79, f<sup>o</sup> 48 Tsaterdachs den VIIsten dach in meije (7 mai 1379, n. s.) « doe ghegheven gillis den man van XXV v<sup>o</sup> tabernakelen te prumeirne ende bescrivene an tghiselhuus van elken tabernakelen ende *reprises* der onder ende hadde bi vorworden van den sticke V.s.VI grote daer comen up VII d.b. X s. grote valent in parisiis ».

Registre 1378-79, f<sup>o</sup> 50 « doe gewrocht bi gillis den man an tweerc van den ghiselhuus van den sloten te prumeirne ende van den *beilden* te zuerne..., ende scone te makene... ».

Les consoles historiées qui font l'objet de cette étude sont conservées au musée lapidaire de Bruges (Hôtel Gruuthuse). Elles sont au nombre de seize (4bis). Elles nous ont été signalées par Mr. Visart de Bocarmé, Président du Cercle archéologique de Bruges, qui nous a obligeamment aidée et guidée dans nos recherches. Leur auteur principal est Jean de Valenciennes. Cet artiste dirigea la plus grande partie des travaux de sculpture à l'hôtel de ville de 1376 à 1390. Entre ces deux dates, son nom est cité régulièrement dans les comptes (5).

Ici, comme ailleurs dans la petite sculpture décorative, les sujets sont d'une grande variété : scènes de fabliaux spirituelles ou bouffonnes, tableaux de genre familiers ou touchants, personnages bibliques graves et réfléchis. Certains d'entre eux sont difficiles à déchiffrer, la pierre ayant subi des mutilations qui défigurent complètement les personnages.

On sait que poètes et trouvères étaient fort à l'honneur à Bruges. Leurs dits et leurs contes étaient propagés dans le peuple par les ménestrels (6), et les tailleurs de pierre comme les sculpteurs de bois puisaient volontiers à cette source d'inspiration. Les miséricordes qui décorent les stalles de l'église St Sauveur à Bruges, et qui datent de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, offrent toute une série de ces thèmes souvent satiriques et parfois licencieux, empruntés aux fabliaux ou aux récits populaires. Cette matière littéraire a fourni trois sujets à nos imagiers de l'hôtel de ville : ceux des consoles VI, VIII et XV.

Une des légendes les plus répandues au moyen âge fut celle de Tristan et Iseut. C'est à elle que se rattache la *scène de la fontaine* reproduite

(4<sup>bis</sup>) Voici leurs dimensions : hauteur, de 27 à 30 cm.; largeur, de 39 à 41 cm.; profondeur (partie sculptée en saillie sur la façade), 24 cm. La profondeur de la pierre engagée dans le mur varie entre 20 et 30 cm. Ajoutons que certains spécimens présentent encore des traces légères de polychromie : du bleu, du vert et du rouge.

(5) Registre 1378-79, f<sup>o</sup> 46 v<sup>o</sup>. « Tsaterdachs den anderen dach in april » (= 2 avril 1379 n.s.) « doe gewrocht bi *Janne van Valenchine* an tghiselhuus met .IIII. sniders ende met .I. leercnape. de II. van .VI. daghen den enen van V dagen enen van IIII daghen ende den leercnape van VI daghen den IIII elken XII s.... ».

30 juillet 1379, f<sup>o</sup> 59 v. — Jean de Valenciennes est cité « an tweerc van den Ghiselhuse » avec deux « beildesnidens » et un « leercnape ».

12 novembre 1379, f<sup>o</sup> 59 v<sup>o</sup>. « Tsaterdachs den XII-sten dach in novembre... doe ghevrocht bi *Janne van Valenchine* an tweerc van den ghiselhuse met hem selven ende met .I. leercnape van .IIII. daghen *Janne* XII s. sds ende den leercnape .VIII. s. sdaechs ».

12 novembre 1379, f<sup>o</sup> 60 r. « doe ghevrocht bi *Janne van Valenchine* den beildesnidere an tweerc van den ghiselhuse van .VI. daghen .XII. s. sdg ».

18 février 1380, f<sup>o</sup> 33 v<sup>o</sup>. « doe ghevrocht bi *Janne van Valenchine* den beildesnidere an tghiselhuus bi hem selven ende met .I. leercnape van eene daghe. *Janne* vor seide... ».

(6) L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Les ménestrels de Bruges, Essais d'archéologie brugeoise*, Bruges, 1912, fasc. II, p. 7, « L'origine de l'institution des ménestrels à Bruges est inconnue. À quelle date remonte-t-elle? Nul ne le sait. Aucun document ne l'indique. Les comptes de la ville du XIII<sup>e</sup> siècle en font mention et rapportent le pèlerinage annuel à Ste Chandelle d'Arras comme un usage ancien ».





VIII. *Tristan et Iseut.*



VI. *Scène du lavement des cheveux.*



XV. *L'homme au bandeau.*



III. *Jeune couple accompagné d'un personnage symbolique.*

dans notre figure VIII (7). Cet épisode était si connu qu'on le représentait souvent isolé du reste du conte (8). Le roi Mark, suspectant la fidélité de sa jeune épouse, apprend qu'elle doit rencontrer Tristan près d'une source. Il se hisse dans un arbre d'où il puisse guetter les amants. Iseut devine bientôt sa présence, car elle aperçoit le visage du roi qui se reflète dans l'eau. Le jeune homme est mis à la mode du temps : barbiche finement taillée, pourpoint serré au cou et abondamment boutonné, hauts de chausse collants et pointus par le bas. Iseut a les cheveux souples et demi-longs, une couronne sur la tête et, par dessus la robe au corsage ajusté, une cape retenue par un cabochon sur la poitrine; du doigt, elle désigne l'image de son mari dans l'eau de la fontaine, que figurent quelques stries. On n'aperçoit que la tête du roi Mark, surmontée de sa couronne : le masque, contracté par la colère, émerge à peine d'une grosse touffe de feuilles symbolisant un arbre. Fidèle à la tradition iconographique, l'artiste a mis un oiseau dans la main de Tristan : l'animal est cassé, mais on distingue encore ses pattes et la pointe extrême de ses ailes.

La scène du lavement des cheveux (fig. VI) procède de la même veine. Elle montre, à gauche, un couple qui s'enlace tendrement, tandis qu'à droite une servante lave les cheveux d'un personnage penché au-dessus d'un bassin et empêché, de toute évidence, de voir la scène qui se passe tout près de lui. Ce personnage ne laisse pas de poser une énigme : ses cheveux très longs sont d'une femme, son pourpoint à gros cabochons et ses hauts de chausse sont d'un homme. Mais remarquons que la femme assise à l'extrême gauche laisse apercevoir, sous sa robe haut troussée, les mêmes hauts de chausse. Le problème se complique encore du fait que cette console a particulièrement souffert. Il semble qu'il s'agisse ici d'une histoire galante, comme aimaient à en conter les auteurs de fabliaux. Un homme, un gentilhomme plutôt à considérer sa mise, profite d'un moment où la soubrette complice retient l'attention de sa femme, pour lutiner une jeune dame complaisante : son bras droit lui serre la taille, tandis que son bras gauche, aujourd'hui disparu, n'était pas étranger sans doute à l'agitation qui se voit dans les jupes. Quoi qu'il en soit, ce morceau, le plus connu de la série, est plein de vie, de souplesse, d'entrain (9).

(7) Nous numérotions nos figures, non d'après l'ordre où les consoles se suivaient dans la façade, mais d'après celui qu'on leur a donné au Musée Gruuthuse, où elles sont alignées en un seul rang, les unes à côté des autres, la première étant près de la porte d'entrée.

(8) R. S. LOOMIS, *Illustrations of medieval on tiles...*, Urbana, The University of Illinois, 1916, p. 11. L'auteur nous apprend que cette scène était en vogue parmi les ivoiriers du nord de la France; il cite huit œuvres de ce genre.

(9) L. MAETERLINCK, *Le genre satirique dans la sculpture flamande*, Paris, 1910, L'auteur signale cette œuvre, p. 90. On peut la rapprocher d'un groupe de consoles qui se trouvent au bras sud du transept de l'ancienne cathédrale St. Etienne à Auxerre : voir J. ROUSSEL, *La sculpture française*, Paris, 1929-30, T. II, p. 38 (reprod.).

On sent que le sculpteur y est à l'aise et qu'il prend plaisir à illustrer, avec une verve grivoise, ce fabliau précurseur des contes de Boccace.

On peut rattacher à la même inspiration l'*homme au bandeau* de la figure XV. Un homme élégamment vêtu est agenouillé au centre, il croise les bras et porte sur les yeux un bandeau maintenu par la femme assise à sa droite. Il est flanqué de deux figures féminines qui s'apprêtent à le frapper. Chacune d'elles a le bras levé et la main ouverte (10). Sans doute s'agit-il ici d'un personnage, à la fois époux volage et amant inconstant, qui est châtié en même temps par sa femme et par sa maîtresse, ou encore d'un mari infidèle qui essuie les reproches et subit les menaces conjuguées de son épouse et de sa belle-mère. Remarquer sa mine penaude, sa pose contrite : genou en terre, échine courbée, bras ramenés piteusement sur la poitrine.

Koechlin rattache au même genre la figure III où, dit-il, « l'homme et la femme s'enlacent tendrement, tandis qu'une servante fait le guet (11) ». Mais le personnage de droite n'a rien d'ancillaire ni dans son port, ni dans son ajustement. C'est une femme beaucoup plus grande que le couple. Sa haute taille, sa tête altière, le drapé large et noble de son vêtement en font plutôt, dirait-on, une figure emblématique. Quant aux deux autres personnages, ils sont rapprochés, non enlacés, sans rien de trouble ou de passionné dans leurs visages ou dans leurs gestes. La femme tient à deux mains un grand vase côtelé, en forme d'urne. S'il faut voir dans cette scène un symbole, comme semble l'indiquer la taille disproportionnée du personnage de droite, ce groupe pourrait représenter la *Charité*. Mais nous ne risquons que faute de mieux cette conjecture inconsistante.

À côté de ces sujets littéraires on trouve, en plus grand nombre, des sujets familiers d'un charme intime et souvent savoureux. Celui de notre figure XVI représente une *mère allaitant son enfant*. Le champ sculpté comporte, comme dans la plupart de ces consoles, deux personnages d'égale importance et qui forment pendant. Ici c'est, à gauche, le père assis sur un coussin, les jambes croisées, une cape jetée sur son dos; à droite, la mère, le visage grave, les cheveux enroulés en torsade, un fichu posé sur la tête et retombant sur les épaules : elle tient son enfant

---

(10) Signalons qu'une scène analogue figure dans une des miséricordes de l'église Saint-Sauveur à Bruges; mais les rôles sont renversés : c'est une femme, entourée de deux jeunes hommes qui se tient au centre, les yeux bandés. (Reprod. dans Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 56, p. 88).

(11) R. KOEHLIN, *La sculpture belge et les influences françaises*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, p. 401.



XIII. *Prophète.*



VII. *Personnage barbu se tenant la tête à deux mains.*



XI. *Conclusion d'un marché (?)*



IV. *Adam et Eve.*



XII. Le transasement du vin.



II. Centaures.



I. Le larcement des pieds.



V. Deux musiciens.

nu dans son giron. Le bébé, dont le sommet du crâne est cassé, s'abreuve au sein maternel.

Le *lavement des pieds* de la figure I montre un bourgeois couvert d'un long vêtement fait d'une étoffe à côtes, ceinturé à la taille, orné de manchettes au poignet. Il a retiré ses chausses et se baigne les pieds dans un petit bassin que tient une accorte servante aux cheveux enroulés en tresses autour du visage.

Les *deux musiciens* de la figure V forment un groupe pittoresque et bien observé. L'un, le joueur de cornemuse, redresse la tête et gonfle les joues pour souffler l'air dans l'outre de son instrument, tandis que ses doigts bien déliés courent sur les trous du tuyau. L'autre joue d'un tambourin suspendu à une sangle qui passe derrière ses épaules; ses mains, amputées aujourd'hui, tenaient les deux baguettes qu'on voit encore sur la peau de la caisse tendue par une corde de boyau; tout en frappant sur son instrument, il chante avec conviction, la bouche ouverte, les yeux mi-clos, le visage naïvement inspiré. Jolie scène populaire, prise sur le vif, exactement notée, rendue avec beaucoup de naturel (12).

Le *transvasement du vin*, tel semble être le sujet de la figure XII. Un bourgeois, vêtu d'un ample manteau attaché aux épaules par de gros boutons, verse le contenu d'une grande cruche dans le broc que tient sa femme assise en face de lui (13). Groupe bien conservé. Costumes élégants, draperie soignée, fluant en grands plis moelleux, surtout chez la femme: celle-ci a le visage joliment encadré par le dessus du manteau, les bras serrés dans des manches étroites, boutonnées, engainant le poignet.

Il n'y a, dans cette collection, que deux sujets bibliques. C'est d'abord le groupe de la figure IV. Il représente *Adam et Eve* avant la faute, donc dans leur nudité première et... complète car, chez Adam, le naïf imagier n'a masqué aucun détail anatomique. Au centre de la console, l'arbre de la Science est figuré symboliquement par une grosse touffe de feuilles, comme chez Tristan et Iseut; à sa base, s'enroule le serpent.

C'est ensuite le *Prophète* de la figure XIII. D'une main, il déroule le phylactère, dont l'extrémité est soulevée par un ange; de l'autre, il montre le texte sacré inscrit sur la bande de parchemin, il semble le lire ou le commenter, à voir sa bouche qui parle. L'ange porte dans sa main gau-

---

(12) Ces musiciens populaires, parfois burlesques, sont un des sujets les plus fréquents dans l'imagerie médiévale. Cf. une semelle de poutre de Malines dans Arch. phot. des M. R. du Cinquantenaire à Bruxelles, cliché 23788.

(13) Ces cruches sont appelées dans le peuple *Jacoba kannetjes*. On peut en voir quelques spécimens aux M. R. du Cinquantenaire.

che l'encrier avec le sac de cuir où l'on mettait les plumes (14). Groupe bien équilibré, aux belles lignes flexueuses, rehaussé par le contraste entre la tête puissante du vieillard, son front chauve, sa barbe drue, ses épaules fortes, et la tête gracieuse de l'ange dont le frais visage s'orne de boucles abondantes.

Quelques sujets sont plus difficiles à déterminer. Tel est le cas pour la figure VII, où l'on voit un *personnage barbu, enveloppé dans un épais manteau et se tenant la tête à deux mains*, tandis que son compagnon, dont le chef a disparu, s'agrippe d'une main au bord supérieur de la console. Le sens de cette attitude chez l'un, de ce geste chez l'autre, nous échappe. Il existe, à la croisée du transept de l'église d'Evron en France, une représentation analogue qu'on n'est pas parvenu non plus à expliquer (15).

Non moins obscur est le sujet de la figure II. Les deux personnages ont une conformation de *centaures* : tête, buste et corps d'homme; croupe, pattes et sabots de cheval. Ces pattes repliées sous le ventre sont visibles, dans notre reproduction, l'une sous le personnage de gauche, l'autre chez celui de droite, sous la croupe, laquelle est nettement reconnaissable ici. Tout l'arrière-train chevalin se distingue d'ailleurs plus nettement dans la pierre où, vu de biais, il apparaît en profondeur. Le plus jeune des deux personnages joue de la cornemuse, le plus âgé tient d'une main une bourse, ou une gourde, et, de l'autre, appuie fortement sur la tête de son voisin, de telle sorte qu'il lui enfonce dans le nez le bec de son instrument. Tous deux sont coiffés d'une calotte, avec un paquet de cheveux sur les tempes. Les centaures étant une invention des Grecs, on est tenté d'interroger la mythologie pour trouver la clef de cette figure, car les thèmes antiques, pour rares qu'ils soient, ne sont pas absents dans l'iconographie médiévale (16). Mais rien, dans les fables grecques, n'éclaire cette histoire. Seul le centaure Chiron faisant l'éducation d'Achille, laquelle comportait

---

(14) Les mêmes instruments sont portés par le Prophète de l'Hôtel de ville de Bruxelles reproduit dans *Gentsche Bydragen*, Deel I, 1934, D. Roggen en L. Verleyen, « De portaal-sculpturen van het brusselsche stadhuis », p. 141.

(15) J. ROUSSEL, *La sculpture française*, Paris, 1929-30, t. II, pl. 37, n° 10. L'auteur fait à propos de sa reproduction la remarque suivante : « Point d'appui des colonnes supportant les arcs des voûtes, cette console... est constituée par trois groupes de personnages en haut-relief, étagés sur deux rangs. Leur attitude est fort agitée et rien ne permet de déterminer le sens de leur colloque. Les hypothèses les plus vraisemblables sont celles de la *Confession forcée* ou du *Dentiste et de ses patients* ».

(16) Voir E. MALE, *L'Art religieux au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1902, chapitre V : L'Antiquité, p. 375. On connaît le Lai d'Aristote, si souvent traité par les miniaturistes, imagiers et huchiers. Voir Maeterlinck, *op. cit.*, p. 224, fig. 142 et D. Roggen. « Het beeldhouwwerk van het Mechelsche schepenhuis », reprod. p. 99, dans « Gentsche Bijdragen » III, 1936. « Virgile suspendu dans un panier », Maeterlinck, *op. cit.*, p. 223, reprod. 141. (Miséricorde d'Hoogstraeten, XVI<sup>e</sup> siècle).





X. Scène de consolation (?).



IX. Scène de dehortation (?).



XVI. Mère allaitant son enfant.



XIV. Deux personnages tenant un gros chapelet (?).

alors au premier chef la musique, aurait quelque rapport avec ce groupe, si la scène n'avait un côté burlesque, et si le jeune homme n'était lui-même un centaure (16bis).

Nouvelle énigme dans le thème des figures IX et X qui, bien que très fréquent dans la sculpture de l'époque (17), n'a pas été identifié jusqu'ici. Il représente une femme qui porte sur sa tête un drap en forme de voile et qui, l'air grave, écoute l'homme assis à son côté. Celui-ci lui pose la main sur le genou, comme pour la reconforter ou la conseiller. L'attitude de la femme, aussi bien que le visage et le geste de l'homme, semblent indiquer une *scène d'exhortation ou de consolation*.

\*  
\*   \*  
\*

Il resterait à examiner quatre des consoles qui illustrent cet article, les n<sup>os</sup> IX, X, XI et XIV. Nous les avons reproduites pour être complète, mais elles sont si mal en point qu'elles n'offrent plus matière à conjectures sur leur sens (18).

Une question se pose à propos de ces petites œuvres, comme pour toute production d'art si modeste qu'elle soit, c'est celle de leur *paternité*. Nous avons vu que Jean de Valenciennes est le seul sculpteur dont nous avons conservé le nom pour les premiers travaux de l'hôtel de ville. Peut-être en connaîtrions-nous d'autres s'il n'existait, dans les comptes de la ville, une lacune portant sur les années 1376 à 1379. Les statues et consoles de la façade terminées (7 mai 1379 et 25 février 1380), le maître travaille à l'intérieur du monument. En 1385-1386, il décore le voûte en bois de la grande salle; il l'orne de clefs de voûte et de rosaces. A partir de 1390-1391, le silence se fait sur son nom dans les Archives: ou il est mort, ou il a quitté l'atelier brugeois, puisque nous voyons apparaître d'autres imagiers comme Jean Hanoots et Jacques Zwine (19). Ce sont là peut-être ses apprentis et, par conséquent, les auteurs de certaines de nos consoles.

---

(16<sup>bis</sup>) Les centaures étaient décrits dans les Bestiaires « moitié home et moitié asne ». Voir : R. DERNEDDE, *Über die den altfranzösischen Dichtern bekannten epischen Stoffe aus dem Altertum*, Göttingen, 1887.

(17) On le retrouve à Maestricht (1440), à Malines, à Bruxelles. Voir, pour Bruxelles, une reproduction dans Roggen, *op. cit.*, p. 142.

(18) Nous n'avons pas jugé utile de reproduire deux consoles longues et étroites, placées à la façade, sous les grandes fenêtres du premier étage, et dont on peut voir les originaux au Musée Gruuthuse. L'une représente un sanglier mordu par des chiens, l'autre un combat de bêtes imaginaires.

(19) L. GILLIODTS VAN SEVEREN, *Inventaire des Archives de la ville de Bruges, 1875*, t. III, p. 490 : « Jean Hanoot sculpte un large portail à l'entrée de la Chambre échevinale, dont Jacques Zwine taille la frise à vingt-cinq rosettes enguirlandées et qu'il surmonte des statues des trois prophètes ». C : 1041-2.

Notre sculpteur, comme son nom l'indique, était probablement originaire de Valenciennes. Il était donc le compatriote et le contemporain d'André Beauneveu (20). Les grandes statues exécutées par lui ayant été détruites, il ne peut plus être jugé que par l'œuvre de décoration des consoles. S'il n'y a pas mis personnellement la main, on peut croire qu'il inspira et dirigea les élèves ou apprentis auxquels il confia ce travail mineur, qui porterait ainsi, sinon sa marque propre, du moins le reflet de son métier.

A-t-il laissé son empreinte dans la figure VI, encore soumise aux traditions françaises, avec ses petits acteurs élégants et délurés qui jouent la comédie et sont taillés d'un ciseau délié et nerveux? Ou bien, au contraire, est-ce lui qui a conçu le Prophète de la figure XIII, au buste trapu, au masque âpre, incisif, comme celui d'Abraham à Malines (21)? Est-il l'illustrateur alerte et léger de la première scène ou le réaliste profond doublé d'un décorateur habile que révèle la seconde? Chez le Prophète, les vêtements s'étaient autour des corps, emplissant le champ de plis sinueux et concentriques. Ce rôle dévolu aux étoffes lourdes, non moins que le sujet lui-même, apparente étroitement cette sculpture à celles de Bruxelles et de Dijon. « Il y avait alors, dit Mr Laurent, un type de vieillard vigoureux, à la barbe touffue, dont on abusait, une sorte de vieillard passe-partout » (22). Cette remarque s'applique bien à notre console. Qu'il ait apporté à Bruges les influences du Sud, ou qu'il y ait subi celles du Nord, il semble qu'on puisse attribuer au maître de Valenciennes une de ces deux œuvrettes qui, plus que les autres, accusent une personnalité. La seconde surtout est caractéristique. Elle peut, croyons-nous, fournir un modeste appoint à l'étude des problèmes qui s'agissent aujourd'hui à propos et autour de Sluter. Comme les Prophètes de Bruxelles, comme les Apôtres de Hal, elle se rattache à l'art bourguignon par maint aspect : tête puissante, visage énergique, épaules robustes sur un corps massif. Mais il est admis maintenant que ces caractères, communs à l'esthétique bruxelloise et à celle de Dijon, ne dérivent pas les uns des autres, mais procèdent d'une même source commune : l'art brabançon. Notre Prophète est de 1378, l'arrivée de Sluter à Bruxelles date de 1379 : intervalle trop court pour qu'un des artistes ait pu, du moins à distance, déteindre sur l'autre.

---

(20) C'est André Beauneveu qui fut chargé, en 1374, d'exécuter le monument funéraire de Louis de Maele pour la chapelle de N.-D. à Courtrai. Dix ans plus tard, il dirige l'atelier de Malines. Voir Roggen, *Gentsche Bijdragen*, Deel III, p. 89.

(21) J. SQUILBECK, *Les sculptures de l'ancienne maison échevinale de Malines*, *Rev. belge d'Arch. et d'Hist. de l'Art*, 1935, p. 330. L'auteur donne une reproduction du motif d'Abraham auquel nous faisons allusion ici.

(22) M. LAURENT, *Claes Sluter et la sculpture brabançonne*, dans : *Ann. du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Féd. arch. et hist. de Belgique*, 1936, p. 267.

Cette console éclaire un autre point, celui de l'aire qu'il faut attribuer à cette sculpture dite brabançonne. Bruges étant alors un foyer d'art bien éloigné du Brabant, n'est-il pas abusif de faire état d'une œuvre brugeoise pour confronter les sculptures bruxelloise et dijonnaise? Mr Laurent répond lui-même à cette objection : « Ce sont, dit-il, les œuvres du Nord, modestes, collectives, anonymes, qu'il faut examiner plus que jamais à la lumière du texte exhumé par Mr Duverger. Il faut les examiner *toutes*, où qu'elles se trouvent, en Brabant, cela va de soi, car le Brabant devint le centre par excellence du réalisme flamand dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, mais aussi *en Flandre, à Liège, à Tournai, dans le nord de la France* (23). » Cet appel a été entendu. Déjà Mr Roggen nous annonce des études sur Tirlemont et Diest (24), et il laisse entrevoir, dans son dernier travail (25), que la théorie de la supériorité de Bruxelles est sujette à caution, que « ni à Diest, ni à Tirlemont, ni à Liège, nous ne voyons d'artistes bruxellois, et qu'à Malines, le bruxellois Jan van Mansdale ne joue qu'un rôle de second rang ». On peut ajouter qu'à Bruges, c'est un hennuyer qui est le sculpteur en titre et que les œuvres créées par lui ou par son atelier portent la marque des tendances communes à toutes nos anciennes provinces. D'où il suit que l'art brabançon, s'il a eu comme foyer Bruxelles, ne s'y est pas pas étroitement confiné, mais a rayonné sur tout le pays.

La série des seize consoles de Bruges semble, à première vue, assez homogène. Mais un examen plus attentif fait apparaître entre elles des différences parfois sensibles. Koechlin qui, en 1903, leur consacra quelques lignes, y découvre déjà « diverses mains » (26). Nous essaierons, nous aussi, d'établir entre elles une discrimination.

Les consoles VI et XV semblent dues au même ciseau, un ciseau alerte, habile à tailler de petits personnages aux mains fines, aux justes proportions : leurs buste cambré, leur jambe bien prise font songer au petit roi mage de Hal (27). L'artiste laisse entre les figures des vides que l'ombre accentue et par quoi les contours sont rongés et les volumes amoindris.

Un autre imagier se reconnaît dans les consoles I, III, IX, X, XII et

(23) ID., *ibid.*, p. 268.

(24) J. ROGGEN, *Het beeldouwwerk van het mechelsche schepenhuis*, dans *Gentsche Bijdragen*, Deel III, 1936, p. 101.

(25) ID., *ibid.*, p. 103.

(26) R. KOECHLIN, *op. cit.*, p. 401.

(27) A. LOUIS, *La décoration sculpturale des chapelles du chœur de l'église St. Martin à Hal* (texte p. 112), *Revue belge d'archéologie et d'Histoire de l'art*, fasc. 1 et 2, 1936. Eadem, *L'église N.-D. de Hal (St. Martin)*, Ars belgica, Nouv. Soc. d'Éditions, Bruxelles, 1936, (reprod., fig. 54).

XVI. Des visages larges, graves. Des têtes féminines qui ont entre elles des traits de ressemblance et sont somme voilées de tristesse, des vêtements lourds aux plis empâtés, des têtes trop fortes sous lesquelles le corps s'efface, des mentons épais, des mains larges comme des battoirs (fig. X et XVI). Mêmes affinités dans les figures masculines : visages gros et qui ont un air de famille avec leur barbe également courte et soignée, avec les mêmes cheveux mi-longs, les mêmes yeux à fleur de tête, la même mine débonnaire (fig. I, III, IX, X, XII).

Un troisième groupe peut être représenté par les figures IV, V, VIII et XI. Le visage de Tristan et celui du joueur de cornemuse sont traités de la même façon : barbiche en pointe, lèvre inférieure étroite et charnue, yeux légèrement bridés. Les mains sont petites, le volume de la tête réduit. L'artiste traite nonchalamment les draperies, il dispose ses personnages symétriquement, les recule aux extrémités de la console. Le centre, chez les *Musiciens*, est laissé vide, tandis que, chez *Tristan et Iseut* et chez *Adam et Eve*, il est rempli, là par l'arbre et la fontaine, ici par l'arbre et le serpent.

Le dernier maître est, de loin, le plus intéressant. Il est le seul qu'on pourrait qualifier proprement de *brabançon* ou de *pré-slutérien*. Les autres sont encore attachés à la tradition : simples illustrateurs d'anecdotes plaisantes, leur métier a moins de relief, il a plus de grâce que de profondeur. L'auteur du *Prophète*, au contraire, tranche sur ses compagnons par ses qualités de vie et d'originalité. Nous avons souligné plus haut les mérites de sa console et les affinités qu'elle offre avec les Prophètes de Bruxelles (28). Ses draperies aussi font songer à l'atelier bruxellois : conçues dans un style plus large et traitées pour elles-mêmes, elles laissent pourtant deviner sous leur enveloppe la forte charpente du corps. La bande du phylactère ondoie depuis la tête énergique du vieillard jusqu'au visage malicieux de l'ange, imprimant à la scène une sorte de rythme entre ces deux figures si opposées. La petite tête ronde, espiègle, juvénile de cet ange rappelle les sculptures bien connues d'Amiens et de Bourges (29).

La figure VII peut être attribuée au même artiste. Le personnage de gauche est traité de la même façon que le Prophète : un grand carré d'étoffe lourde forme des plis convergents et est ramené en un pan sur le bras gauche. Son voisin de droite est trop abîmé pour qu'on puisse deviner l'aspect qu'il présentait.

---

(28) Reproductions de ces Prophètes dans ROGGEN, *op. cit.*, pp. 131 et suiv.

(29) Voir des spécimens de ces anges reproduits dans ROUSSEL, *op. cit.*, tome II.

L'auteur de ces deux consoles a le sens du rôle que la sculpture doit jouer dans l'ensemble décoratif d'un édifice. Il travaille pour être vu de loin ou d'en bas. Il ne creuse par inutilement la pierre qui, trop fouillée, serait sujette au bris et à l'effritement, surtout si elle est exposé aux intempéries. Son *Prophète* est à l'antipode du *Lavement des cheveux*. Il nous fait déplorer la perte des statues qui, à en juger par ces deux œuvres, nous eussent légué un témoignage précieux sur les ateliers brugeois de l'époque et eussent fourni matière à comparaison avec les autres ateliers régionaux.

\*  
\*   \*  
\*

L'étude d'une production artistique comme celle qui nous occupe serait incomplète si l'on ne rapprochait ces consoles des œuvres du même genre et de la même époque. Un tel rapprochement établit leur valeur relative et fait ainsi mieux ressortir leurs caractères propres.

On trouve à l'église St. Martin à Hal, dans les bas-côtés de la nef, quelques culs de lampe et consoles datant de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et que nous avons signalés ou reproduits dans un précédent travail (30). Il y a là, entre autres, un *sommelier et sa femme*, surtout une *Nativité*, qui sont d'un aspect plus primitif, d'un art encore fruste : la pierre y est moins fouillée, les têtes sont trop grosses, l'expression des visages naïve jusqu'à paraître niaise.

Dans le cloître de Ste Gertrude à Louvain, on remarque aussi quelques consoles longues et étroites et qui ne contiennent qu'un seul personnage. L'un de ceux-ci offre des analogies frappantes avec le Prophète de notre figure XIII, si pas dans le visage, qui est doux et bon, du moins dans la draperie largement étalée et creusée de plis profonds, concentriques (31).

Les consoles de l'ancienne maison échevinale de Malines sont, elles aussi, très peu saillantes (32). Plusieurs scènes, telle l'*Ivresse de Noé*, tel aussi le *Sacrifice d'Abraham*, y sont développées en largeur, comme la *Nativité* de Hal, avec une série de personnages alignés horizontalement les uns à côté des autres et taillés à fleur de pierre, l'absence de relief étant d'ailleurs imputable ici à la forme même du matériau, en l'espèce une pierre allongée et plate. Mais les figures ont plus d'accent que celles

---

(30) A. LOUIS, *L'église N.-D. de Hal (St. Martin)*, pl. 41, fig. 83, 84, 85 et 86.

(31) J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Le mobilier et les écoinçons de l'église N.-D. du Sablon à Bruxelles*, Bull. de la Soc. roy. d'arch. de Bruxelles, août 1935, fig. 30, 31 et 32.

(32) J. SQUILBECK, *op. cit.*, p. 330, donne une reproduction du Sacrifice d'Abraham, et D. ROGGEN, *op. cit.*, p. 91, une reproduction de l'Ivresse de Noé.

de Bruges. Les scènes de la vie quotidienne ou les histoires légères y font place à de mâles visages de guerriers ou de preux. Par contre, les semelles de poutre du même édifice malinois se rapprochent de nos consoles par leur côté anecdotique et populaire.

Les œuvres qui s'apparentent le plus étroitement à celles de Bruges sont les consoles de l'hôtel de ville de Bruxelles (33). Celles-ci comportent également deux personnages qui sont enveloppés dans d'amples draperies comme plusieurs de ceux qu'on voit à Bruges. Deux de ces consoles offrent une ressemblance de sujet avec celles de Bruges, une première où un personnage masculin relève le voile d'une femme agenouillée à côté de lui, et une autre où deux musiciens chantent en s'accompagnant de leurs instruments (34).

Les consoles de Bruges se placent à mi-chemin entre celles de Hal et celles de Bruxelles. Au regard des premières, elles dénotent un art plus mûr, un métier plus habile. Certaines même, comme le *Prophète*, ont une réelle force de pensée et de réalisation. Mais on n'y découvre ni l'observation aiguë ni la vigueur réaliste des sculptures de Bruxelles. Elles sont surtout intéressantes par leur date, qui se situe, comme nous l'avons dit, entre les années 1378 et 1380, à un moment où la sculpture manifestait, dans nos régions, une robuste originalité. Œuvres aimables, empreintes tour à tour d'humour ou de gravité, elles méritaient qu'on les fît connaître à ceux, nombreux aujourd'hui, que passionne cette vivante époque de notre art national.

*Bruxelles, le 15 mai 1937.*

Andrée LOUIS.

---

(33) D'après D. ROGGEN, *op. cit.*, p. 146, ces œuvres se placent entre 1379-1380 et fin 1384-début 1385.

(34) D. ROGGEN, *op. cit.*, p. 143.

# LE ROLE DES ARTISTES TOURNAISIENS A ARRAS AU XV<sup>e</sup> SIECLE JACQUES DARET ET MICHEL DE GAND

Ce n'est pas aux lecteurs de cette revue qu'on doit s'attarder à présenter les artistes tournaisiens qui travaillèrent pour l'abbaye de Saint-Waast d'Arras au XV<sup>e</sup> siècle. De nombreuses études dont chacune est de valeur et une controverse passionnante ont fait naître un courant d'intérêt autour du peintre Jacques Daret (1). Il n'est pas dans le but de cet article de donner une appréciation de son talent. Reconnaissons toutefois que ses contemporains l'admiraient beaucoup, le payaient extrêmement cher... Parmi les admirateurs du retable de Saint-Waast se trouvaient le cardinal Albergati et le chancelier Rollin dont les portraits par Van Eyck suffisent à démontrer qu'ils savaient discerner les œuvres de valeur. L'abbé de Saint-Waast fut si satisfait des jugements des illustres assistants venus pour la « Paix d'Arras » en 1435 qu'il fit désormais de l'artiste tournaisien son peintre attitré. Ne soyons pas plus difficiles que nos aïeux; mais n'oublions pas non plus que Jacques Daret, né vers 1403, n'avait guère que trente ans quand il exécuta les panneaux que nous connaissons. Ses autres travaux devaient normalement être meilleurs quand il arriva à la maturité de son talent.

Quoiqu'on pense de ceci, il n'en reste pas moins utile de jeter un peu de lumière, à l'aide de textes nouveaux ou nouvellement interprétés, sur le travail qu'il put exécuter pour Arras, surtout pendant son séjour d'au moins vingt-quatre années dans cette ville. C'est un Arrageois qui écrit ces lignes et c'est là son principal titre à ce travail : il y a des recherches que l'on ne peut mener à bien que sur place, à côté des archives. Ces documents sont bien simples à mettre en œuvre; on peut pourtant espérer qu'ils aideront à identifier quelques tableaux donnés à des inconnus.

---

(1) Nous ne pouvons songer à mettre au bas des pages les références à tous les ouvrages consultés; beaucoup ont trait, du reste, à la controverse concernant le « Maître de Flémalle » et pendant un certain temps toutes les revues en ont fait mention. La bibliographie se trouve dans le livre de M. P. ROLLAND, que nous tenons à remercier ici pour les précieux renseignements qu'il nous a communiqués avec la plus grande courtoisie. On consultera donc avec le plus grand profit son livre sur « *Les primitifs tournaisiens* ». Il faut seulement citer ceci :

M. HOUTART, *Jacques Daret*, (Revue tournaisienne, 1907).

HULIN DE LOO, *Jacques Daret's « Nativity of our Lord »*, (Burlington Magazine, July 1911).

FIERENS-GEVAERT, *Histoire de la peinture flamande*, T. 2, pp. 79-83.

Le reste de la bibliographie n'apporte pas de documents nouveaux.

Il y a pour les travaux exécutés par Jacques Daret du temps qu'il était en rapport avec Jean du Clercq, abbé de Saint-Waast, plusieurs sources, d'inégale valeur assurément, mais qui, par des recoupements successifs, permettent d'arriver à des résultats d'ensemble appréciables. A notre connaissance ils n'ont jamais été utilisés concurremment et l'un des documents les plus détaillés, la description de l'abbaye de Saint-Waast en l'an 1600 (1) n'a pas encore servi à l'histoire de l'art. Il comporte pourtant une foule de détails, des descriptions précieuses; mais il ne donne presque jamais d'indication sur celui qui a commandé et jamais sur celui qui a exécuté. Aussi faut-il le confronter avec d'autres sources; le résultat est remarquable. Cette description de Dom Pronier est corroborée par les annotations de Jean Collard, ajoutées en 1651 au « Journal de la Paix d'Arras » d'Antoine de la Taverne (édité à Paris par Jean Billaine, 1651). Ces annotations sont trop connues pour qu'il soit utile d'y revenir.

Un autre document, de premier ordre celui-là, a fait l'objet d'une publication dans les « Mémoires de la Commission des Monuments historiques du Pas de Calais »; c'est le « journal des travaux d'art de l'abbé Jean du Clercq » (2) s'étendant de 1429 à 1461; c'est un travail remarquable et trop peu utilisé encore, dû à l'érudition de M. H. Loriquet, archiviste départemental à l'époque. Deux autres érudits arrageois, MM. Lavoine et Guesnon, tous deux disparus, avaient, avant la guerre, ébauché des recherches sur ce point. L'incendie qui, en 1915, détruisit les archives de Saint-Waast, donne un très grand prix aux notes de Guesnon déposées à la Bibliothèque d'Arras. Telles sont les sources auxquelles nous avons eu recours.

\*  
\* \* \*

Quelle fut la durée du séjour de Jacques Daret à Arras? Les dates généralement données sont assez variables. Tous les auteurs nous disent que Jacques Daret, né vers 1403, entre dans l'atelier de Robert Campin à Tournai (première mention en 1418). Il reçoit la tonsure. En 1426 il fait le pèlerinage d'Aix la Chapelle et en 1427 il cesse d'être varlet pour devenir apprenti. En 1432 (18 octobre) il est « reçu à la franchise du

(1) *L'Épigraphie du Pas de Calais*, dont le dernier volume va paraître, constitue une œuvre monumentale; conçue dans un esprit très large elle comporte des publications de documents qui en font un instrument de travail de premier ordre pour les historiens de l'art en Artois. C'est en grande partie à Mr. R. Rodière, actuel secrétaire de la Commission, que nous sommes redevables de cet immense travail. On trouvera au tome VII, 2, pp. 528-542, l'édition du travail de Dom Pronier (Bibl. d'Arras, ms 191).

(2) Ces mémoires sur les travaux de Saint-Waast sont parus dans « *Mémoires de la Commission des Monuments historiques du Pas de Calais* », T. 1, 1889.

métier des peintres » et, chose extraordinaire, le même jour il est fait prévôt de la gilde des peintres. Fierens-Gevaert s'étonne de cet apprentissage si long, 14 ans chez Robert Campin ! Mais il n'avait tout de même que 29 ans, ce qui n'est pas si considérable, quand il eut terminé ses études.

Sa vie devient ensuite moins facile à suivre. En 1433 il travaille pour Jean du Clercq à Arras et suivant Fierens-Gevaert il s'installe à Arras de 1449 à 1453. Mais nous pouvons être sûr que Daret se fixa à Arras au plus tard en 1433 car on trouve dans les comptes de Jean du Clercq à l'année 1433 : « Maître Jacques Daret *pour lors demourant à Arras* ». En est-il parti, comme le dit Fierens-Gevaert vers 1453? Pas le moins du monde. Le « Rentier de Saint-Waast » porte une mention relative à Daret en 1446 : « pour une maison sur le toucquet de la Magdelaine... et à présent y demeure Jacque Daret peintre. » La même mention se répète ainsi jusqu'en 1457 et en 1458 on trouve « et y demeuroit Jacqs Daret peintre ». Il est donc établi que Jacques Daret qui habitait Arras au moins depuis 1433 a emménagé en 1446 et est resté jusqu'en 1457 (ses derniers travaux connus à Arras sont de 1454) dans une maison située aussi près que possible de l'abbaye, à la porte même de son protecteur (1).

Voici donc établi au moins un terme certain de son séjour à Arras : 1433-1457. En vingt-quatre ans il eut le temps de travailler. En tout cas on peut dire qu'il dépensa au service de Saint-Waast la meilleure activité de sa vie, puisqu'il prit part à sa décoration depuis 1433.

\*  
\*   \*   \*

Jacques Daret fut d'abord employé à faire le retable de la chapelle de la Vierge. C'est là son œuvre la plus célèbre, puisque les panneaux dispersés à Berlin, à Paris et chez Pierpont-Morgan sont ses seules peintures actuellement connues. Nous ignorons ce qu'avaient été ses œuvres tournaisiennes assez remarquables pour éveiller la curiosité, le désir et la volonté de l'employer chez l'abbé de Saint-Waast. Celui-ci était abbé depuis 1428. Dès son entrée en fonction il songea à entreprendre de grands travaux : il y dépensera plus de deux millions de francs or... L'église abbatiale était restée — depuis le XIII<sup>e</sup> siècle — inachevée : la nef était presque entièrement à construire. La chapelle de la Vierge, située derrière le grand chœur, comportait probablement un autel de pierre assez

---

(1) Cette maison formait l'angle de la place de la Madeleine et de la rue de la Gouvernance. Voir : Morel, *Plan d'Arras-Ville en 1382*. — Arras 1913.

simple, sans retable, et les murs en étaient nus. En 1431 l'abbé commande à « Henry Herbert fondeur demourant à Dignant en Liège » (1) quatre colonnes de cuivre, évidemment destinées à porter des courtines d'étoffe. En mai 1432 il achète à « ung marchand d'Allemaigne » (2) les statues en albâtre des douze Apôtres et le Couronnement de la Vierge en même matière. La même année, songeant dès lors à son tombeau, il fait sculpter en pierre du pays, par un « entailleur » local, Collard de Hordain, cinq grandes statues de pierre (3). C'est ici que nous trouvons la mention de Jacques Daret « peintre pour lors (1433) demourant à Arras ». Il reçoit la grosse somme de 84 livres pour la peinture de tous les personnages et architectures de ce tombeau, les statues et le fond étant, nous dit Jean Collart « dorés sur azur ».

Dès lors les mentions de paiement à Jacques Daret se multiplient. La même année 1433 a lieu la commande du fameux retable. Tout d'abord l'entailleur qui avait exécuté le tombeau de l'abbé, Collard de Hordain, exécute en bois tout ce qui doit encadrer les statues d'apôtres dont nous avons parlé plus haut, « tabernacles », rosaces et sculptures de toutes sortes. En même temps Jacques Daret est chargé d'exécuter les panneaux que nous connaissons. Il doit peindre d'or fin, d'azur et d'autres fines couleurs les volets du retable et même une sorte de devant d'autel en bois assorti aux volets (4). Il reçoit 85 livres. Pendant qu'il faisait les panneaux le sculpteur avait terminé son travail : Daret doit alors couvrir d'or toutes les délicates sculptures de bois, peindre en bleu et semer d'étoiles d'or les « tabernacles », les ogives et les rosaces du milieu. Le fond, derrière les statues simulera de riches draps d'or de diverses couleurs. Les statues auront les visages peints au naturel et les barbes et les cheveux seront dorés. Il semble que les vêtements aient dû rester blancs. Il reçoit 82 livres. Entretemps l'abbé s'émerveille du travail, mais il craint que les peintures ne s'abîment à rester découvertes, car les panneaux doivent être vus quand le retable est fermé. Il commande donc à Daret des « custodes » peintes (5). Nous dirons plus loin ce qu'étaient ces custodes

---

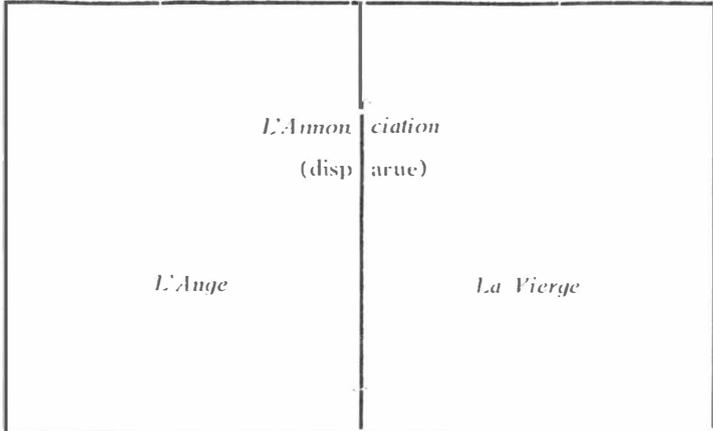
(1) LORIQUEU, *Journal...*, p. 69, n. 2.

(2) *Ibid.*, p. 70, n. 3.

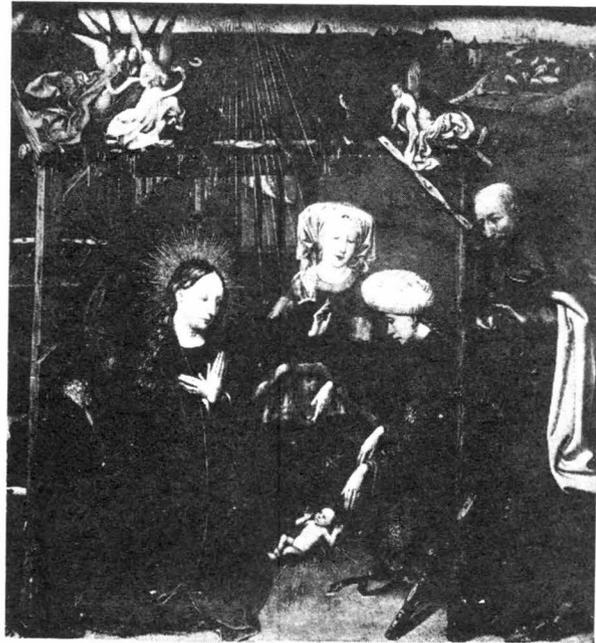
(3) Ces statues se trouvaient dans un enfeu creusé dans la muraille. Elles figuraient St. Jean Evangéliste, St. Jean-Baptiste, St. Waast, St. Benoit et l'abbé à genou « le tout fort richement orné de peinture » (Dom Pronier).

(4) LORIQUEU, *Journal...*, p. 71, n. 10.

(5) Voici la mention du compte de la commande : ...pour avoir paint les custodes de ladicte table d'autel tant dessoubz comme deseure, en ce comprins toile, rubans, dachettes (petits clous, ici peut-être des clavettes, des daches étant de gros clous en patois de la région) pour ycellé custode, la somme de X libz. XVI s. Vid., monnaie dicte. » Loriqueu, *Journal...* p. 72, n. 12. Voir à la page suivante la description de ces custodes par dom P onier. On les plaçait les jours fériaux, donc, en langage civil, les jours ouvrables.



*La Visitation.*  
(Musée de Berlin).



*La Nativité*  
(Coll. Pierpont-Morgan).



*L'Adoration des Mages.*  
(Musée de Berlin).



*La Circoncision.*  
(Petit-Palais, Paris).

JACQUES DARET. — *Retable de la Vierge* (fermé) (1434).



dont personne n'a soupçonné l'existence et que la description seule de Dom Pronier permet de connaître : c'est une œuvre de plus à l'actif de Daret.

Il nous a semblé intéressant de suivre pas à pas la confection du célèbre retable. Il montre la munificence et l'éclectisme du Mécène qui prend pour son église ce qu'il trouve de plus beau un peu partout : statues d'Allemagne, architecture du retable à un sculpteur local, peintures à un artiste tournaisien. Les documents d'archives nous montrent donc la prudence qui doit présider aux identifications de ces œuvres composites : les origines les plus diverses coexistent dans la même œuvre. Nous en verrons une autre preuve dans la confection du retable du Saint-Esprit.

Voyons maintenant rapidement quel était le résultat de ce travail que nous avons pu suivre dans les détails.

En 1435 le travail est fini, l'abbé de Saint-Waast se prépare à recevoir les hôtes illustres qui arrivent de partout pour le Congrès. Le cardinal de Sainte-Croix, légat du pape, accompagné du futur Nicolas V, arrive dans la matinée du 16 juillet. Il entend la messe, vénère la relique de saint Waast et « le dit cardinal alla en la chapelle Nostre-Dame pour voir une table peinte qu'avait fait faire nouvellement Monseigneur l'abbé et il prit grand plaisir à voir la peinture de ladite table » (1).

Le 8 septembre suivant, fête de la Nativité de la Vierge, au milieu d'une assistance parée de vêtements d'une richesse inouïe (2) l'abbé de Saint-Waast célèbre la première messe dite depuis la pose du retable. Celui-ci, ouvert, offre aux assistants une longue série d'arcatures et de dais sous lesquels sont placés les douze apôtres. Au centre, un peu plus élevé, le Christ et la Vierge trônant (3) pendant que Dieu le Père apparaît bénissant et que la colombe vole entre eux (4). Les volets ouverts sont bleus semés de lys d'or. Mais pour la cérémonie l'abbé doit préférer les peintures de Daret. On voit donc, en haut, s'ouvrant en deux parties, l'*Annonciation* (perdue), en bas, de gauche à droite la *Visitation* avec le portrait de l'abbé (Berlin), la *Nativité* (Pierpont-Morgan), l'*Adoration des Mages* (Berlin), la *Circoncision* (Paris, Petit Palais). La cérémonie finie on couvre l'autel et on place les « custodes » pour protéger les peintures. C'est la partie la plus délicate à interpréter. Dom Pronier nous apprend

---

(1) *Journal de la Paix d'Arras*, par Antoine de la Taverne, édition de 1651, p. 12; éd. Bossuat, 1936, p. 8-9. La même scène se répéta avec le Cardinal de Chypre, ambassadeur du Concile de Bâle.

(2) Le duc de Bourgogne avait une robe dont on ne voyait pas la couleur tant elle disparaissait sous les orfèvreries!

(3) JEAN COLLARD, *Annotations au Journal de la Paix d'Arras*, p. 200.

(4) DOM PRONIER.

que « les jours fériaux » on couvre le retable de « quelques foeuilletz de bois où sont peintz l'image du Crucifix, y assistanz la doloureuse Vierge Marie, St Jehan l'Evangeliste, St Jehan Baptiste, Ste Barbe, St Vaast et Ste Catherine ». La somme relativement modique que nous avons vu attribuer à Daret, l'absence de détails touchant les couleurs permettent de penser qu'il s'agit de grisailles. Mais on ne peut guère concevoir facilement des volets s'ouvrant au milieu. La chose a pourtant été exécutée, plus tardivement, puisque le retable de Grünewald au Musée de Colmar offre une Crucifixion coupée en son milieu. Ne s'agirait-il pas ici d'une sorte de panneau amovible se fixant avec les « dachettes » dont il est question dans le paiement?

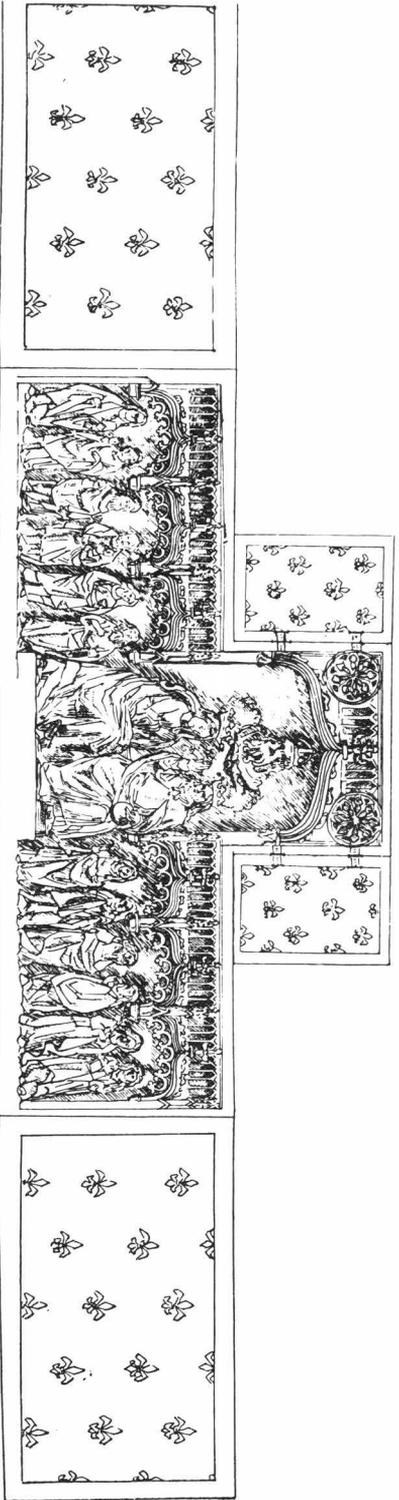
La chose n'est pas fréquente, il est vrai. En Italie, pourtant, la Pala d'Oro de Saint-Marc de Venise possède une custode peinte qui s'enlève complètement.

Tel était le retable de Jean Du Clercq qui suscita tant d'admiration et de descriptions. Nous avons essayé d'en faire une restitution qui ne laisse guère de part à l'hypothèse. La partie sculptée n'est guère que la reproduction du retable de Fressin qui comporte, comme celui de Daret, douze statues de saints dans des arcatures et au centre le Couronnement de la Vierge. Quelques légères modifications y ont été apportées pour suivre de plus près la description. Pour le style général le retable de Fressin pouvant être daté entre 1425 et 1434 offrait toute sécurité. Ses proportions cadrent exactement avec celles des panneaux de Daret qui pourraient lui servir de volets.

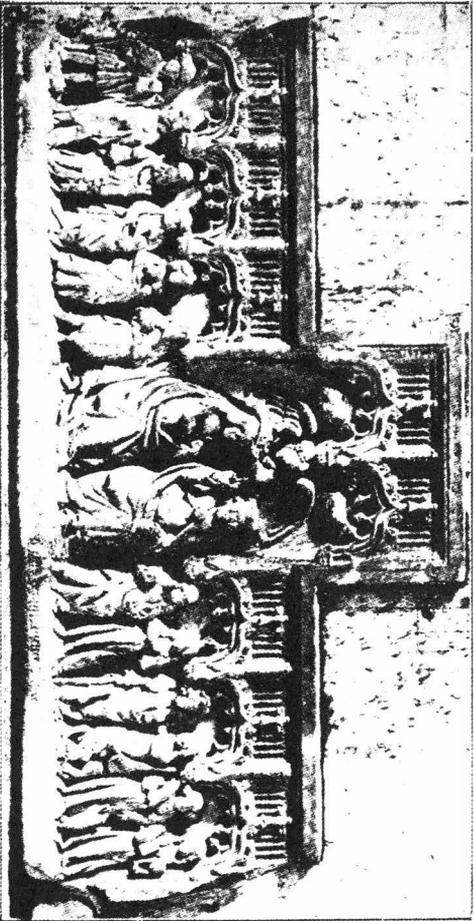
Cette œuvre dut provoquer bien des commentaires et il ne serait pas surprenant qu'elle ait éveillé des désirs d'imitation. Il se pourrait que le retable de Saint-Aubert de Cambrai (commandé en 1455) et celui de Saint-Bertin de Saint-Omer (commandé en 1454) aient été dûs à une sorte de rivalité entre ces grandes églises.

\*  
\*   \*  
\*

Nous verrons plus loin quels sont les travaux demandés à Daret en collaboration avec le fondeur Michel de Gand et avec Bauduin de Bailleul où il apparaît surtout comme celui qui dirigeait les travaux, mais notons tout de suite le second retable commandé en 1453 et dont aucune partie n'a été retrouvée jusqu'à présent. Ce retable fut fait pour la chapelle du Saint-Esprit. Dom Pronier écrivant en 1600, parle de « la chapelle encomencée de Sainte-Croix, qui fut celle du Saint-Esprit ». Donc il y avait à



*Retable de la Vierge (Arras) (ouvert). — Reconstitué d'après celui de Fressin.*



*Retable de la Vierge (FRESSIN, Pas de Calais).*



ce moment un remaniement dont nous ignorons le résultat. Dans tous les cas Dom Pronier ne parle pas du retable qui nous occupe et c'est fort regrettable. Mais le retable est encore cité au début du XVIII<sup>e</sup> s. dans les inventaires.

Il ne nous reste donc que la description assez détaillée du « Journal des travaux » et une brève mention conservée dans les épitaphiers. Il est intéressant de constater, pour l'étude des retables encore conservés, que la marche des travaux est exactement la même que pour le retable de la chapelle de la Vierge. Il est d'abord commandé « à Martin Thoulet, tailleur d'ymages, demourant à Douai » les statues de la Sainte Trinité, avec plusieurs anges et celles de saint Waast, de saint Jean-Baptiste et de l'abbé du Clercq. C'est lui aussi qui fait, également de pierre, les socles des statues et enfin les niches avec les habituels dais chers à cette époque. Il s'agit donc ici d'un retable de pierre. Mais comme on doit y mettre des volets il s'agit de faire faire des portes sur lesquelles seront ajustés les panneaux peints. On s'adresse alors à « Jehan le Brief, huchier, demourant à Arras » qui ne reçoit que la faible somme de 4 livres pour ce travail. Ce n'était là que simple menuiserie.

Par contre les volets sont peints par Daret qui reçut alors une somme considérable (195 livres), double de celle consacrée aux volets du retable de la Vierge, preuve que sa renommée avait grandi. Il doit donc peindre plusieurs « ystoyres du Saint-Esprit ens ou fons de ledicte table et es feulletts d'ichelle IIII proffètes faisant mention dudit Saint-Esperit ». Si nous comprenons bien il y avait quatre panneaux portant d'un côté des scènes relatives à l'Esprit-Saint et de l'autre côté des prophètes portant des banderolles sur lesquelles se déroulaient les textes sacrés. Une inscription se voyait avec les armes de l'abbé : « Dompnus Joes du Clercq, abbas Sci Vedasti. Spiritus Sancte Deus, miserere mei » (1).

Quelles étaient les scènes représentées? La Pentecôte évidemment, l'Annonciation et le Baptême de Notre-Seigneur probablement, la Trinité peut-être. Pour les prophètes il semble bien qu'on puisse les déterminer. Suivant saint Athanase (2) dont le texte n'a cessé d'être utilisé dans ce sens on trouve en effet quatre prophètes dont les citations se conçoivent facilement, écrites sur des banderolles. Isaïe a écrit plusieurs phrases concernant la troisième personne de la Trinité : « le Seigneur m'envoie avec son Esprit ! » ou bien encore : « l'Esprit du Seigneur est sur moi ».

---

(1) Cette inscription a été conservée dans l'épitaphier de Simon Le Febvre de Blairville (fin du XVI<sup>e</sup>), ms 328 de la bibl. d'Arras, f<sup>o</sup> 123, reproduite avec la date erronée de 1462 dans : *Épigraphie du Pas de Calais*, T. VII, p. 464.

(2) Première épître à Sérapion, n. 5. — MIGNE, *Patrologie grecque*, t. 26, pp. 537-541.

Ezéchiël a dit : « Je placerai mon Esprit au milieu de vous » et Daniel : « Daniel a en lui l'Esprit des Dieux Saints ». Joël s'est écrié : « Je répandrai mon Esprit sur toute chair ». On songe tout de suite aux prophètes si justement célèbres provenant du triptyque du Maître de l'Annonciation d'Aix et se trouvant actuellement à Richmond et à Bruxelles (1).

Remarquons que les deux retables dont nous avons parlé ne comportent ni l'un ni l'autre cet ensemble de petites scènes sculptées qui forment habituellement les retables dits flamands; il faut plutôt aller en Allemagne pour trouver ce genre de travail. On se rappelle que les statues du retable de la Vierge venaient de ce pays où l'on rencontre fréquemment ces ensembles de statues de grandes dimensions sagement alignées sur leurs socles et protégées de dais flamboyants (2).

\*  
\*   \*  
\*

Daret a donc peint les volets et enluminé les statues de deux retables. Il a aussi, nous l'avons vu, décoré les cinq statues du tombeau de l'abbé. Une autre mention nous le montre aussi en 1454 — c'est la dernière trace de son activité à Arras — dirigeant des travaux de peinture de statues. Il collabore dans cette direction artistique avec Bauduin de Bailleul, peintre et auteur des cartons des fameuses tapisseries de l'histoire de Gédéon, la plus riche que l'on vit, et qui fut tissée à Tournai pour le duc de Bourgogne, dont Bauduin de Bailleul était du reste le peintre attitré. Daret collaborait donc là avec un grand personnage. Tous deux s'occupent de diriger Robert de Moncheaux, chargé de remettre à neuf les peintures des statues du tombeau du roi Thierry III. C'était là un tombeau cher entre tous aux moines qui considéraient ce roi comme leur fondateur à cause de ses largesses. Ce tombeau, connu par un dessin du XVIII<sup>e</sup> siècle comportait plusieurs statues placées dans un enfeu. Il faut donc les repeindre d'or et d'azur. Par la même circonstance le peintre refait aussi les peintures du tombeau préparé pour Jean du Clercq. Il est curieux que vingt ans après sa confection, du vivant même de l'abbé il ait déjà fallu repeindre les statues. De tout cela nulle mention dans les

---

(1) Reproduction dans FIERENS-GEVAERT, *Histoire de la peinture flamande*, t. 2, pl. LXX.

(2) Par exemple le retable d'Isenheim au Musée de Colmar; l'école d'Ulm surtout était spécialisée dans ce genre de travaux (retable de Blaubeuren). Mais ces exemples sont plus tardifs que ceux d'Arras.

comptes de l'abbé : ce n'était pas lui qui payait. Seul un « compte de carités » (1) nous l'apprend.

Et ce n'est pas la seule chose que les comptes du Journal des travaux d'art passent sous silence. Un autre travail, bien autrement important, c'est la confection des tableaux des abbés destinés à la chapelle de la Vierge. Mais les archives de Saint-Waast portent mention d'une commande qui suivit immédiatement l'achèvement du retable de la Vierge : « 1435-36 A maistre Jacques Daret painttre, pour certain pact qu'il a eu avec le dicte église, ad cause de le paintture du tabliau des abbés estans en le cappelle Nostre-Dame en la dicte église de St Vaast, 8 menc. de bled » (2).

Nous avons la chance de trouver dans Dom Pronier une description de ces tableaux : « Au costé gauche dud. autel (l'autel de la Vierge), non loin d'icelluy, y a deulx grandes tables de bois attachées au mur, sur lesquelles sont dépeintz et représentez tous les abbez de ce monastère, avec chacun son escreteau au dessoubz, contenant sommièrement ce qu'il aurait faict de plus remarquable en son temps. Au commencement de la première desdites tables est très bien représentée en peinture l'origine de la fondation de ce monastère confirmée par sa Sainteté à la requeste du Roy Théodoricque, représenté en genouil aux pieds de Sadite Sainteté, etc... Du costé droit dud. autel, y at encoires deulx aultres tables de bois pour suplérer aulx deux cy dessus mentionnées, quy n'estoient capables pour recepvoir les représentations de tous les abbéz susdits ». On voyait donc les portraits des abbés répartis probablement par rangées et il fallait compter 65 à 70 compartiments si on avait représenté les grands personnages qui avaient favorisé l'abbaye. Or la chose est plus que probable puisque le début comportait la scène de la confirmation du monastère à la demande du roi Thierry. C'était du reste une manière comme une autre de faire valoir ses titres de propriété que d'exposer aux yeux de chacun leur origine illustre. Dans ces quatre grands panneaux quelle avait été au juste l'œuvre de Daret? Nous ne savons, car, en 1573, par conséquent avant la description de Dom Pronier, meurt l'abbé Maur Lefebvre dont il est dit dans le Nécrologe de Saint-Waast qu'il a fait continuer les séries des portraits des abbés. Il ne reste qu'à espérer que quelque musée découvre parmi les portraits de religieux anonymes qui

---

(1) Archives du Pas de Calais, fonds de Saint-Waast, compte des « carités et assenes » de la fabrique, H 99, fol. 54 v<sup>o</sup> (recueilli par Guesnon).

(2) *Inventaire sommaire des archives du Pas de Calais*, série H, p. 107 B (reg. H 95).

abondent un peu partout, les fragments de ce travail. Ce serait un gain appréciable et pour l'histoire de Saint-Waast et pour l'histoire de l'art.

\*  
\*   \*  
\*

Le reste de l'activité artistique de Jacques Daret à Arras est différente de tout ce que nous avons vu jusqu'à présent. Il montre que son talent s'étend aux techniques les plus diverses. L'année 1441 va être particulièrement féconde en commandes de la part de Jean du Clercq pour les tapisseries et fondeurs, sous la direction du peintre tournaisien. C'est grande fête à l'abbaye en effet, car l'abbé et six de ses moines fêtent leur jubilé de cinquante années de présence à Saint-Waast. Une précieuse inscription, restée inconnue jusqu'à ces dernières années nous l'apprend et en même temps éclaire d'un jour nouveau ce que nous connaissions déjà de la fameuse tapisserie représentant la Résurrection et dont le carton était dû à Jacques Daret.

Cette tapisserie, qui sera inaugurée le 14 juin 1442 est commandée au peintre attitré le 1 juillet 1441. Il s'agit d'« ung patron de toile de couleur à destrempe, contenant XII aulnez de lonc et IIII de large ou environ, ou quel est l'istoire de la Résurrection Nostre-Seigneur Jhésu-Crist bien peinte et figurée » (1). Cette tapisserie existait encore dans les inventaires de l'abbaye jusqu'en 1723. Elle devait comporter au centre la Résurrection, suivant l'habitude de l'époque et, répartis de chaque côté, l'abbé du Clercq et six de ses moines; au-dessous leurs armoiries et l'inscription suivante: « Révérend Père en Dieu Damp Jan du Clercq, abbé de ceste église, fit faire ce drap en l'honneur de Dieu et l'ordonna estre cy mis au devant du tabernacle Mons<sup>r</sup> S<sup>t</sup> Vaast le XIII<sup>e</sup> jour du mois de Juing, festivité de Saint Basile, lan mil IIII<sup>e</sup> XLII, lequel jour ledict Révérend Père et ses frères que povez veoir ici pourtraictz avoient esté L ans religieulx de ceste égl(is)e, et tous sept ad cedit jours vivans. S'il vous plaist priez pour eulx » (2).

Jacques Daret reçut la somme de 23 livres pour ce travail et l'abbé en est si content qu'il ordonne de faire pendre cette maquette dans sa « salle carrée ». La confection de la tapisserie fut confiée à « Willaume au Vais-sel, bourgeois d'Arras, haultelicheur ». C'est une tapisserie tissée de soie et d'or, destinée à décorer le tabernacle de Saint Waast. On la trouve

(1) LORIQUEU, *Journal...*, p. 82, n. 55. Soit 8 m. 52 et 2 m. 84.

(2) *L'Épigraphie du Pas de Calais*, reproduit cette inscription. Du fait d'une distraction de l'auteur de l'épithaphier de Blairville, elle figure à la date de 1440. Un autre épithaphier (Lestocquart) donne la bonne leçon. Les sept blasons des religieux y sont notés.

mentionnée dans les inventaires de 1723. Il est probable que cette belle chose fut vendue, et peut-être aussi les panneaux des retables, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, au moment de la construction de l'abbaye actuelle : le goût avait changé et il fallait d'immenses ressources pour édifier le palais Saint-Waast.

Il semble bien que l'on puisse rapprocher cette tapisserie de soie et d'or de celles du trésor de Sens, comme forme et comme genre de travail. Elle devait servir à orner le « tabernacle de saint Waast ». On sait que l'abbatiale possédait comme la cathédrale d'Arras un autel des reliques situé au fond du chœur, autel comprenant au-dessus une sorte de baldaquin qui servait à contenir les reliquaires en un emplacement favorable à la vénération et... défavorable au cambriolage. C'est au fond un peu la disposition qui s'est conservée depuis le moyen âge à Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome. Qui sait de quelle époque date cette disposition en ce qui concerne Arras? Il semble que les moines et le chapitre se soient copiés mutuellement, car les descriptions de l'un peuvent aussi bien s'appliquer à l'autre ! (1) Pour l'autel qui nous occupe Dom Pronier nous dit : « Au dessus de cet autel, en un lieu éminent, repose la fierte de nostre patron Mons<sup>r</sup> S<sup>t</sup> Vaast, garni de toutes part d'argent... » Donc une sorte de dais ou de baldaquin conservait les reliques et autour de celui-ci était accrochée les jours de fête la tapisserie de la Résurrection.

\*  
\*   \*

La même année 1442 qui vit célébrer le jubilé de l'abbé fut marquée de travaux d'art importants pour lesquels fut nécessaire la collaboration de deux tournaisiens : Jacques Daret et le fondeur « Miquiel de Gand, demourant à Tournai » (2). Celui-ci n'était pas un inconnu à Saint-Waast : en 1432 il avait reçu la commande de dix-sept chandeliers de cuivre dont treize devaient servir à orner le dessus de la balustrade monumentale, l'« huisserie », de la chapelle de la Vierge, deux à être placés sur l'autel de la même chapelle et deux autres sur l'autel de saint Jean. Le tout pour 18 livres. Daret n'apparaît pas dans cette première commande, qui n'est

---

(1) Ces autels, on le sait, ont été reproduits maintes fois depuis la publication dans les *Annales archéologiques* de DIDRON. On les trouve notamment dans le *Manuel d'archéologie* D'ENLART.

(2) Nous ne donnerons pas de détails spéciaux sur celui-ci puisque M. Paul Rolland a étudié la question dans cette revue (t. III, fasc. IV, oct. 1933). On y voit que c'était un diplomate qui voyagea beaucoup pour Philippe le Bon. On connaît ses travaux à partir de 1424. Il s'appelait en réalité Michel le Maire, dit de Gand.

que de matériel courant, mais il est bien clair que c'est lui qui a recommandé le fondeur : auparavant l'abbaye se fournissait à Dinant.

En 1441, donc en prévision du jubilé, nous trouvons la collaboration des deux artistes. Le fondeur en effet livre « un lampier portant candélabre de laitton, lequel est mis et pendans au cueur de ladite église et fut fait suivant le patron que Jaques Daret, peintre avoit fait ». Il reçoit la somme importante de 53 livres. Jacques Daret a donc ici dessiné un lustre qui devait être imposant, étant donné le prix. En même temps est fabriqué et apporté en voiture « depuis la ville de Tournay jusques à l'église de Saint-Vaast » une colonne supportant un bénitier, à placer devant le grand autel. Il servira à la confection de l'eau bénite. Le prix en est de 28 livres.

Vient ensuite, toujours la même année « une colombe de letton candeliers et croche de cuivre et tout partinent à icely ouvrage servans au grand autel de l'église, à lequel croche dessus dicte est pendans et mise le cybore de l'église, desseure le grand autel » le tout pour 165 livres. De son côté Daret reçoit 24 livres pour la dorure du tout.

On aurait peut-être peine à saisir ce qu'était ce travail si la cathédrale d'Arras ne possédait encore un petit triptyque du plus haut intérêt dont les volets du XVII<sup>e</sup> siècle reproduisent fidèlement les deux autels principaux de l'ancienne cathédrale, autels presque identiques à ceux de l'abbatiale. On y voit au-dessus du retable de l'autel s'élever une grande colonne de cuivre portant en son milieu une Vierge à l'Enfant (or les comptes de l'abbé du Clercq nous apprennent qu'il fit placer à l'autel une Vierge d'albâtre sur une colonne au-dessus de l'autel). Le tout se termine par une Crucifixion. Devant, se trouve la crosse portant un ange qui tient la pyxide du Saint Sacrement. Terninck, dans son livre déjà bien ancien (1), assigne à cet ouvrage la date de 1435. Suivant son habitude déplorable il ne donne nulle référence et ses affirmations sont souvent fantaisistes. Pourtant en l'occurrence il semble avoir raison. Rien n'est plus semblable à l'art du début du XV<sup>e</sup> siècle que cette crucifixion avec ces anges volants si fréquents dans l'art tournaisien et brabançon. Le bon archéologue étant en général porté à donner à tout ce qu'il voyait une antiquité fabuleuse doit avoir trouvé mention de cette date (2).

Pour l'attribuer à un fondeur tournaisien ou brabançon il suffit de la

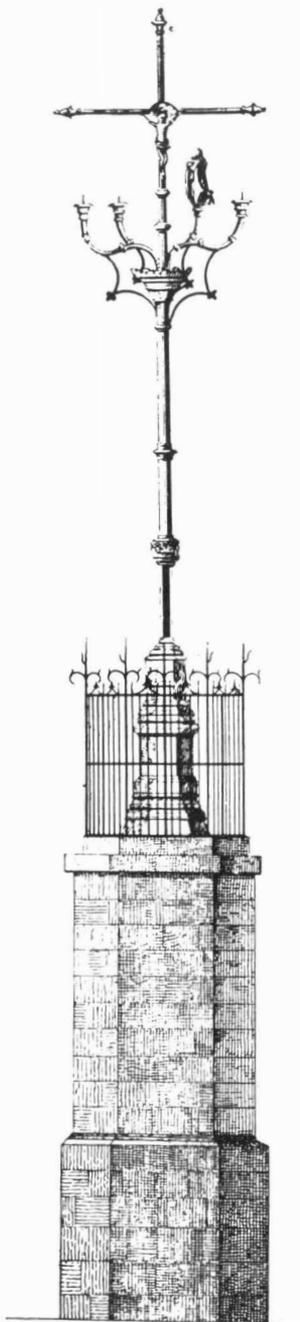
---

(1) TERNINCK, *Arras*, Arras 1879.

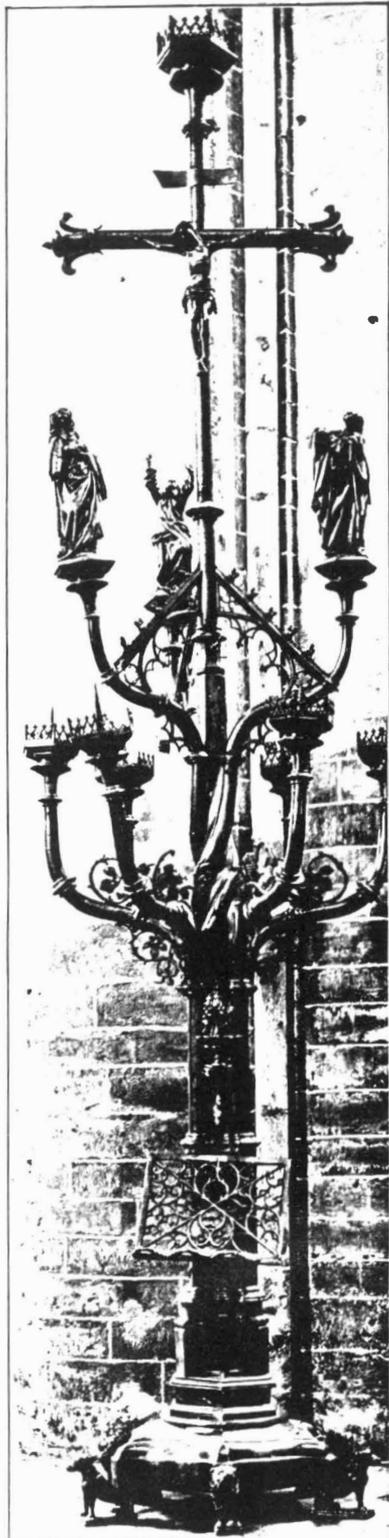
(2) Mais Fortiguair de Plaisance, évêque d'Arras à partir de 1439, est dit avoir consacré les autels de la cathédrale. Il semble donc très probable que l'autel de la cathédrale et sa crosse étaient exactement contemporains de ceux de Saint-Waast.



*Maître-autel de l'ancienne cathédrale d'Arras.*  
D'après le volet de triptyque conservé à la cathédrale.



*Croix monumentale de S. Vaast  
à Arras (1447).  
Exécutée par MICHEL DE GAND,  
de Tournai.*



*Chandelier Pascal  
de Léan (1482-83).  
Exécuté par REMER VAN THIENEN.  
(Cliché obligeamment prêté  
par le Comte J. de Borchgrave).*

comparer avec la croix de la place Saint-Waast (1), dont nous allons parler maintenant. Disparue depuis 1750, son souvenir est parvenu jusqu'à nous par un dessin fidèle et une note de paiement. Cette croix, haute d'environ quatorze pieds était placée sur une maçonnerie d'environ douze pieds. Elle portait l'inscription suivante : « +L'an mil C.C.C.C.XI. et VII l'abbé de Saint-Waast Jehan du Clerc, natif de Douay, fist faire ceste croix et mettre en cest... » Le reste de l'inscription manque. Or les comptes de l'abbé de Saint-Waast renfermaient la mention suivante : « Item payet par mon dit sieur l'abbé, comme dessus, le V<sup>e</sup> jour du mois d'apvril mil III<sup>e</sup> XLVI avant Pasquez pour une croix de laicton faite par sire Micquiel de Ghand, en son vivant demourant en la ville de Tournay... la somme de soixante six livres et quinze sols, monnoie courant au pais d'Arthois ». La somme de « XLVII solz III d. » est attribuée à la voiture qui amène la croix de Tournai. Puis on achète pour 23 livres et 8 sols d'or et Jacques Daret reçoit enfin 12 livres pour dorer la croix et faire les fleurs de lys d'azur.

Le dessin nous montre une croix détériorée. Il n'y a plus qu'un personnage, évidemment l'abbé à genoux. Il n'y a pas grande difficulté à compléter la série : outre la Vierge et saint Jean on devait y voir saint Waast. On pourrait se demander où sont les fleurs de lys et croire qu'un changement a été apporté à l'œuvre primitive. Il n'en est rien, mais seulement quelques parties manquent. Il suffit de rapprocher le dessin de la croix d'Arras du chandelier pascal de l'église de Léau, œuvre admirable de Renier van Thienen (1482-1483), pour comprendre que les extrémités de la croix de Saint-Waast se terminaient comme l'autre par des fleurs de lys. Du reste, ce chandelier de Léau offre toutes les ressemblances possibles et il est absolument indéniable que nous nous trouvons en face de deux œuvres de deux écoles qui se succédèrent : l'école tournaisienne et l'école brabançonne. On ne peut que souscrire à la remarque de M. de Borchgrave d'Altena qui voit à Léau « la forte influence de Roger van der Weyden sur nos artistes brabançons » (2). Mais c'est aussi une preuve que l'esthétique de van der Weyden est de la même famille que celle de Tournai : on le voit notamment dans ces anges volant autour de la croix de la crosse de la cathédrale d'Arras. Notons que les anciens épitaphiers relèvent une incroyable quantité de monuments funéraires, plaques ou bas reliefs de cuivre pendant tout le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle

---

(1) Voir *La place Saint-Waast et la croix dite de Saint Bernard*, dans : *Bulletin des antiquités départementales du Pas de Calais*, t. V, n. 6, 1884. C'est M. Loriguet, auteur de ce mémoire qui retrouva le texte décisif.

(2) Société royale d'Archéologie de Bruxelles, t. XXXVIII, 1934 et tiré à part, p. 32.

dans les églises d'Arras. L'origine ne doit pas en être cherchée ailleurs qu'à Tournai.

\*  
\*   \*  
\*

Jacques Daret n'a-t-il pas fait d'autres travaux que les nôtres? On sait qu'il prit part deux fois à des décorations, au « vœu du Faisan » à Lille en 1454 et à Bruges, au mariage de Charles le Téméraire en 1468. En dehors de là nous ne connaissons que la peinture d'une statue à Tournai en 1461. C'est bien maigre, mais cela ne signifie rien : sans les comptes de l'abbé de Saint-Waast nous ne saurions presque rien de son activité arrageoise. Or même pour Arras nous avons constaté que le Journal des travaux d'art ne mentionnait que les dépenses personnelles de l'abbé et que certains travaux avaient échappé aux recherches jusqu'ici à cause de cela. De plus la chronologie que nous donnons à la fin de ce travail fait apparaître deux périodes sur lesquelles les documents sont absolument muets : de 1441 à 1453 et de 1454 à 1461. Douze ans d'un côté, sept ans de l'autre. Qu'on ne dise pas qu'il n'avait plus de succès, que les commandes manquaient : il reparaît en 1453 à Arras pour le retable du Saint-Esprit et en 1454, au faite de sa gloire comme un peintre qui a « quatre varlets » et qui reçoit le salaire le plus élevé pour la décoration des fameuses fêtes du « vœu du Faisan ». Il a donc travaillé ailleurs ou pour d'autres patrons. Rien qu'à Arras les communautés religieuses, le Chapitre ont dû commander des retables. Peut-être aussi d'autres abbayes puisque la mode des retables à volets peints se propageait de plus en plus (1). Il a probablement exécuté des enluminures car en 1436 il apprend à un de ses élèves tournaisiens cette technique. Il avait des talents très variés.

---

(1) Si l'on voulait faire des hypothèses on pourrait lui attribuer la paternité du retable de Saint-Bertin (Musée de Berlin). L'attribution encore admise à Simon Marmion est pure imagination. Mgr. Dehaisne, auteur de cette hypothèse, raisonne ainsi : la partie d'orfèvrerie du retable a été exécutée à Valenciennes. Or un des peintres qui se trouvait au « vœu du Faisan » était originaire de Valenciennes : Simon Marmion. Donc l'abbé de Saint-Bertin, Guillaume Fillastre, y a rencontré Simon Marmion et lui a commandé le retable... Syllogisme aventureux. Nous avons vu par les autres retables ce qu'il faut penser de la confection de ces œuvres composites. On pourrait aussi bien dire : Or Jacques Daret était le peintre le plus en vue au « Vœu du Faisan ». Donc... Le baron du Teil avait déjà eu l'idée que nous venons d'exprimer relativement à Simon Marmion. Il l'a exposé dans : *Guillaume Fillastre*, Paris Picard, 1920 et a fait remarquer, à la suite de S. Reinach la parenté qui existe entre cette œuvre et les peintures « cataloguées sous le nom de Roger van der Weyden ».





Rogier VAN DER WEYDEN.  
*Tripitique de la Crucifixion.*  
(Musée de Vienne).



*Sainte-Face.*  
Buis.  
(Musée diocésain d'Arras).

\*  
\*   \*  
\*

Signalons en terminant cette revue des œuvres des artistes tournaisiens à Arras une toute petite chose qui participe de la façon la plus étroite à l'art de cette époque et de cette région. Il s'agit d'une petite Sainte-Face en buis sculpté que conserve le Musée diocésain d'Arras. C'est une sculpture de belle qualité qui arrive à rendre un modelé remarquable dans un bois très dur. Nous n'en connaissons pas d'autres du même genre et il faut convenir que c'est une curieuse idée que celle de réaliser en relief la Sainte-Face du voile de Véronique... Que l'on représente cela en peinture ou en gravure, rien de plus normal. Mais en sculpture? Ce qui est plus curieux c'est la ressemblance de ce petit objet avec plusieurs « Sainte-Face » peintes. Il faut noter l'identité presque absolue qui éclate au premier coup d'œil avec un détail d'un volet de triptyque représentant la Crucifixion et qui figure au Musée de Vienne sous le nom de Van der Weyden. Au volet droit on voit sainte Véronique portant le voile dont nous reproduisons ici le détail. On croirait à première vue que la même main a dessiné les deux : même front élevé et tourmenté, mêmes yeux profondément enfoncés, mêmes plis à la base du nez. Les cheveux et la barbe montrent des ondulations identiques : l'une semble la transcription de l'autre. Comment expliquer ce fait? Il est aventureux de le chercher. Faut-il sentir ici l'influence de Van der Weyden ou bien encore de Daret qui aurait pu exécuter le carton de la sculpture? Laissons ces points d'interrogation pour constater qu'il faut ajouter ce témoignage à ceux que M. Paul Rolland a si curieusement rassemblés (1) notamment en ce qui regarde les analogies étonnantes entre l'ange du « Songe du pape Serge » de la collection Friedsam à New-York et l'ange de l'Annonciation de l'église de la Madeleine de Tournai, ou encore entre la stèle funéraire de Jean du Bos à la cathédrale de Tournai avec le dessin du « Maître de Flémalle » au Louvre. Il nous semble difficile de ne pas admettre que les peintres fournissent des cartons de sculpture comme de cuivres fondus. La Sainte-Face d'Arras semble le vestige d'une collaboration entre peintre et sculpteur.

\*  
\*   \*  
\*

---

(1) Dans *Les primitifs tournaisiens*, II<sup>e</sup> partie : les relations entre peintres et sculpteurs, et fig. 3, 4, 5, 6.

Et maintenant que nous avons fait tant d'analyses pouvons-nous faire un peu de synthèse? Nous voudrions replacer Jacques Daret dans le cadre d'influence artistique qui l'entourait pendant son séjour à Arras (1). L'Artois au XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle avait été entièrement conquis par l'art français. Quoi d'étonnant? La sculpture de Chartres et de Reims avait émerveillé l'Europe entière. Le sourire de Reims avait fait école en Artois comme le montrent les anges de bois d'Humbert et celui du Musée diocésain d'Arras. Au XIV<sup>e</sup> siècle la comtesse Mahaut d'Artois fit travailler les artistes du pays, mais elle alla chercher aussi les parisiens et son sculpteur favori fut un wallon établi à Paris, Jean Pépin de Huy. Les malheurs de la France, l'invasion, écartent de Paris les artistes et l'Artois qui fait partie des états du duc de Bourgogne à partir de 1384 jouit d'une prospérité éclatante que vient consacrer en 1435 le Traité d'Arras. A ce moment Arras reçoit des Pays-Bas méridionaux tout ce qui compte au point de vue artistique; sa richesse explique les commandes nombreuses. On constate entre l'art de l'Artois et l'art belge des affinités remarquables. L'abbé de Saint-Waast fait appel aux sculpteurs d'Arras et de Douai, aux peintres et aux fondeurs de Tournai; les bourgeois d'Arras veulent des tombes tournaisiennes aussi de pierre ou de cuivre. Le style des peintres et des sculpteurs locaux s'identifie complètement avec celui des ateliers brabançons: les églises sont encore peuplées de ces statues de bois largement drapées d'étoffes aux plis anguleux, aux bordures ornées de perles. Pour étudier la statuaire des églises de l'Artois il faut aller voir les collections belges; et il faudrait en dire autant de la peinture.

Comment dès lors ne pas voir que Jacques Daret dut se sentir chez lui à Arras? Chacun aimait cet art délicat, brillant et somptueux, le charme des retables peints et la préciosité des bois polychromés. L'abbé de Saint-Waast appréciait cela plus qu'un autre et ses moyens financiers lui permettaient de satisfaire ses désirs. Il s'adressa donc à la ville amie où existaient des ateliers de peinture renommés et des fondeurs habiles. En homme de goût il resta fidèle à ses artistes et c'est ainsi que son église abbatiale atteignit son plus haut degré de splendeur grâce à l'éclat des écoles d'art de Tournai.

J. LESTOCQUOY,  
Conservateur du Musée diocésain d'Arras.

---

(1) Nous ne faisons ici que résumer un travail actuellement sous presse et qui paraîtra dans le prochain « Bulletin de la Commission des Monuments Historiques du Pas de Calais » sous le titre : *Sculptures et orfèvreries du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle conservées en Artois.*

## APPENDICE.

### *Chronologie relative à Jacques Daret (1).*

- 1403 (?) Naissance à Tournai.  
1418 Entrée à l'atelier de Robert Campin.  
1426 Pèlerinage à Aix-la-Chapelle.  
1427 Apprenti chez Campin.  
1432 (18 octobre) Il est reçu maître et fait prévôt de la gilde de Saint-Luc à Tournai.  
1433 Peinture des statues du tombeau de Jean du Clercq. Habite Arras.  
1433-35 Peinture du retable de la Vierge.  
1435-36 Peinture des tableaux des abbés.  
Vers 1440 Dessin de la crose du maître-autel de la cathédrale d'Arras (?)  
1441 Peinture du patron de la tapisserie de la Résurrection.  
1441 Dessin du lustre du chœur.  
1441 Collaboration avec Michel de Gand pour la crose etc. du maître-autel.  
1453 Peinture du retable du Saint-Esprit.  
1454 Dirige les travaux de décoration à Lille pour les fêtes du vœu du Faisan.  
1454 Collabore avec Bauduin de Bailleul pour faire repeindre le tombeau du Roi Thierry et celui de Jean du Clercq.  
1457 Habite encore Arras.  
1458 N'habite plus Arras.  
1461 Peinture d'une statue du beffroi à Tournai.  
1468 Participe aux décorations de Bruges à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York.

---

(1) Les dates en *italique* sont celles qui concernent Arras et les seules qui aient été vérifiées par nous. Les travaux indiqués sans mention de destination ont été exécutés pour l'abbaye de Saint-Waast.

Comme il a été noté plus haut Daret habita Arras au moins de 1433 à 1457.



# LA CATHEDRALE ROMANE DE TOURNAI ET LES COURANTS ARCHITECTURAUX

Dans une étude précédente (1) nous avons établi comme suit les dates de construction de la cathédrale romane de Tournai :

1110 : entreprise, bientôt suspendue, des travaux par le chœur et poursuite de l'œuvre par la nef;

1141 au plus tard : achèvement de la nef;

1146 : reprise des travaux vers l'est;

1171 : dédicace générale.

Pareil travail ne serait qu'un jeu bien vain, un exercice parfaitement inutile, si nous ne brisions le caractère local du sujet pour considérer celui-ci dans ses tenants et ses aboutissants. La place qu'occupe cette cathédrale dans l'histoire de l'architecture est en effet très importante. Déterminer quels courants l'ont atteinte, de quelle réceptivité et de quelles réactions elle témoigne, et quelle influence elle a exercée à son tour, prend le pas sur presque tous les autres problèmes archéologiques relatifs à la région d'Entre-Seine-et-Rhin, au XII<sup>e</sup> siècle.

Abstraction faite du problème touchant l'origine de la croisée d'ogives, qui ne tient qu'une place restreinte et tardive dans le cas tournaisien, des positions scientifiques de premier ordre dépendent étroitement de la solution de ce cas. A quel exemple faire appel pour expliquer certains plans en feuille de trèfle ou à tours nombreuses qui fleurissent alors dans le Nord de la France? Où s'adresser pour trouver une élévation à quatre étages qui puisse être considérée comme le prototype de celles de cette région? Lombardie, Rhénanie, Normandie, Champagne, quelle est la part de chacune de ces écoles dans les monuments de Picardie, si exposés à tous les souffles artistiques? Tel est le genre des interrogations qui, multipliées et entremêlant leurs éléments, figurent depuis bien longtemps au questionnaire archéologique général et sont restées sans réponse suffisante par suite du manque de dates certaines permettant de fixer exactement le rôle de Tournai en la matière. C'est ce rôle que, possédant le minimum de données chronologiques requises, nous allons essayer de déterminer maintenant en envisageant successivement le problème des influences

---

(1) *Chronologie de la cathédrale de Tournai*, (*Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, IV, Anvers, 1934, pp. 133-137; 225-238).

subies, celui de l'assimilation et de la différenciation locales ainsi que celui de l'influence exercée (2).

## I. LES INFLUENCES SUBIES.

Pour découvrir à quelles catégories de principes se rattache la cathédrale romane de Tournai, nous analyserons successivement, dans leurs fonctions respectives, ses éléments les plus caractéristiques, mis en regard de ceux qu'il convient de rapprocher d'eux, soit par analogie, soit par contraste, dans d'autres édifices. En voici l'énumération :

- 1° le plan tréflé;
- 2° la multiplicité et l'emplacement des tours (plan en croix potencée);
- 3° la constitution des hémicycles (plan et élévation);
- 4° la galerie de circulation générale extérieure;
- 5° la voûte des hémicycles;
- 6° l'élévation intérieure à quatre étages;
- 7° la tribune occidentale;
- 8° le triforium de l'arc triomphal de la nef;
- 9° l'absence de voûtaison primitive des parties droites;
- 10° la forme et l'ornementation des clochers;
- 11° la décoration murale extérieure;
- 12° la sculpture monumentale.

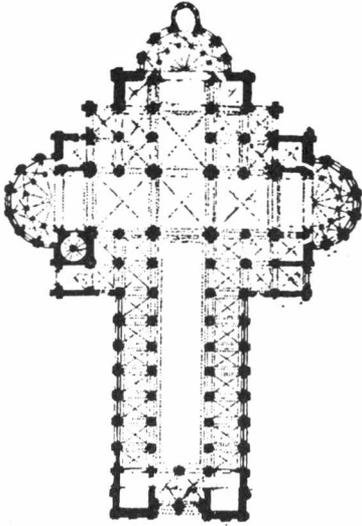
### 1. *Le plan tréflé.*

Une des caractéristiques les plus frappantes de la cathédrale de Tournai est le plan tréflé, constitué par les trois hémicycles terminant le chœur (disparu) et chacun des deux croisillons du transept. Aussi ne faut-il pas s'étonner que la sagacité des archéologues se soit singulièrement exercée sur cet élément. Beaucoup d'auteurs lui ont trouvé une

---

(2) Tirant immédiatement parti des dates que nous avons fournies et en attendant notre propre démonstration, M. ST. LEURS a très judicieusement esquissé quelques aspects de la question dans sa préface à l'édition flamande de l'ouvrage de J. WARICHEZ sur la cathédrale de Tournai (*De Kathedraal van Doornik*, collect. « Ars Belgica », T. I, Anvers, 1934). Il en est de même de M. ELIE LAMBERT, qui a donné au Congrès archéologique de Bruxelles en 1935 une communication intitulée « *Les relations artistiques entre la Belgique et le Nord de la France d'après les monuments du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> s.* » V. les *Annales* de ce congrès, 1936, p. 4 ss. Déjà en juin 1926, M. Elie Lambert avait attiré d'attention sur « cette importante basilique de Tournai, dont l'influence en France n'a pas encore été étudiée autant qu'il le faudrait... » (*La cathédrale de Laon* dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, p. 371). Par suite du défaut de données exactes, M. FRITZ HOEBER a manqué le but qu'il se proposait d'atteindre dans son étude *Die Kathedrale N. D. in Tournai*, écrite pour l'ouvrage *Belgische Kunstdenkmäler* de PAUL CLEMEN (Munich 1923, I, pp. 27 ss.).

origine rhénane (3); d'autres, moins nombreux, ont envisagé une provenance lombarde directe (4); de rares érudits enfin ont conseillé l'examen de traditions antiques subsistant dans le Nord de la France (5).



Plan de la cathédrale de Tournai.  
(Chœur roman restitué).

Le plan tréflé apparaît effectivement à Sainte-Marie au Capitole, à Cologne, dès 1065, c'est-à-dire un demi-siècle avant que les travaux ne fussent entrepris à Tournai. Mais il régnait aussi à l'abbatiale de Saint-Lucien, à Beauvais, dont le chœur était terminé déjà en 1109 (6), soit également avant le début de l'œuvre tournaisienne. La théorie surannée d'une construction de la cathédrale de Tournai durant le troisième tiers du XI<sup>e</sup> siècle permettait de relier Beauvais à Cologne par un chaînon scaldien. Nos recherches d'ordre chronologique ont détruit cette hypothèse aussi fragile que séduisante. On se trouve réellement en présence de deux exemples de plan tréflé, tous deux antérieurs à Tournai, géographiquement fort distants et sans liaison archéologique prouvée.

Quelle attitude scientifique observer en face de cette double antériorité? L'expectative. Invoquer a priori la vogue que connut le plan tréflé en Rhénanie et y voir le foyer unique d'où rayonna ce plan dans le Nord de l'Europe, c'est oublier, d'une part, que Sainte-Marie au Capitole ne fit guère école, même sur place, avant le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle (7), c'est-à-dire avant que Notre-Dame de Tournai ne fût elle-même terminée et, d'autre part, que la France posséda

(3) Cf. entre autres C. ENLART dans *Histoire de l'Art* publiée sous la direction d'ANDRÉ MICHEL (*L'architecture romane*) I, 2<sup>me</sup> partie, pp. 489-90; LEFÈVRE-PONTALIS, *Histoire de la cathédrale de Noyon*, (*Biblioth. de l'Ecole des Chartes*, LXI, 1900), p. 17 t. à p.; F. HOEBER, *op. cit.*

(4) L. CLOQUET, *L'architecture lombarde dans ses rapports avec l'école de Tournai*. (*Revue de l'Art chrétien*, 1893, pp. 216 ss.). J. WARICHEZ, *La cathédrale de Tournai*, « *Ars Belgica* », I, Bruxelles, 1934, etc.

(5) Par ex. R. MAERE dans *Revue d'histoire ecclésiastique*, Louvain, 1926, p. 881.

(6) ERNST GALL, *Die Abteikirche St. Lucien bei Beauvais* (*Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. IV, 1926, pp. 59-71).

(7) M. AUBERT, *Congrès archéologique de Rhénanie*, 1922, p. 286.

aussi beaucoup d'édifices de même forme (8), malheureusement encore peu étudiés dans leurs caractères spécifiques, et que, théoriquement, le cas tournaisien pourrait tout aussi bien être rattaché à la seconde catégorie qu'à la première. Du point de vue des relations historiques, la balance pencherait même plutôt de ce côté. La question doit être tranchée par d'autres arguments que de simples similitudes de plan foncier.

En dépit d'un texte contemporain, bien souvent invoqué à l'appui d'arguments d'ordre archéologique, il en est de même de l'hypothèse d'une origine lombarde directe. Nous disons « directe » car il ne faut pas oublier que, en dehors d'un étroit parentage dû au premier art roman, l'art rhénan doit lui-même beaucoup à l'art lombard. Les témoignages d'ordre architectonique et esthétique le prouvent d'une façon irrécusable (9) et, comme nous l'allons conclure précisément du texte que nous discuterons, les aveux d'ordre littéraire ne font pas défaut.

En ce qui concerne la Lombardie, le plan tréflé, quelle que soit son origine première, qui remonte très haut (10), y est appliqué aux édifices religieux fort tôt, fort souvent et d'une façon si suggestive qu'il provoqua l'imitation et se répandit à l'étranger (11). A l'égal du plan rhénan, le plan tournaisien en serait-il héritier immédiat?

Pour le prouver, on a surtout invoqué, dans le domaine archéologique, la parenté de ce plan tournaisien avec ceux des églises milanaïses de Saint-Laurent et de Saint-Nazaire (12).

Comme nous aurons à y revenir plus loin, il convient de distinguer dès à présent deux groupes d'églises tréflées; seule pareille distinction peut aider à maintenir les rapprochements dans les limites rigoureuses qu'impose la méthode comparative.

On mêle généralement, sous l'étiquette de « genre tréflé », deux espèces absolument différentes par leurs origines.

La première espèce est une variété évoluée, ou plutôt abâtardie par

---

(8) LEFÈVRE-PONTALIS en a donné une liste provisoire dans *Bullet. Monum.* 1909, pp. 400 ss. Voir aussi ENLART, *Manuel d'archéologie française*, pp. 147, 170, 221, 480; H. RAHTGENS, *Die Stiftskirche St. Maria im Kapitol zu Köln* (1913), pp. 127, 182; DEHIO et VON BEZOLD, *Die Kirchliche Baukunst der Abendlandes*, 1892. Déjà en 1845 VITET avait publié quelques plans intéressants dans sa *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon* (Collect. de Docum. inédits sur l'Hist. de France, 3<sup>e</sup> sér., Archéologie), Paris, Album.

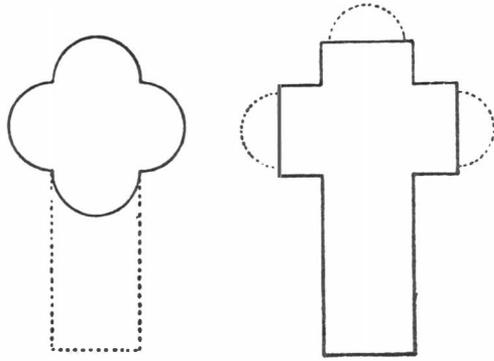
(9) Voir à ce sujet les nombreux jugements émis par M. MARCEL AUBERT *loc. cit.*, pp. 9, 137-138, 283-284, etc.

(10) A. BLANCHET, *Les origines antiques du plan tréflé*, (*Bullet. Monum.* 1909, pp. 450 ss.).

(11) Voir M. AUBERT, *loc. cit.*, p. 436.

(12) L. CLOQUET, *loc. cit.*; A. WAUTERS, *L'architecture romane dans ses diverses transformations*, (*Annales Soc. archéol. Bruxelles*, 1889, pp. 277, 280, etc.).

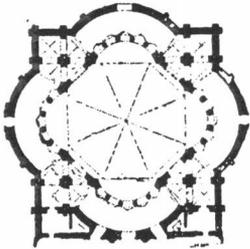
l'introduction d'un élément adventice, du plan central, rayonnant, dont toutes les extrémités sont symétriquement équidistantes et qui se révèle sous les formes simples ou composées de plan circulaire, plan carré, plan polygonal, plan en croix grecque, plan en quatre-feuille ou quadrilobé. Le dernier de ces plans, le plan quadrilobé, en développant par dégénérescence un de ses éléments en nef, n'a plus gardé comme caractéristique essentielle que ses trois absides septentrionale, orientale et méridionale, et a formé par là un des types — le type le plus pur — du plan tréflé.



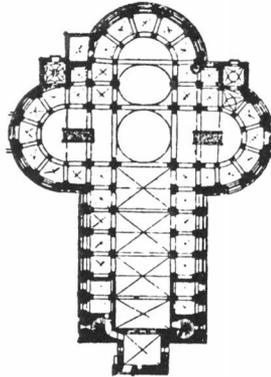
Plan tréflé naturel. Plan tréflé accidentel.

La seconde espèce de plan tréflé se présente comme une modalité accessoire d'un plan originellement différent, le plan basilical à abside unique, développé en croix latine au moyen d'un transept plus ou moins prononcé, dont on a tout simplement arrondi l'extrémité des croisillons transversaux par l'adjonction de deux absides supplémentaires. Cel-

les-ci, comme la première, ne se relie pas toujours normalement au reste de l'édifice et n'en forment pas une partie réellement constitutive, à l'inverse de ce qui se produit dans le premier cas. Au lieu que la forme polylobée soit un départ régulier, elle est ici un aboutissement plus ou moins accidentel.



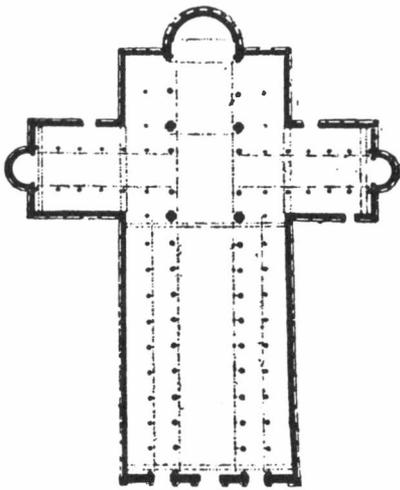
S. Laurent à Milan



Ste Marie au Capitole à Cologne.

Aux origines de la première catégorie apparaît bien, en Lombardie, Saint-Laurent de Milan, encore quadrilobé (VII<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> s.). Ce n'est que bien longtemps après (vers 1112) que s'élève réellement Saint-Nazaire, allongé en croix latine. Entre eux deux vient Saint-Fidèle de Côme (ref.

XI<sup>e</sup> s.), qui transmet le type de Saint-Laurent, évolué en longueur, à Sainte-Marie au Capitole (1065) de Cologne (13) et, par ce nouvel intermédiaire, au Grand Saint-Martin (après 1185), aux Saints-Apôtres (après 1199) dans la même ville, ainsi qu'à Saint-Quirin de Neuss (comm. 1209). A la chapelle de Schwartzrheindorf (1151-1193) on constate sur place l'évolution du quadrilobe en trilobe, ce qui n'exclut nullement une origine lombarde, prise plus près de la source commune. Un phénomène analogue se produit en France à la Sainte-Trinité de Germigny-des-Prés (VI<sup>e</sup> s.), mais il est peut-être indépendant du phénomène lombard; par contre, Saint-Lucien de Beauvais (1090-1109) et de petits sanctuaires présentent d'un coup le type évolué en longueur.



Cathédrale de Pise.

La seconde catégorie groupe en Italie les cathédrales de Parme (1058-XII<sup>e</sup> s.), de Pise (1063-1128), de Plaisance (1122-1233) et d'autres encore, si instructives par la différence qui s'y observe entre le diamètre des hémicycles et la largeur du pignon des croisillons sur lequel ces hémicycles ont poussé comme des ver-rues. La même catégorie comprend, en Allemagne, la collégiale de Bonn (fin XII<sup>e</sup>-déb. XIII<sup>e</sup> s.), les paroissiales Saint-André et Saint-Georges de Cologne (déb. XII<sup>e</sup> s.), et en France notamment de très grands édifices postérieurs à la cathédrale de Tournai.

S'il nous faut maintenant préciser auquel des deux groupes appartient cette dernière cathédrale, constatons

que ce n'est pas au premier, celui de Saint-Laurent et de Saint-Nazaire, mais bien au second, vu la prédominance du plan basilical développé en croix latine et la difficulté assez notable de raccorder les hémicycles aux petits bras de cette croix. Il existe incontestablement une parenté de plan avec l'architecture lombarde, mais cette parenté se manifeste d'une façon tout autre que celle qu'on avait suggérée.

Est-ce assez pour parler de dépendance *directe* de Tournai envers la

(13) Cf. HUGO RAHTGENS, *op. cit.*; CLEMEN, *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.*, VII, I, p. 189; GEORGES DEHIO, *Geschichte der Deutschen Kunst*, I, Textband, 1919, pp. 111-114.

Lombardie? Certes non; cela ne suffirait même pas pour affirmer une dépendance indirecte, la question d'anciens prototypes régionaux restant toujours scientifiquement posée. Les défenseurs de l'hypothèse lombarde l'on senti confusément et ils ont fait appel au document écrit dont nous parlions plus haut. Il convient que nous débarrassions une bonne fois la route de l'archéologie tournaisienne de ce texte qui ne la concerne nullement.

*Scemate Longobardino.* — Le chroniqueur anonyme de l'abbaye de Rolduc (14), qui entreprit vers 1148 la narration des débuts de son monastère pour les suivre jusqu'en 1157, rapporte comment un noble du nom d'Ailbert, né à Antoing-lez-Tournai, après avoir été formé dans la philosophie et les arts libéraux à l'école capitulaire de Tournai même et y avoir rempli à son tour les fonctions d'écolâtre, décida de se retirer de la vie séculière. A cette fin il érigea, à ses frais et en y travaillant de ses propres mains, une église — ou tout au moins une chapelle — sur une légère hauteur, à l'extrémité de la cité, là où des moines devaient se rassembler (en 1125-1126) pour constituer une abbaye, transférée un peu plus tard (1132), sous le nom de Saint-Nicolas des Prés, dans le faubourg voisin (15).

Mais à peine cette chapelle fut-elle construite et consacrée qu'Ailbert voulu se retirer encore plus loin. Il s'en alla donc vers la contrée située entre la Meuse et le Rhin, et, après avoir traversé Maastricht, finit par

---

(14) Kerkrade, Limbourg hollandais, contre la frontière allemande, au nord d'Aix-la-Chapelle.

Édit. Pertz, *M.G.H.SS.* XVI, 1858, pp. 698 ss. Cette chronique a été aussi éditée par ERNST dans *Histoire du Limbourg*, T. VII, s.d. (après 1847), pp. 3 ss. et, en ce qui concerne uniquement l'histoire d'Ailbert, par VOISIN dans *Bullet. Soc. Hist. Tournai*, XIV, 1870, pp. 93 ss. L'édition de Voisin est, en certains points, meilleure que celle de Pertz. Voir ci-dessous note 24.

(15) *Aedificavit ibidem aecclesiam sumptu et dispendio proprii laboris... Aecclesia autem praedicta, ab ipso constructa sacerdote, sita est iuxta Thornacum, ab occidua (sic) civitatis parte, in quodam videlicet colle, a loco non longe; et post aliquot constructionis suae annos, congregatis illic fratribus canonicis facta est eis monasterium religionis. Ubi tandem, dum in arcto colle pro sui multitudine non possent permanere, et quia difficile erat eis necessaria super ardua contrahere, construxerunt sibi monasterium in planitie, inter collem videlicet et civitatem, in prato situm, quod ex situ loci « in Prato » est nuncupatum, superius ordinatis fratribus, qui etiam ibi divinum celebrent ministerium.* *M.G.H.SS.* XVI, pp. 699-700. — Pour l'histoire de S. Médard-S.-Nicolas-des-Prés, cf. Vos dans *Mém. Soc. Hist. Tournai* XI, 1879. — Le chroniqueur de Rolduc, étranger à Tournai, commet de légères erreurs concernant la topographie urbaine, mais il mérite créance lorsqu'il rapporte à Ailbert la construction de la chapelle S. Médard, qui apparaît pour la première fois dans une bulle de 1108 (*Annalectes hist. ecclésiast. de la Belgique*, IV, 1867, p. 268). Le fait qu'il raconte des événements tournaisiens survenus après qu'Ailbert eut quitté Rolduc (1111) prouve qu'il fut lui-même directement en relations avec Tournai.

s'établir à Rolduc (16). Ce dernier événement se passa en 1104, année au cours de laquelle Ailbert érigea une chapelle de bois (17).

En 1105, le même personnage, qui avait fait une brève réapparition au pays natal, se trouvant sur le chemin du retour à Rolduc, fut sollicité par une dame noble et riche de lui construire une église de forme régulière. Il érigea donc, à « Elsbech en Brabant », l'édifice demandé, auquel il travailla six mois (18).

En 1106, attendant l'occasion d'ériger une église complète, il construisit à Rolduc un chœur voué en pierre (19), puis il éleva la « court » ou ferme de l'église (20).

Un excellent collaborateur lui échut en la personne d'un homme riche de la région, nommé Embricon. Celui-ci caressait des projets plus vastes et, afin de les réaliser, il commença par jeter bas le chœur élevé par Ailbert. Tous deux construisirent alors une crypte au même endroit et posèrent par là les fondements d'une église *scemate longobardino*. Le 13 décembre 1108 l'emplacement de l'église de Rolduc et la crypte achevée furent consacrés par l'évêque de Liège Otbert, en l'honneur de la Vierge et de Saint-Michel (21).

---

(16) *Consummata igitur praedicta quam sacerdos construxerat aeclesia, et ad usum divini cultus consecrata, egressus est ipse de natali terra versus orientem itinere directus... Unde sacerdoti incidit in corde, inter Renum et Mosam locum incultum querere... Et praeterito Trajectensi oppido... Ibid., p. 700.*

(17) *Anno Dominicae incarnationis MCIV, regni autem imperatoris Heinrici hujus nominis quarti XLVII, sedis vero Obberti Leodiensis aeclesiae episcopi decimo tertio, indictione XII, ingressus est locum hunc Ailbertus sacerdos et cepit in eo primus omnium cum duobus praedictis habitare fratribus labori et operibus propriis insistens manibus... Et erecta inibi capella ex lignorum materia, celebravit in ea etiam primus humanae salutis ministeria. Ibid., p. 701.*

(18) *Anno secundo sui adventus... in reddito rogatus est a nobili matrona et divite aeclesiam regularis formae sibi fundare... cepit ei in proximo aeclesiam fundare et quantum dimidio potuit anno construxit, Domino sibi auxiliante, in terra scilicet Brabantiae quae Elsbech nuncupata est, ordinata jam ibi monachica religione. Ibid., p. 701.* Nous ne sommes malheureusement pas parvenu à identifier le lieu appelé « Elsbech ». Il existe bien à Hal, en Brabant, un hameau du nom d'Elbeek, mais M. Possoz, président du Cercle archéologique de Hal, veut bien nous apprendre qu'aucune église ou chapelle n'a jamais été construite dans ce hameau.

(19) *Anno adventus sui tertio erexit sanctuarium ex materia lapidum desuper lapidibus abductum, volens succedente sibi oportunitate consummare monasterium. Ibid., p. 701.*

(20) *Construxit curtim aeclesiae, quae prima caeterarum fuit ex constructione... Ibid., p. 202.*

(21) *Ingressus itaque locum Embrico... comminuit sacrarium a sacerdote constructum, volens post paululum maioris formae initare et construere, si posset, monasterium. Deposito interea sacrario, construxerunt criptam in eodem loco sacerdos et frater Embrico, iacientes fundamentum monasterii scemate Longobardino. Ignotum eis fuisse constat locum ordinare et determinare monasterium cohabitandae multitudini in unum, unde adhuc incommodum est inhabitantibus et religiosis dissimile idem aedificium... (1108, 13 déc.) Anno dominicae incarnationis 1108, indictione 1, consecratus est locus Rodensis aeclesiae et cripta in honorem sanctae Dei genitricis Mariae sanctique Gabrielis archangeli, ab Obberto Leodiensis aeclesiae episcopo, idus decembris, die dominica, luna nona, anno autem regni imperatoris*

Entre cette dernière date et son départ définitif de Rolduc, survenu en 1111, Ailbert dressa les murs de l'église jusqu'à hauteur d'homme. Ces murs présentaient trois absides, l'une axiale et les deux autres transversales. On y remit la main en 1130, 1138 et 1143 (22).

Que nous apprennent exactement ces lignes?

En premier lieu, évidemment, qu'Ailbert était un architecte expérimenté. Né en plein pays de carrières et mêlé au mouvement artistique de Tournai, qui commençait à s'affirmer alors singulièrement dans le travail de la pierre, il éleva de ses propres mains une chapelle (Saint-Médard) à Tournai, une église *regularis formae* à « Elsbech », de nombreux bâtiments et notamment un chœur, une crypte et toute la base d'une église à Rolduc.

Mais faut-il reporter à sa formation technique tournaisienne l'idée du *scema longobardinum* dont il commença la réalisation par la crypte de son lointain refuge?

Et tout d'abord, que signifient ces termes?

Le mot « *scema* » apparaît à plusieurs reprises chez le chroniqueur anonyme de Rolduc.

La première fois, c'est à propos de la similitude de vêtements que cet

*Heinrici huius nominis quinti 3<sup>o</sup>, praesulatus vero eiusdem Obberti 16<sup>o</sup>, regnante in perpetuum Domino. Ibid., p. 704.*

Contrairement à ce qu'a pensé M. A. DIEPEN (*Die romanische Bauplastik in Klösterrath und die Bauornamentik an Maas und Niederrhein in letzten Drittel des XII<sup>ten</sup> Jahrhunderts*, Würzburg, 1926, p. 2 etc.) et en dépit de la phrase qui suit le mot *Longobardino* (expliquée ci-dessous note 22, *sub annis* 1115 et 1130), le terme *monasterium* doit être pris au moins dans les deux premiers cas, non pas avec la signification de monastère proprement dit, mais avec celle d'église. On rapprochera à cet effet les textes relatifs à 1106 (note 19), à 1130 (note 22), etc. A Utrecht le *monasterium S. Mariae* (ci-dessous note 24) est bien une église.

(22) 1111. — *Anno dominicae incarnationis 1111 sacerdos Ailbertus... projectus est... Cuius absentia humiliatus est locus statim, et abiectus, et tanta rerum infelicitate respersus ut multis annis nullo templi aedificio auctus sit vel sublimatus... Ibid., p. 706.*

1125 — *Cum vero hoc in loco adhuc nisi solum et hoc infra criptae situm haberetur altare quo universos missam audituros oportebat confluere, consequens erat etiam sorores pariter cum fratribus ibidem missam consistere... p. 706.*

1130. — *Anno dominicae incarnationis 1130, accepta oportunitate vicissitudinis suae Fridericus huius aecclesiae praepositus, exaltavit sanctuarium, et obduxit virtigine lapidum, sicut a fundo constat informatum; voluntatem habens construendi monasterium dum facultatis mereretur successum, sine qua nullum opus fit perfectum. Nichil enim adhuc constructum erat de monasterio, sed tantummodo exaltatus a solo pro altitudine hominis staturae fuit murus, unde in cripta ad psallendum confluit conventus, ubi etiam ad audiendum convenit laicalis populus. Nam recedente hinc fundatore, huius aecclesiae respersus est locus tanta infelicitate, ut hactenus non sit exaltatus ulla templi constructione. Ibid., p. 709.*

1138. — *Anno dominicae incarnationis 1138, accepta oportunitate vicis suae Johannes (abbas) exaltavit murum ex utraque parte absidum, obducens superius materia lapidum complexuras trium fornicium. Adhuc enim psallebat conventus in sacrario, ex quo illud aedificatum est a Friderico. Ibid., p. 713.*

1143. — *Eodem anno exaltatus est murus aecclesiae a choro sub occidente trium fornicium longitudine et obducti sunt duo tantum fornices lapidibus cum suis utrinque collateribus. Ibid., p. 716.*

écrivain constate entre les frères de Saint-Nicolas des Prés à Tournai et ceux de son abbaye : *Hujus vero monasterii fratres eodem quo et hii Rodenses habitu utuntur ac scemate, id est nigra cappa, suppellicioque et tunica interiore* (23). Dans ce cas il faut attribuer à *scema* la signification d'« agencement de différentes parties », de « façon ».

La deuxième fois c'est à propos de l'église Sainte-Marie que l'évêque Conrard érigea à Utrecht : *Conrardus iste construxit monasterium Trajecti grato scemate in honore sanctae Mariae* (24). Ici encore on peut traduire *scema* par « façon », « manière », voire « style » : « dans un style agréable ».

La troisième fois — ou plutôt la quatrième, si nous sautons le texte relatif à la crypte —, que le même mot apparaît chez le chroniqueur, c'est à propos d'un événement survenu en 1126. Il y est question d'un *claustrum dispositum tali scemate ut...* (25). Dans ce cas le mot *scema* peut encore être pris avec le sens de « façon » : « de telle façon que... ».

Il en résulte qu'en élevant les fondements de l'église abbatiale, Ailbert et Embricon ont usité la « façon » ou même le « style » que les intellectuels vivant dans l'Entre-Meuse-et-Rhin vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, qualifiaient de « lombards ». Comme la partie caractéristique de la crypte, encore existante, qui remonte à 1108, présente la forme tréflée, et que cette forme est reproduite dans le plan de l'église supérieure, dont la base fut aussi élevée par Ailbert de 1108 à 1111, on en déduira que c'est cette « façon », ce « style » que vise ici l'écrivain (26). Son expression confirme,

(23) *M.G.H.SS. XVI*, p. 700.

(24) Le chroniqueur se trompe en faisant venir CONRARD (†1099) à Rolduc; à ce propos c'est Burchard qu'il faut lire.

PERTZ, *loc. cit.*, p. 702, ne donne pas le mot « *grato* », ce qui rend la phrase incompréhensible. Il est vrai que le ms. original (Berlin, Lat. n° 365) sur lequel il s'est basé pour effectuer son édition, est précisément privé d'un feuillet en cet endroit (f° 3), feuillet qui fut remplacé au XVII<sup>e</sup> s. par une copie. Par contre, la copie que l'abbé de Rolduc envoya aux chanoines de Tournai au XVIII<sup>e</sup> s. (1757-1781) et qui a été publiée par VOISIN, porte le mot « *grato* » (*loc. cit.*, p. 100). Une copie du même siècle, conservée dans les anciens papiers des bollandistes, à la bibliothèque royale de Bruxelles (Doc. Boll. n° 17.075), présente également le mot « *grato* », mais ce mot a été soigneusement raturé par la suite, sans doute pour établir une concordance avec la leçon fautive de Berlin. Nous exprimons ici notre confraternelle gratitude à M. le Dr. Boeckler, Directeur de la Section des Manuscrits à la Preussische Staatsbibliothek de Berlin, ainsi qu'à M. F. Lyna, Conservateur-adjoint de la Section des Manuscrits à la Bibliothèque royale de Bruxelles, pour les vérifications qu'ils ont bien voulu effectuer à notre intention dans leurs dépôts respectifs. Concernant l'église Sainte-Marie d'Utrecht, démolie en 1813 et qui fut effectivement fondée par Conrard en 1081, on consultera VERMEULEN, *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandsche Bouwkunst*, I, La Haye, 1928, texte pp. 308 ss. et illustr. pl. 15, 35 et 36.

(25) *M.G.H.SS. XVI*, p. 706.

(26) Pour M. Diepen le *Scema longobardinum* n'est qu'une « *Klosteranlage* » (p. 2), une « *Klosterbauweise* » (p. 3) c.-à-d. une façon de grouper les bâtiments d'un couvent. Par contre, voyez les excellentes conclusions de M. Marcel Aubert dans *Congrès archéologique de Rhénanie*, p. 439.

pour la Rhénanie toute voisine, les conclusions d'ordre archéologique qui y font venir de Lombardie — sous réserve de collaboration possible avec de très antiques traditions régionales — le plan triconque.

Quel rôle joua Tournai en l'occurrence? Aucun. On pourrait même opposer la *regularis forma*, la forme régulière, nous dirions « classique », qu'Ailbert emploie lorsqu'il travaille seul, dominé par ses principes tournaisiens originels, au *scema longobardinum*, plus empreint de fantaisie, auquel il est forcé de s'adresser après l'intervention d'un collaborateur habitant l'Entre-Meuse-et-Rhin.

Nous voilà donc loin des auteurs qui affirment qu'« un texte précis lui attribue (à la cathédrale de Tournai) une origine lombarde » (27); que « l'École de Tournai reconnaissait son origine lombarde » (28); qu'elle « se proclamait l'adepte du style lombard » (29); que « ce sont des chanoines augustins (?) qui en dirigèrent l'œuvre (de la cathédrale) et que nous savons par le texte de Rolduc qu'ils la voulurent *schemate longobardico* (sic) » (30); que « l'art lombard était enseigné à l'école capitulaire de Tournai au début du XII<sup>e</sup> siècle » (31).

Le *scemate longobardino* de 1108 vise si peu la cathédrale de Tournai que celle-ci fut commencée au plus tôt en 1110!

Cette conclusion place logiquement l'hypothèse lombarde dans la même situation d'attente que les hypothèses rhénane et française.

## 2. L'emplacement des tours (le plan en croix potencée).

Si l'on fait abstraction des hémicycles, la croix potencée est réalisée dans le plan primitif de la cathédrale de Tournai, à l'étage des fenêtres hautes, par la présence de tours jumelles, carrées, placées perpendiculairement aux extrémités des bras de la croix. Ces tours, ajoutées à la tour centrale, portaient, croyons-nous, à neuf le nombre des clochers projetés par l'auteur du plan. Ne serait-on pas d'accord sur ce nombre (32) que

---

(27) L. CLOQUET, *loc. cit.*, p. 221.

(28) *Ibid.*

(29) ID., *Les cathédrales et basiliques latines, byzantines et romanes du monde catholique*, Bruges 1912, p. 282.

(30) P. SAINTENOY, *Le Congrès archéologique et la cathédrale de Tournai*, (*Bullet. Acad. Roy. Archéol. Belg.*, 1921, p. 13 du t. à p.).

(31) J. WARICHEZ, *La cathédrale de Tournai*, T. I, p. 11.

(32) Notre hypothèse relative à l'addition de quatre clochers aux « cheoncq clotiers » actuels ayant soulevé quelques objections — à côté de ralliements autorisés — nous croyons devoir insister ici sur le fait que les deux tours que nous assignons à la façade occidentale existent encore jusqu'à hauteur de combles des tribunes. Quant aux deux tours du chœur disparu, leur présence s'impose surtout par la logique des choses, le plan du chœur ayant dû être exactement pareil à celui des croisillons, ainsi qu'en témoignent d'ailleurs les vestiges

l'on devrait au moins reconnaître l'existence d'une croix potencée partielle, formée, en dehors de la lanterne, par les tours jumelles de la façade occidentale (inachevées), du croisillon septentrional et du croisillon méridional.

D'où vient pareille accumulation de tours?

Vidons immédiatement le cas subsidiaire de la tour-lanterne. On a invoqué pour expliquer sa présence, soit une parenté rhénane, soit une parenté lombarde, soit encore une parenté française ou plus exactement normande.

Les deux premières hypothèses ne se basent que sur des analogies fort vagues, qui ne tiennent compte, en ce qui concerne les termes étrangers de la comparaison, ni des différences notables de plan à l'étage (octogonal, circulaire), ni de celles du système de couverture (vraies ou fausses coupoles etc.). Les lanternes octogonales sont d'ailleurs postérieures au cas tournaisien.

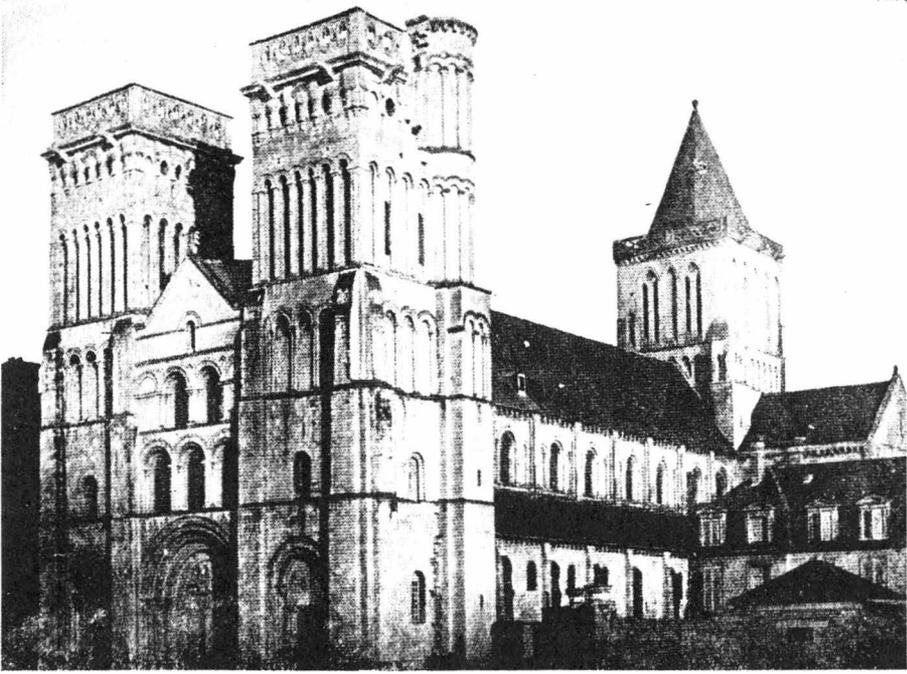
Celui-ci, comportant primitivement, sur plan carré, une couverture en plafond de bois au-dessus de deux étages de baies formant lanterne et au-dessous d'une flèche également de bois, est beaucoup plus proche du cas normand (33). Sans doute, le procédé qui consiste à surélever en forme de tour le carré central et à l'éclairer par le haut est si naturel, si architectoniquement instinctif, qu'il apparaît déjà dans les vieilles basiliques mérovingiennes. On pourrait donc se demander si l'on a affaire ici à une véritable imitation plutôt qu'à une participation à une ancienne mode, commune à de nombreuses écoles. Mais la forme spéciale qu'a prise cette mode dans l'école normande est si caractérisée dans son plan, dans son élévation et dans sa couverture — tous éléments retrouvés un

---

de son élévation à l'ouverture et aux retours. Un auteur français, VITET, avait déjà conclu à la présence de tours jumelées au chœur roman de Tournai : « Si la cathédrale de Tournai, a-t-il écrit, n'avait pas été en partie reconstruite et si elle était aujourd'hui telle qu'elle était au XI<sup>e</sup> siècle (lisez XII<sup>e</sup>), ce ne sont pas seulement quatre tours (latérales) qui s'élèveraient au centre de l'église, nous en verrions six, car il y en avait nécessairement une de chaque côté de l'hémicycle central », (*Monographie de l'église N. D. de Noyon*, p. 217).

Ajoutons encore que, comme les tours occidentales, les tours orientales n'ont pas nécessairement été achevées. Aucune créance n'est à accorder à la pseudo-maquette de la cathédrale que tient la figure de saint Eleuthère, au pignon de la châsse de 1247. L'édifice y est complètement dénaturé ainsi que le prouvent les parties pour lesquelles le contrôle est encore possible. D'ailleurs, cette châsse fut exécutée au moment même où l'on reconstruisait le chœur en style gothique, avec le dessein bien avoué de passer à la reconstruction complète de l'église dans ce style. Le témoignage de ce document n'est d'aucune valeur pour ce qui a existé. D'un beaucoup plus grand poids, à notre point de vue, est l'exemple de la cathédrale de Chartres, qui, s'inspirant de Tournai, possède encore huit tours latérales. Nous en parlerons plus loin.

(33) Jumièges (1020-1067); Saint-Nicolas (1083) et Saint-Etienne (1087) à Caen etc. A la Trinité de Caen (1083) il existe une très forte tour centrale mais elle ne fait pas lanterne. En Angleterre les tours-lanternes prennent de grandes proportions.



*Caen. Abbatiale de la Trinité.*



*Worms. Dôme.*



peu plus tard à Tournai — que l'on peut sans hésiter s'en référer à cette origine.

Le cas des tours latérales, envisagées ou non dans leur union avec la tour centrale, est plus complexe. A tort, on a souvent parlé de leur *nombre* sans envisager en même temps leur *emplacement*.

C'est, par exemple, une erreur assez naïve que de confondre dans un même groupe, sous prétexte d'une multiplicité de tours inconnue ailleurs, la cathédrale de Tournai, d'une part, et les cathédrales ou grandes églises rhénanes, d'autre part, telles que celles de Spire (XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> s.), de Bonn (XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> s.), de Maria-Laach (XII<sup>e</sup> s.), de Mayence (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> s.), de Worms (1171-1234).

Nous ne nierons pas que la plupart de ces derniers édifices comptent jusqu'à six tours. Mais y a-t-il la moindre comparaison sérieuse à établir entre le plan *double*, c'est-à-dire à deux chœurs, ou au moins à deux transepts, oriental et occidental, qu'ils présentent par respect d'une tradition plus générale, en pleine efflorescence sous les Carolingiens (34), et le plan *simple* qu'offre la cathédrale de Tournai (35)? Les tours des églises rhénanes de ce genre surmontent *deux* croisées et flanquent sinon toujours *deux* absides au moins *deux* massifs transversaux opposés l'un à l'autre.

Encore moins, quoi qu'il paraisse, a-t-on affaire à une réédition de ce qui s'est passé dans les églises colonaises de plan tréflé (36) et dans leurs prototypes lombards (37) où, lorsqu'on atteint la perfection du système, on compte une tour centrale et quatre clochers latéraux.

Tout d'abord les églises de Cologne pouvant entrer ici en ligne de compte, c'est-à-dire le Grand-Saint-Martin (après 1185) et les Saints-Apôtres (après 1199) ainsi que l'abbatiale de Neuss, Saint-Quirin (comm. 1209), sont postérieures à la cathédrale de Tournai, érigée de 1110 à 1171.

Ensuite la ressemblance entre le type lombardo-rhénan et le type tournaisien n'est, à ce point de vue, que tout-à-fait superficielle. Dans le système adopté à Saint-Laurent de Milan et suivi au Grand-Saint-Martin de Cologne et chez ses congénères — comme d'ailleurs à Saint-Lucien

---

(34) S. Riquier, Corbie, cathédrale et S. Remi de Reims, cathédrale de Cologne, Corvey, Fulda, S. Gall, etc. VIOLLET LE DUC rattache les clochers de Tournai « au type carlovingien du Rhin »! *Dictionnaire de l'architecture française*, III, p. 365.

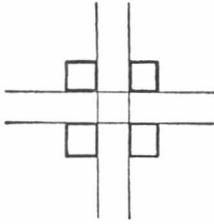
(35) C'est évidemment à la suite d'une erreur d'information que E. BARBEROT (*Histoire des styles d'architecture*) a pu écrire : « Pendant la période romane les constructions de la Belgique se rattachent directement à celles du Rhin. Ainsi, par exemple, la cathédrale de Tournai, avec ses six clochers (sic), sa nef à charpente, ses galeries et bas-côtés couverts de voûtes d'arêtes... »

(36) Comme le veulent DEHIO (p. 582) et la plupart des auteurs contemporains.

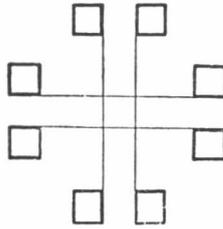
(37) L. CLOQUET, *L'architecture lombarde*, loc. cit., p. 226.

de Beauvais qui relève des mêmes principes (38) — les tours latérales, se serrant le plus possible les unes contre les autres, occupent les angles rentrants extérieurs des bras de la croix que l'édifice forme en plan. Avec la tour centrale, le maximum du système est de cinq tours. A Tournai, au contraire, les tours s'écartent le plus possible des angles rentrants et, glissant le long de chacun des croisillons droits, se dédoublent, en fonction même du glissement, pour

flanquer par paires chacune des extrémités de ces croisillons. Le maximum des clochers est de neuf. Si l'on pouvait employer ici des expressions relevant du domaine de la physique, on dirait que les clochers latéraux lombardo-rhéniens sont centripètes, tandis que ceux de



Type lombardo-rhénois.



Type tournaisien.

Tournai sont centrifuges.

Voilà pour ce qui concerne les églises lombardo-rhéniennes de plan central, lequel, comme nous le savons déjà, ne fut pas adopté à la cathédrale de Tournai.

Quant aux églises lombardo-toscannes de plan basilical à chevet tréflé, desquelles cette cathédrale se rapproche davantage, elles ne possèdent, celles-là, aucun système de tours qui puisse être invoqué comme élément de comparaison. Ce qui caractérise même les cathédrales de Pise, de Parme, de Plaisance, de Vérone, de Lucques, c'est qu'aucune tour n'y est accolée à l'édifice proprement dit. Le campanile y fait corps à part.

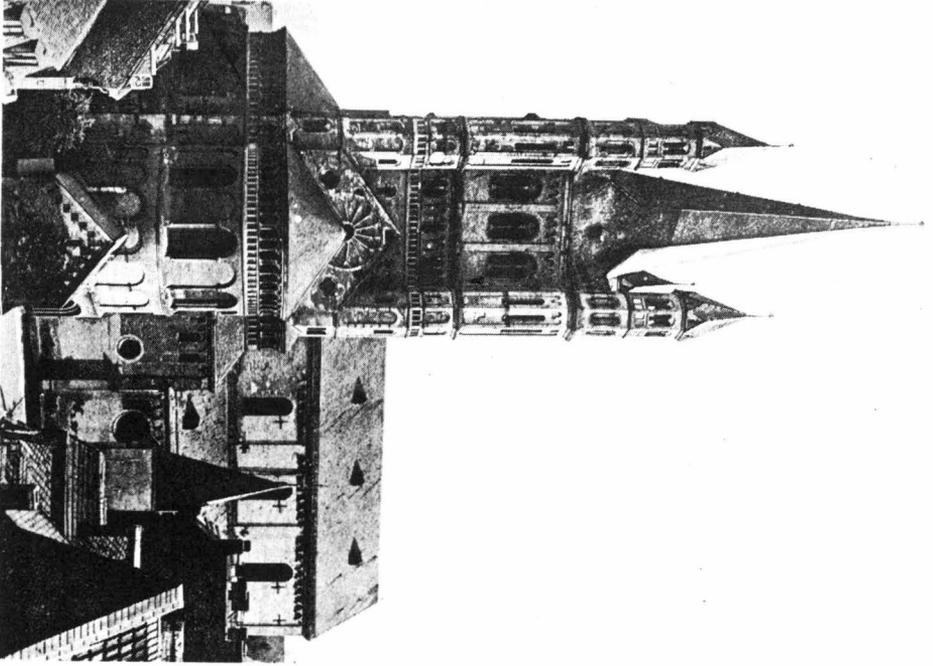
Toute prospection scrupuleuse ayant donné des résultats négatifs du côté lombardo-rhénois, c'est à la France que nous devons nous adresser pour épuiser les possibilités d'influence.

Faisons immédiatement abstraction du cas, unique, de Saint-Lucien de Beauvais, vidé avec ceux de Cologne, ainsi que du dispositif comportant deux tours en façade, qui est d'usage antique et général quoique, peut-être, employé avec plus de prédilection en Normandie (39).

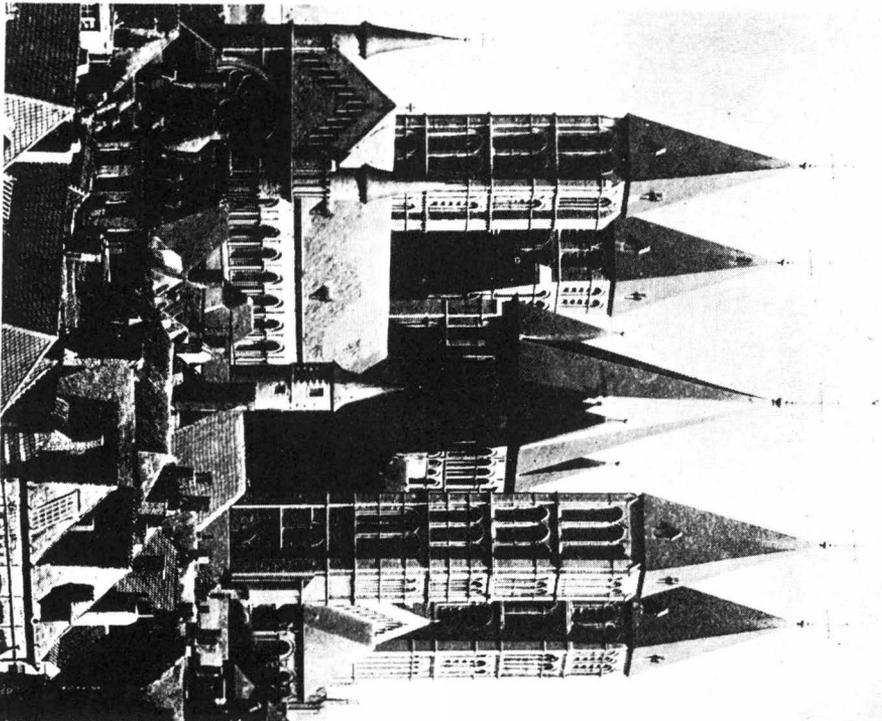
Vers le sud, au principe tournaisien, caractérisé par la présence de deux tours aux *extrémités* de chacun des croisillons, s'oppose le principe suivi à Saint-Martin de Tours (997-1015) et à Cluny III (1088-1220), où l'on signale bien cinq ou six tours, mais réparties comme suit : deux en

(38) A. S. Lucien à Beauvais des tourelles étaient logées dans les angles rentrants du plan cruciforme, vers l'ouest, contre la tour centrale.

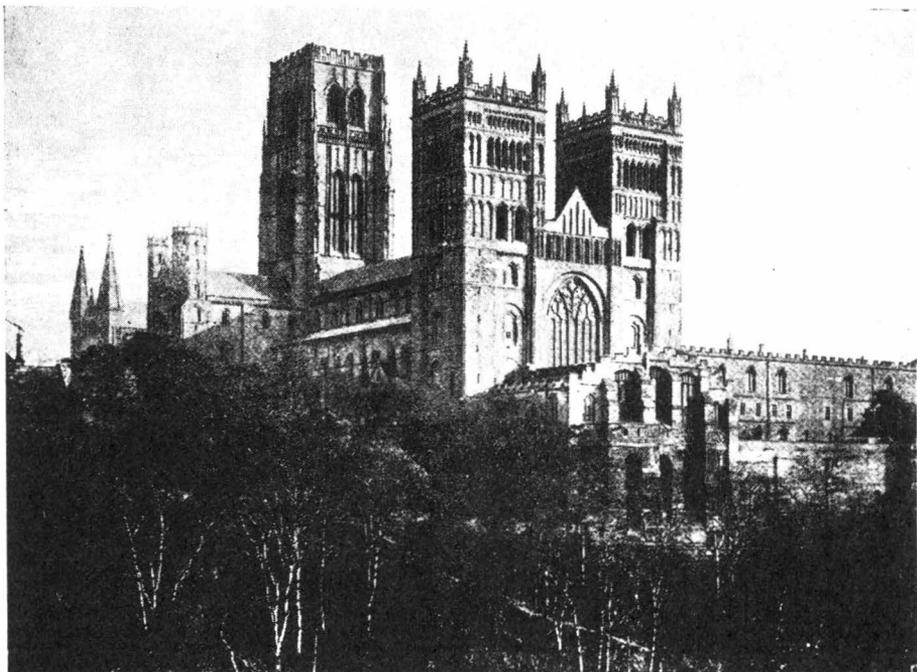
(39) La Trinité et S. Etienne à Caen; Jumièges, Graille, Montvilliers, etc.



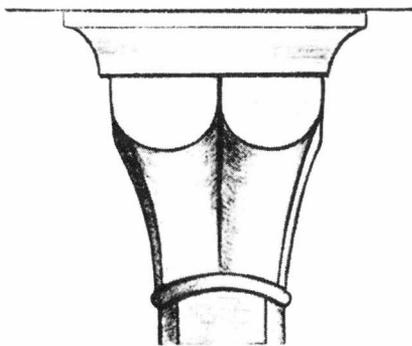
*Cologne. Grand Saint-Martin.*



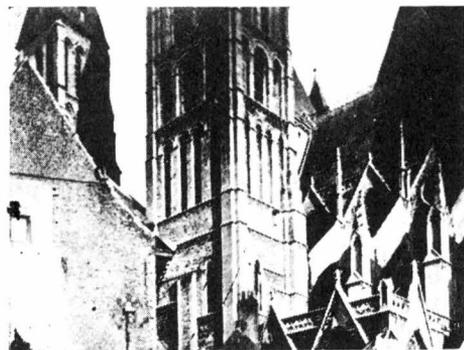
*Tournai. Cathédrale.*



Durham. *Cathédrale.*



Tournai. *Chapiteau godronné.*



Tournai. *Arcatures normandes.*

façade, une à la croisée — à chacune des deux croisées pour Cluny — et une *sur* chacun des croisillons.

Par contre, vers l'ouest, la présence du plan en croix potencée se signale assez nettement dans l'école normande, ou plus exactement anglo-normande. Il se trouve partiellement réalisé en Angleterre, à Peterborough notamment (1118-1200), par des tours ou tourelles réparties deux à deux, autour d'une tour-lanterne, à l'extrémité de trois des bras de la croix (nef, chœur et croisillon sud). A Ely (1080-1189) et à Durham (1093-1133) on compte, en plus d'une tour-lanterne, deux tours de façade et des tours jumelles aux chevets du transept. En Normandie même, le même principe a influencé le chœur de Saint-Etienne de Caen (XIII<sup>e</sup> s.), qui compte jusqu'à quatre tourelles terminales.

Toutefois, les croisillons et les chœurs auxquels nous venons de faire allusion, sont, ou postérieurs à Tournai, ou pourvus de tourelles d'importance beaucoup moindre que les tours de façade, ce qui diffère du système tournaisien, lequel érige en règle absolue l'égalité de tous les clochers latéraux. Il semble y avoir eu identité de conception, mais la réalisation est, à Tournai, beaucoup plus proche du type idéal.

On a conçu aussi d'une autre façon le problème de l'accumulation des tours : en faisant abstraction de celles de la façade occidentale et en considérant toute la partie orientale du plan comme le résultat de la juxtaposition de trois chevets complets, c'est-à-dire de trois chevets déjà pourvus chacun de tours jumelles encadrant une abside. Cette hypothèse, qui ne fait état que d'éléments constitutifs sans s'inquiéter de leur combinaison, ne trouve aucune base solide dans ces éléments mêmes.

En effet, on s'est bien souvent référé, à ce propos, aux chevets rhénans. Sans doute, lorsque l'on fait abstraction de la distinction essentielle qui sépare le trilobe oriental tournaisien du trilobe oriental colonais, c'est-à-dire si l'on envisage séparément chacune de leurs absides avec les tours qui les cantonnent, on obtient des physionomies apparentées. Il en est de même, malgré une différence de plan encore plus considérable, entre les absides des grandes cathédrales du Rhin moyen et celles de la cité scaldienne. Le chœur oriental de Spire, notamment, évoque irrésistiblement l'image d'un hémicycle tournaisien.

Mais peut-on affirmer le caractère essentiellement germanique des hémicycles cantonnés de tours? Certes, on en rencontre beaucoup en Allemagne aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles (40), mais la formule qu'ils représentent se

(40) A Trèves, ouest (1067-1078) et est (1152-1169); à Spire (début XII<sup>e</sup> s.), à S. Géréon de Cologne (2<sup>e</sup> moit. XII<sup>e</sup> s.); à Worms (1171-1234); à Mayence, est (déb. XII<sup>e</sup> s.) et ouest (déb. XIII<sup>e</sup> s.); à Andernach (1200-1220); à Bonn, est (mi-XII<sup>e</sup> s.) et ouest (XI<sup>e</sup> s.); à Maria-Laach (mi-XII<sup>e</sup> s.); à Knechtsteden (1130-1150); à Brauweiler (déb. XIII<sup>e</sup> s.), etc.

trouve appliquée aussi en France au début de l'époque romane, à Morienval notamment (avant le XI<sup>e</sup> s.) sans qu'il soit aucunement prouvé qu'on ait eu recours à un prototype rhénan. Le prototype lointain serait plutôt préroman — au moins carolingien (41) — et d'usage général. On paraît donc plutôt avoir affaire, concernant cet élément — dont la détermination de l'origine laisserait quand même subsister la question de sa multiplication — à des traditions ancestrales.

### 3. *La constitution des hémicycles.*

Si, dépassant le stade du rapprochement superficiel, on étudie les hémicycles en eux-mêmes, on constate d'ailleurs immédiatement de profondes divergences entre les hémicycles tournaisiens et les hémicycles rhénans ou lombards.

Ainsi que l'a déjà remarqué L. Cloquet (42) « ces hémicycles diffèrent sensiblement de ceux des églises rhénanes. L'abside rhénane est ordinairement simple, sans galerie d'étage à l'intérieur... Les hémicycles de Tournai... présentent au contraire deux demi-tambours concentriques; entre les deux règne un étroit collatéral avec son étage ou tribune; les deux étages ouvrent sur le vaisseau par une colonnade; cette galerie à étage est couverte d'un appentis adossé au tambour intérieur, lequel s'élève en claire-voie au-dessus du bas-côté avant de s'amortir en demi-cône contre le pignon du transept ».

Sans doute, Sainte-Marie au Capitole et l'église d'Hildesheim offrent à l'extérieur deux demi-tambours emboîtés l'un dans l'autre, mais le demi-tambour intérieur ne contient réellement qu'un étage alors qu'à Tournai il en abrite deux. Quant à l'église de Schwarzhof (1151-1193), c'est de deux chapelles complètes, superposées, qu'elle est formée elle-même à l'exemple des églises palatines. Le système constructif y est tout autre. Les prototypes de Sainte-Marie au Capitole (Saint-Laurent de Milan et Saint-Fidèle de Côme) ainsi que son congénère Saint-Lucien de Beauvais, présentent bien deux galeries superposées aux hémicycles, mais ces galeries sont de véritables déambulateurs qui s'opposent aux étroits collatéraux tournaisiens. Ils constituent deux vrais et larges circuits, établis à des hauteurs différentes autour d'un édifice de plan central alors qu'à Tournai on n'a affaire qu'à des raccordements superposés entre les parties droites d'un édifice de plan basilical. Ces raccordements sont

---

(41) A Mayence on y recourt vers 975. Cf. M. AUBERT, *Congrès archéologique de Rhénanie*, p. 166.

(42) *L'architecture lombarde*, loc. cit., pp. 228-229.

d'autant moins réussis qu'à l'étage, en plus d'interruptions à l'endroit des clochers, il y a une différence considérable de niveau entre les tribunes de la nef et celles de la partie orientale de l'édifice.

D'autre part cependant les galeries de circulation des hémicycles tournaisiens ne sont pas davantage assimilables aux étroits passages de service percés à Saint-Quirin de Neuss et à Saint-Cunibert de Cologne (1200-1225), fût-ce à deux hauteurs différentes, dans l'épaisseur des supports, sans y provoquer le dédoublement des demi-tambours.

L'hypothèse lombarde-rhénane étant mal assise, on a suggéré que les hémicycles tournaisiens pourraient être influencés, dans chacune de leurs réalisations séparées, par des chevets normands (43).

A l'inverse de la précédente, cette hypothèse est absolument recevable. Comme nous le rappelle M. Hans Reinhardt (44), on trouve, en effet, en Normandie, à la Trinité de Caen, par exemple, « une sorte d'étroit passage contournant le chœur. Mais il s'agit tout au plus d'un petit couloir courant derrière les supports des doubleaux posés devant le mur du fond de l'abside. Non seulement les chapelles rayonnantes font défaut, mais le passage lui-même est tellement étroit qu'on ne peut parler d'un véritable déambulatoire. Que l'on se figure une procession voulant faire le tour de l'abside, et l'on en sentira l'impossibilité. Il est hors de doute — ajoute le même auteur — que cette forme normande a exercé son influence en Picardie et même jusqu'en Ile-de-France. Les pourtours des bras arrondis du transept de la cathédrale de Tournai ne sont que des couloirs normands. Le chœur de l'ancienne église de Notre-Dame de Soissons ne possédait pas un véritable déambulatoire, mais bien une abside normande à deux étages, à la manière des exemples cités. Enfin, le fameux déambulatoire de Morienval (vers 1130), tant de fois discuté, s'explique par le fait qu'on voulait imiter une abside normande. Il est fort étroit et dépourvu de chapelles rayonnantes. Comme dans les absides normandes, le passage s'arrête à la partie droite du chœur et ne se poursuit pas à travers les tours d'angle du transept, de sorte qu'il est impossible de parler d'un prolongement des bas-côtés autour de l'abside, comme dans les véritables déambulatoires ».

Ces considérations, absolument pertinentes, sont valables aussi pour les couloirs d'étages, de même conception, qui apparaissent à la Trinité et à Saint-Nicolas de Caen, à Bosscherville (1125-1157), à Lessay, à Saint-Gabriel et peut-être même à Notre-Dame de Guibray à Falaise et qui

(43) ST. LEURS, *loc. cit.*, p. 26.

(44) *Hypothèses sur l'origine des premiers déambulatoires en Picardie*, (*Bullet. Mon.*, 1929, pp. 279-280).

complètent le rapprochement avec les hémicycles de Tournai. Ceux-ci trouvent en Normandie la forme de leur plan, qui est intermédiaire entre les vrais déambulatoires de Sainte-Marie au Capitole ou de Saint-Lucien de Beauvais, et les simples percements de Saint-Cunibert et de Saint-Quirin; ils empruntent à la même région, en ce qui concerne l'élévation, leurs deux étages inférieurs de galeries semblables assez étroites et mal raccordées au reste de l'édifice.

Ces derniers détails : galeries étagées et passages mal établis, écartent au surplus tout recours à une troisième hypothèse, l'hypothèse « clunienne » qui pourrait faire état des déambulatoires de Cluny (1088-1115) et de Paray le Monial (avant 1109), un peu plus étroits que les collatéraux des chœurs de ces abbatices.

#### 4. La galerie de circulation extérieure.

On a souvent attribué une origine rhénane, ou lombardo-rhénane, à la majestueuse galerie de circulation qui court, à l'extérieur, à hauteur des fenêtres hautes, le long des murs goutterots de la nef ainsi qu'au sommet des hémicycles du transept, et qui, dans le premier état de la conception, devait vraisemblablement figurer aussi au sommet des parties droites des croisillons et tout autour du chœur disparu.

Il faut reconnaître cependant que de profondes différences de nature distinguent cette coursière des prototypes qu'on a voulu lui trouver en Allemagne.

Les galeries extérieures visibles dans les églises de Rhénanie (45) à l'instar de leurs congénères de Lombardie (46), constituent par essence un allègement en même temps qu'un contrebatement de l'extrados des voûtes en cul-de-four des absides. Les unes et les autres succèdent à des niches du premier art roman, d'abord simplement accolées puis réunies entre elles pour former une galerie continue (47). Cette évolution se ren-

---

(45) D'abord à la chapelle de S. Gothard, à Mayence (1137), puis à Bonn (mi-XII<sup>e</sup> s.) et enfin à tous les chevets de la fin du XII<sup>e</sup> s. et du commencement du XIII<sup>e</sup> : Mayence, Spire, Worms, Coblenze, Sinzig, Trèves (est), Andernach, les églises de Cologne (Ste Marie-au-Capitole, Grand Saint-Martin, SS. Apôtres, S. Géréon, S. Cunibert), etc. A Schwartzrheindorf (vers 1151) le cas est tout différent; la galerie entoure la seconde des deux églises superposées. Pour ces galeries voir M. AUBERT, *loc. cit.*, pp. 138-139, 282-284.

(46) S. Giacomo de Côme (1095-1117), cathédrale de Modène (1099-1106), SS. Jean et Paul de Rome (1099-1118), S. Michel de Pavie, Ste Marie de Bergame et Ste Marie de Murano (trois églises du déb. du XII<sup>e</sup> s.), S. Michel de Lucques, etc. Cf. *ibid.*, p. 283.

(47) Niches accolées à S. Ambroise de Milan (IX<sup>e</sup> s.), S. Vincent in Prato (IX<sup>e</sup> s.) et S. Pierre d'Agliate (IX<sup>e</sup> s.). Dans l'école rhéno-mosane on trouve encore des niches aveugles à Hersfelt (Allemagne) et à Xhignesse (Hamoir) (Belgique). L'évolution en galerie continue paraît s'être accomplie un peu partout de façon indépendante.

contre à des degrés divers d'épanouissement partout où a régné ce premier art roman, c'est-à-dire également en France (48) et en Espagne (49).

Le rôle des niches et des galeries plus ou moins profondes est avant tout architectonique; elle n'apparaissent tout d'abord que là où il y a une fonction réelle à remplir, c'est-à-dire aux absides, et ce n'est que par assimilation qu'elles s'étendent aux tours voisines. Rarement elle reviennent vers la nef et encore est-ce lorsque celle-ci est voûtée (50). Nulle part la galerie lombardo-rhénane, qui se présente ordinairement sous forme de galerie naine (*Zwerggalerie*), n'est en rapport d'effet à cause avec les fenêtres hautes, si bien qu'il est des cas typiques où elle existe à un étage supérieur à celui de ces fenêtres (51)

Tout autre est le cas de Tournai. Là, la galerie de circulation, de proportions considérables, est intimement liée à l'existence des baies supérieures qu'elle aide largement à desservir. A cet égard, elle remplit sa fonction la plus ancienne au sommet des murs goutterots de la nef. A l'inverse de ce qui s'est passé en Lombardie et en Allemagne, c'est de là qu'elle est partie pour gagner les hémicycles, où ses supports sont moins harmonieusement disposés, plus lourdement comprimés (52). D'autres églises tournaisiennes confirment cette fonction. Si, à Saint-Quentin (fin XII<sup>e</sup> s.) la coursière extérieure, née en haut de la nef, se poursuit originellement, comme à la cathédrale, tout autour de l'édifice, par contre, à Saint-Nicolas (fin XII<sup>e</sup>-comm. XIII<sup>e</sup> s.) et à Saint-Jacques (1<sup>er</sup> quart XIII<sup>e</sup> s.) elle reste limitée aux murs goutterots de la nef (53).

Le procédé décoratif de la coursière de la cathédrale de Tournai, comprenant un arc par travée de l'édifice, arc dont les piédroits sont formés par des contreforts ajourés, cantonnés de deux ou trois colonnettes octogonales, est tout autre que celui des galeries lombardo-rhénanes, où les arcades sont beaucoup plus rapprochées et reposent sur des groupes de colonnettes rondes cantonnant un pilastre seulement de deux en deux ou même de trois en trois.

En-dessous de la galerie, le système rhénan aligne souvent une frise de cadres (54). A Tournai cette frise n'existe pas.

(48) Plaimpied, Aix-Angillon, Aime (Savoie), Cosne (Nièvre), S. Guilhem le Désert, etc.

(49) Cf. J. PUIG i GADAFALCH, *La geografia i els orogens del primer art romaníc*, Institut d'Estudis Catalans, Mém. III, Barcelone, 1930.

(50) Modène, Trente, Lucques, Spire (2<sup>e</sup> moit. XII<sup>e</sup> s.).

(51) E. a. Ste Marie au Capitole à Cologne.

(52) Chaque contrefort y est notamment cantonné de deux colonnettes au lieu de trois. Les arcs, pressés les uns contre les autres, se brisent quelquefois.

(53) Cf. PAUL ROLLAND, *Les églises paroissiales de Tournai*, Coll. « Ars Belgica », T. V, Bruxelles, 1935.

(54) Andernach, etc.

En dehors d'une origine rhénane, on a parlé, d'ailleurs fort vaguement (55), d'une origine normande. On constate, en effet, que la Normandie puis l'Angleterre ont connu deux choses avant Tournai : des galeries de circulation très ornées, à hauteur des fenêtres hautes, mais à l'intérieur des édifices (56), et une décoration très poussée de ces fenêtres à l'extérieur (pilastres, colonnettes, archivoltas moulurées etc.) (57). Il suffit d'imaginer le transfert des châssis du côté intérieur de la galerie de circulation plutôt que du côté extérieur, pour obtenir le principe appliqué à Tournai (58). L'origine de ce principe est vraiment si normande que c'est précisément à la coursère extérieure de la nef de Tournai que, par une exception presque absolue dans la décoration de l'édifice, se rencontrent des chapiteaux godronnés (59) (fig.), spécifiquement normands ou plus exactement anglo-normands puisqu'ils apparaissent pour la première fois en Angleterre (60).

### 5. La voûte des hémicycles.

Un autre élément distingue encore les hémicycles tournaisiens des hémicycles lombards, rhénans, et cette fois, même normands, c'est la voûte. A Tournai, cette voûte est composée de petits berceaux perpendiculaires à chacune des fenêtres hautes de l'abside et épousant leur cintre. Ces berceaux convergent en éventail vers le sommet du grand arc d'ouverture du rond-point. Les arêtes que forme leur rencontre sont renforcées par des bandeaux saillants, de section carrée. En Lombardie, en Rhénanie et en Normandie la voûte des absides est en cul-de-four ou quart de sphère, généralement plein, c'est-à-dire rarement percé de simples pénétrations formant lunettes.

Il convient toutefois d'ajouter que si le système d'arêtes à renforcement n'a pas été employé en Lombardie ancienne pour les hémicycles, il s'y présente, avec d'autres destinations, beaucoup plus tôt qu'ailleurs et paraît avoir essaimé de là dans tout l'ouest de l'Europe (61). L'hypothèse d'une

(55) ST. LEURS, *loc. cit.*, p. 23.

(56) St. Etienne et La Trinité à Caen (début XII<sup>e</sup> s.); Peterborough, Ely, etc.

(57) St. Etienne et La Trinité à Caen, Ely.

(58) Le phénomène inverse se produira à S. Quentin de Tournai, vers 1465. La coursère autrefois extérieure y deviendra intérieure par suite du déplacement des châssis.

(59) Ces chapiteaux se trouvent, à trois exemplaires, du côté sud, vers le jardin du palais épiscopal (un contre le croisillon sud et deux vers le milieu de la rangée).

(60) D'après M. John Bilson. On en trouve de très beaux notamment à Winchester.

(61) M. AUBERT, *Les plus anciennes croisées d'ogives, leur rôle dans la construction*. (*Bullet. Monument.*, 1934, pp. 6 ss.).

origine lombarde est donc d'être exclue (62), mais la filiation directe dans le temps et dans l'espace ne s'impose pas.

#### 6. *L'élévation interne à quatre étages.*

Une caractéristique, très intéressante aussi, de la cathédrale de Tournai réside dans son élévation à quatre étages superposés : rez-de-chaussée, tribunes, faux ou vrai triforium, fenêtres hautes. L'hypothèse d'une influence champenoise a été plusieurs fois émise à ce propos. Elle fait notamment état de la présence de ce dispositif aux chœurs de l'abbaye Saint-Germer (comm. 1132) et à celui de l'église Saint-Remi de Reims (1162-1182). On remarquera immédiatement que ces exemples sont postérieurs à Notre-Dame de Tournai, où la nef, commencée peu après 1110, était terminée en 1146, ce qui rend l'hypothèse irrecevable.

Comme pour certaines des caractéristiques précédentes il convient, à défaut d'exemples relatifs à l'ensemble du système, d'envisager les éléments constitutifs de celui-ci à l'état partiellement groupé ou bien isolé.

Les tribunes remontent aux premières basiliques chrétiennes et se sont perpétuées dans diverses écoles occidentales. Leur adoption par l'art lombard (63), par l'art champenois (64) et par l'art anglo-normand n'impliquerait pas que les architectes tournaisiens aient eu recours, pour cet élément, aux copies fournies par des intermédiaires déjà différenciés plutôt qu'aux archétypes communs, si les deux variétés dans les hauteurs respectives du rez-de-chaussée et des tribunes, qui distinguent fortement l'école anglo-normande (65), ne se rencontraient précisément en même temps à la cathédrale de Tournai. A la nef, en effet, les tribunes ont une hauteur égale à celle des bas-côtés; dans toute la partie orientale jusqu'aux retours de la nef, les dimensions sont franchement différentes : très hautes arcades en bas, petites arcades en haut.

De son côté, le triforium s'explique aisément par le désir naturel d'orner intérieurement les murs goutterots au droit des toitures en appentis des bas-côtés ou des tribunes. La réalisation de ce désir est facilitée çà et là par la présence, très ancienne, d'ouvertures rectangulaires ou en plein cintre permettant l'éclairage et l'aération des combles de ces toitures par la haute nef. Pareil triforium apparaît très tôt en Normandie : Lessay

---

(62) *Ibid.*, p. 18. FRITZ HOEBER, *loc. cit.*, p. 36.

(63) S. Ambroise de Milan.

(64) Montiérender (vers 1000), S. Remi de Reims (1005), etc.

(65) Tribunes de hauteur égale aux bas-côtés à S. Etienne de Caen (fin XI<sup>e</sup> s.), Cerisy-la-Forêt, Winchester, Ely, Peterborough, etc. — Tribunes de hauteur moindre que les bas-côtés à Jumièges, Durham, (Bayeux et Coutances?), etc.

(1098), Bosscherville (1118), Saint-Gabriel, et la Trinité de Caen (comm. XII<sup>e</sup> s.) etc. Il y présente souvent, comme à la nef de Tournai, deux baies par travée (66). Toutefois, dans les exemples antérieurs à Tournai le triforium n'existe jamais en même temps que les tribunes; ces deux éléments paraissent s'exclure; l'élévation maximum ne compte que trois étages, fenêtres hautes comprises.

A l'état isolé, le triforium du transept, remplaçant les arcs plein cintre par un entablement que supportent des colonnettes placées en rang serré, fait penser à la galerie haute extérieure de certaines églises lombardes, celle de S. Frediano du Lucques, par exemple, imitée notamment à Trèves, en haut de l'abside de l'église Saint-Siméon (XII<sup>e</sup> s.), contre l'antique *Porta Nigra*. Ce fait est à rapprocher de l'origine lombarde possible des voûtes des hémicycles, reposant directement sur ce triforium.

### 7. La tribune occidentale.

On ne peut passer sous silence un rapprochement, également souvent opéré (67), entre la cathédrale de Tournai, où les tribunes, en dépit d'une modernisation à cette place (vers 1620), forment un vestibule à deux étages par leur retour en deux travées centrales (68) au dos de la façade occidentale, et certaines églises normandes.

En effet, pareil vestibule bipartite existe, a existé ou fut projeté, au revers des pignons du transept, à Saint-Etienne et à Saint-Nicolas de Caen, à Jumièges, à Cerisy-la-Forêt, à Bosscherville, à Bernay, à Guibray, à Saint-Taurin d'Evreux, à Lessay, à Tour, à Bayeux, à Coutances, à Canterbury, à Winchester etc. Suivant la même formule, la division des

---

(66) S. Nicolas de Caen, Lessay. En Angleterre : Tewkesbury, St. Albans (transept), Gloucester.

(67) J. WARICHEZ, *op. cit.*, p. 23, ST. LEURS, *ibid.* p. 24.

(68) Les deux travées toutefois n'existent qu'au rez-de-chaussée. A l'étage, l'espace est complètement libre jusqu'à la superstructure, autrefois en plafond de bois, qui s'y prolonge sans solution de continuité, de la nef jusque contre le mur de façade. Les différents éléments longitudinaux de cette nef : arcs des tribunes, triforium et fenêtres hautes (ces dernières depuis l'abandon des grosses tours occidentales), se poursuivent également sur les côtés jusqu'à la façade. Toutefois la travée longitudinale du vestibule, marquée au dehors par un dédoublement des contreforts et des éléments décoratifs de la coursière, se singularise au dedans par une membrure que ne possèdent pas les autres travées. Les piles qui la séparent du reste de la nef possèdent un puissant dossier qui part du sol de la tribune occidentale jusqu'au dessus des voûtes actuelles (il émerge encore dans les combles). Avant la construction de ces voûtes (1754), une colonne semi-circulaire était engagée dans ce dossier et deux colonnettes rondes, dont les bases et les socles subsistent encore, étaient logées dans ses angles. Tout cet ensemble montait contre l'élévation latérale où l'on remarque ses arrachements, jusqu'au plafond de bois dont il soutenait une des maîtresses fermes.

pignons du transept est double à la Trinité de Caen. La plupart de ces exemples datent d'avant la cathédrale de Tournai.

Sans doute pareil système n'est pas spécifiquement normand car on le trouve réalisé en tout ou en partie à Saint-Remi de Reims (1039-1049), à Saint-Genoux dans l'Indre, à Saint-Sever dans les Landes, à Preuilly-sur-Claise, à Sainte-Foy de Conques en Rouergue, à Saint-Chef en Dauphiné, à Saint-Martial de Limoges, à Saint-Sernin de Toulouse, à Saint-Jacques de Compostelle, à Saint-Michel de Lucques etc. Il paraît être plutôt bénédictin (69). Mais son emploi en Normandie fut beaucoup plus considérable qu'ailleurs.

Il existe pourtant une certaine différence entre une tribune appliquée sans continuité obligatoire — c'est-à-dire que la nef ait elle-même des tribunes ou non — au revers du pignon d'un *transept* comme c'est le cas en Normandie, et le retour normal, contre la façade *occidentale*, des véritables tribunes de la nef, comme le fait se présente à Tournai, ainsi qu'en Hainaut belge, à la collégiale Saint-Vincent de Soignies (fin XI<sup>e</sup>-début XII<sup>e</sup> s., état disparu).

La conception binaire des éléments occidentaux nous rapprocherait plutôt du cas méridional, commun, de Saint-Sernin de Toulouse (1080-XII<sup>e</sup> s.) et de Saint-Jacques de Compostelle (XII<sup>e</sup> s.).

#### 8. *Le triforium de l'arc triomphal de la nef.*

L'arc triomphal de la nef montre encore, dans les combles actuels, aux retombées des voûtes de 1754, les extrémités d'une rangée d'arcs aveugles reposant sur des colonnettes. Une certaine importance est à attribuer à ce dispositif car il se développera magnifiquement en galerie praticable dans les églises tournaisiennes de l'époque gothique.

Un décor analogue, comportant six arcs, se rencontre en Angleterre à la cathédrale de Norwich, dont la nef est absolument contemporaine de celle de Tournai puisqu'elle date de 1112 à 1145.

#### 9. *L'absence de voûte primitive sur les parties droites.*

Avant les modifications de 1199-1213, qui amenèrent l'établissement de croisées d'ogives et de berceaux brisés sur les parties droites du transept et du chœur, la cathédrale de Tournai ne comportait d'autres hautes voûtes que celles des absides semi-circulaires.

---

(69) LEFÈVRE-PONTALIS, *Les plans des églises romanes bénédictines*. (Bullet. Monum., 1913; pp. 43-44 du t. à p.).

Pareille absence de couverture incombustible rapproche cet édifice des grandes églises lombardes, rhénanes et normandes primitives. Toutefois, au moment où s'élevait la nef de Tournai, les écoles de Lombardie, du Rhin et de Normandie abandonnaient pareil mode primitif de superstructure au profit de voûtes d'arêtes ou en croisées d'ogives. La cathédrale de Tournai fait donc preuve d'archaïsme en la matière. Elle se distingue d'ailleurs de nombreux édifices religieux des écoles précitées par le manque d'alternance des supports (70). La division par travées y prend pour unité l'entre-axe des bas-côtés. Si les supports sont développés, même très richement, ils le sont uniquement — et différemment par étages — en fonction des ressauts des grandes arcades et de la couverture des collatéraux, et non pas en vue d'une superstructure générale. L'idée maîtresse est toute d'horizontalité. Elle ne comporte aucune ligne verticale. A cet égard on se rapproche très fort des basiliques antiques dont s'inspirent encore, un siècle plus tôt, des églises champenoises comme Saint-Remi de Reims (1005-1049). Le développement des supports en piliers composés se fait néanmoins à la manière normande : la pile cruciforme est pourvue de colonnes engagées sur ses faces plates, tandis que des colonnettes en cantonnent les angles rentrants (71). Aux hémicycles les supports consistent, également comme en Normandie, en colonnes cylindriques appareillées.

Toutefois, entre la première travée de la nef (tribune occidentale) et la deuxième travée ainsi qu'entre les deux travées de chacun des retours de la nef et de l'ancien chœur dans les croisillons, des colonnes engagées montent ou montaient de fond jusqu'à la superstructure, primitivement de bois. Pareil procédé est également normand (72).

#### 10. *La forme et l'ornementation des clochers.*

La tour-lanterne n'est ni circulaire ni polygonale comme les dômes lombards ou rhénans. Elle est tout simplement carrée comme les tours-lanternes normandes et couverte d'une flèche de bois comme elles. Peut-

(70) On ne connaît donc pas non plus à Tournai le système comportant deux travées aux bas-côtés pour une travée au vaisseau principal, système qui caractérise l'emploi des voûtes d'arêtes en Lombardie et en Rhénanie.

(71) Cf. LEFÈVRE-PONTALIS, *Les influences normandes au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle dans le Nord de la France*. (*Bullet. Monum.*, 1906, p. 7 du t. à p.).

(72) Avec ou sans alternance à Jumièges, la Trinité, S. Etienne et S. Nicolas de Caen, Bosscherville, Ste Marguerite-sur-Mer, Montvillers, Graille-Ste Honorine, etc. De mêmes supports engagés se rencontrent, entre la Normandie et Tournai, à l'ancienne cathédrale de Boulogne (1104), à Lillers (Pas-de-Calais), etc. Cf. LEFÈVRE-PONTALIS, *loc. cit.*, p. 5. Pour Tournai voir ci-dessus note 68.

être même prévoyait-on de l'élever plus haut, comme beaucoup d'entre celles-ci (73).

Les tours latérales s'opposent aussi violemment aux tours rhénanes, spécifiquement terminées en triangles et surmontées de flèches à losanges ardoisés. Elles sont, si l'on peut dire, ordinaires, normales. Cela ne suffirait pas pour les faire dériver des clochers normands, tout bonnement normaux eux aussi, si certains éléments décoratifs, caractéristiques de la Normandie, ne s'y rencontraient. Le clocher sud-est (74), notamment, mérite véritablement d'être appelé « clocher normand ». Il possède des rangées serrées d'arcades aveugles, très élancées, en tout semblables aux arcades qui ornent les tours de façade de la Trinité et de Saint-Etienne à Caen (fin XI<sup>e</sup> s.), de l'église de Ouistreham etc. Les chapiteaux des colonnettes qui flanquent ses hautes baies sont sphérico-cubiques allongés ou encore à godrons simples ou combinés avec d'autres motifs.

La présence de contreforts plats, appliqués au milieu des faces des tours, se constate également en Normandie.

#### 11. *La décoration murale extérieure.*

Les bandes dites « lombardes », reliées par des arcs de décharge, les niches de toute nature et les arcatures qui, en Rhénanie comme en Lombardie, allègent les murs ou courent sous les corniches, surtout depuis l'apogée de l'art roman, sont totalement absentes à la cathédrale de Tournai. S'il y a quelques arcades de décharge aveugles à la base des croisillons, elles ne relèvent d'aucune école déterminée, mais constituent une application de recettes architecturales d'un emploi général et traditionnel. La stabilité du gros-œuvre est assurée par des contreforts, d'ailleurs fort peu saillants par suite de l'absence de voûtes. Cette méthode est toute franço-normande (75).

L'ornementation extérieure des fenêtres, et même des contreforts, au moyen de colonnettes et de larmiers, est également de goût franco-normand, comme il appert, pour la Picardie, des colonnettes jumelées terminant les contreforts de Saint-Lucien de Beauvais, et, pour la Normandie, de ce qui a été dit plus haut à propos de la galerie de circulation extérieure (76). On retrouve également à Tournai, aux tours du croisillon nord, de ces décors en arcs entrecroisés (fig.), qui singularisent les églises

---

(73) A Durham, Cantorbery.

(74) Clocher « Marie-Pontoise », vers le beffroi.

(75) A la Trinité de Caen, p. ex.

(76) Voir note 57.

normandes de Sainte-Marguerite-sur-Mer et de Gravelle-Sainte-Honorine (77).

Dans ses contours la façade occidentale diffère profondément de l'art lombard, par suite de la rupture des lignes obliques (versants des toitures), provoquée par l'existence d'un clair-étage. On sait qu'en Lombardie un seul versant couvre primitivement chaque côté de l'édifice, du haut faite à la corniche des collatéraux (Milan, Parme, Pavie, Brescia). Cette différence serait encore plus marquée si le plan primitif tournaisien, comportant une tour carrée à l'entrée de chaque collatéral, avait été réalisé jusqu'au bout (cf. figures ci-contre).

Quant à la décoration du champ de la façade en séries d'arcades superposées, on la rencontre aussi bien dans le Midi de la France, à Poitiers par exemple, qu'à Lucques, à Pise ou ailleurs encore en Italie septentrionale. Elle s'impose par le retour, à l'occident, de tous les éléments des murs latéraux, avec leur décoration respective. La galerie d'arcatures serrées notamment, qui courait en haut de la façade et dont les restaurateurs n'ont pas tenu compte, hypnotisés qu'ils semblent avoir été par l'idée d'une grande rose, formait le retour de la coursière extérieure, mais à un niveau légèrement supérieur (78). S'il y a souvenir de la Lombardie, ce souvenir est bien atténué par des transmissions imparfaites et des modifications locales.

## 12. La sculpture monumentale.

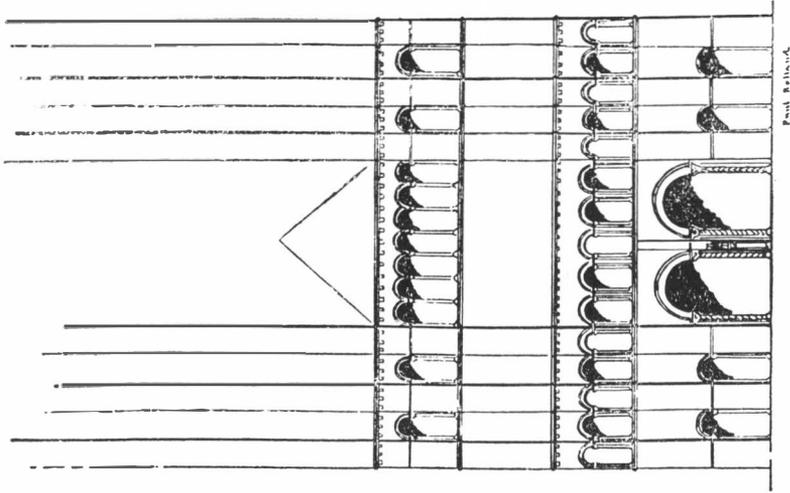
### A. Les portails trilobés.

Les portails trilobés, que nous pouvons actuellement dater d'entre 1141 et 1171 (79), doivent être considérés à trois points de vue : dans leur forme, dans leur iconographie et dans leur technique.

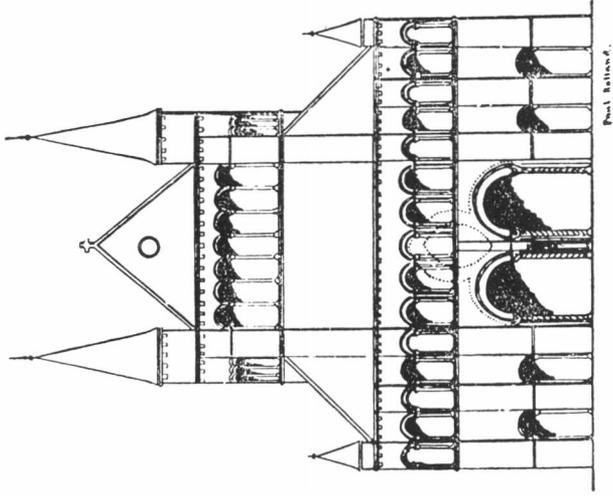
(77) *Congrès archéologique de Rouen, 1927*, p. 525 et LEFÈVRE-PONTALIS, *Les influences normandes...* loc. cit., p. 29.

(78) Voir la précieuse lithographie publiée par J. LE MAISTRE D'ANSTAING, (*Recherches sur l'histoire et l'architecture de l'église cathédrale de Tournai*, I, 1842, en regard de la page 275) et également à part. Des vestiges de la galerie y apparaissent nettement au-dessus de la fenêtre ogivale percée en 1526. Sept arcs romans devaient former cette galerie à laquelle on accédait par les tourelles du pignon principal dont les escaliers primitifs s'arrêtent précisément à la hauteur voulue, ainsi qu'on peut s'en rendre facilement compte à l'intérieur. Au-dessus de la galerie, la lithographie laisse même apercevoir quelques traces de modillons arasés, comme on en voit encore au-dessus de la coursière latérale, sous l'emplacement de l'ancienne corniche. Pour le reste de cette façade voir LE MAISTRE D'ANSTAING. *Bullet. Soc. hist. Tournai*, XIII, 1869, pp. 319 ss. On constatera que le pignon actuel est purement hypothétique et qu'il est décalqué sur les pignons des croisillons datant, dans leur dernier état, du relèvement des toitures effectué lors de la construction des voûtes ogivales du transept (1199-1213). Ces derniers pignons ont d'ailleurs été restaurés on ne sait comment.

(79) Voir notre *Chronologie*, loc. cit., pp. 127-129.



Façade occidentale.  
Restitution du projet primitif.  
(N. B. La décoration de la 3<sup>e</sup> zone nous nous échappe).



Façade occidentale.  
Restitution de l'exécution.  
(N. B. La décoration de la 3<sup>e</sup> zone nous nous échappe).

La forme trilobée apparaît à Tournai tout d'abord au portail occidental. Là, après un certain temps au cours duquel l'ornementation de la façade avait consisté en une simple transcription des dispositions internes et où, en conséquence, la ligne horizontale du portail ne se voyait brisée que par le contrefort médian, nécessité par la division bipartite du porche intérieur portant tribune, on voulut donner plus d'ampleur à l'entrée principale, répartie jusqu'alors entre deux portes plein-cintre relativement basses. A cet effet, on réunit ces deux portes par le dessus au moyen d'un arc brisé, dressé à cheval sur les deux pleins cintres et formant un trilobe dans la partie supérieure duquel on paraît avoir logé une « gloire ». La preuve de ce remaniement se trouve dans la découverte de sculptures à une place qui correspond exactement à la voussure de ce trilobe (80).

Les portails latéraux, c'est-à-dire la porte Mantille (nord) et la porte du Capitole (sud), qui témoignent aussi d'un remaniement subi par leur état primitif, contemporain de la nef (81), n'auront reçu leur forme trilobée qu'à l'imitation du portail principal. Ici, en effet, l'accolade unificatrice n'était pas nécessaire vu que l'entrée fut toujours simple.

C'est donc plutôt à propos du portail occidental que se pose la question d'origine. D'où vient sa forme tout à fait insolite? A vrai dire, que nous sachions, de nulle part. Elle paraît originale. Les sculpteurs de Tournai semblent avoir fait œuvre nouvelle à cet égard. Mais hâtons-nous d'ajouter que s'ils ne se sont pas inspirés de modèles préexistant dans la *réalité*, ils ont sans doute été influencés par des exemples de *fantaisie*. Ils ont travaillé à l'imitation des portails figurés que leur fournissaient en grand nombre les miniatures, surtout celles qui groupaient en portiques, sous des frontispices, les canons de concordance des évangiles (82). Peut-être même l'ont-ils fait par l'intermédiaire des orfèvres qui donnaient à leurs productions des formes totales ou partielles d'édifices religieux imaginaires. Il suffit de regarder un de ces nombreux triptyques que nous a laissés le XII<sup>e</sup> siècle, pour se rendre compte de la parenté de ceux-ci, d'une part, avec les canons enluminés et, d'autre part, avec les portails de Tournai. Un triptyque mosan conservé au Victoria and Albert Museum de Londres rappelle notamment la division en deux colonnes de certaines pages de manuscrits et présente en même temps, à droite et à gauche, des colon-

---

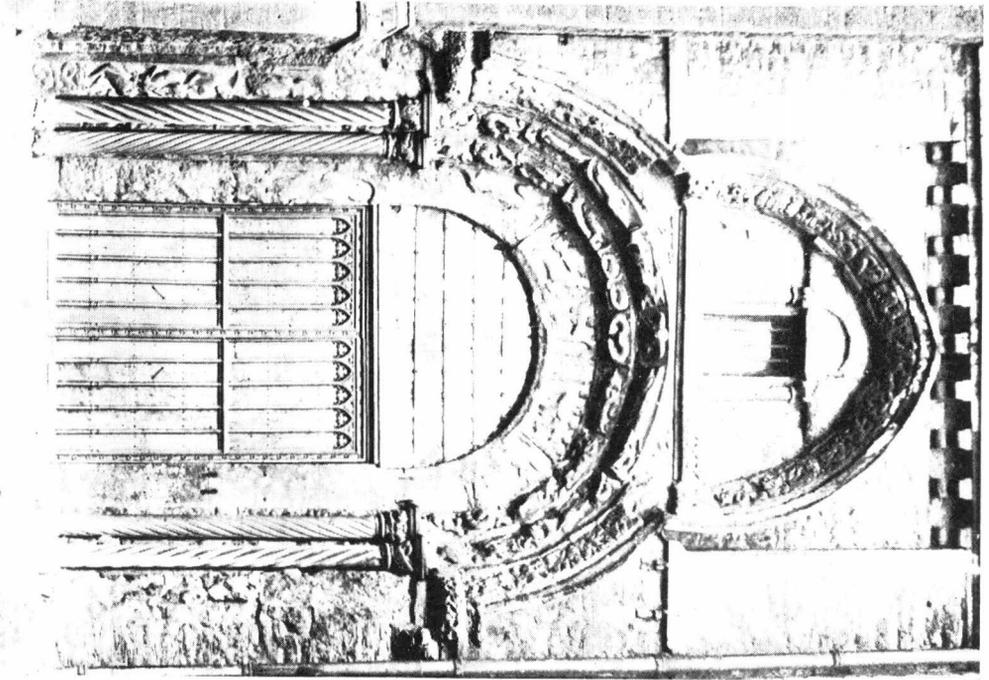
(80) Cf. RENARD dans *Bullet. Soc. Hist. Tournai*, III, 1852, pp. 23 ss. et IDEM., *Monographie de Notre-Dame de Tournai*, p. 4. Voir aussi *Bulletin* précité XIII, p. 325.

(81) Notre *Chronologie*, *loc. cit.*

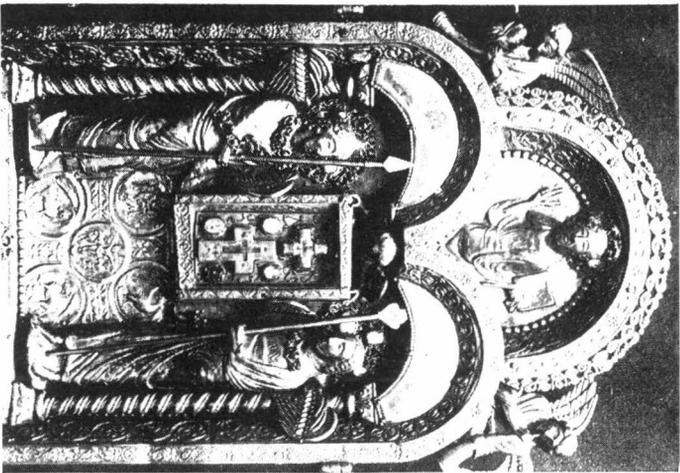
(82) Voir un très beau cas d'influence exercée par un frontispice d'évangélaire sur la forme d'un portail (S. Etienne de Beauvais) dans J. BALTRUSAITIS, *Art sumérien, Art roman*, Paris, 1933, fig. 39 et 40. Pour tout ceci cf. P. DESCHAMPS, *Etude sur la Renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, (*Bullet. Monum.*, 1925, pp. 27 et 94).



Tournai. Vestiges du portail trilobé occidental lors de leur découverte.



*Tournai. Porte Manille.*



*Triptyque mosan (partie centrale).  
Victoria and Albert Museum à Londres.*

nettes torses et des personnages allégoriques armés qui font immédiatement songer aux éléments caractéristiques de la porte Mantille.

En ce qui concerne l'iconographie, les quelques vestiges qui ont été retrouvés du portail occidental permettent d'affirmer que ses archivoltes étaient décorées des signes du zodiaque et des figures des mois (83). Sans doute, la « gloire » abritait-elle un Christ en majesté. C'est à une statue de la Vierge que le contrefort séparant les deux portes empruntait sa décoration (84). Ce sont là sujets assez apparentés à ceux du Midi et de Bourgogne (Vézelay av. 1132).

A l'intérieur du portail, sous le porche, quelques colonnes ont comme base des animaux. On peut y voir un rappel des lions stylophores de Modène, de Vérone, de Ferrare, etc. Mais le souvenir des modèles lombards est si atténué que la bête, au lieu d'être assise, accroupie ou simplement couchée (85) se réduit à une tête véritablement écrasée par le fût. La forme originelle a dégénéré en passant par Saint-Trophimes d'Arles, Saint-Gilles du Gard, Embrun, Limoges etc. (86), c'est-à-dire par des intermédiaires français plutôt que par des intermédiaires rhénans présentant bien le même sujet mais dont aucun autre détail n'indique l'intervention.

Les sculptures de la porte Mantille — comme celles de la porte du Capitole — malheureusement fort détériorées, ont déjà fait l'objet de nombreuses controverses (87). Une statue de Vierge assise (*Sedes sapientiae*), logée dans une baie accostée de colonnettes cannelées en spirales, les a dominées très longtemps. Contrairement à ce qui se passe à la porte

---

(83) A leur propos cf. notre *Chronologie, loc. cit.*, note 92. Il s'agit d'un Verseau, d'un Bélier et d'un vigneron. Ces derniers morceaux de sculpture ont été découverts en juin 1851. (RENARD, *Monographie*, p. 4 et *Bullet. Soc. Hist. Tournai*, III, 1852, p. 24). Le vigneron (mois de mars) a été retiré dès 1851 et les autres sujets en mai 1911. Le tout est actuellement déposé dans le chœur de la cathédrale.

(84) La Vierge qui s'y trouve actuellement est encore appelée Notre-Dame aux Malades en souvenir de celle qui se trouvait à la même place lors de la peste de 1090. Il y a donc continuité d'un même motif au même endroit à travers la cathédrale du XII<sup>e</sup> siècle.

(85) Le sarcophage de saint Erkembode, autrefois à Térouanne (aujourd'hui à S. Omer) fut toutefois placé à cette époque sur des lions accroupis exécutés en pierre de Tournai, vraisemblablement à Tournai même. Cf. C. ENLART dans *Congrès archéologique de Tournai*, 1921 (1927), pp. 104-105. Les fonts baptismaux de Vermand, exécutés également à Tournai, ont comme base des lions couchés. Cf. PAUL ROLLAND, *Les sources de la sculpture tournaisienne d'exportation, Congrès archéologique d'Anvers*, 1930 (1931), p. 236.

(86) Cf. à ce sujet F. DESHOULIÈRES, *Essai sur les bases romanes*. (*Bullet. Monument.*, 1911, p. 95 et pl. I et II).

(87) LE MAISTRE D'ANSTAIN, *Recherches etc.*, I, 1842, p. 296; J. ROUSSEAU, *Bullet. Commission Roy. Art et Archéol.* 1878, n° III-IV, p. 124 et *Bullet. Soc. Hist. Tournai*, XVII, 1878, p. 267; L. CLOQUET, *Tournay et Tournais*. (Collect. Guides Belges), 1884, pp. 179 ss.; ID., *Etudes sur l'Art à Tournai*, I, 1889, pp. 86 ss.; AD. GOLDSCHMIDT, *Die Belgische Monumentalplastik des 12 Jahrhunderts*, (dans CLEMEN, *Belgische Kunstdenkmäler*, I, 1923, pp. 51 ss.); TH. BONDROIT, *Pour l'embellissement de notre vie*, Tournai, 1933, pp. 30 ss.; J. WARICHEZ, *La cathédrale de Tournai*, I, pl. 15-19, etc.

du Capitole, où trois baies accolées forment galerie, cette baie, faisant niche ajourée, a toujours été unique; on ne trouvait de chaque côté que des figurations de vantaux de portes (*Porta caeli?*) (88). Les piédroits de la porte Mantille sont ornés de Vertus combattant des Vices; ses voussures, de scènes empruntées à l'Histoire sainte (histoire de Judith), à la fable (le renard et la cigogne), à la vie journalière (fileuse berçant un enfant), au bestiaire fantastique médiéval.

La représentation par superposition des Vertus et des Vices, ou tout au moins de l'Humilité et de l'Orgueil, de la Chasteté et de la Luxure — identifiés par des inscriptions gravées — suivant les textes de Tertullien et de Prudence, n'est assurément pas spécifiquement tournaisienne. A l'époque romane elle inspire surtout les sculpteurs du sud-ouest de la France. La Saintonge et le Poitou en ont pour ainsi dire le monopole au XII<sup>e</sup> siècle et il n'est pas sans intérêt de constater que si elle s'affirme à Tournai entre 1141 et 1171, elle apparaît à Chadenac, par exemple, entre 1140 et 1170 (89). Toutefois, une différence notable distingue la porte Mantille. C'est que, contrairement à ce que l'on voit en Saintonge, en Poitou et ailleurs, les figures des Vertus et des Vices sont de grandeurs égales. Le Vice ne se présente pas à Tournai sous l'aspect d'une petite figurine grotesque placée sous les pieds de la Vertu; il revêt la forme d'une personne de même stature que son adversaire. De plus, les Vertus et les Vices sont, dans chaque série, différents de leurs congénères, ce qui n'est pas le cas ailleurs où les statues de chaque genre sont exécutées en séries. Quant à l'avare (ou à Judas) portant une bourse au cou et emporté lui-même par un démon, on le retrouve, d'une façon assez analogue, aux portails de Saint-Sernin de Toulouse, de Beaulieu et de Moissac (1<sup>re</sup> moitié du XII<sup>e</sup> s.) (90).

Les scènes représentées sur les voussures sont communes à tout l'art roman français. Il en est ainsi de l'histoire de Judith qui, à Vézelay (comm. XII<sup>e</sup> s.), rapporte la tête d'Holopherne vers la ville de Béthulie représentée par des tours (91).

---

(88) « Sous la deuxième et plus petite arcade est la Vierge assise tenant son Fils de la droite et lui présentant du raisin de la gauche. Aux deux côtés du trône se voyent des portes à deux battants clos au loquet, soit qu'on ait voulu nous marquer qu'il fallait honorer là comme la trésorière des richesses du Très Haut... » Archives de la cathédrale, ms. Waucquier (vers 1749), p. 39. On trouve également une statuette assise dans une niche au-dessus de la porte à Brauweiler, mais la grande archivolté n'est pas trilobée. (Cf. DIEPEN, *op. cit.*, pl. LIX, 3).

(89) Cf. PAUL DESCHAMPS, *Le combat des Vertus et des Vices sur les portails romans de la Saintonge et du Poitou*. (*Bullet. Monument.*, 1913, pp. 309 ss.).

(90) ID., *Etude sur la Renaissance de la sculpture...*, *loc. cit.*, p. 76.

(91) Cf. A. M. HAMMACHER, *Vorm en Geest der romaansche Beeldhouwkunst*, Anvers 1936, pl. XXVI.

Peut-être faudrait-il insister sur la prédilection des sculpteurs tournaisiens pour les sujets d'origine chaldéo-assyrienne (aigles, sphynx barbus etc.). Ce goût, exprimé aussi sur les fonts baptismaux de la même époque sortis des ateliers de leur ville, ceux de Vermand par exemple, leur échoit d'ailleurs également en partage avec les sculpteurs d'autres centres artistiques (92).

L'iconographie de la porte du Capitole est constituée, dans ses parties subsistant sur place, d'un sujet qui n'est le propre d'aucune école, ou plutôt qui est celui de nombreuses écoles françaises : le Jugement dernier. Un fragment du montant droit, retiré lors de la restauration de 1870 et conservé dans le chœur de la cathédrale, représente un mourant dont le sort se dispute entre un ange et un diable. Sujet parfaitement connexe au précédent et apparenté comme lui aux portails de Moissac et de Saint-Sernin de Toulouse. S'il faut en croire un auteur du XVIII<sup>e</sup> siècle, les parties complètement disparues représentaient l'histoire du boîteux de naissance chassé du Temple (93).

La façon de traiter le Jugement dernier doit cependant être originale, si l'on songe que les trois arcades supérieures ont pu abriter le Juge suprême en majesté, assis entre la Vierge et saint Jean, ou plutôt entre saint Pierre et saint Paul, comme cette dernière disposition se présentait au portail sud de l'église d'Honnecourt (XII<sup>e</sup> s.), exécuté en pierre de Tournai (94).

La technique d'exécution, au demeurant magnifique, et comprenant tout à la fois de la sculpture méplate, de la sculpture en relief et de la sculpture en bosse, ne paraît dépendre d'aucune école déterminée. Elle

---

(92) Cf. PAUL ROLLAND, *Les sources de la sculpture*, loc. cit.

(93) Ms. Waucquier, p. 39 : « Je parlerais des pierres qui l'ornaient si l'injure des temps et la malice des hommes n'avaient ensemble tout gâté à ne pouvoir rien démêler de ce qui reste. A peine puis-je y lire du côté gauche en entrant ces paroles de Saint Pierre : *Argentum et aurum non est mihi, quod hautem habeo hoc tibi do* (Act. M.V.S.) qui marque que là était représentée l'histoire du boîteux dès sa naissance qu'on mettait à la porte du temple pour y demander l'aumône... A la deuxième arcade, au lieu de la Vierge au milieu, il n'y a qu'une courte galerie à quatre petits piliers ». — L'archivolte qui surmonte le bandeau représentant des morts sortant de leur tombe, ne figure pas, dans le haut, « quatre nobles dames », comme l'a dit J. Warichez (pl. 21 et 22), mais bien des anges dont les grandes ailes s'éploient à moitié derrière eux. Sous ces quatre anges se tient, de part et d'autre, un chevalier armé dans lequel on a cru voir la représentation d'un avoué de Tournai et d'un prévôt capitulaire mort en 1201. En ce qui concerne le dernier il ne nous paraît pas possible qu'un guerrier, armé de pied en cap, représente un personnage que l'on sait avoir été alors ecclésiastique. Si l'on a voulu représenter deux grands officiers de l'église, ce n'a pu être que l'avoué et le châtelain, comme sur les vitraux du transept. Mais les écus dont on invoque les bandes et les pals pour identifier et dater les personnages sont-ils bien héraldiques? Des décors de la plus haute fantaisie figurant sur le bouclier d'une vertu guerrière de la porte Mantille, contemporaine, nous permettent d'en douter.

(94) ENLART, *Congrès archéologique de Tournai*, 1921.

est commune à de nombreux ateliers lombards, rhénans et français. On retiendra que si les colonnes torsées qui apparaissent aux deux portails subsistants et au grand porche intérieur sont d'origine lombarde, on les trouve alors partout et dans toutes les techniques, principalement dans l'orfèvrerie. Leur exécution à Tournai, parfois avec une hauteur de plus de trois mètres, fut facilitée par la nature de la pierre locale, permettant de débiter des fûts monolithes dressés en délit. Ajoutons en passant qu'il n'y a rien à dire de la majorité des chapiteaux et des bases de l'extérieur des portails, ces éléments ayant été exécutés lors de la restauration de 1870-71, d'après des modèles pris à l'intérieur de l'église (95). La plupart des fûts actuels datent aussi de cette époque mais ils remplacent assez scrupuleusement les fûts antérieurs.

### B. Chapiteaux, bases et colonnettes des autres parties de l'édifice.

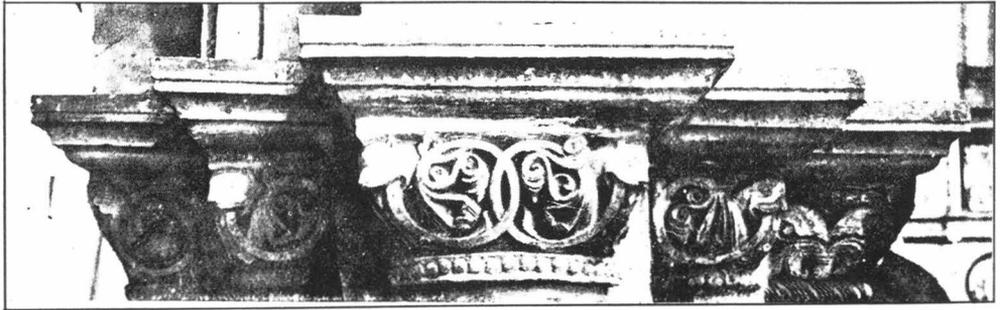
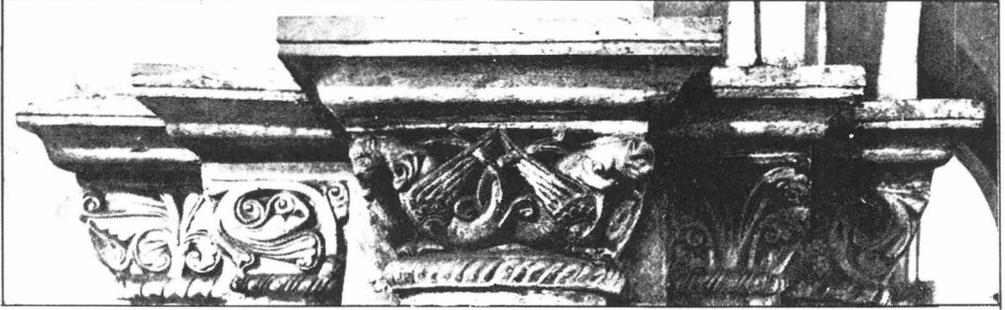
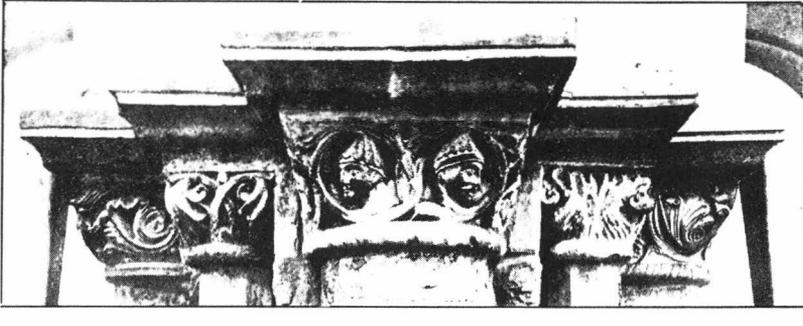
Comme pour les modalités de l'élévation, il convient de distinguer dans l'édifice deux parties où ces éléments peuvent être observés de façons assez différentes, en ce sens qu'on y trouve certaines formes caractéristiques qui leur sont spécifiquement propres : la nef et ses retours au transept d'une part, le reste du transept, hémicycles compris, d'autre part.

La nef, qui compte un millier de chapiteaux, presque tous différents, est surtout remarquable par ceux du rez-de-chaussée et une partie de ceux des tribunes. On leur a quelquefois donné la qualification de cubiques, ce qui n'est exact que si l'on fait allusion à une des deux variétés des chapiteaux de ce genre, celle où le dessous de la corbeille est ravalé au moyen d'un large biseau et non pas celle où les angles inférieurs sont amortis en forme de segments de sphère, comme en Rhénanie et en Normandie. C'est par une réelle exception que quelques chapiteaux godronnés apparaissent à la coursière extérieure de la nef. Au clocher sud-est on voit aussi quelques chapiteaux sphérico-cubiques extrêmement allongés. Dans leur immense majorité les chapiteaux de la nef, en troncs de pyramides renversés, sont plutôt du type des chapiteaux byzantins, mais aplatis et épaissis.

Les motifs ornant ces chapiteaux sont empruntés aux sources générales

---

(95) Voir ce que nous avons dit à ce sujet dans notre C. R. du travail précité de M. Diepen (*Revue belge d'Archéol. et d'Hist. de l'Art*, 1932, pp. 69-70). Les chapiteaux de la baie en forme de niche qui abritait autrefois la statue de la Vierge, à la porte Mantille, sont, ainsi que les colonnettes torsées qu'ils couronnent, les seuls éléments de ce genre encore originels. Une seule base de la même porte Mantille a été refaite d'après un original qui repose actuellement à l'école Saint-Luc de Tournai. Elle est du même temps que les autres sculptures.



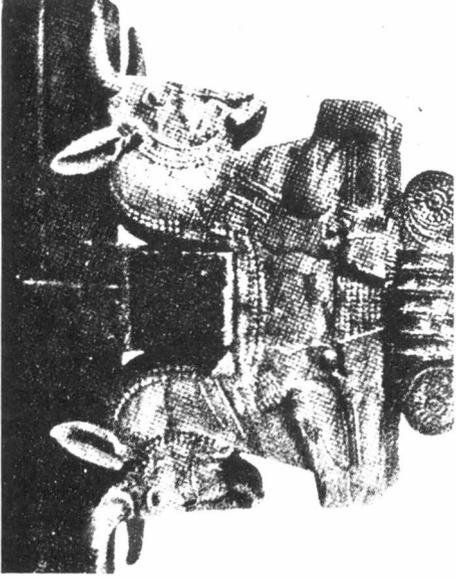
Tournai. Chapiteaux de la nef.



Cathédrale de Tournai. *Chapiteau.*



Cathédrale de Tournai. *Chapiteau.*



*Chapiteau persan.*  
d'après Baltrusaitis



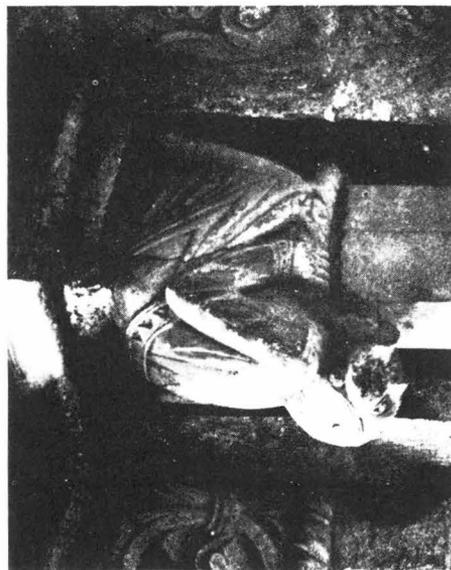
Abbatiale de Saint-Denis. *Base.*



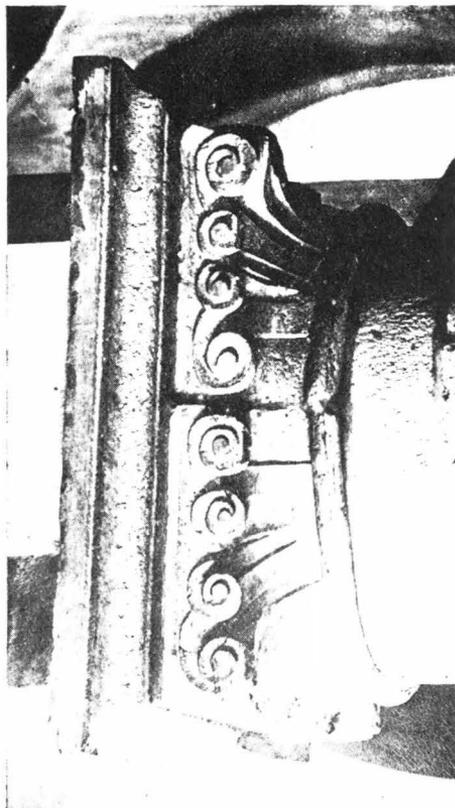
Nef. Motif persan.



Nef. Motif assyrien.



Nef. L'architecte.



Transept. Volutes ioniques répétées.  
*Chapiteaux de la cathédrale de Tournai.*



de la décoration romane, c'est-à-dire aux entrelacs, aux rinceaux, aux oppositions systématiques de formes végétales, animales et — rarement — humaines, dérivant en grande partie de réalisations orientales, par l'intermédiaire de la miniature, des ivoires, de l'orfèvrerie et des tissus (96). On trouve notamment des oiseaux affrontés ou buvant dans un même vase à la mode persane, des aigles chaldéens, voire peut-être des réminiscences de chevaux adossés qui apparaissent sur des chapiteaux de Perse (97). Mais, en même temps, s'affirme un souvenir byzantin par la présence de deux têtes de guerriers coiffés de bonnets du Bas-Empire. Ce mélange, tout en étant assez commun aux diverses écoles romanes, paraît relever ici plus étroitement de la mode qui, venue sans doute de Lombardie par la Provence, créa l'école du Languedoc autour des foyers de Toulouse et de Moissac et pénétra assez haut dans le Nord, notamment par la Bourgogne et Saint-Denis. Une base du narthex de ce dernier édifice (1140) est absolument de la même famille qu'un des chapiteaux de la nef de Tournai, que l'on peut dater au plus tard de 1141 (98).

On a bien parlé d'un chapiteau représentant l'histoire de Frédegonde et de Chilpéric. Ce fait, isolé, renverrait à une source locale. Mais on peut douter de l'interprétation de ces figures, un chapiteau de Saint-Benoît sur Loire représentant également deux têtes royales (99). Plus certainement local est l'attachement à une tradition romaine qui perce dans l'emploi régulier de pommes de pin pour la décoration d'un grand nombre de petits chapiteaux, surtout dans les parties occidentales de la nef. Un chapiteau fait bande à part, c'est celui qui représente le buste d'un homme précité dans le vide et dans lequel la tradition populaire voit l'architecte de la cathédrale, tué accidentellement sur le chantier de construction.

La technique de tous les chapiteaux est la même que celle qui s'observe généralement dans l'école languedocienne et dans les ateliers qui en dérivent.

Certaines bases — comme beaucoup d'astragales — sont faites de tores câblés ressortissant aux mêmes principes que les chapiteaux.

Au transept, la décoration plus simple coïncide chronologiquement avec un retour à plus de sobriété dû à l'influence cistercienne, mais elle

---

(96) Cf. surtout la très belle étude précitée de M. PAUL DESCHAMPS, pp. 71 ss.

(97) J. BALTRUSAITIS, p. 24 et fig. XIV.

(98) Cette mode d'ornementation s'introduisit également en Normandie; par exemple au chœur de Fécamps, en 1106.

(99) Cf. A. M. HAMMACHER, *op. cit.*, pl. XVII. A Tournai cependant ces sculptures correspondent avec les dates (1130-1146) que nous assignons à la falsification du diplôme dit « de Chilpéric » (PAUL ROLLAND, *Le diplôme dit « de Chilpéric » à la cathédrale de Tournai*, *Bullet. Commis. Roy. Hist.*, XC, 1926, p. 163).

ne relève d'aucun exemple étranger contemporain. Le motif en est ici uniquement la volute, reprise du chapiteau ionique. Nous y reviendrons.

En résumé, l'ornementation sculpturale de la cathédrale de Tournai participe dans les portails et dans la nef de l'esprit général de l'art roman, tout en accusant une dépendance assez particulière envers les écoles du Midi et de Bourgogne. On y trouve en même temps quelques vellétés de particularisme. Au transept, règne une originalité absolue.

## II. L'ASSIMILATION ET LA DIFFERENCIATION.

L'analyse qui précède permet d'enregistrer les résultats suivants :

1° L'origine du plan tréflé de Tournai n'est pas définie, mais elle est d'une nature différente de celle des plans de Sainte-Marie au Capitole, d'une part, et de Saint-Lucien de Beauvais, d'autre part. Les arguments historiques invoqués en faveur d'une origine lombarde directe ne sont pas adéquats.

2° La disposition des tours est apparentée à celle de l'école anglo-normande. Elle ne présente rien de lombard ni de rhénan.

3° Les hémicycles, dans leurs étroits collatéraux superposés, viennent de Normandie.

4° La galerie de circulation extérieure est plus proche du cas normand que de tout autre cas. Elle n'est, en toute hypothèse, ni lombarde, ni rhénane. On y trouve des éléments de détail nettement normands.

5° La voûte des hémicycles est peut-être de lointaine origine lombarde.

6° L'élévation intérieure ne connaît d'antécédents que dans un certain nombre de ses éléments; ceux-ci sont plutôt originaires de Normandie.

7° La tribune occidentale s'écarte à peine, par sa forme, des habitudes normandes, tout en pouvant se rapprocher, par son emplacement, d'exemples méridionaux.

8° Le triforium de l'arc triomphal de la nef est de parentage anglo-normand.

9° L'ornementation des clochers est purement normande.

10° Dans ce qu'elle emprunte à l'étranger, la décoration murale extérieure est normande. On n'y trouve rien de lombard ni de rhénan.

11° La sculpture monumentale accuse peut-être une lointaine origine lombarde, mais c'est à travers les écoles françaises du Midi et de Bourgogne.

En résumé l'influence normande est hautement prépondérante; l'influence lombarde n'apparaît qu'à travers des intermédiaires — français —

et surtout dans une technique subsidiaire, la sculpture monumentale; l'influence rhénane est absolument nulle.

Ces résultats concordent avec d'autres constatations d'ordre archéologique et avec les données de l'histoire.

Tandis que les relations avec l'Allemagne, assurées traditionnellement par la vieille chaussée Brunehaut et par les cours de la Sambre et de la Meuse, sont insignifiantes à cette époque (100), les rapports avec toutes les régions françaises que l'on traverse normalement pour se rendre en Italie, sont nombreux, que ce soit, chez les commerçants, pour atteindre le nord de la Péninsule, où l'on constate la présence de draps de Tournai à Gênes au XII<sup>e</sup> siècle (101), ou que ce soit, chez les ecclésiastiques, pour gagner Rome, inlassablement fréquentée (102).

Mais les échanges matériels et moraux avec la Normandie et l'Angleterre sont de loin beaucoup plus intenses. Au cours du XII<sup>e</sup> siècle la côte méridionale de l'île Britannique est dotée d'une magnifique série de fonts baptismaux et d'une non moins belle collection de pierres tombales, exécutés dans les ateliers lapidaires de Tournai (103). Ces pièces étaient transportées par un organisme commercial tournaisien, la Charité Saint-Christophe, qui avait dans ses attributions certaines formes de l'industrie lapidaire (production de la chaux, etc.) fort rapprochées de l'art de bâtir. Il est déjà fort intéressant de constater que c'est à Winchester, où les membres de la Charité Saint-Christophe, comme ceux des guildes similaires, devaient s'affilier primitivement à la grande Hanse de Londres, que se trouve encore un des plus beaux exemplaires de fonts baptismaux tournaisiens. Mais le recoupement est tout à fait significatif à notre point de vue lorsque l'on sait que les pierres tombales de Tournai pénétrèrent à Ely, où apparaît précisément le principe des tours jumelles au transept. Il dut fatalement y avoir des échanges et des partages de procédés artistiques. Toutes les formes de la vie de la Flandre, dans laquelle il

---

(100) *M.G.H.SS.* XIV, p. 1113; le voyage à Rome par la Lotharingie y est considéré comme exceptionnel.

(101) Ils y paraissent bien connus en 1197-98, cf. R. REYNOLDS, *The market for Northern textiles in Genua 1179-1200.* (*Rev. belge de Philolog. et d'Hist.*, VIII, Brux. 1929, pp. 844, 846 et tableaux). Ces draps peuvent toutefois avoir été exportés en Italie par des intermédiaires.

(102) Voir les nombreux voyages du chroniqueur Hériman en vue de la séparation diocésaine. *M.G.H.SS.* XIV, passim.

(103) Cf. PAUL ROLLAND, *L'expansion tournaisienne aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Art et commerce de la pierre.* (*Ann. Acad. roy. d'Archéologie de Belgique*, T. LXXII, 1924, pp. 36-37 du t. à p.). Pour les fonts v. CÉCIL EDEN, *Black Tournai fonts in England.* Londres, 1909, 32 p. Ce sont notamment les fonts de Winchester, East Meon, St. Mary Bourne, St. Michael's Southampton, Lincoln, Thornton curtis et Ipswich St. Peter's. — Pour les tombes cf. ARTHUR GARTNER, *A Handbook of English medieval sculpture.* Londres, 1937, pp. 174-175. Ce sont notamment les tombes de Lewes, Ely et Salisbury.

faut inclure alors géographiquement et économiquement Tournai, sont d'ailleurs communes aux formes de la vie anglo-normande. De part et d'autre, de puissantes institutions communales voient le jour grâce aux guildes marchandes auxquelles il vient d'être fait allusion, et rien ne rappelle mieux le rôle de la Charité Saint-Christophe dans la genèse de la commune de Tournai que le rôle des « guildes » de Worcester et de Preston (104).

De leur côté, les textes seuls fournissent de précieux renseignements. Nous savons par exemple que lors de la peste de 1090, des gens *ex partibus transmarinis* vinrent faire tout naturellement leurs dévotions à Notre-Dame de Tournai (105). Vers 1092 l'abbaye tournaisienne de Saint-Martin compte parmi ses fondateurs un moine normand, tandis qu'un peu plus tard l'avoué de Tournai entre en religion en Normandie (106). Les relations de Saint-Martin avec l'Angleterre demeurent si étroites qu'en 1141 des faits de l'histoire anglaise préoccupent beaucoup l'auteur du *Liber de antiquitate urbis Tornacensis* (107) ainsi que, entre 1142 et 1147, l'abbé Hérیمان, auteur du *Liber de restauratione monasterii Sancti Martini* (108). En 1135, Oger, abbé de Saint-Nicolas des Prés, à Tournai, ayant besoin d'argent, s'en va tout naturellement en chercher outre-Manche (109). En 1170, saint Thomas de Cantorbery, exilé, s'arrêtera à Tournai où l'on garde encore précieusement, dans la cathédrale, une chasuble revêtue par lui (110).

Mais les architectes tournaisiens ne se sont pas contentés de puiser à des sources étrangères. Ils ont réagi d'une façon spécifique et ont fait preuve, sinon toujours de nouveauté absolue, au moins d'originalité dans l'agencement d'éléments empruntés.

En ce qui concerne le plan en croix potencée, ils ont poussé à la perfection le système à peine esquissé en Angleterre et ont accordé à toutes les tours une importance égale. Il en est résulté une symétrie absolue en plan et une harmonie d'une puissante homogénéité en élévation (fig.).

La fusion de ce plan en croix potencée avec le plan en croix tréflée est, celle-ci, absolument originale.

A l'extérieur, la galerie haute de circulation est originale dans sa réali-

---

(104) Cf. PAUL ROLLAND, *Les origines de la commune de Tournai*, Bruxelles, 1931, p. 187.

(105) *Chronica Sancti Andree Castri Cameracensis*, M.G.H.SS., VII, p. 542.

(106) HÉRIMAN, *Liber de restauratione...* M.G.H.SS., XIV, pp. 305, 280 et 292.

(107) M.G.H.SS., XIV, p. 359.

(108) *Ibid.*, pp. 279, 280, 282 et 284.

(109) Chronique de S. Médard (XII<sup>e</sup> s.), *Mém. Soc. Hist. Tournai*, XI, 1879, p. 287.

(110) *Mém. Soc. Hist. Tournai*, XI, 1879, pp. 69-73.



Restitution du projet de la cathédrale de Tournai  
par Paul Rolland.

sation, la première de toutes celles qui soient connues. Cette originalité s'étend à son retour, en rangs plus serrés, à la façade occidentale.

Les divers éléments de l'élévation intérieure, aussi bien à la nef qu'aux hémicycles, ont été portés à un maximum de quatre étages, inconnu jus-

qu'alors, par suite de la présence simultanée d'une tribune et d'un triforium. On ne peut affirmer toutefois que cette dernière simultanéité (tribune et triforium) est sortie toute nouvelle de l'imagination de l'architecte tournaisien. En effet, une suggestion fort attachante a été faite récemment à son sujet (111). On devrait y voir, sinon une inspiration directe, au moins une reviviscence d'un dispositif antique. Rien ne rappelle mieux, en effet, l'ordonnance à trois étages du célèbre pont du Gard que la superposition des trois étages inférieurs de la nef de Tournai. On trouve de part et d'autre deux étages égaux de grandes arcades plein-cintre, surmontés d'une suite d'arcades, également plein cintre, de plus petites dimensions. La similitude est extrêmement curieuse. Elle ne contredit pourtant en rien l'originalité tournaisienne en ce sens que le véritable phénomène d'imitation ou plutôt d'adaptation envisagé ne paraît s'être produit qu'à Tournai.

Dans le transept et dans le chœur disparu l'élévation des trois étages inférieurs semble également avoir été réalisée d'après un retour tout local à l'antique. Ne sont-ce pas des « ordres », en effet, c'est-à-dire des rapports de dimensions, que l'on y voit réapparaître du fait que le deuxième et le troisième étages (tribune et triforium) ont chacun la moitié de la hauteur de l'étage sur lequel il s'élèvent et que les trois étages sont ainsi harmonieusement superposés suivant les modules inférieurs 1, 1/2 et 1/4?

Dans les mêmes parties du monument, les galeries de circulation des hémicycles, d'une étroitesse moindre que celle des couloirs normands, sont plus ou moins mises en liaison avec les collatéraux des parties plates, et les voûtes sur renforcements carrés, si lombardes soient-elles, couvrent des surfaces semi-circulaires alors que leur lointains prototypes sont de plan rectangulaire.

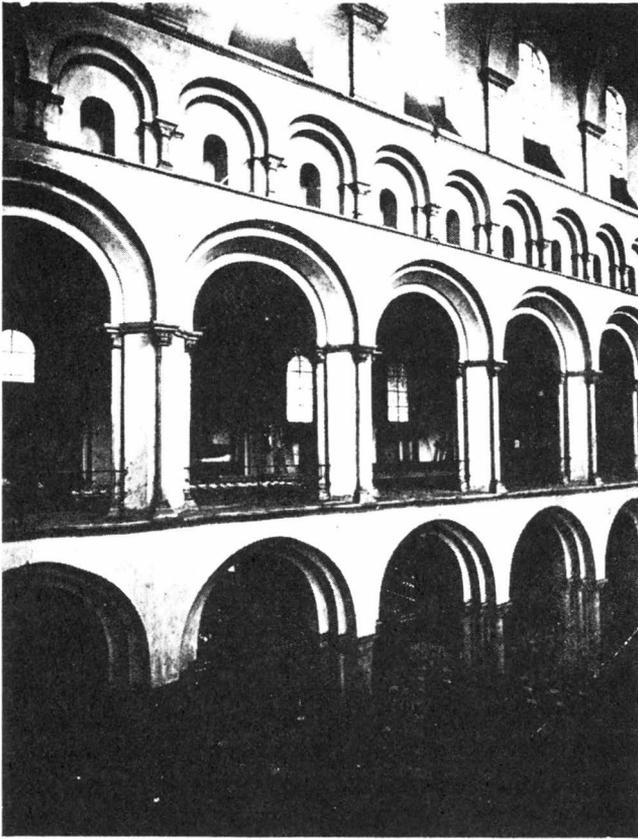
Dans le transept encore, l'ornementation sculpturale — déjà parfois assez originale dans la nef — se fait autonome par un retour spécifique à certains décors antiques.

Pour comprendre toute la signification de ce fait, gros de conséquences, il faut savoir qu'un seul principe de raccordement du tailloir carré au fût circulaire est à l'origine de ces chapiteaux. Ce principe réside dans l'ablation des angles saillants inférieurs du bloc de pierre au moyen, non pas de tailles convexes ou en bosse, comme dans les chapiteaux sphéricocubiques, mais de tailles concaves ou en creux, qui donnent à la corbeille une allure évasée.

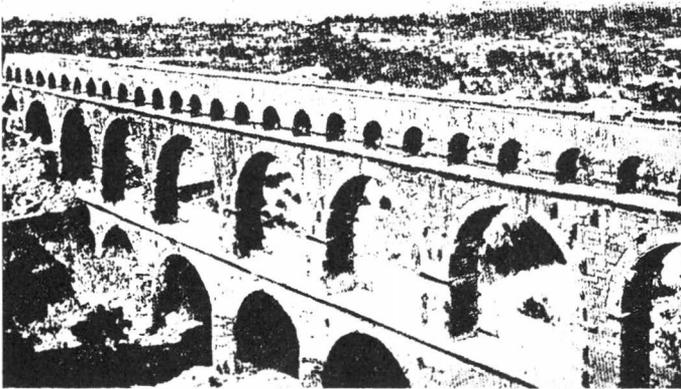
Des triangles curvilignes ainsi obtenus sur les angles, on tira deux partis,

---

(111) Cf. GERMAIN BAZIN dans *L'Amour de l'Art*, juin 1935, p. 223.



*Nef de Tournai. Elévation latérale.*



*Pont du Gard. Elévation.*



dont le second est issu du premier mais n'en exclut pas la survivance.

Le premier parti consiste à utiliser l'apparence lancéolée des triangles pour en faire de véritables feuilles d'eau à arêtes angulaires plus ou moins prononcées et se terminant en pointe sous les angles du tailloir. Entre les deux feuilles latérales surgit parfois une troisième feuille, de même nature. Les feuilles d'angle, collées au corps de la corbeille et s'identifiant avec elle, s'en détachent peu à peu pour se recroqueviller. Les lointains modèles lancéolés de ce type remontent jusqu'à la période romaine à travers les miniatures.

La seconde façon de traiter les cubes échancrés par le bas s'inspire du chapiteau ionique. Les sculpteurs, munis de corbeilles à feuilles grasses angulaires, enroulent les extrémités de ces feuilles en volutes dont les coupes en spirales se présentent de front sur chaque face. Cédant bientôt à un désir de variation dans l'ornementation curviligne, ils renversent aussi les volutes sous les angles du tailloir, les multiplient d'une façon similaire ou les opposent symétriquement.

L'un et l'autre procédés de taille s'appliquent aux gros chapiteaux comme aux petits. Toutefois, chez les premiers, les feuilles lancéolées ou enroulées sont parfois séparées par un ornement végétal tréflé (feuille d'eau).

A côté de ces deux types essentiels de chapiteaux apparaissent quelques formes secondaires provenant de la multiplication de leurs éléments constitutifs.

L'une d'elles, réduisant la largeur des tailles creuses, presse celles-ci, l'une contre l'autre, le long des faces et obtient de cette façon des cannelures rapprochées que l'on se gardera de prendre pour des godrons, issus d'une multiplication analogue, mais de tailles bombées.

Un autre procédé, simplifiant les volutes au point d'en faire des boucles méplates, les multiplie aussi à l'extrême sur tout le champ de la corbeille.

Ces deux variétés se combinent quelquefois par la terminaison des côtes des cannelures en boucles méplates.

Le reste de la décoration architecturale de tout l'édifice se distingue encore par l'emploi de colonnettes octogonales. Elles apparaissent d'abord dans les angles rentrants des piliers cruciformes de la nef, là où la Normandie n'a placé que des colonnettes circulaires. On les voit ensuite accusant les piliers, posés sur angles, des tribunes puis à toutes les fenêtres extérieures et à la coursière du clair-étage.

Ces fûts monolithes, parfois d'une hauteur de plus de trois mètres, sont bien une caractéristique originale, due à la nature du gisement calcaire local. A l'intérieur, ils n'étaient pas destinés à être peints mais bien

simplement polis. Au sein de la polychromie générale des chapiteaux et des piliers maçonnés enduits d'une sorte de stuc, ils donnaient la note sombre et brillante du marbre noir.

Mise en regard de leur réceptivité, l'originalité des architectes tournaisiens est donc extrêmement grande.

Une part de cette originalité consiste dans un retour marqué à l'Antiquité. Pareil retour est facilement explicable. Non seulement il va de pair avec des découvertes de sarcophages du Bas-Empire dans le cloître de l'abbaye Saint-Martin (112), mais il correspond à l'esprit local du temps. En effet, ce n'est pas seulement dans le domaine artistique qu'il se manifeste; on le saisit aussi à d'autres propos. Dans le domaine politique notamment, on voit les échevins de Tournai prendre le titre de *senatores* (1130) (113) et la population s'ériger en commune jurée en partie sous l'influence de pseudo-souvenirs de la liberté romaine (114). Une production d'ordre littéraire y concourt : c'est le *Liber de antiquitate urbis Tornacensis*, écrit en 1141 (115), en annexe à la *Vita Eleutherii IIa*. Or celle-ci fut la cause efficiente de la restauration diocésaine qui provoqua la reprise des travaux au chœur et au transept, où précisément la plupart des caractères renouvelés de l'Antiquité se manifestent.

Ajoutons que dans leur sobriété, opposée à la fantaisie débordante de la nef, ces caractères répondent parfaitement aux desiderata cisterciens contemporains, qui trouvent ainsi leur pleine application à Tournai. On n'oubliera pas à ce propos que saint Bernard, en relations étroites avec le chapitre cathédral, fut un des principaux agents du recouvrement, par Tournai, d'un évêque particulier (116).

### III. L'INFLUENCE EXERCÉE.

Nous n'avons pas l'intention de traiter ici d'une façon complète et décisive le problème de l'influence exercée par la cathédrale de Tournai sur les édifices religieux du Nord de la France et de l'Ouest de l'Empire. Nous laisserons même délibérément de côté l'étude du développement

---

(112) *M.G.H.SS.*, XIV, p. 37. Cf. PAUL ROLLAND, *Les sources de la sculpture romane tournaisienne d'exportation. Congrès archéologique d'Anvers, 1930*, p. 241, note 76.

(113) PAUL ROLLAND, *Les origines de la commune de Tournai*, p. 167.

(114) *Id.*, *ibid.*, p. 173.

(115) *Id.*, *ibid.*, p. 173, note 2.

(116) Voir nos *Monumenta Historiae Tornacensis saec.*, XII, dans *Ann. Acad. roy. Archéol. Belg.*, LXXIII, 1926, pp. 281 et 305; ainsi que J. WARICHEZ, *La séparation de Tournai-Noyon*, (*Collat. Dioces. Tornac*, 1923, p. 152).

magnifique de l'école tournaisienne dans la Flandre féodale (117), où elle apparaît une des premières fois, vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, de façon absolument remarquable à Gand, dans la crypte de l'église Saint-Jean (aujourd'hui cathédrale Saint-Bavon), encore mêlée de réminiscences normandes, telles que des chapiteaux godronnés, mais déjà prodigue de colonnettes octogonales et de chapiteaux à volutes, le tout exécuté en matériaux façonnés à Tournai même.

Partout, sur les rives de l'Escaut et de ses affluents intérieurs (Lys) ou maritimes (Swin), les principes tournaisiens sont exportés avec les pierres des carrières du Tournaisis et l'on se trouve en présence du plus bel exemple qui soit de l'action naturelle des facteurs géologiques et géographiques sur l'expansion de formules d'art, si l'on veut y apporter toutefois comme correctif que cette expansion s'est produite là surtout où s'étendaient le diocèse de Tournai et le culte à Notre-Dame « flamande » de la même ville, c'est-à-dire sur la rive gauche du fleuve. A cette réserve près, l'architecture tournaisienne devint l'architecture « scaldienne ».

Munis des renseignements nécessaires concernant la chronologie et les caractères originaux de la cathédrale de Tournai, tournons-nous plutôt vers les régions qui échappèrent, sinon toujours à la domination fluviale, au moins à l'action épiscopale de la vieille cité belge.

Au lieu de descendre l'Escaut, remontons-le de préférence et, par delà ses sources, gagnons même le cas échéant des villes relevant d'autres entités hydrographiques ou religieuses. Sans vouloir épuiser le sujet, esquissons au moins quelques lignes de l'action tournaisienne en Picardie et en Champagne, régions où cette action se mêle par ailleurs à d'autres influences et où elle prend des formes de transition ou purement gothiques. Nous nous autoriserons, pour le faire, d'un regret émis par M. Elie Lambert au sujet de « cette importante basilique de Tournai, dont l'influence en France n'a pas encore été étudiée autant qu'il le faudrait » (118).

Si, groupant successivement, mais non de façon exclusive, les cas qui

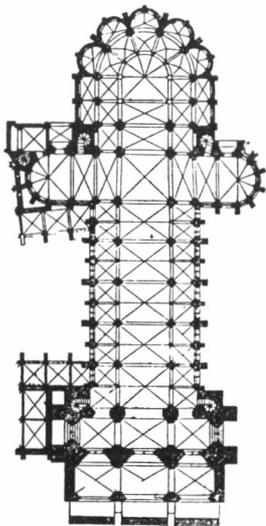
---

(117) Nous traiterons cette matière, relativement à la Belgique actuelle, dans les chapitres consacrés à l'architecture romane et à l'architecture gothique de *l'Histoire de l'Art flamand*, Bruxelles, Nouvelle Société d'Éditions, (à paraître).

En ce qui concerne la Flandre française ainsi qu'une partie de l'Artois et de la Picardie, où les exportations de pierres et de formules tournaisiennes paraissent avoir été très nombreuses, les recherches méthodiques autres que celles qui touchent les grandes églises que nous étudions ex professo, sont encore à entreprendre. On trouvera quelques renseignements à ce sujet dans les références suivantes, valables aussi pour l'objet de notre étude : L. CLOQUET, *Congrès archéologique de Tournai*, 1895, pp. 368 ss.; C. ENLART, *Congrès archéologique de Tournai*, 1921, pp. 98 ss.

(118) *La cathédrale de Laon* (*Gazette des Beaux Arts*, 1926). M. Elie Lambert, ainsi que M. Stan Leurs ont indiqué depuis lors quelques aspects du sujet. Voir plus haut, note 2.

nous intéressent autour du plan tréflé, autour de la quadruple élévation et autour du plan en croix potencée, nous adoptons l'ordre chronologique, c'est vers la cathédrale de *Noyon*, que nous devons diriger nos regards en premier lieu. Son plan tréflé, de type basilical évolué, avec deux tours au chœur et deux en façade, fut dressé vraisemblablement en 1135 (après l'incendie de 1131) et sa réalisation achevée au chœur en 1157 et au



Cathédrale de Noyon.

transept en 1170 (119)) Les résolutions qui s'y rapportent et leur exécution — en formes de transition et même purement gothiques — sont donc postérieures aux événements analogues relatifs à la cathédrale de Tournai. En présence de l'exemple de Saint-Lucien de Beauvais, antérieur lui-même à cette dernière cathédrale, ce n'est évidemment pas suffisant pour parler d'une influence tournaisienne. Et ce serait même très imprudent, eu égard à des divergences telles que l'absence de déambulatoires et de vraies tribunes aux hémicycles du transept — ce qui emporte comme conséquence la forme monocyndrique extérieure des absides —, l'interversion des deux étages médians aux mêmes endroits etc., si nous ne pouvions invoquer en même temps la présence d'éléments communs absolument caractéristiques cette fois, tels que l'élévation générale à quatre étages, régulière dans la nef et dans le chœur, et surtout la galerie de circulation extérieure, praticable au moins au sommet des hémicycles.

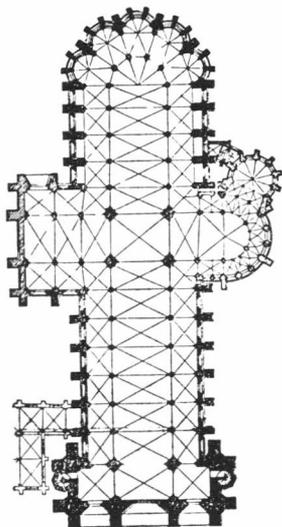
Sans tomber dans le travers d'un recours à un sentimentalisme excessif (120), n'oublions pas d'ailleurs les liens qui unirent l'évêché de Tournai

(119) LEFÈVRE-PONTALIS, *Histoire de la cathédrale de Noyon* (Bibl. Ec. des Chartes, LXI, 1900). IDEM, *A travers le Beauvaisis et le Valois*, Caen, 1907, pp. 83 ss. Le plan est certainement ici de type basilical évolué (et non pas naturellement tréflé) vu que les hémicycles du transept diffèrent, en élévation, du reste de l'édifice.

(120) Comme l'a fait L. VITET dans sa *Monographie de l'Église Notre-Dame de Noyon*. Cet auteur, par ailleurs en avance sur son époque, émet à ce propos les réflexions suivantes : « En 1153 la séparation des deux sièges n'était prononcée que depuis sept années. La mémoire de ces admirables transepts (de Tournai) était encore toute fraîche et c'est peut-être en témoignage de ses regrets et comme par une sorte de protestation contre la bulle du Saint-Père, que le chapitre de Noyon voulut que les transepts de sa nouvelle église lui rappelaient au moins par leur plan, ceux de la cathédrale qu'ils avaient perdue » (p. 129). Voir aussi pp. 154, 206, etc.

C'est sans doute Vitet qui a permis à Cloquet d'affirmer que le chapitre de Noyon avait « exigé » des hémicycles semblables à ceux de Tournai. Cf. *L'architecture lombarde et la cathédrale de Tournai*, loc. cit., p. 228; *Congrès archéologique de Tournai*, 1895, p. 379; *Les cathédrales et basiliques latines*, etc., p. 91.

à celui de Noyon jusqu'en 1146. A cette date seulement prit fin une situation semi-millénaire qui juxtaposait les deux diocèses sous la crosse d'un seul évêque. Or, à ce moment, les plans noyonnais étaient déjà dressés. De plus, les tailleurs de pierre de Tournai fournissaient de dalles funéraires le clergé de Noyon (121). L'influence tournaisienne est donc des plus probables.



Cathédrale de Soissons.

Le croisillon-sud de la cathédrale de *Soissons* — autre ville-sœur de Tournai, dont le premier développement urbain fut tout à fait analogue à celui de la cité scaldienne (122) — se rattache aussi à un plan tréflé d'origine basilicale. Commencé vers 1177, il se trouvait en bonne voie d'achèvement en 1190 (123). Il est donc postérieur aux croisillons de Tournai. Dans sa réalisation à quatre étages — en style purement gothique —, avec large déambulatoire et tribune, il faut le considérer, semble-t-il, sinon peut-être comme un développement direct des absides tournaisiennes, au moins comme une réplique des chœurs de *Notre-Dame en Vaux*, à Châlons-sur-Marne (1157-1183) et de *Saint-Remi de Reims* (1170-1181) (124), qui avaient déjà tenu compte eux-mêmes de la quadruple élévation de Tournai.

A côté des cathédrales de Noyon et de Soissons encore subsistantes et procédant en partie d'elles, deux autres églises, aujourd'hui disparues, possédaient également un plan tréflé.

La première, démolie de 1796 au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, est l'ancienne cathédrale de *Cambrai*. Reconstituée après l'incendie de 1148, elle datait d'environ 1180 à 1200 dans ses parties romanes et de transition, c'est-à-dire à l'exception du chœur (125). Le principe de son

(121) On en rencontre encore dans les dépendances de la cathédrale.

(122) Voir PAUL ROLLAND, *De l'économie antique au grand commerce médiéval; le problème de la continuité à Tournai et dans la Gaule du Nord*, (*Annales d'Hist. écon. et soc.*, Paris, 1935, pp. 278-279).

(123) Cf. LEFÈVRE-PONTALIS, *Soissons, Guide archéologique* (*Congrès archéologique de Reims*, 1911, pp. 315 ss.). E. BRUNET, *La restauration de la cathédrale de Soissons*, (*Bullet. Monument.* 1928, pp. 65 ss.).

(124) Pour N. D. en Vaux voir L. DEMAISON, *Congrès archéologique de Reims*, 1911, pp. 473 ss. Pour S. Remi, à Reims, voir ID. *loc. cit.* p. 57 et LEFÈVRE-PONTALIS, *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons*, I, p. 94.

(125) Voir A. PASTOORS, *Monographie de l'ancienne cathédrale de Cambrai*, (*Revue de l'Art chrétien*, 4<sup>me</sup> sér., XV, 1904, pp. 101 ss.) et L. SERBAT, *Quelques églises anciennement détruites du Nord de la France*, (*Bullet. Monument.*, t. 88, 1929, pp. 365 ss.).

plan était basilical. Ses croisillons arrondis, ou plus exactement à cinq pans, munis de collatéraux à tribunes qui leur donnaient l'aspect extérieur de deux cylindres emboîtés, son élévation à quatre étages, sa tour-lanterne, la division bipartite de sa façade occidentale, causée par la présence d'un porche intérieur à deux travées, sa galerie de circulation extérieure régnant au moins tout en haut du transept, tout cela plaide en faveur d'une influence de l'école tournaisienne. Des rapports d'ordre historique abondent dans ce sens, tels que la possession par le diocèse de Cambrai de la moitié de la ville de Tournai même, sur la rive droite de l'Escaut, là précisément où se trouvait le quartier des « chauffours ». Des considérations d'ordre géographique, économique et artistique, changent cette présomption en certitude : ne se trouve-t-on pas à Cambrai sur le fleuve qui fit la fortune de l'école précitée et ne voit-on pas des pierres de Tournai remonter effectivement ce fleuve jusque là (126)? Il ne faut toutefois pas écarter l'hypothèse d'une influence concomitante (triplets) d'églises déjà touchées elles-mêmes partiellement par l'architecture tournaisienne, telles que Saint-Remi de Reims, la cathédrale de Soissons et d'autres encore que nous citerons plus loin. On assisterait là à un retour intéressant de formes évoluées vers leur point de départ.

Plus près de Tournai encore, et toujours sur le même fleuve prédestiné, l'église Notre-Dame la Grande, à Valenciennes (127), détruite en 1798 et au cours des années suivantes, possédait une forme basilicale tréflée qu'elle devait à un plan dressé après l'incendie de 1171 et réalisé en gothique primaire à la fin du XII<sup>e</sup> siècle (achev. en 1202). On y voyait des déambulatoires et des tribunes aux croisillons arrondis (à cinq pans) d'où résultait encore une fois un aspect extérieur analogue à celui de Tournai, une élévation à quatre étages, une tour-lanterne, deux tours-jumelles au chœur et une façade en écran dont les pans latéraux s'expliquent par une dégénérescence du principe des larges tours jumelles. L'emploi régulier de la pierre de Tournai — confondue longtemps avec la pierre de touche — pour les supports de l'édifice, écarte tout doute en ce qui concerne l'origine de certaines tendances architecturales qui s'y manifestaient. Comme à Cambrai toutefois, celles-ci peuvent avoir été fortifiées par une courbe rentrante de principes qui étaient allés entre-temps poursuivre leur évolution au sud du foyer originel.

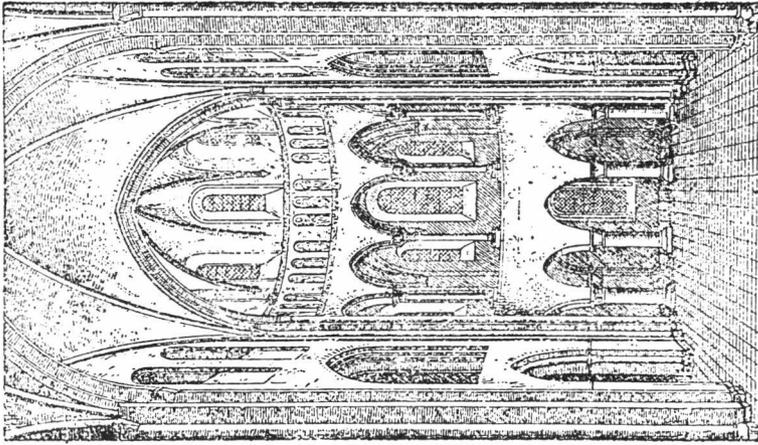
« Les croisillons arrondis — pouvons-nous dire avec M. L. Serbat (128),

---

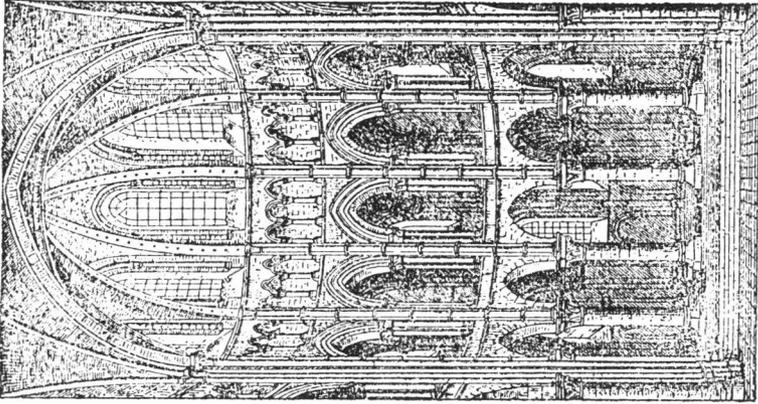
(126) Jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle au moins. Voir notamment les stèles funéraires.

(127) Voir L. SERBAT, *L'église Notre-Dame la Grande, à Valenciennes*, (*Revue de l'Art chrétien*, 4<sup>e</sup> série, XIV, 1903, pp. 366 ss.).

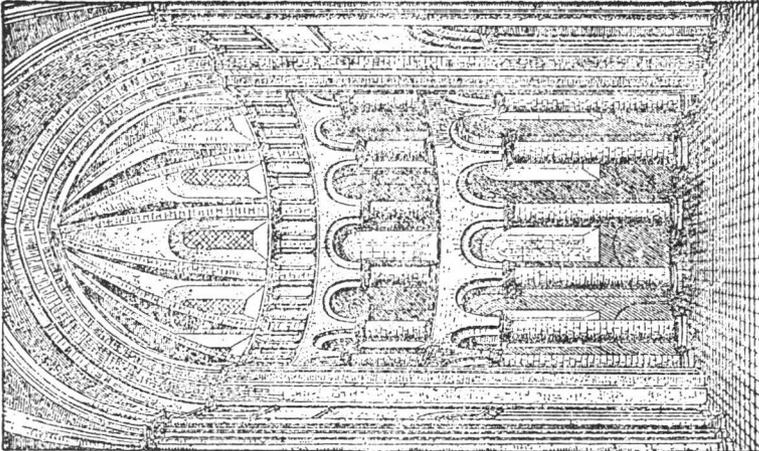
(128) *Loc. cit.*, p. 432.



Chœur de Røskilde.



Chœur de Noyon.



Transept de Tournai.

qui a consacré des études aux deux églises qui précèdent — persistent dans le Nord jusqu'en pleine période classique tant pour de petites églises comme celles de Bouchain, de Wallers et d'ailleurs, que pour de vastes collégiales comme Saint-Pierre de Douai, sans oublier cette immense abbatiale de Saint-Amand, où l'abbé avait accumulé toutes les réminiscences les plus lointaines... En Belgique on les retrouve au XVIII<sup>e</sup> siècle à la collégiale de Leuze. Est-il possible que cette persistance soit due à autre chose qu'à l'action primordiale et continue de la grande basilique de Tournai? » La preuve semble être faite pour Saint-Pierre de Douai, copiée sur l'abbatiale Saint-Martin de Tournai même (1671), dont on s'explique facilement la forme tréflée. L'adoption du plan baroque s'en trouva facilitée.

Il a déjà été plusieurs fois question, surtout à propos de chevets, de l'élévation à quatre étages; on l'a rencontrée à Noyon, aux chœurs de Saint-Germer, de Saint-Remi de Reims et de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne, au croisillon de Soissons, à Cambrai et à Valenciennes. Elle apparaît également au chœur de *Mon:ierender* (vers 1200) et dans les églises de *Chars* et de *Mouzon* (comm. 1231). La dernière de ces églises notamment se rattache à Tournai par la cathédrale de Laon, que nous allons envisager dans un instant à un autre point de vue. L'élévation à quatre étages régnait aussi à la cathédrale démolie d'Arras (vers 1200), dont les supports, sinon toute la membrure, étaient en pierre de Tournai (129).

Est-ce par Arras, comme le suggère C. Enlart (130), ou immédiatement de Tournai même, comme le proposent Fr. Adler, J. J. Lange et L. Cloquet (131), que la cathédrale de *Röskilde*, au Danemark, tient son chœur (vers 1233), si apparenté à tous les chevets de la famille tournaisienne? Sans doute les triplets qui s'y montrent aux pignons latéraux de l'édifice rappellent un dispositif employé à Arras; mais le triplet n'était pas inconnu à ce moment des architectes tournaisiens. Loin de là. Apparue pour la première fois à la chapelle épiscopale d'Étienne, en 1198, il demeure même un des éléments les plus caractéristiques de l'architecture scaldienne et règne notamment à Saint-Jacques et à la Madeleine à Tournai même, à

---

(129) C. ENLART, *Congrès archéologique de Tournai*, 1895, p. 109 et L. SERBAT, *Quelques églises...*, p. 396.

(130) C. ENLART, *L'expansion du style gothique*, dans *Le mois littéraire et pittoresque*, XII, p. 548; et dans *Mélanges Fabre*, p. 260.

(131) JULIUS LANGE, *Bemaerkninger om Roskilde Domkirkes Alder og stil*. Copenhague, 1890. et L. CLOQUET, *L'architecture lombarde*, p. 225, *Congrès archéologique de Tournai*, 1895, p. 371, et *Cathédrales et basiliques latines...*, pp. 297 ss.

Notre-Dame de Pamele à Audenaerde, à Saint-Nicolas de Gand, à Notre-Dame de Bruges, etc. De plus, des arguments historiques peuvent être invoqués. Le réédificateur de la cathédrale de Røskilde, commencée en 1192, c'est-à-dire Pierre, neveu de Suénon, chancelier de Danemark, n'était-il pas précisément un ancien élève et ami intime d'Etienne de Tournai, qui l'avait pris sous sa paternelle protection alors qu'il était abbé de Sainte-Geneviève à Paris, et qui entretenait avec lui et avec son oncle, l'archevêque Absalon de Lund, une correspondance suivie (132)?

L'élévation des chevets nous amenant à envisager particulièrement la question des petits déambulatoires tournaisiens, ajoutons que ceux-ci semblent avoir influé, dans une autre direction, sur la forme du plan de Notre-Dame de *Maastricht* en même temps que, fait assez curieux, les chapiteaux de la nef de Tournai inspiraient les sculpteurs maastrichtois (Notre-Dame et Saint-Servais) ainsi qu'un peu plus loin ceux de *Rolduc* (133).

Bien plus que le plan tréflé, pris à la base, et aussi bien que l'élévation à quatre étages, le plan en croix potencée, réalisé à hauteur des toitures, a répandu à l'étranger une formule spécifiquement tournaisienne.

Cette conception pleinement grandiose, inconnue avant son apparition à Tournai, qui consiste à flanquer de tours jumelles, autour d'une lanterne centrale, les extrémités des bras de la croix, a de toute évidence influencé la cathédrale de *Laon* (134), commencée vers 1160 et qui dresse encore de nos jours sept tours, dont quatre entières et trois fragmentaires. Ces tours se trouvent exactement aux mêmes endroits que les sept tours encore complètement ou partiellement visibles à Tournai, c'est-à-dire cinq au transept et deux à la façade occidentale. L'identité est absolue. Deux tours n'ont pas été prévues au chœur de Laon pour la raison qu'on adopta, de ce côté, un plan tout à fait différent de celui de Tournai. Ce plan comporte des chapelles circulaires à deux étages, ouvrant sur le transept à travers les tours orientales des croisillons. On connaît de pareilles chapelles hautes à Soissons, à Cambrai et à Valenciennes notamment. Mais elles sont appliquées, là, comme des excroissances, aux hémicycles des croisillons. A Laon, la suppression des hémicycles en faveur

---

(132) J. DESILVE, *Lettres d'Etienne de Tournai*, 1893, n° XCII, XCIII, CXXV, CL, CLXV, XLXXVI, CLXXX (ann. 1185-89).

(133) Cf. H. DIEPEN, *op. cit.*

(134) Cf. L. BROCHE, *Laon, Congrès archéologique de Reims*, 1911, pp. 162 ss. IDEM. *La cathédrale de Laon*, Paris, 1926, H. ADENAUER, *Die Kathedrale von Laon*, Dusseldorf, 1934, et surtout l'excellent article précité de E. LAMBERT (*Gazette des Beaux-Arts*, 1926, pp. 361 ss.).

de façades latérales plates, largement déployées, a fait reculer vers le chœur les chapelles annexes. A son tour, pareil recul a eu pour conséquence la construction d'un chœur (disparu) dont la partie droite différait en plan de celle des croisillons. Toutefois, dans la réalisation de son chevet même le chœur de Laon devait reproduire les hémicycles tournaisiens. « Non seulement, écrit M. Elie Lambert (135), les cinq tours qui couronnent le transept, mais aussi l'ancien chœur circulaire de Laon, étaient sans nul doute inspirés par le chevet de Tournai. Le déambulatoire sans chapelles rayonnantes, détruit au début du XIII<sup>e</sup> siècle, ne faisait guère que développer les « carolles » embryonnaires, qui terminaient au nord, au sud et à l'est la cathédrale wallonne. Et ce qui donne aujourd'hui la meilleure idée du chevet de Laon, ce sont certainement les absides du transept de Tournai. C'est la même disposition des trois étages dont celui du haut est seul en retrait par rapport aux deux autres, avec le mur extérieur des tribunes continuant exactement celui du déambulatoire: ce sont les mêmes fenêtres simples encadrées de contreforts rectangulaires. Là comme pour les tours, le maître de Laon s'est proposé de reproduire l'aspect d'ensemble de Tournai, en perfectionnant seulement les détails et en donnant à toute sa conception une élégance incomparablement plus élancée ».

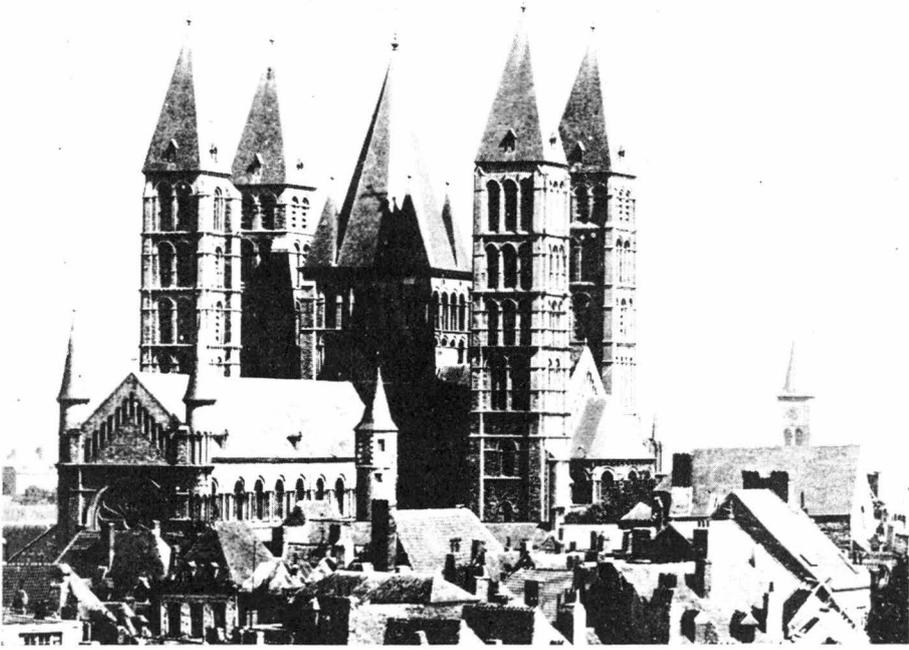
Quant aux façades des portails latéraux de Laon, si l'on fait abstraction des grandes roses qui les perçaient toutes deux primitivement (136) et qui ne se justifient que par la présence de voûtes intérieures dont elles épousent plus ou moins la courbe, on doit les considérer aussi comme absolument inspirées par la façade occidentale de Tournai, bipartite avant elles dans son rez-de-chaussée, alignant à hauteur des tribunes une série continue de baies plein-cintre et dressant tout en haut une arcature en galerie aux éléments serrés. A Tournai toutefois cette galerie constituait normalement le retour de la coursière extérieure des longs murs et se logeait en conséquence à peu près à leur hauteur. A Laon, par suite de l'intercalation de grandes roses et de l'absence de coursières latérales, la galerie, dont le but devenait surtout ornemental, fut reportée un peu plus haut.

Est-il nécessaire d'ajouter que les quatre étages de Laon sont aussi visiblement inspirés de ceux de Tournai, de la même façon que la coursière extérieure, dans sa réalisation partielle aux chapelles du transept?

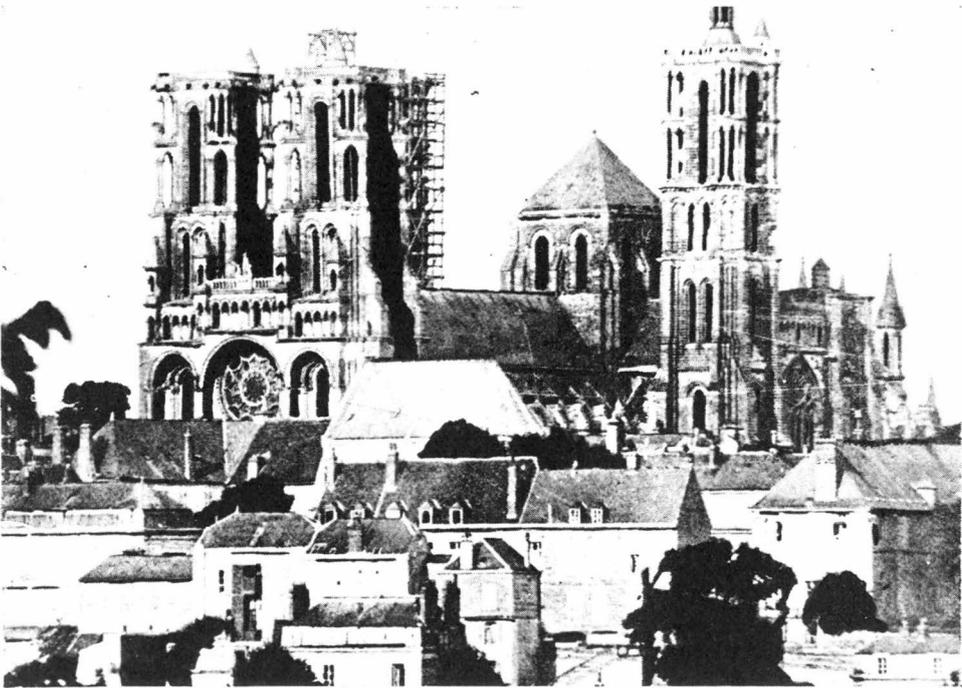
On ne s'étonnera pas de cette dépendance multipliée si l'on songe que l'auteur du libelle qui fut écrit pour promouvoir la restauration de la

(135) *Loc. cit.*, p. 372.

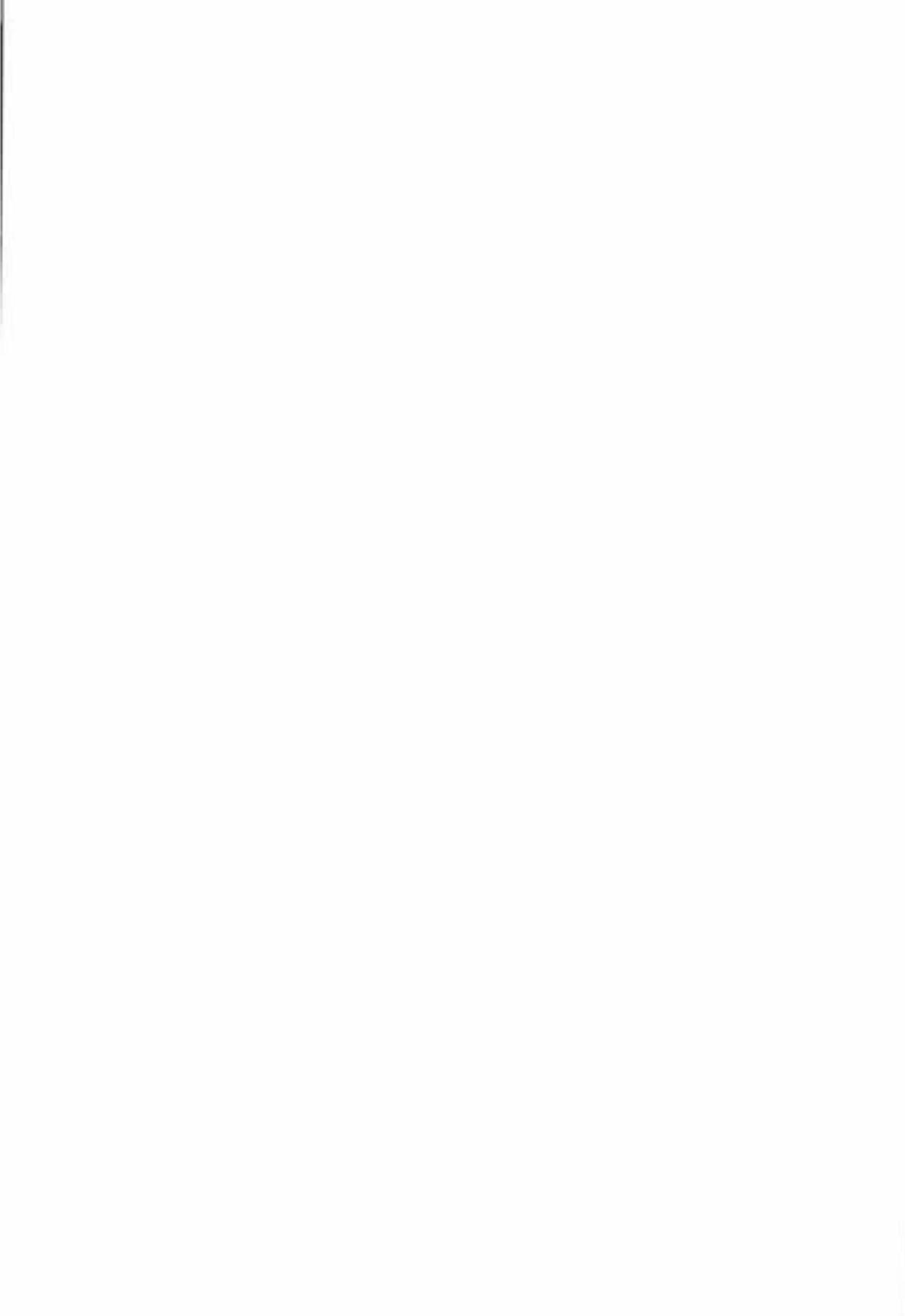
(136) Il en subsiste encore une au portail nord.



Tournai. *Cathédrale.*



Laon. *Cathédrale.*



cathédrale de Laon (le *Liber de laudibus S. Mariae Laudunensis*, peu avant 1149) fut l'abbé de Saint-Martin de Tournai, Hériman (137), auquel il semble possible d'attribuer la *Vita Eleutherii IIa* (138), qui, en 1141, nous apporte le témoignage de la *nova fabrica* tournaisienne, et dont une œuvre certaine fut l'Encyclique de 1146 -- extrêmement apparentée par son style au *Liber de Laudibus* (139) — par laquelle les chanoines de Tournai, célébrant le recouvrement d'un évêque particulier, préludent à la reprise des travaux au chœur et au transept de leur église. Bien mieux, l'évêque qui procéda à la reconstruction de la cathédrale de Laon fut Gautier de Mortagne (1150-1174). Issu de la famille des châtelains du Tournaisis de la maison de ce nom, ancien chef de cette école capitulaire tournaisienne qui donna des architectes du genre d'Ailbert, Gautier de Mortagne resta toujours en relations suivies avec sa région natale. On le voit assister en 1160 à l'enterrement de l'abbé de Saint-Martin Walter, faire don en 1173 à l'Église de Tournai, « *altricis nostrae* », des serfs qu'il possédait dans la contrée et fonder la même année un anniversaire en la même cathédrale (140) et en l'abbaye tournaisienne de Saint-Nicolas des Prés (141). De plus, les produits de l'industrie calcaire de Tournai ne sont pas absents à Laon; il faut signaler à ce propos une centaine de dalles funéraires couvrant le sol de l'église, des colonnettes octogonales encore visibles dans le cloître et deux exemplaires de fonts baptismaux (142).

Par Laon, Tournai atteint *Braine* en Soissonnais, où l'abbatiale Saint-Yved (1180-1216) a des croisillons flanqués de tours jumelles de part et d'autre d'une haute lanterne. Saint-Yved de Braine se trouve par ailleurs fort apparenté à l'église Saint-Quentin de Tournai du fait de ses chapelles obliques (143).

Par Laon également, Tournai touche aussi *Chartres*, ville qui partageait son culte envers un évangelisateur commun, saint Piat, et où les

---

(137) Cf. G. WEITZ, *Hermann von Tournai und die Geschichtsschreibung der Stadt. Forschungen zur Deutschen Geschichte*, Bd. XXI, Göttingen, 1881, p. 440. IDEM. *M.G.H.SS.*, XIV, 1883, p. 268.

(138) Cf. PAUL ROLLAND, *Les Monumenta historiae Tornacensis saec. XII*, (*Ann. Acad. Roy. Archéol. Belg.*, LXXIII, 1926, pp. 284 ss.). IDEM. *Saint Eleuthère (La Terre wallonne*, 1928), p. 7 du t. à p.

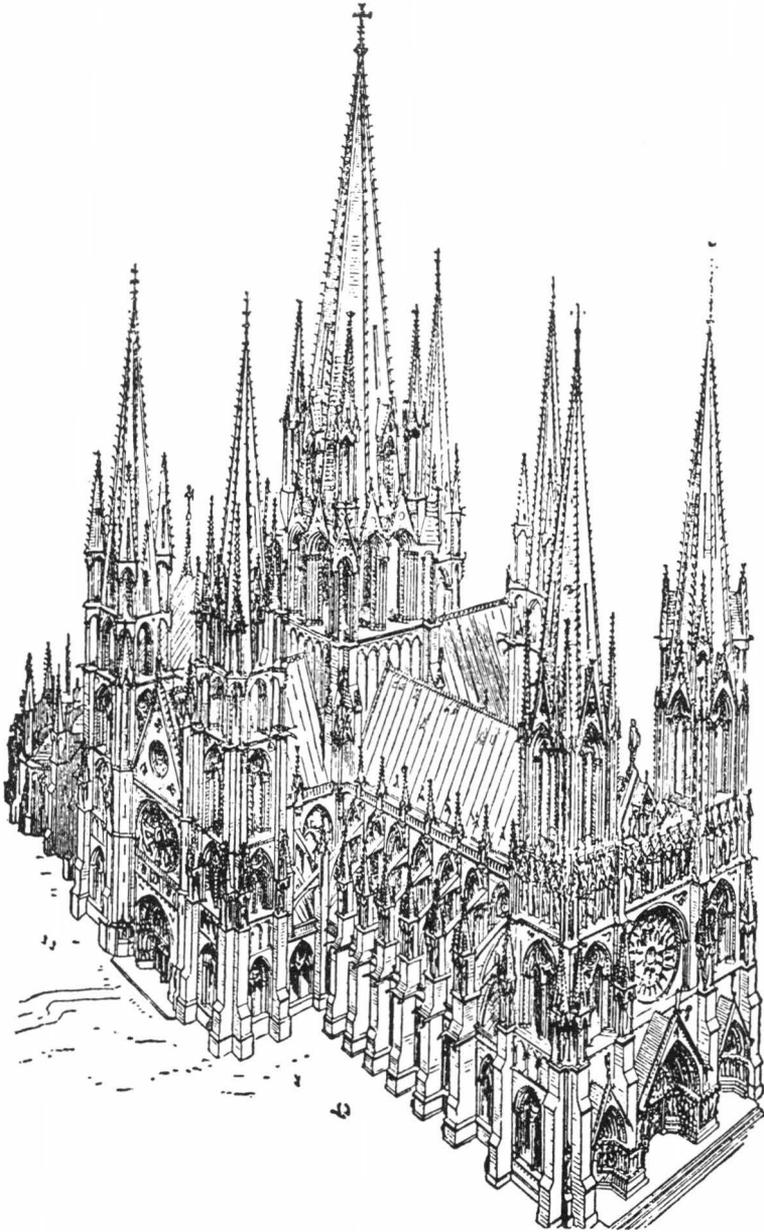
(139) *Supra* note 139.

(140) Voir notre *Chronologie*, notes 61 et 79.

(141) *Mém. Soc. Hist. Tournai*, XI, 1879, pp. 73-75.

(142) Cf. *Congrès archéologique de Reims*, 1911, p. 215. *Ann. Soc. Archéol. Tournai*, XIX, pp. 252-53.

(143) Pour Saint-Yved cf. LEFÈVRE-PONTALIS, *Congrès archéologique de Reims*, 1911, pp. 428, ss. et pour Saint-Quentin, cf. PAUL ROLLAND, *Les églises paroissiales de Tournai*, 1936.



Restitution du projet de la cathédrale de Reims  
par Viollet le Duc.

huit tours — dont deux au chœur — qui réalisent cette fois complètement le plan en croix potencée sont encore visibles (144). Sauf pour les deux de la façade occidentale, datant de peu après 1134, ces tours sont dues à un gigantesque projet élaboré en 1195 par l'évêque Regnault de Mouçon, dont nous avons rappelé un geste de donation d'un geste similaire de l'évêque Etienne de Tournai.

Vers l'est, l'exemple laonnois rattache encore au cas tournaisien l'abbatiale de *Limbourg sur la Lahn* (1200-1235) (145), perdue dans son milieu rhénan avec sa lanterne carrée, ses tours jumelles placées en façade et aux extrémités des croisillons, sa façade principale bipartite, son élévation à quatre étages et sa véritable galerie de circulation extérieure.

Appliquée aussi à la cathédrale d'*Arras* (2<sup>e</sup> moitié XII<sup>e</sup> s., démolie en 1799), qui fut réalisée dans sa membrure en pierre de Tournai (146) et où, accompagnant une élévation à quatre étages dont le quatrième s'ouvrait en triplets, se dressaient une massive tour-lanterne et des tours-jumelles en façade et au croisillon nord; à *Rouen* (après 1212) où elle existe encore en partie avec une immense lanterne centrale et des tours jumelles occidentales et latérales inachevées (147); à *Amiens* et à *Beauvais* où elle fut au moins prévue, la formule tournaisienne, dans sa limitation aux sept tours de Laon, allait collaborer intimement à la création du dispositif idéal gothique (148). Ce dispositif, dressant superbement sept flèches vers le ciel, se trouvait prévu à *Reims* (1212-1300) et réalisé dans sa base avant l'incendie de 1481 (149). La restitution qu'en a imaginée Viollet le Duc est prestigieuse.

Plus près de Tournai, sur le bas Escaut, rive droite, le système à sept tours manqua peut-être d'atteindre son apogée d'une façon tout aussi extraordinaire en plein XVI<sup>e</sup> siècle. On sait en effet qu'en 1521 fut entreprise la transformation — arrêtée par la suite — de la cathédrale d'Anvers d'après des plans plus que grandioses, qui visaient à remplacer le chœur

---

(144) La dépendance — avec évolution — de Chartres envers Laon se montre notamment aux façades plates des croisillons, flanquées de deux tours. Voir E. LAMBERT, *loc. cit.*, pp. 380 ss.

(145) *Congrès archéologique de Rhénanie*, p. 261.

(146) C. ENLARD, *Congrès archéologique de Tournai*, 1921, p. 109.

(147) A Rouen les chapelles orientales ont glissé encore plus loin vers le centre qu'à Laon et occupent les angles rentrants de chacun des croisillons.

(148) VIOLET LE DUC avait raison d'écrire que « dans les églises du XIII<sup>e</sup> siècle, le plan adopté par Laon pour les clochers devait l'emporter sur le plan des architectes de l'Île de France ». *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, III, pp. 390 ss.

(149) *Congrès archéologique de Reims*, 1911, p. 27. On remarque à Reims un dallage et des lames funéraires en pierre de Tournai.

par un autre sanctuaire, aussi étendu et aussi élevé que la nef (150). Afin d'élargir en conséquence, au moins à l'extérieur, l'ancien transept fort étroit, et de briser en même temps de quelques verticales la lourde carapace imaginée ainsi, on résolut de doter de quatre nouvelles tours l'église qui en comptait déjà trois réparties, deux à la façade occidentale et une — au moins amorcée (151) — à la croisée. Les nouvelles tours auraient été placées, vraisemblablement, deux à deux, aux extrémités des croisillons, exactement comme à Tournai. Les plans des transformations de 1521 ayant été conçus par les architectes renommés Dominique de Waghemakere et Rombaut Keldermans, on ne peut songer sans émotion à l'aspect colossal qu'aurait présenté la cathédrale d'Anvers si les sept tours prévues par ces plans avaient toutes été construites et achevées à la façon de la tour nord-ouest, terminée par les mêmes architectes.

Par voie de conséquence, avec le même plan qui conditionnait certaines particularités de l'élévation, le retour en façade de la haute coursière extérieure, que l'on a vu naître à Tournai sous forme de galerie d'arcs serrés, après avoir évolué légèrement à *Laon* aux façades latérales puis à la façade principale, se répandit également à *Chartres*, à *Paris* et ailleurs encore, surtout à *Reims* où l'on connaît son utilisation merveilleuse par la sculpture monumentale.

L'importance de la cathédrale de Tournai dans la généalogie des églises des époques de transition et gothique est capitale.

PAUL ROLLAND.

---

(150) Cf. P. GÉNARD, *L'église Notre-Dame d'Anvers et le projet d'agrandissement de ce temple* en 1521. (*Ann. Acad. Roy. Archéol. Belg.*, XXXVI, 1880, pp. 307 ss.).

(151) Les départs de ses lourds contreforts d'angles sont encore bien visibles. Elle a été remplacée par une petite flèche piriforme à base octogonale.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. OUVRAGES.

OTTMAR KERBER, *Hubert Van Eyck. Die Verwandlung der Mittelalterlichen in die neuzeitliche Gestaltung*. Francfort, Klostermann, 1937. In-8, 319 pp., 19 pl.

L'auteur de ce travail publia en 1936 une étude sur Rogier Van der Weyden. Dans cet ouvrage, comme dans celui que nous présentons ici, il s'affirme fidèle aux théories traditionnelles concernant ces problèmes si débattus.

Un livre nouveau sur Hubert Van Eyck ne semble guère s'imposer à l'heure actuelle, à moins que l'auteur y défende une position originale ou bien qu'il se place à des points de vue non encore proposés. A l'examen, il ne nous paraît pas que M. Kerber ait senti la nécessité de reviser la question en la situant sur des bases irréfutables ou en l'orientant vers les perspectives non exploitées.

Le but de l'auteur est de montrer comment Hubert Van Eyck influe sur le développement artistique du XIV<sup>e</sup> siècle en le faisant évoluer vers les formules nouvelles d'une première Renaissance. L'érudition dont il fait montre est souvent touffue et dénote peu de maturité d'esprit.

Le premier chapitre qui sert de base au développement, est consacré à l'étude d'un dessin du Cabinet des Estampes de Berlin, figurant une Adoration des Mages que Winkler et Hoogewerff, en particulier, datent avec raison de bien après Hubert Van Eyck. L'auteur analyse longuement ce dessin, y voyant le reflet d'une œuvre de la jeunesse de Hubert.

Le second chapitre est consacré aux miniatures attribuées à Hubert par Hulin de Loo. M. Kerber suit l'avis du professeur gantois. L'opinion de Renders est à peine citée, elle n'est jamais admise. Ajoutons que l'auteur ignore la thèse de Fr. Lyna en cette matière. L'auteur étudie ensuite le Portement de Croix du Musée de Budapest, cette copie d'un original perdu qu'il considère de Hubert Van Eyck. Enfin, au cours d'un quatrième chapitre, il analyse le retable de Gand y caractérisant la part et le style de Hubert.

Ce travail, manquant de rigueur dans la documentation, n'apporte aucun élément nouveau dans le débat relatif à l'existence et à l'activité du peintre Hubert Van Eyck, frère aîné de Jean.

J. LAVALLEYE.

ALOÏS THOMAS. *Die Darstellung Christi in der Kelter. Eine Theologische und Kulturhistorische Studie, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Volkskunde des Weinbaus. (Forschungen zur Volkskunde, hrg. von G. Schreiber, t. 20-21)*. Dusseldorf, 1936, 200 pages, 47 planches.

L'ouvrage de Mr. l'abbé Thomas présente une synthèse sur le thème mystique du Christ sous le Pressoir, si souvent exploité au moyen âge. Après un aperçu sur l'extension de la culture de la vigne en Allemagne et sur les coutumes religieuses populaires nées de cette culture, l'auteur aborde les trois parties fondamentales de son livre : le thème du Pressoir dans la littérature religieuse considérée comme source de l'art, les représentations plastiques de ce thème, les relations avec d'autres représentations iconographiques. L'auteur a eu le souci très réel de rechercher tous les documents qui devaient entrer dans sa synthèse. Comme textes littéraires, il étudie successivement la Bible, les exégètes, les hymnes latins et allemands, les prédications du moyen âge, les écrits

mystiques, la littérature pieuse. Il est tout naturel que cet aperçu puisse être complété par l'un ou l'autre renseignement; nous avons indiqué ailleurs quelques références supplémentaires et notamment *Le Pressoir mystique*, ouvrage de Jean d'Intras, paru à Paris en 1605 (cf. *De Mystieke Wijnpers in woord en beeld*, dans *Algemeen Nederlandsch Eucharistische Tijdschrift*, t. 15, 1936, p. 337-346).

Le morceau de résistance du volume — soixante treize pages et trente neuf planches — est naturellement fourni par l'étude iconographique. L'auteur montre très bien comment la représentation de la vigne entre dans l'iconographie chrétienne, comment au XII<sup>e</sup> siècle la personne du Christ est mise en relation avec l'allégorie du Pressoir, et comment enfin certains aspects de l'allégorie — la souffrance du Christ, le mystère eucharistique — prennent une importance spéciale à la fin du moyen âge. Non seulement des miniatures, peintures, sculptures, gravures, mais aussi des tissus, des médailles sont reproduits et analysés. Au moment où le livre de Mr. Thomas était sous presse, nous avons publié ici-même (t. VI, 1936, p. 41-49) un article sur la matière. Cet article signale trois représentations que Mr. Thomas n'a pas connues : une fresque de Malmoë, en Suède, du XV<sup>e</sup> siècle, qui vu son éloignement pouvait passer inaperçue; puis deux autres représentations très importantes pour l'évolution iconographique : une miniature de Colmar (XV<sup>e</sup> siècle) et le fameux tableau d'Aerschot (XVI<sup>e</sup> siècle) provenant probablement d'Etten, actuellement en Brabant septentrional néerlandais.

Depuis lors, notre confrère de l'Académie d'Archéologie, Mr. J. Maertens de Noordhout nous a signalé une peinture de ses collections, datée de 1595 et représentant une allégorie de la charité, dans laquelle nous voyons à droite un pressoir de vin. Un récent voyage en Tchéco-Slovaquie nous a montré — selon le hasard des circonstances — que là aussi le thème de la vigne n'était pas inconnu : le Musée Morave de Brno possède un fragment de peinture, attribué à l'école morave et aux environs de l'année 1500, représentant un ange à côté du pressoir; une des fresques ornant l'escalier menant à la chapelle Sainte-Croix du château de Karlstein représente des scènes de vendange; l'abbaye norbertine de Tepl possède un livre choral avec miniature du Christ sous le pressoir. Signalons aussi que ce dernier thème n'a pas été négligé par les artistes contemporains : on le trouve en un tableau de Sprecher Stanhope (1829-1908), à la *Tate Gallery* de Londres et un recueil de planches, projets de vitraux, dus au talentueux artiste Eugène Yoors (*Het Brandglas Poëem*, Anvers, De Sikkel, 1929, planche 6).

Le Pressoir a également servi d'une façon fort profane dans une gravure satirique, où nous voyons Luther et d'autres hérétiques sérieusement « aplatis » (*Von der grossen Lutherischen Narren*, Strasbourg, 1522; la planche est reproduite dans *Geschichtblätter für Technik, Industrie und Gewerbe*, t. 4, 1917, p. 3).

Ces quelques remarques montrent l'importance du thème de la vigne, usité de si diverses façons à travers les temps et les lieux. L'ouvrage de M. Thomas occupera dorénavant une place de choix dans la bibliographie du sujet.

C. DE CLERCQ.

COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. *Décors anciens d'intérieurs mosans*, T. III, Liège, Imprimerie des Mutilés, [1937], gd. in-4<sup>o</sup>, 117 p., 123 fig.

Ceux qui ont attendu avec confiance l'apparition de ce T. III, qui complète une série magnifique, n'auront pas été déçus. Une fois de plus l'auteur s'est ingénié et a réussi à nous montrer la finesse du mobilier mosan, largement compris. Tout, dans cette nouvelle section du décor intérieur, s'y prête à merveille : alcôves, cheminées, escaliers, ferronneries, fresques, peintures décoratives et autres, décors chinois, lambris, boiseries à personnages, portes, plafonds, stucs (avec le stuccateur Gagini notamment), tapisse-

ries, toiles imitant les tapisseries, cuirs peints et dorés, carreaux de faïence, briques de foyer.

Le comte de Borchgrave termine cette revue analytique par un aperçu sur les sources d'inspiration des ornemanistes. En attendant une synthèse plus générale qu'on nous annonce et qu'il est assez facile de réaliser à l'aide de toute la documentation réunie par l'auteur dans ses quatre volumes, ce dernier chapitre élève le sujet d'un degré dans la construction historique, qu'il ne faut jamais perdre de vue.

Inutile d'ajouter que les photographies reproduites, originales et inédites, sont de tout premier intérêt.

PAUL ROLLAND.

ARTHUR GARDNER. *A handbook of English medieval sculpture*. Cambridge, University Press, 1937, un vol. in-8°, 392 p., 400 fig. Prix 15/-.

FRED. H. CROSSLEY F. S. A. *English church monuments A D. 1150-1550*. Londres, B. T. Batsford Ltd. 1933, un vol. in-8°, 274 p. illustr. Prix 21/-.

On ne peut faire sans établir de liaison étroite entre ces deux ouvrages dont des rééditions viennent de voir le jour à peu d'intervalle. Le second, en effet, développe magnifiquement un des nombreux chapitres qui, d'une façon excessivement claire, divisent le premier.

Celui-ci est formé de six parties qui, à part une introduction comportant des remarques générales et des considérations fort suggestives sur les sujets de sculpture et sur les sculpteurs, adoptent l'ordre chronologique. La sculpture d'avant la conquête de 1066 fait tout naturellement l'objet du début avec les croix des Angles, l'école de Mercie et la sculpture du Wessex. La période normande suit et fournit l'occasion d'étudier les sources du style anglo-normand, ainsi que l'art roman en sa pleine maturité. Vient ensuite les trois périodes bien connues du gothique anglais : « early », « decorated » et « perpendicular ». Dans les trois cas l'auteur envisage la sculpture architecturale et mobilière (tombes notamment). Il attire plus spécialement l'attention, dans le premier cas, sur les effigies en marbre de Purbeck; dans le deuxième cas, sur les écoles du sud-ouest, du nord, du centre et de Londres; dans le troisième cas, sur la sculpture des imagiers, les fonts baptismaux, la sculpture sur bois, sur bronze et sur albâtre, en tenant compte des sortes de types d'effigies, à savoir l'« Edwardian » (c. 1350-1420), le « Lancastrian » (c. 1415-1450), le « Yorkist » (c. 1440-1485), le Tudor (c. 1485-1540).

Comme on le voit, la matière est répartie de la façon la plus normale, c'est-à-dire de la façon qui convient le mieux à un ouvrage de l'espèce. L'ensemble, extrêmement condensé — on le comprend aisément —, est cependant infiniment limpide. On y trouve peu de discussions; c'est le résumé de multiples études dont les spécialistes retrouveront facilement la piste grâce à une bibliographie choisie, placée à la fin du volume en compagnie de tables de lieux et de personnes. La table des illustrations, par contre, est placée en tête de l'ouvrage, derrière celle des matières. Ces illustrations sont excessivement nombreuses, très bien venues et s'appliquent à merveille au texte au sein duquel elles figurent. Si, au surplus, on considère le format, relativement petit et de ce chef fort pratique, on doit convenir que l'on se trouve en présence d'un véritable « manuel » d'une valeur peu commune.

Le format du second ouvrage est plus grand, ce qui n'offre pas d'inconvénient ici, vu qu'il s'agit plutôt d'un ouvrage de détail; l'auteur ne lui donne-t-il pas le sous-titre d'« Introduction à l'étude des tombes et des statues de la période médiévale »? Du chef du format, les illustrations se trouvent reproduites à plus grande échelle, ce qui est précieux pour les spécialistes. C'est en effet à une partie des érudits en sculpture que s'adresse l'auteur : ceux qui s'occupent plus particulièrement de la sculpture funéraire.

La matière est divisée en trois grands chapitres : 1° une Introduction générale, qui traite des questions de matériaux, de provenance, d'auteurs, de coloriation — avec un aperçu bien à sa place sur les pièces d'archives consistant en contrats d'exécution; 2° un examen fouillé de la décoration architecturale — pleurants compris — des tombes et des « chantry chapels » si spécifiquement anglaises, depuis la fin de l'époque romane jusqu'aux premières conquêtes de la Renaissance, avec une subdivision consacrée à l'héraldique et une autre aux clôtures grillagées, en métal; 3° une revue tout aussi précise des statues polychromées, dont la liste, dressée par catégories, s'étend de 1240 à 1580; une même revue des costumes civils et militaires, ces différents vêtements étant envisagés soit en fonction de leurs différentes espèces, soit dans la succession chronologique de leurs types. Un regroupement des statues en bronze termine cette troisième partie.

Vu leurs dimensions, déterminées par leur importance scientifique, les illustrations sont rarement intercalées dans le texte : elles sont groupées par séries au sein des chapitres auxquels elles appartiennent. Leur table, établie par comtés, se trouve, après la table des matières, au commencement du volume. A la fin de celui-ci un index de noms de lieux, de personnes, de catégories sociales, forme en même temps glossaire pour les termes techniques et médiévaux : innovation fort heureuse.

De la lecture de ces deux remarquables ouvrages il ressort, entre autres choses, que des points de contact beaucoup plus nombreux qu'on le croirait au premier abord peuvent être établis entre l'art anglais du moyen âge et notre ancien art belge. Les relations ont été réciproques. Les sculpteurs de Tournai envoient, au XII<sup>e</sup> s., des fonts baptismaux et des pierres tombales déjà bien loin dans l'intérieur des terres. Mais l'Angleterre reprend vite complètement conscience d'elle-même. Elle développe bientôt sa sculpture dans une autonomie artistique absolue qui la rend, en bien des points, l'égale de la sculpture française, dont on l'a trop longtemps considérée comme un satellite. En matière décorative elle influence même à son tour cette dernière et, par ce détour ou par une voie directe qu'expliquent des relations commerciales très suivies, elle constitue, dans les Pays-Bas, une des contingences — par ailleurs nombreuses — qui déterminèrent le style de notre ornementation lapidaire. C'est un sujet qu'il conviendrait d'étudier tout spécialement.

PAUL ROLLAND.

WALTERS ART GALLERY. *Handbook of the collection*. Baltimore 1936, in-8°, 177 p. illustr.

Il nous faudra bientôt découvrir à nouveau l'Amérique. De même que notre histoire proprement dite tend à savoir complètement, par la publication d'inventaires, ce qui peut l'intéresser dans les richissimes archives de Vienne, de Rome, de Naples, de Madrid etc., ainsi notre histoire de l'art devrait connaître, au moyen de catalogues spéciaux, la documentation matérielle, exceptionnellement nombreuse, qui repose dans les musées et collections particulières des Etats-Unis. Je n'en veux pour preuve que le Manuel que vient d'éditer la *Walters Arts Gallery* de Baltimore. J'y trouve, à la page 68, la reproduction d'une châsse mosano-hennuyère du XIII<sup>e</sup> siècle, qui est la sœur-jumelle de la châsse de Saint Symphorien. Or cette châsse ne paraît pas être connue de certains de nos spécialistes belges. Le comte J. de Borchgrave d'Altena, qui, étudiant dans cette *Revue* (1933, fasc. IV) la châsse de Saint Symphorien, a groupé toutes les pièces se rapprochant de près ou de loin de cette œuvre, n'en a pas fait la moindre mention. Et pourtant la châsse de Baltimore, en plus d'une identité absolue de forme, reprend les détails les plus anormaux de la châsse de Saint Symphorien, c'est-à-dire qu'elle offre la conjugaison de bordures en émaux champlévés et cuvettes avec des décors gravés. Notre collaborateur voyait dans cette anomalie l'indice d'une restauration. Aurait-on

restauré les deux châsses de façon identique? Si oui, elles proviennent d'une même église ou tout au moins d'églises fort voisines (la châsse de Baltimore porte une inscription relatant qu'elle renfermait des reliques de saint Amand, mais cette inscription est incomplète). Ce qui distingue la châsse d'Amérique de sa jumelle, c'est qu'elle ne paraît posséder aucun petit décor en relief et que les Evangélistes gravés sur le couvercle ne s'y mêlent pas à des anges exécutés en bosse ni même à des anges gravés, mais constituent des revêtements homogènes, apparemment en place depuis l'origine de la châsse. Dans ce cas y aurait-il eu réellement refaçon? Une étude détaillée de ce reliquaire s'impose.

Tous les objets décrits et représentés, à la suite d'introductions signées seulement d'initiales et relatives à chaque subdivision du volume — subdivisions qui vont de la plus haute antiquité à la peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle en passant par l'Extrême Orient et l'Art Américain —, ne sont pas d'un intérêt aussi palpitant pour nous. Empruntés aux techniques les plus variées, ils n'en constituent pas moins une mine précieuse de renseignements directs ou indirects (méthode comparative). En attendant le nouveau Colomb qui entreprendra la grande œuvre que nous préconisons, le manuel de la *Walters Art Gallery* est appelé à rendre bien des services.

PAUL ROLLAND.

## II. REVUES ET NOTICES.

### 1. PREHISTOIRE.

Lors du Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques de Genève, en 1912, l'Abbé Breuil exposait ses idées sur *les subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification*. Ce fut la première tentative de faire une synthèse de ce vaste sujet. Depuis, les exemplaires de cette étude sont devenus rarissimes, car aucun autre ouvrage du même genre n'a été tenté. Une nouvelle édition s'imposait donc, elle vient de paraître (Imprimerie de Lagny), complétée par des découvertes faites depuis la première publication.

L'outillage lithique et osseux, les différentes aires d'extension des industries, l'art mobilier du Paléolithique supérieur, tout cela est groupé en une vaste étude abondamment illustrée.

Dans cette synthèse, la place de la Belgique, n'est pas négligée, car notre pays a largement contribué à la connaissance de cette longue période du Paléolithique supérieur bien que chez nous on ne possède pas de solutréen typique, mais seulement des indications d'un protosolutréen à la grotte de Spy.

R. L. DOIZE.

### 2. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

— Les études de Laurent, Rackham et de Nicaise préparaient un travail d'ensemble que ce dernier auteur, M. H. NICAISE, vient de publier sur *Les modèles italiens des faïences néerlandaises au XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle* (*Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. XVII, 1936, pp. 107-141). Jusqu'à présent, les études concernant ce problème s'étaient portées vers les documents écrits; s'appuyant sur une base sérieusement établie, l'auteur aborde l'examen archéologique des anciennes faïences des Pays-Bas, montrant combien les modèles italiens, ceux de Faenza en ordre principal, puis ceux de Venise, enfin ceux d'Urbino et de Gênes, ont inspiré les faïenciers anversois. A l'occasion de ce travail, M. Nicaise fait connaître de nombreuses faïences

flamandes conservées dans les musées et les collections particulières de Belgique et des pays environnants.

— Les modèles gravés inspirèrent souvent les faïenciers. M. H. NICAISE a retrouvé *Deux anciennes vues de Bruxelles sur des plaques en faïence hollandaise* (*Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, XL, 1936, pp. 184-192). La première est une vue générale de la ville copiée par un faïencier de Delft de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle d'après une gravure attribuée à Hondius; la seconde représente la place Royale d'après une estampe de G. M. Probst qui se date entre 1782 et 1790.

— Après avoir étudié les produits de l'industrie céramique anversoise du début du XVI<sup>e</sup> siècle et avoir grandement contribué à renouveler cette question, M. H. Nicaise a cru bon de réunir en un article toutes les données biographiques relatives aux faïenciers italiens qui firent connaître à Anvers la manière des maîtres d'Urbino. Grâce à des recherches dans les Archives, l'auteur a précisé ce qu'on savait de Guido di Savino, de Castel Durante, installé à Anvers dès 1508, de Janne Marie de Capua qui abandonna Anvers dès avant 1513 pour rentrer dans son pays d'origine, de Jean Francisco de Brescia. C'est le bourgeois anversoise, Peter Frans, mais dont l'origine vénitienne est prouvée, qui réalisa le pavement de l'abbaye d'Herckenrode en 1533 (H. NICAISE, *Notes sur les faïenciers italiens établis à Anvers dans le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. XVI, 1937, pp. 189-202).

— Vers la fin de sa vie, Paul Louis Cyfflé rentra à Bruges et s'efforça d'y installer une manufacture de céramique, comme il en avait dirigé une célèbre à Lunéville. Son entreprise ne connut qu'une existence éphémère: créée en 1779, elle dut émigrer à Hastière en 1785; Cyfflé y fabriqua des sujets en terre de Lorraine, leur perfection fut telle que Peterinck, le concurrent de Tournai, fit part de ses inquiétudes aux autorités. M. H. NICAISE a pu établir son étude sur *La manufacture impériale et royale de terre de Lorraine à Bruges en 1779-1780* (*Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, t. LXXIX, 1936, 29 pp.) en se basant sur des documents d'archives inédits conservés aux Archives générales du Royaume. Il termine son article en donnant la bibliographie complète relative à Paul Louis Cyfflé.

— L'histoire de la production verrière dans notre pays a fait l'objet de travaux historiques pour lesquels les documents écrits ont constitué la source principale. M. H. Nicaise a eu la bonne fortune de faire connaître un témoin intact de cette branche des industries d'art: il s'agit d'un verre anversoise, de forme originale, gravé à la pointe de diamant, portant une inscription flamand et la date de 1592. Cet objet provient de l'officine d'Ambrosio Mongarda, à Anvers: il constitue un des plus anciens spécimens connus des verres des Pays-Bas. Grâce à l'intervention de la Société des Amis des Musées Royaux, ce verre a pu prendre place dans les collections des Musées d'Art et d'Histoire (cf. H. NICAISE, *Verre gravé anversoise de 1592*, *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1937, pp. 44-48).

J. LAVALLEVE.

— Continuant à suivre en France l'influence de Sluter combinée avec le rôle des familles princières, M. HENRI DAVID publie un article intitulé « *Les Bourbons et l'art slutérien au XV<sup>e</sup> siècle* » (*Annales du Midi*, XLVIII, 1936, Toulouse 1937, pp. 337-362). Après être revenu sur le contrat du tombeau de Charles I<sup>er</sup> de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne, en la chapelle du prieuré bénédictin de Souvigny (1448), il analyse l'œuvre sculpturale de la chapelle exécutée à Cluny sous les ordres de l'abbé Jean de Bourbon (1456-1481), demi-frère de Charles I<sup>er</sup>, et retrouve dans ses consoles un indéniable souvenir slutérien.

P. R.

### 3. PEINTURE.

— M. G. PAULI consacre un article à la collection Wedells de Hambourg (*Die Sammlung Wedells in Hamburg, Pantheon*, mai 1937, pl. de garde, pp. 134, 135, 138). Nous y relevons la mention d'œuvres flamandes qui sont reproduites dans la revue: un Mariage mystique de Sainte Catherine par un maître anversois de la suite de Gérard David, un Repos de la fuite en Egypte par Herry met de Bles, une Flora par Jan Massys, une esquisse de l'Assomption par Rubens et une Descendance de Sainte Anne par Van Dyck.

— Continuant à se faire le champion de la thèse traditionnelle dans le problème Hubert et Jean Van Eyck, le prof. H. BEENKEN veut préciser sa position en étudiant quelques portraits qu'il met à l'actif de Hubert (H. BEENKEN, *Bildnisschöpfungen Hubert Van Eycks, Pantheon*, avril 1937, pp. 116-120). Les nouvelles attributions proposées sont le portrait de Jean Sans Peur du Musée d'Anvers (proche des Trois Maries de la collection Cook), celui d'un inconnu, numéro 523D du Musée de Berlin, que l'auteur date de 1420 et dans lequel il voit une étape de l'évolution de Hubert, enfin le portrait d'orfèvre du Musée Brukenthal à Hermannstadt, œuvre proche de Jean Van Eyck. Jusqu'à présent, cette thèse que le prof. Beenken annonçait depuis quelques temps (cf. cette *Revue*, 1936, p. 93), ne rallie pas de partisans.

— Ayant nettoyé les panneaux avec Adam et Eve du retable de l'Agneau Mystique, M. JOS. VAN DER VEKEN a cru utile de consigner ses remarques et le résultat de ses observations au cours d'un article publié en français et en traduction allemande dans *Technische Mitteilungen für Malerei*, Munich, t. 53, heft 10, pp. 100-103, n° du 25 mai 1937. Il étudie *La technique chez Van Eyck* et précise, par le fait même, la notion de la peinture à l'œuf par opposition à la peinture à l'huile. Cette peinture à la détrempe donne des contours incisifs, des lignes de démarcation entre les tons d'une netteté extraordinaire, les couleurs sont très transparentes, le dessin est fort poussé, ce qui impose à l'artiste d'éviter toute reprise dans la peinture.

— Le Maître de Saint Gilles est rangé parmi les anonymes français, plus précisément du centre parisien. Son art intéresse cependant l'historien de l'art flamand, ainsi que l'a noté récemment M. J. FRIEDLAENDER (*Le Maître de Saint Gilles, Gazette des Beaux-Arts*, avril 1937, pp. 221-231), car, avec le Maître de Moulins, Juan de Flandres et Maître Michiel, il appartient « au groupe des peintres qui réunissent harmonieusement l'observation de la nature et la science picturale des néerlandais au sens latin de la beauté ».

— Parmi les tableaux de maîtres anonymes des Pays-Bas septentrionaux exposés à Rotterdam en 1936, lors de l'exposition Jérôme Bosch, deux ont attiré l'attention de M. Schretlen. Il s'agit d'un Saint Pierre et d'un Saint Paul, chaque apôtre placé dans un paysage, que l'auteur attribue à Jan Sanders Van Hemessen et date des années 1525 environ. Ces œuvres sont conservées au Musée diocésain de Haarlem (M. J. SCHRETLEN, *Twee werken van Jan Sanders van Hemessen, Oud Holland*, 1937, pp. 131-135).

— L'activité du peintre brugeois Pieter de Witte, *alias* Pietro Candid, à la cour ducale de Munich fut analysée par K. Steinbart en 1928 au cours d'un article publié dans le *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Le même auteur vient de consacrer un nouveau travail à cet artiste qu'il étudie pendant son séjour en Italie, K. STEINBART, *Pieter Candid in Italien, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. LVII, 1937, pp. 63-80. Sa tâche principale est d'établir le catalogue des œuvres attribuables au peintre dont l'activité se partagea entre Florence et Volterra. Steinbart apporte une

contribution sérieuse à ce sujet, il a découvert des œuvres inédites, il a également rectifié des mauvaises lectures de dates inscrites sur les tableaux.

— Une gravure de Philippe Galle fait connaître une œuvre perdue de Stradanus : Jésus chassant les marchands du Temple. M. Th. RIEWERTS, étudiant le peintre de Lubeck, Johann Willinges, démontre que ce maître s'inspira de la composition de Stradanus lorsqu'il réalisa un sujet identique dans un tableau que conserve le musée de l'Etat à Lubeck (Th. RIEWERTS, *Der Maler Johann Willinges in Lübeck*, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, III, 5/6, 1936, p. 288).

— Pierre Paul Rubens s'est plu à peindre souvent le portrait de ses deux femmes, Isabelle Brant et Hélène Fourment. Dans ses effigies, l'artiste a voulu chanter ses joies intimes. M. L. VAN PUYVELDE, étudiant *Les portraits des femmes de Rubens* (*La Revue de l'Art*, avril 1937, pp. 1-24), a souligné les caractères du style du peintre tels qu'ils s'affirment dans des œuvres s'échelonnant de 1609 à 1639. Notons quelques avis de l'auteur au sujet des attributions des portraits qu'il dénombre : celui d'Isabelle Brant du Mauritshuys à La Haye est de la main du maître de même que le portrait d'Hélène Fourment au même musée, celui de l'Ermitage doit passer au catalogue d'Antoine Van Dyck, le portrait d'Hélène Fourment du Rijksmuseum à Amsterdam est l'étude du maître en vue du tableau de Munich, c'est bien Hélène Fourment — et non une Madeleine — qui figure sur le tableau conservé au collège de Dulwich.

— Les esquisses de Rubens intéressent M. DELACRE qui consacre deux études à ce sujet, études qu'il intitule *Essai sur quelques esquisses de Rubens* (*Académie royale de Belgique, classe des Beaux-Arts, bulletin*, mars 1937, pp. 51-66; mai 1937, pp. 81-98). L'auteur étudie quelques esquisses (Montée au Calvaire, Martyre de Saint Liévin, Miracle de Saint Ignace de Loyola, Miracle de Saint François-Xavier, Résurrection de Lazare, Vierge et les Saints), passant au crible de sa critique la valeur, voire l'authenticité, des diverses esquisses reproduisant ces thèmes iconographiques. L'auteur démontre les perfectionnements apportés par le maître depuis l'esquisse jusqu'à l'œuvre définitive, mais il insiste, dans sa méthode, sur la permanence de l'harmonie et de la répartition des tonalités dans le projet comme dans l'exécution finale.

— M. O. Kletzl étudie une esquisse de Rubens, Adam et Eve chassés du Paradis (chêne, 50×65 cm.), appartenant au prince Ferdinand Auersperg, en Bohême septentrionale. Cette œuvre constitue, d'après l'auteur, la 18<sup>e</sup> connue de la série des 39 que l'artiste réalisa en suite de son accord avec les Jésuites d'Anvers, en 1620. Il compare cette esquisse à celles du musée de Gotha, du Louvre et de l'Académie de Vienne (Otto KLETZL, *Peter Paul Rubens : Die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1936, 5/6, pp. 306-310).

— Les peintres animaliers ne sont pas les seuls qui abordèrent, au XVII<sup>e</sup> siècle, la représentation du cheval. Le portrait du duc de Lerma et l'«Ecole d'équitation» de Rubens sont les prototypes des portraits équestres baroques flamands. Ce thème équestre fut repris dès le début par Antoine Van Dyck. C'est pendant les périodes italienne et anglaise de sa carrière qu'il réalisa les plus belles œuvres en ce genre. L'artiste s'est surpassé pour l'effigie de Charles I. Il y a innové en plaçant son modèle à côté du cheval. Sustermans et Erasme Quellin reprirent, chacun une fois, cette composition rare. M. G. Gluck, auteur de ces remarques, continue son étude à analysant plus particulièrement le portrait de Charles I de Windsor Castle et le portrait du duc de Malborough à la National Gallery de Londres (G. GLUCK, *Van Dyck's equestrian portraits of Charles I*, *The Burlington Magazine*, mai 1937, pp. 211-217).

J. LAVALLEYE.

# LES ORIGINES OCCIDENTALES DU TYPE DE SAINT MICHEL DEBOUT SUR LE DRAGON

A PROPOS DU BAS-RELIEF ROMAN DE FLORENNES,  
ACTUELLEMENT A L'ABBAYE DE MAREDSOUS.

Normalement, les *Apocalypses enluminées* eussent dû révéler à l'iconographe le *prototype* des saints Michel terrassant le dragon. Grâce aux remarquables travaux de Kondakov (1) et à ceux plus récents de M. Gabriel Millet (2), on sait, en effet, « tout ce que les artistes ont reçu du passé par l'intermédiaire de la miniature » (3). Mais, les enlumineurs d'*Apocalypses* n'ont pas représenté l'archange debout sur le monstre. Ils l'ont fréquemment figuré tête en bas, comme plongeant des hauteurs en direction de la bête d'épouvante qui se meut, dirait-on, dans une zone inférieure du ciel. C'est ainsi, par exemple, qu'on le peut voir dans le manuscrit de *Saint-Sever*, — commentaire superbement enluminé de l'Apocalypse, — que composa au VIII<sup>e</sup> siècle, en Espagne, le moine Beatus, abbé de Liébana (4). C'est ainsi qu'il sera maintenu dans les copies de ce précieux commentaire, et, entre autres, dans une belle copie du XII<sup>e</sup> siècle, conservée à la *Bibliothèque Nationale de Paris* (5).

Il s'agit donc de prospecter ailleurs. Or, il est incontestable que le saint Michel terrassant le dragon n'est pas oriental : aucune fresque, aucun travail d'orfèvrerie émaillée, aucune mosaïque, aucun ivoire byzantins n'exhibent l'archange debout sur le monstre. A ce sujet, M. Mâle écrira : « le saint Michel debout sur le dragon, que l'art byzantin ne connaît pas, » est le saint Michel du Mont Gargano. C'est là qu'il a dû naître dès les » temps carolingiens et c'est de là qu'il s'est répandu en Europe » (6).

Un fait historique corrobore cette assertion : en Occident, c'est au Mont-Gargano que le culte de S. Michel a pris naissance (7). Au déclin

---

(1) *Histoire de l'Art Byzantin considérée principalement dans les miniatures* (Paris, 1866).

(2) *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos* (Paris, 1916).

(3) EMILE MALE : *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France — Etude sur les origines de l'Iconographie du Moyen Age — Préface*, p. III (Paris, 1922).

(4) Le manuscrit de *Saint-Sever* appartient à la France : *Bibliothèque Nationale de Paris, latin. 8878*.

(5) *Nouv. acq. lat. 1366*.

(6) *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, p. 259 (Paris, 1922).

(7) *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. XI, col. 905 (Paris, 1933). Sous la signature de dom Leclercq, nous lisons : « En Occident, le culte de S. Michel a

du V<sup>e</sup> siècle, sous le pontificat de Gélase I<sup>er</sup> (8), l'archange s'étant manifesté à l'entrée d'une caverne, au sommet de ce mont, l'évêque de Siponte s'y rendit en grand appareil, accompagné d'un imposant concours de peuple : « ils trouvèrent la caverne disposée en forme d'église; on y célébra » les divins offices et ce lieu s'illustra par de nombreux miracles » (9).

Favorisée par de « nombreux miracles », la caverne-sanctuaire du Mont-Gargan devait impressionner toujours davantage les pieux visiteurs. Il est notoire que, dès le VII<sup>e</sup> siècle, elle exerça une attraction considérable. Le culte de l'archange s'imposa et s'étendit rapidement. Non contents de détenir, en suzerains, la grotte sacrée dans leur duché de Bénévent, les rois lombards firent ériger, sous le vocable de saint Michel, de magnifiques églises à Pavie et à Lucques. Ils mirent son effigie sur leurs étendards, et, prétendit-on, sur leurs monnaies (10). A l'appui de ce tout dernier point, M. Mâle cite Engel et Serrure dont, en cela, l'opinion n'est guère suivie (11). D'ailleurs, la numismatique n'eût pu être invoquée ici que si elle avait produit un saint Michel debout sur le dragon, — ce qui n'est pas. Par contre, ce qui est, c'est que, très tôt, la sainte caverne du Mont Gargan fut dotée d'une figure de l'archange : « à l'intérieur de la grotte », relatait le moine Bernard, pèlerin français de l'an 870, « on voit, du côté de l'Orient, l'image de l'ange » (12). Image peinte à fresque, apparemment. Le temps nous l'a dérobée. La sagacité de M. Mâle nous la restitue. La sainte caverne conserve, en effet, d'autres œuvres par le

» commencé de bonne heure, mais c'est dans les dernières années du V<sup>e</sup> siècle qu'il » s'affirme d'une manière éclatante par l'apparition de l'archange sur le Mont-Gargan, le » 8 mai 492. Ce jour fut désormais consacré à son culte et la caverne où il s'était mani- » festé devint, dès lors, le lieu de pèlerinage le plus célèbre de l'Italie méridionale. *Quand » on étudie les traces, en Occident, du culte de S. Michel, on le voit débiter au Mont- » Gargan ».*

(8) Saint Gélase, quarante-neuvième pape, mort vers 496.

(9) *Bréviaire Romain. Partie Printemps. Propre des Saints. Le 8 mai : Fête de l'Apparition de saint Michel, archange, au Deuxième Nocturne de Matines, 6<sup>e</sup> leçon.* Le récit liturgique complet de l'apparition comprend les 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> leçons. Voir aussi Dom Guéranger : *L'Année Liturgique*, t. VIII, pp. 539-541 (Paris-Poitiers, 1908).

(10) EMILE MALE : *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, p. 258 (Paris, 1922).

(11) M. Tourneur, l'éminent numismate belge, pense « que c'est par erreur qu'Engel » et Serrure dans leur *Numismatique du Moyen Age*, t. I. p. 33, ont vu le buste de saint » Michel dans la figure qu'ils reproduisent ». A son avis, « c'est tout simplement le buste » impérial; c'est l'Empereur tenant à la main la boule du monde » et « il n'y a pas lieu, » par conséquent, de tenir compte de cette représentation ». Lettre adressée au signataire de cet article en date du 26 juin 1937.

(12) *Bernardi [monachi franci] itinerarium*, 2 — dans MIGNE : *Patrologie Latine*, t. CXXXI, col. 569 (Petit Montrouge, 1852) : « *Intrinsecus ergo ad orientem ipsius angeli » habet imaginem; ad meridiem vero est altare, super quod sacrificium geritur, et praeter » id nullum munus ibi ponitur. Est autem ante ipsum altare vos quoddam suspensum, in » quo mittundur donaria, quod etiam juxta se alia habet altaria, cujus loci abbas vocabatur » Benignatus, qui multis praeerat fratribus ».* Le pèlerinage du moine Bernard au Mont-Gargan remonte incontestablement à l'année 870, car il est certain que son *Itinerarium* fut écrit « *in loco sancta anno DCCCLXX ».*



Fig. 5. Tympan du portail de S. Michel d'Entraigues  
1<sup>re</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle.



Fig. 1. Trône  
du Mont-Gargan (Italie)  
1<sup>re</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle.



Fig. 3. Miniature  
Fin du XII<sup>e</sup> siècle.  
(Biblioth. d'Avranches).



Fig. 2. Plaque de diptyque  
d'ivoire. VI<sup>e</sup> siècle.  
(British Museum).



truchement desquelles le savant archéologue parvient à concevoir l'icône primitive. D'une part, un trône de marbre du commencement du XII<sup>e</sup> siècle s'adorné d'un bas-relief où l'archange impassible, debout sur le dragon, lui enfonce, des deux mains, la lance dans la gueule (Fig. 1); d'autre part, une statuette, de la fin du même siècle, présente un saint Michel pareillement impassible, pareillement debout sur le monstre, pareillement armé de la lance dont il porte un coup identique : « tel était, » suivant toutes les vraisemblances, le saint Michel qui s'offrait depuis » des siècles à la vénération des pèlerins sur la paroi orientale de la grotte. » Les deux images qui subsistent dans le sanctuaire reproduisent, sans » aucun doute, un type consacré » (13).

Berceau occidental du culte de S. Michel, le Mont-Gargan ne devait-il pas logiquement voir naître le type occidental de l'archange? En tout cas, — il est bon de le souligner, — les deux images subsistant dans la sainte caverne et qui « reproduisent sans aucun doute » l'icône primitive, ne sont pas d'inspiration byzantine (14). Pas plus à Antioche qu'à Alexandrie, l'art oriental n'a tordu, sous les talons victorieux de l'archange, le corps immonde du dragon. L'Orient évoquera S. Michel, tantôt, selon la saisissante expression d'Emile Bertaux, en archange-empereur, tel qu'il apparaît, porteur du globe et du sceptre, sur la tablette d'ivoire du *British Museum* (Fig. 2); tantôt dans la splendide armure de prince des milices célestes, brandissant le glaive d'une main, et, de l'autre, tenant la sphère, tel que le réalise l'étonnante plaque émaillée du trésor de la Basilique Saint Marc à Venise (15).

Puisqu'il est avéré que les deux œuvres du XII<sup>e</sup> siècle, visibles aujourd'hui encore dans la grotte du Mont-Gargan, ne relèvent pas de l'art byzantin, l'icône primitive, — dont elles dérivent, — n'en relevait pas davantage. Et cette antique icône n'ayant été ni le pastiche, ni l'interprétation d'un type antérieur, devait, pour l'avenir, constituer un prototype : le saint Michel debout sur le dragon est donc bien né au Mont-Gargan et « c'est de là qu'il s'est répandu en Europe ».

Il s'y répandra avec d'autant plus de succès que, dès l'extrême début

(13) EMILE MALE : *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, p. 259 (Paris, 1922).

(14) A propos du saint Michel sculpté en bas-relief sur le trône de la sainte caverne, M. Bertaux le constate formellement : « cette figurine, au visage épaté et au corps trapu, » est, par son attitude et son action, *étrangère à l'iconographie byzantine*. Le sculpteur » apulien n'a pas représenté l'archange empereur, debout comme au milieu de la cour » céleste, et tenant pacifiquement le globe et le sceptre; il lui a mis la lance au poing et » a tordu sous ses pieds le corps du dragon ». *L'Art dans l'Italie Méridionale*, t. II, Livre III, p. 450 (Paris, 1904).

(15) On admirera dans CHARLES DIEHL « *L'Art Chrétien Primitif et l'Art Byzantin* », Pl. LIV, la présentation en héliogravure du travail d'orfèverie émaillée dont il s'agit.

du VIII<sup>e</sup> siècle, en 708-709, saint Aubert, évêque d'Avranches, faisait creuser dans le granit du Mont-Tumba, — l'actuel Mont-Saint-Michel (16), — une grotte-sanctuaire, réplique fidèle de la caverne du Mont-Gargan (17). D'abord desservie par un chapitre de douze clercs, la grotte normande le fut ensuite par les moines de saint Benoît (18) : le Mont-Saint-Michel devenait aussitôt abbaye bénédictine (19).

Comme pour la sainte caverne du Mont-Gargan, M. Mâle cherche à vérifier si l'image de l'archange décorait la crypte primitive du Mont-Saint-Michel. Malgré le silence des textes, il n'en veut pas douter : à défaut de reliques, n'était-il pas désirable, n'était-il pas nécessaire que les pèlerins trouvassent au moins une icône devant laquelle s'agenouiller? L'icône a disparu. L'éminent critique la réssuscite : un saint Michel foulant le dragon se rencontre sur les sceaux de plusieurs abbés, entre autres sur celui de Robert de Torigni qui présida aux destinées du Mont-Saint-Michel de 1154 à 1186 (20). Cette figure de l'archange, adoptée pour les cachets des abbés, constituait en quelque manière le blason de l'abbaye. Tout porte à croire qu'elle reproduisait une image célèbre : l'icône vénérée à l'intérieur du sanctuaire et connue de tant de pèlerins. C'est pourquoi, M. Mâle ne craint pas d'avancer qu'on retrouve en Normandie non seulement la caverne apulienne, mais le saint Michel italien (21).

Si la grotte naturelle du Mont-Gargan servit de maquette, — principal et accessoires, — au premier sanctuaire du Mont-Saint-Michel, celui-ci fut copié à son tour : en 962, le doyen de la cathédrale du Puy élevait un oratoire en l'honneur de l'archange au faîte d'un roc de basalte aussi escarpé que la montagne normande. Les peintures qui agrémentaient les murs de ce petit édifice sont effacées et le féal saint Michel ne se détache plus, en tons ardents, sur l'un d'eux. « Mais, on le retrouve à la cathédrale » du Puy. Une grande fresque nous le montre solennel, immobile, la » lance enfoncée dans le corps du dragon vaincu qu'il foule aux pieds » sans daigner lui jeter un regard. Les antiques icônes vénérées par les

---

(16) Le Mont-Saint-Michel est aussi dénommé *Saint-Michel-au-péril-de-la-mer*.

(17) EMILE MALE : *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, p. 260 : « C'est de l'autre » côté des Alpes, c'est en France, que l'on rencontre la plus étonnante imitation du » sanctuaire du Mont-Gargano : cette copie, qui devint aussi fameuse que l'original, c'est » notre Mont-Saint-Michel normand ».

(18) C'est Richard I<sup>er</sup>, duc de Normandie, qui, en 996, année de sa mort, fit appel aux moines bénédictins pour desservir le sanctuaire du Mont-Saint-Michel au lieu et place des clercs séculiers.

(19) Voir l'historique abrégé des débuts du Mont-Saint-Michel dans dom GUÉRANGER : *L'Année Liturgique*, t. XIV, pp. 474-476 (Paris-Poitiers, 1910).

(20) M. Mâle donne la reproduction photographique du scel de Robert de Torigni : *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, p. 259, fig. 172.

(21) *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, p. 261.

» pèlerins au Mont-Gargano et au Mont-Saint-Michel devaient ressembler  
» à la fresque du Puy » (22).

Enfin, M. Mâle à qui rien n'échappe, attirera l'attention sur certain complément apporté par les imagiers français au prototype apulien du saint Michel debout sur le dragon : « de bonne heure », constate-t-il, « ils avaient attaché un bouclier au bras gauche de l'archange. Cette particularité, étrangère à l'art italien, se remarque assez fréquemment chez nous au XII<sup>e</sup> siècle. Un manuscrit, enluminé au Mont-Saint-Michel à la fin du XII<sup>e</sup> siècle (23), nous montre un saint Michel tout-à-fait conforme au type consacré (le prototype du Mont-Gargan), mais portant au bras le bouclier » (24).

Des fécondes recherches de M. Mâle, il ressort clairement que le *type* du saint Michel debout sur le dragon n'est pas oriental, qu'il est né au Mont-Gargan, peut-être au VII<sup>e</sup> siècle, au plus tard au VIII<sup>e</sup> siècle, et que de là, presque incontinent, il passait en France — où les artistes l'enrichissaient d'un nouveau trait caractéristique : le *bouclier* (Fig. 3).

\*  
\* \* \*

Il existe un bas-relief mosan du XII<sup>e</sup> siècle, dont la sculpture réédite un saint Michel debout sur le monstre.

Repéré et décrit par dom Gérard van Caloen (26), ce bas-relief de calcaire (Fig. 4) est aujourd'hui encastré, avec deux autres panneaux de même provenance, de même matière et de même âge, dans l'un des murs du cloître de l'abbaye de Maredsous. Ces trois petits monuments proviennent, sans conteste, du vieux moutier de Florennes (27) fondé au commencement du XI<sup>e</sup> siècle « par Gérard, évêque de Cambrai, et par ses frères, Godefroid et Arnoul, fils d'Arnoul, seigneur de Floren-

---

(22) EMILE MALE : *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, p. 261. La grande fresque de la cathédrale du Puy est reproduite dans L. GIRON : *Les peintures murales de la Haute-Loire*, Pl. I (Paris, 1911).

(23) Ce manuscrit est aujourd'hui conservé sous le n<sup>o</sup> 76 à la *Bibliothèque d'Avanches*. C'est un *Traité de saint Augustin sur les Psaumes* copié et enluminé, en fin du XII<sup>e</sup> siècle, par les moines du Mont-Saint-Michel. Voir P. GOUT : *Le Mont-Saint-Michel*, t. I, p. 147 (Paris, 1910).

(24) *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, p. 262.

(26) *Les bas-reliefs de Maredsous provenant de l'abbaye de Florenne* — dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, t. XVI, pp. 85 et sq. (Namur, 1883).

(27) Dom van Caloen les découvrit à Florennes même dans le haut d'un mur de ferme : « Nous trouvant un jour à Florenne, notre curiosité nous fit porter nos pas vers l'emplacem<sup>ent</sup> de l'antique moutier. Plus rien, parmi de rares épaves, qui put attirer notre attention si ce n'est quelques sculptures antiques que nous aperçûmes au-dessus d'une porte de hangar ». *Op. cit.*, pp. 85-86.

» ne » (28). Les anciens chroniqueurs rapportent que l'église abbatiale de Florennes fut consacrée en l'an de grâce 1011 par l'évêque Gérard en personne, et, qu'en 1012, l'empereur saint Henri sanctionnait, par charte, l'existence juridique de l'abbaye (29).

Pour que la science belge s'intéressât à la généalogie de ces images de pierre, il faudra attendre l'après-guerre : en 1921, M. Marcel Laurent soumettait sa manière de voir au Congrès de Tournai (30) et la développait à nouveau, en 1923, dans *Oud Holland* (31). A propos du bas-relief où l'archange saint Michel foule le dragon, — le seul des trois panneaux dont il importe de se préoccuper ici, — le savant professeur concluait : pour qu'un simple ouvrier donnât « à cette figure tant de style, de caractère, j'oserais dire de grandeur, il fallait qu'il eût sous les yeux un modèle » et ce modèle d'un saint Michel cuirassé sous la tunique et le manteau, » debout, tout droit, impassible et victorieux sur le fond que forme ses » ailes éployées, *ce n'est qu'un ivoire oriental qui pouvait en donner l'idée.* » Quel fut exactement ce modèle? Je l'ignore, mais il est difficile de ne » pas le replacer dans une suite dont l'archétype serait le saint Michel » bien connu du *British Museum* (Fig. 2) que Strzygowski considère » comme une œuvre du IV<sup>e</sup> siècle (32) exécutée à Antioche » (33).

Personne ne contestera que seule la méthode comparative permet au critique de découvrir les prototypes. Aussi bien, ne saurait-on assez revenir sur la claire remarque du Père de Jerphanion : « Au fond de cette » méthode », consignait-il, « il y a une hypothèse, celle de la dépendance » mutuelle des types iconographiques et un postulat qui ne peut en être » séparé et qui s'énoncerait ainsi : la dépendance est manifestée par la » similitude des traits caractéristiques » (34). Or, personne ne contestera davantage que les traits caractéristiques du saint Michel de Florennes sont, à coup sûr, le dragon terrassé, la lance et le bouclier. Au contraire, ceux du saint Michel d'Antioche sont le globe et le sceptre. Ici, c'est

(28) DOM GÉRARD VAN CALOEN : *op. cit.*, p. 85.

(29) *Ibid.*, p. 85.

(30) *Annales du XXIV<sup>e</sup> Congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique. Tournai 1921*, p. 265 (Tournai, 1927) : M. M. Laurent répond à la question : *Trois » bas-reliefs romans à l'abbaye de Maredsous*. Il s'agit de trois bas-reliefs autrefois à » l'abbaye de Florennes et aujourd'hui encastrés dans un mur du cloître de Maredsous; » ce sont des œuvres de la sculpture mosane de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. *On y voit » à l'évidence l'influence des ivoires ».*

(31) T. XLI, fascicule V, pp. 198 et sq. (Amsterdam, 1924).

(32) Nous avons vu que M. Charles Diehl datait cet ivoire du VI<sup>e</sup> siècle.

(33) MARCEL LAURENT : *Trois bas-reliefs romans de la Belgique Méridionale*, tirage à part de *Oud-Holland*, pp. 5 et 6 (Amsterdam, 1924).

(34) *Le rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'Iconographie Chrétienne*, dans *Mélanges de l'Université Saint Joseph*, t. VIII, p. 338 (Beyrouth, 1922).

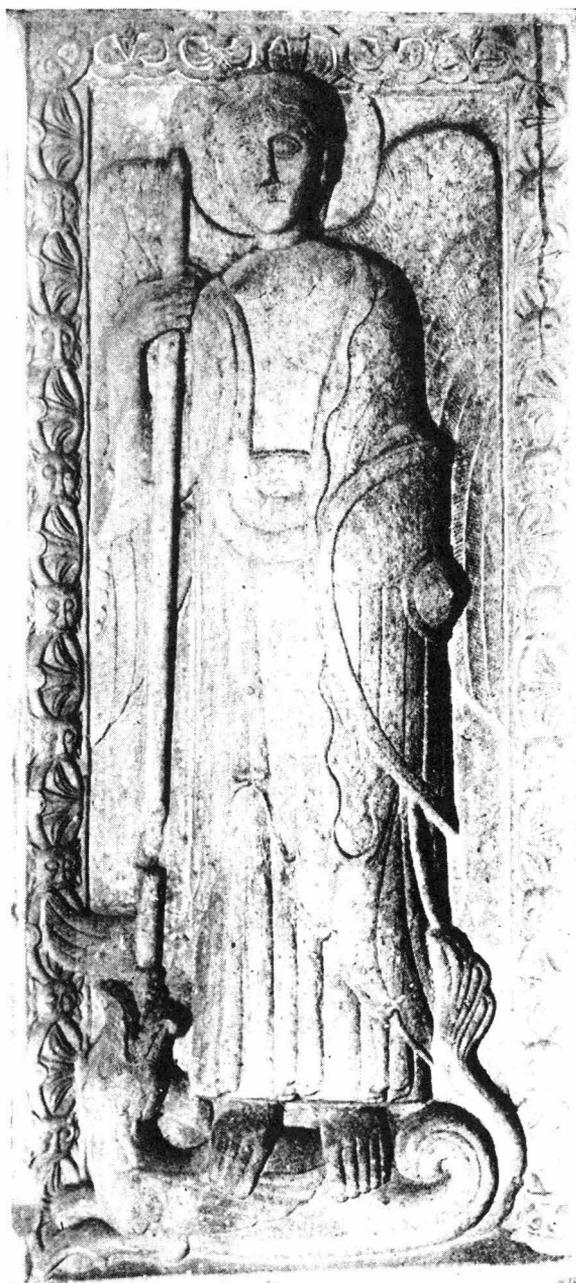


Fig. 4. *Saint-Michel.*  
*2<sup>e</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle.*

(Abbaye de Maredsous).



l'archange-empereur, tel que le rêvèrent les fières imaginations byzantines. Là, c'est le chevalier de Dieu, le chevalier sans peur et sans reproche, tel qu'on le vénère aujourd'hui encore au Mont-Gargan et au Mont-Saint-Michel. De leur confrontation, il ressort nettement que pas un seul des traits caractéristiques du saint Michel syrien ne se retrouve dans le saint Michel mosan. Dès lors, comment pourrait-il y avoir dépendance de celui-ci à celui-là? Au nom de la *méthode comparative* elle-même, on est donc en droit de proclamer hautement que le saint Michel du *British Museum* (Fig. 2) n'est pas le prototype du saint Michel de Maredsous (Fig. 4).

Tout en donnant à son appréciation un tour catégorique (35), M. Laurent laisse d'ailleurs percer de-ci, de-là, quelques réserves qui en atténuent l'absolu. Il admet par exemple que « l'influence directe des ivoiriers ligé- » geois du X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle, si reconnaissable encore dans les fonts de Saint » Barthélémy et les crucifix en laiton du XII<sup>e</sup> siècle, tend à s'évanouir » complètement dans l'art jeune et hardi des tailleurs de pierre » (36). Il admet, en outre, « que la bordure végétale » du bas-relief de Florennes « est mosane, ou, si l'on veut rhéno-mosane du XII<sup>e</sup> siècle » (37). Il est vrai qu'il ajoutera aussitôt : « mais, l'employer ainsi, en décoration con- » tinue, sur la moulure bombée d'un cadre de pierre, c'est procéder selon » l'exemple des ivoiriers » (38). Puis, désireux de discerner comment le sculpteur de Florennes acquit « la connaissance de décors et de types si » anciens d'origine », M. Laurent se demande si ce fut « par des produits » de l'art byzantin? En toute loyauté, il convient que « l'influence byzan- » tine s'accuse d'habitude plus nettement » (39). Renonçant à préciser, il avance en termes d'une généralité assez décevante, que le sculpteur de Florennes eut « plutôt sous les yeux de très anciens ivoires conservés » dans l'abbaye » et qu'il « s'inspira de l'un pour le saint Michel » (40).

N'est-il pas plus probable qu'il s'inspira de l'icône du Mont-Saint-Michel? Dès le X<sup>e</sup> siècle, le sanctuaire dressé là-bas « au-péril-de-la-mer » est desservi par les bénédictins et Florennes fut pareillement une abbaye bénédictine. Selon toute vraisemblance il y eut contact entre les moines du pic normand et leurs frères d'Entre-Sambre-et-Meuse. Le saint Michel

---

(35) Il n'est certes pas possible d'être plus catégorique que d'affirmer : ce modèle d'un saint Michel debout, impassible et victorieux, « ce n'est qu'un ivoire oriental qui pouvait » en donner l'idée ».

(36) *Trois bas-reliefs romans de la Belgique Méridionale*, tirage à part de *Oud-Holland*, p. 1 (Amsterdam, 1924).

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

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

(39) *Ibid.*, p. 6.

(40) *Ibid.*, p. 6.

du bas-relief mosan semble l'attester à suffisance, car si l'archange « a » toujours été en grande vénération dans l'ordre bénédictin » (41), ce fut en raison même de la retentissante célébrité du Mont-Saint-Michel. Le sceau à l'effigie de l'archange debout sur le dragon dut clore souvent les plis adressés par les abbés du rivage de la Manche à leurs collègues du bassin de la Meuse. Pourquoi cette empreinte de cire n'aurait-elle pas suggéré aux abbés de chez nous la résolution d'en faire interpréter et agrandir le sujet sur un bloc de calcaire du pays? De même, pourquoi la bibliothèque de Florennes n'aurait-elle pas reçu de Normandie l'une ou l'autre copie de manuscrits enluminés : une miniature comme celle du manuscrit d'Avranches, — manuscrit exécuté au Mont-Saint-Michel et dont l'archétype doit remonter au VIII<sup>e</sup> ou IX<sup>e</sup> siècle, — a pu être mise quelque jour sous les yeux du sculpteur wallon, eût-il été simple laïc et non moine-artisan (42). N'est-il pas également raisonnable de supposer que des moines de Florennes, au cours des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, firent à diverses reprises le pèlerinage du Mont-Saint-Michel et que l'un d'eux, — peintre à ses heures — ramena en terre belge le croquis de l'icone sainte?

Ainsi, soit directement, soit par l'intermédiaire de quelque miniature (43), soit par celui d'un sceau, le bas-relief de Maredsous dépend de la fresque jadis vénérée au Mont-Saint-Michel. Et celle-ci n'ayant été que le décalque de l'icone du Mont-Gargan, le saint Michel apulien est, en fin de compte, le prototype du saint Michel de Florennes.

Il convient de s'arrêter maintenant à la déconcertante conclusion de M<sup>lle</sup> Devigne qui, loin de souligner les réserves sagaces de M. Laurent, force le ton et décide : le saint Michel de Maredsous « s'inspire d'un proto-

(41) DOM GÉRARD VAN CALOEN : *Les bas-reliefs de Maredsous provenant de l'abbaye de Florenne*, dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, t. XVI, p. 93 (Namur, 1883).

(42) « L'art du XII<sup>e</sup> siècle est surtout un art monastique; non sans doute que tous les artistes d'alors fussent des moines, mais c'étaient presque toujours des moines qui leur dictaient leurs sujets. Les moines conservaient dans leurs bibliothèques, riches en manuscrits enluminés, tous les trésors de l'ancien art chrétien; ils étaient les gardiens de la tradition. Aussi, était-ce aux miniatures de leurs livres qu'ils demandaient des modèles quand ils voulaient décorer leurs églises. La miniature a joué alors un rôle décisif ». EMILE MALE : *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France, Préface*, p. III (Paris, 1922).

(43) Sur l'un des deux autres panneaux de Florennes, le sculpteur a taillé le buste d'un ange au sujet duquel M. Laurent s'exprime en ces termes : « Considérez le type physique de cet ange : la tête ronde, le visage ovale et assez allongé, avec ses proportions, sa physionomie, vous y reconnaîtrez, à travers une rude exécution, le caractère particulier des têtes juvéniles dans les meilleures productions mosanes de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle : *miniatures, châsses et reliquaires* ». *Trois bas-reliefs romans de la Belgique Méridionale*, tirage à part, p. 4. M. Laurent touchait ici au tréfonds de la vérité : une miniature a procuré le modèle de cet ange. Par conséquent, qu'y aurait-il d'extraordinaire à ce qu'une autre miniature ait donné au même artiste le modèle du saint Michel debout sur le dragon?

» type égyptien, — le dieu Horus vainqueur des animaux malfaisants, —  
» ou d'un prototype syrien » (44).

On a vu pourquoi l'ivoire syrien du *British Museum* (Fig. 2) ne pouvait être retenu en qualité de prototype du bas-relief mosan (Fig. 4). Il n'est pas inutile de le répéter : entre ces deux œuvres, la similitude des traits caractéristiques est inexistante. Il ne saurait donc être question de dépendance puisque seule la similitude, — qui la révèle, — en est garante. Contrairement à ce que pense M<sup>lle</sup> Devigne, « l'attitude frontale et le » caractère hiératique » (45) ne constituent nullement des traits caractéristiques : de par le monde, sous tous les méridiens, dans tous les arts, il y eut des milliers d'« attitudes frontales » et des milliers de « caractères hiératiques » dont les ascendances respectives sont aussi éloignées les unes des autres que le ponant l'est du levant. Il en résulte que le prototype du saint Michel debout sur le dragon n'est pas syrien.

Serait-il égyptien? M<sup>lle</sup> Devigne le propose : « l'archange saint Michel » écrasant le dragon dérive d'un type identique à celui du Christ de » Genoels-Elderen » (46). Ainsi, parce que M. Laurent rappelle, — d'ailleurs incidemment, — que « le Christ vainqueur du péché » n'était pas plus une « figure inconnue des artistes du Nord » que « saint Michel » frappant à mort le dragon » (47), parce que, dans une autre étude, à la suite de Néroutsos-Bey (48), l'éminent professeur rapprocha le Christ foulant aux pieds le lion et le dragon, du dieu Horus écrasant ses crocodiles (49), M<sup>lle</sup> Devigne s'empressera d'apparenter le saint Michel de Florennes au filz d'Isis et d'Osiris.

Que Néroutsos-Bey ait été tenté de rapprocher telle peinture des catacombes chrétiennes d'Alexandrie (50) de telle stèle du musée de Ghiseh (51), c'est assez compréhensible : fresque d'Alexandrie et stèle

---

(44) *La Sculpture Mosane du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 28 (Paris-Bruxelles, 1932).

(45) *Ibid.*, p. 28, note 1.

(46) *Ibid.*, p. 28.

(47) *Trois bas-reliefs romans de la Belgique Méridionale*, tirage à part de *Oud-Holland*, p. 5 (Amsterdam, 1924).

(48) *L'Ancienne Alexandrie*, pp. 46-48 (Paris, 1888).

(49) *Les ivoires prégothiques conservés en Belgique. Le diptyque de Genoels-Elderen*, p. 42 (Bruxelles, 1912).

(50) Cette peinture murale que Néroutsos-Bey attribue au IV<sup>e</sup> siècle, est une illustration du Psaume XC, v. 13 : « Tu marcheras sur l'aspic et le basilic et tu fouleras aux pieds » le lion et le dragon ». L'artiste a représenté le Christ debout sur le lion et le dragon, tandis que l'aspic et le basilic, déjà occis, gisent sur les côtés. C'est un défaut de perspective qui donne l'impression que l'aspic et le basilic tombent, on ne sait d'où, à la droite et à la gauche du Sauveur.

(51) La stèle de Ghiseh représente Horus piétinant deux crocodiles et étouffant de ses mains d'acier toute une série d'animaux : des serpents, un scorpion, un lézard, une gazelle, un lion.

de Ghiseh virent le jour sous le même ciel, le ciel embrasé d'Égypte (52). Mais si, comme le prétend M<sup>lle</sup> Devigne, le dieu égyptien Horus a réellement transmis ses traits caractéristiques aux saints Michel *terrassant le dragon*, expliquera-t-on pour quelle raison, pas plus en Égypte, qu'en Syrie, l'archange ne fut jamais représenté *debout sur le monstre*? Expliquera-t-on par quel singulier caprice ce sera en Occident que, dans l'art, saint Michel, troquant son sceptre et sa sphère contre la lance et le bouclier, empruntera tout-à-coup, vers le VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle, — c'est-à-dire à des centaines d'années d'intervalle, — l'attitude d'un dieu d'Orient?

Non, le Horus aux animaux variés n'est pas le prototype des saints Michel au dragon. La réalité est autrement simple. Au VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle, l'artiste apulien chargé de peindre l'image de l'ange sur l'une des parois de la caverne du Mont-Gargan, se rendit compte qu'il ne pouvait rien tirer des *Apocalypses enluminées* : certes, elle n'eut été ni d'un attrait exceptionnel, ni d'un choix heureux, la transposition en grande fresque des petites miniatures où le brillant archange pique une tête d'une céleste altitude vers le « grand dragon, l'ancien serpent, qui s'ap- » pelle le diable et Satan » (53). Pour un groupe destiné à l'édification des pèlerins, mieux valait l'immobilité sereine du triomphe que l'impétueuse ardeur du combat. Les enlumineurs d'*Apocalypses* s'étaient plu à imaginer la première phase de l'action : d'un vol intrépide, l'archange descend des zones supérieures pour affronter l'hallucinant dragon qui l'attend dans une zone moins élevée. Au contraire, l'artiste apulien du VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle imaginera la dernière phase de la rencontre : debout sur le monstre, — piedestal de cauchemar, mais qui fait sa gloire, — l'archange-justicier assène le coup de grâce. En le figeant ainsi, l'artiste apulien s'évitait de sérieuses difficultés techniques, dont, pour n'en citer qu'une, l'ingrate perspective (54).

Le graphique de l'iconographie du saint Michel debout sur le dragon

(52) Dans le *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. I, col. 1137-1138, fig. 285-286, (Paris, 1907), dom Henri Leclercq confronte sur une même page les photographies de la fresque d'Alexandrie et de la stèle de Ghiseh.

(53) Saint-Jean : *L'Apocalypse*, ch. XII, v. 9, dans J. B. GLAIRE : *Le Nouveau Testament selon la Vulgate*, pp. 536-537 (Paris, 1865).

(54) M. Laurent, dont le mémoire déborde vraiment d'aperçus judicieux, fait remarquer très à propos que des sculpteurs comme celui de Florennes ne tendaient pas leurs ambitions jusqu'à copier des chefs d'œuvres : « ils se contentaient de moindres emprunts et accomplissaient leur travail comme ils pouvaient (vaille que vaille) à moins qu'ils n'eussent » à leur disposition *un modèle facile à imiter* ». *Trois bas-reliefs romans de la Belgique Méridionale*, tirage à part, p. 5. Au VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle, le peintre apulien n'ayant pas sous les yeux de *modèle facile à imiter*, créa, de toutes pièces, le *type facile à exécuter* du saint Michel *debout sur le dragon*. Ce *type, facile à exécuter*, devint au cours des âges, — entre autres pour le sculpteur de Florennes, — le *modèle facile à imiter*.

peut donc s'établir comme suit : au VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle, ce type nouveau de l'archange, — type ignoré des orientaux, — naît au Mont-Gargan de la seule imagination d'un décorateur italien. Reproduit dès ce même VIII<sup>e</sup> siècle à l'intérieur de la crypte du Mont-Saint-Michel, il sera bientôt propagé par les graveurs de sceaux, comme l'atteste le cachet de Robert de Torigni, et par les enlumineurs, comme en témoigne la miniature du manuscrit d'Avranches (Fig. 3). Exceptionnellement, les ivoiriers septentrionaux s'en inspireront. On reviendra sur ce point dans un instant. Enfin, les tailleurs de pierre s'en emparent et, à partir du XII<sup>e</sup> siècle, de par toute l'Italie, de par toute la France, en Allemagne, en Belgique, c'est une efflorescence de statues, de hauts et bas-reliefs dont celui de Florennes n'a pas la prétention d'être le chef-d'œuvre.

Si les ivoiriers orientaux ignorèrent l'archange debout sur le monstre, ce sera rareté de le voir interprété par les ivoiriers d'Occident. Et, c'est une affirmation controuvée que de soutenir, tout au moins en ce qui regarde le saint Michel, que « les bas-reliefs de Maredsous s'inspirent de » sujets traités précédemment par les ivoiriers » (55). Un travail septentrional doit être ici mentionné : au IX<sup>e</sup> siècle, un artiste allemand utilisait le revers d'une tablette de diptyque consulaire du V<sup>e</sup> siècle pour y buriner l'effigie de l'archange. L'inscription ne laisse aucun vague : la tablette date de la magistrature de MESSIUS PHOEBUS SEVERUS, consul en 470 (Empire d'Occident). L'artiste du IX<sup>e</sup> siècle y représenta l'archange non point debout sur le monstre, mais debout par delà celui-ci. De la droite, saint Michel enfonce son arme dans la gueule du dragon, tandis que, de la main gauche, il manie un petit bouclier ombelliforme (56). On trouvera dans Goldschmidt l'historique de cette tablette d'ivoire et une excellente reproduction photographique (57). Néanmoins, il serait fâcheux de renvoyer à Goldschmidt en négligeant le Père Garruci : « la forme » du bouclier » mis au poing de l'archange et « la manière de le tenir », notait l'érudit jésuite, « se retrouvent tant dans l'image d'Henri I (922) » — roi de Germanie de 912 à 936, — « que dans l'image d'Othon (965) », qui régna, de 936 à 973, sur le Saint-Empire romain germanique. Garruci ajoutait ne pas connaître d'antécédent à cette façon de représenter l'ar-

---

(55) MARGUERITE DEVIGNE : *op. cit.*, p. 28.

(56) Le bouclier dont se protège saint Michel sur la miniature d'Avranches (fin du XII<sup>e</sup> siècle, Fig. 3) est également *ombelliforme*. Or, l'*archétype* de la dite miniature peut remonter au VIII<sup>e</sup> ou IX<sup>e</sup> siècle et, de ce fait, être antérieur au travail du IX<sup>e</sup> siècle qui nous occupe.

(57) *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser. VIII-XI Jahrhundert*, p. 12, Pl. VI, nos 11<sup>a</sup> et 11<sup>b</sup> (Berlin, 1914).

change : « io non ne conosco esempi anteriori » (58). Il avait ainsi que le prototype des saints Michel au dragon lui échappait. Il n'a donc pas soupçonné que, dès le VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle, la caverne du Mont-Gargan avait offert à la vénération des foules une grande icône de saint Michel terrassant le dragon. Il n'a pas soupçonné davantage que, toujours dès le VIII<sup>e</sup> siècle, la crypte primitive du Mont-Saint-Michel normand avait été décorée d'une fresque semblable. Ces peintures murales constituèrent les « esempi anteriori » inconnus de Garruci, esempi dont devait s'inspirer, par l'intermédiaire d'une miniature, l'ivoirier allemand du IX<sup>e</sup> siècle.

En ordre principal, la conclusion de cette étude reste celle de M. Mâle : le type iconographique du saint Michel debout sur le dragon est occidental. Il est né au Mont-Gargan dès avant l'époque carolingienne.

En ordre subsidiaire, — et par voie de conséquence, — il est logique de dénier toute origine orientale à l'archange-paladin du bas-relief de Florennes...

A partir du XII<sup>e</sup> siècle, l'Occident connut un prestigieux épanouissement de pierres sculptées. C'est surtout en France que l'art du tailleur de pierre atteignit les sommets. Il est intéressant d'enregistrer ce que devint à l'époque romane, sous le ciseau magique des imagiers français, le prototype apulien des saints Michel au dragon. Ici encore, M. Mâle nous éclaire : « Le saint Michel le plus vivant que le XII<sup>e</sup> siècle ait créé », assure-t-il, « est au portail de Saint-Michel d'Entraigues, dans la Charente. » Jamais artiste ne remplit un tympan d'une plus fière arabesque. Le vent du ciel souffle dans les grandes ailes de l'archange et soulève les plis de sa tunique; le long corps du dragon se crispe et se noue » (59). Cette « fière arabesque » remonte au premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Elle est donc antérieure au bas-relief de Florennes et de combien pourtant ne lui est-elle pas supérieure? Un frémissement d'épopée et de gloire anime la scène : d'un vol tromphal, l'archange vient d'affronter le monstre. Pour mieux diriger sa lance, il n'a pas hésité à se poser sur le corps visqueux aux anneaux redoutables. Aussi, quel adroit coup de haste! Pénétrant par la gueule du dragon, l'arme invincible ressort par la nuque. Quoique frappée à mort, la bête d'enfer se redresse dans un dernier sursaut de résistance opiniâtre. Mais déjà le fer de la lance va toucher le sol, s'y enfoncer et clouer ainsi la tête écumante. C'est de la dextre que saint

---

(58) *Storia dell' Arte Christiana*, t. VI, p. 84 (Prato, 1881) : « La forma della scudo o umbella e la maniera d'impugnarlo, na confronto nelle imagini di Enrico I (922) e di Ottone (965). Vedi le tavole dall' Heinneccio (Sint. de sigillis, t. IV, 19; t. V, 1) : io non ne conosco esempi anteriori ». Garruci donne, Pl. 457, n° 3, une bonne estampe de l'ivoire en question.

(59) *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, p. 262.

Michel manie la haste; de l'autre main, il manœuvre un étroit bouclier triangulaire. Toute de mouvement, son attitude ne manque pas de distinction. Le large et beau nimbe qui lui éclaire le visage, accentue, sans outrance, le relief de ses traits. Quant au monstre, c'est bien l'apocalyptique dragon tel que le conçurent les enlumineurs : tête de mammifère, ailes membraneuses, pattes de griffon, corps et queue de reptile géant. Au portail de Saint-Michel d'Entraigues, si l'archange debout sur la bête dérive sans discussion de l'icône du Mont-Gargan, les *Apocalyses enluminées* ont indubitablement fourni le modèle du dragon (Fig. 5).

Reste à savoir comment le prototype apulien du VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle, — rigide, compassé, solennel, — a pu faire éclore des groupes d'allure si différente, pleine d'aisance et de vitalité. Une fois de plus, c'est M. Mâle qui donne la solution : « Nos sculpteurs, bouillonnant de sève, impatients » de créer, ne pouvaient se résoudre à reproduire indéfiniment l'antique » image (celle du Mont-Gargan). A l'immobilité grandiose d'autrefois, » ils préférèrent le mouvement, et, sous leur ciseau, saint Michel devient » un chevalier qui livre bataille... Comme jadis, il est debout sur le » monstre et lui enfonce sa lance dans la gueule, mais une vie nouvelle » anime le groupe antique de l'ange et de la bête » (60).

En aucun autre pays du monde, la maîtrise du tailleur de pierre ne dépassa jamais celle des artistes de l'ancienne France : au XII<sup>e</sup> siècle, le bas-relief de Saint-Michel d'Entraigues atteste leur supériorité dans le don d'insuffler la vie à l'inerte et dure matière. Au XIII<sup>e</sup> siècle, les incomparables statues de la cathédrale de Chartres marqueront l'apogée de leur technique et, — le mot n'est pas impropre — de leur génie.

Mais, l'évolution du type des saints Michel au dragon ne s'arrêtera pas à Saint-Michel d'Entraigues. Vers les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, les artistes remplaceront souvent la robuste lance de l'archange par l'aristocratique épée : ainsi, depuis l'an 1445, tout au sommet de la tour de l'Hôtel Communal, la flamberge d'or de l'immortel vainqueur de Lucifer fulgure, tutélaire, en plein ciel bruxellois.

MAX DE FRAIPONT.

---

(60) *Ibid.*, p. 262.



# DE KERK VAN HET H. KRUIS TE ZWYNDRECHT

## EEN ARCHEOLOGISCHE STUDIE (1).

Toen, in 1927, bij de grondige herbouwing der kerk van het H. Kruis te Zwyndrecht, door den provincialen bouwmeester van Antwerpen, J. Sels, onbetwifelbare Romaansche bouwelementen werden aangetroffen, bleek het meteen noodzakelijk dit gebouw — dat tot dan toe door ieder deskundige als behoorende tot de vroeg-Gotische periode was aangezien — opnieuw en grondig te bestudeeren, ten einde het op definitieve wijze te kunnen dateeren.

Maar ook nog voor een andere, niet minder voorname, reden was het gewenscht tot bedoelde studie over te gaan : Eenmaal het feit uitgemaakt en aanvaard, dat de H. Kruiskerk van Zwyndrecht tot de Romaansche bouwperiode zou behooren, dan kwam het er op aan, nauwkeurig te bepalen in welke regionale school het gebouw moet ingedeeld worden.

Inderdaad is Zwyndrecht gelegen op het voormalige grensgebied tusschen het Graafschap Vlaanderen en het Markgraafschap Antwerpen, of anders gezegd : tusschen de Fransche en Duitsche invloedssfeeren.

Van dit standpunt bekeken, biedt bedoelde kerk inderdaad een uitzonderlijke gelegenheid om de grenslijn tusschen beide bovenbedoelde sfeeren, op bouwkundig gebied althans, juist af te bakenen.

Met dit dubbele doel voor oogen, werd de hiernavolgende studie gemaakt; wij durven ons vleien met de hoop, in ons opzet te zijn geslaagd.

## HISTORISCH GEDEELTE.

Stukken, ouder dan van 1574, ontbreken volkomen. Volgens documenten van 1607-08 (hierna vermeld) blijkt dat het Kapittel der Hoofdkerk van Doornik recht had op de tienden, mits zekere verplichtingen.

Aanvankelijk was de kerk gewijd aan den H. Amandus, die zelf in deze streken predikte. Pas in de XVII<sup>e</sup> eeuw werd zij aan het H. Kruis gewijd. (Zie De Potter en Broeckaert).

1574 : Kerk voor 't eerst vermeld, in den kerkslaper. Was toen al een parochie-kerk. (Kerk-archief).

1581 : Werken uitgevoerd aan kerk en toren, door den schaliedekker Aert Hubrechts. (Kerkrekening).

---

(1) Deze studie werd gemaakt voor het Seminarie van Oudheidkunde, leiding Prof. dr. ir. Stan Leurs, aan het Hooger Instituut voor Kunstgeschiedenis, Rijksuniversiteit te Gent.

- 1582 : Nieuwe kap op het koor geplaatst. (Idem.).
- 1588 : Werken uitgevoerd aan den toren en aan het « scoppeel ». (Idem.).
- 1590 : Herstellingswerken aan het Kruiskoor (Noorden) en aan het Zuidkoor. Venster hersteld boven de lijkdeur. (Idem.).
- 1595 : Herstellingswerken aan de zuid-zijde en aan het dak. Dit laatste was gedeeltelijk in schalie en gedeeltelijk in « tichel », d. z. platte pannen. (Idem.).
- 1607 : Groote uitgaven voor herstellingswerken aan den voorgevel en aan den toren. (Vermoedelijk tijdens de godsdienstoorlogen vernield). (Brief aan Officiaal van het Bisdom, Staatsarchief, Antwerpen).  
Koor had een strooiën dak. (Idem.).
- 1608 : Vonnis van 28 November. Het kapittel der Hoofdkerk van Doornik, dat de tienden der kerk van Zwyndrecht genoot, moet voormelde herstellingswerken betalen. (Bisschoppelijk Archief, te Gent) (1).
- 1611 : Herstellingswerken aan O. L. V. pand. (Kerkrekening).
- 1613 : Herstellingswerken aan het H. Kruiskoor. Het koor krijgt een schaliëndak, gemaakt door Jacques Huybrechts en Adriaen de Clercq. (Idem.).
- 1616 : Herstellingswerken aan het noordpand. (Idem.).
- 1624 : Zuidelijke zijbeuk wordt opgericht. (Datum op den muur dezer zijbeuk vermeld).
- 1629 : Cornelis Van Eynde wordt uitbetaald voor het bouwen eener zijbeuk; vermoedelijk de voormelde. Hans Persoons schoorde de kerk. (Kerkrekening).
- 1630 : Op 18 Mei genas een lam kind in de kerk, waar de H. Machutus tegen kinderverlamming aanbeden werd sinds 1574. (Register Bisdom Gent).
- 1641 : Herstelling van het « scoppeel ». (Kerkrekening).
- 1711 : Middenbeuk overwelfd, door Anthonie Elgas, metser te Cruybeke. (Idem.).
- 1731 : Deze datum stond op den muur der, in 1927 afgebroken, noordelijke zijbeuk. (Zie R. De Groot).
- 1734 : Nieuwe vloer wordt door Jan Visschers, uit Antwerpen, geleverd en door Joos de Regghe, meester-metser te Zwyndrecht, gelegd. (Kerkrekening).

---

(1) De kerk van Zwyndrecht behoorde tot op 12 Mei 1559 tot het Bisdom Doornik. Op dit oogenblik werd het Bisdom Gent opgericht door Paus Paulus IV. Tot dit Bisdom behoort de H. Kruiskerk thans nog, alhoewel de gemeente Zwyndrecht sedert 19 Maart 1923 deel uitmaakt van de provincie Antwerpen.

- 1742 : Op 3 Februari werd de leening afgelost aangegaan voor het bouwen der noorderlijke zijbeuk. Joannes Van Goethem, uit St. Niklaas, voerde dit werk uit. (Gemeente-archief van Zwyndrecht. Zie 1731).
- 1745 : Nieuwe lijkdeur met arduinen omlijsting, uitgevoerd door Adriaan Fabri, uit Hoboken, wordt geplaatst. (Datum vermeld op de deur, die nog bestaat. Bevestigd door de Kerkrekeningen).
- 1765 : Sacristij gebouwd, aan de zuidzijde. (Kerkrekening).
- 1824 : Marmeren vloer in 't koor gelegd. (Idem.).
- 1927 : Grondige herbouwing door den bouwmeester der provincie Antwerpen, J. Sel (Plannen en teekeningen J. Sel).

### BESCHRIJVING VAN HET GEBOUW.

Wij beschrijven het gebouw zooals het eruit zag vóór 1927, d. w. z. voor de verbouwing en vergrooiting door den bouwmeester der Provincie Antwerpen, J. Sel.

*Het grondplan* : De kerk bestaat uit een schip, drie traveeën diep; een viering, waarop een toren; twee nagenoeg even diepe kruisarmen; een koor, drie traveeën diep, met een afsluiting welke bestaat uit drie deelen van een zeshoek.

In den zuid-oostelijken hoek van het gebouw, tusschen koor en transept, bevindt zich de torentrap.

Wij vinden nog een paar lage aanbouwsels, links en rechts van het koor, nl. een sacristij en een magazijn, allebei op vierkantig grondplan.

*Het gebouw* : Het is een pseudo-basiliek, waarvan de drie beuken onder één dak zijn samengevat.

De voorgevel vertoont een ruime rondbogige ingangsdeur, in de as van de kerk, met een eenvoudige laat-barokke inlijsting. Daarboven werd een spitsbogig venster aangebracht.

Links en rechts van de deur, nl. in de bovenhoeken vlak onder de aanzetting der daken, bemerkt men kleinere, dichtgemetste vensteropeningen.

Vier steunbeeren werden aan den voorgevel aangebracht : twee kleine (op de hoeken) en twee groote (vlak naast de deur). Deze steunbeeren zijn schuin afgedekt ;de groote vertoonen een lichte versnijding.

In elke zijbeuk staan drie even groote, segmentbogig-afgedekte, vensters terwijl men in den zuidelijken muur de sporen vindt van een dichtgemetste deur.

Langs weerszijden van het dak staan twee vooruitspringende dakvenstertjes, met een puntige kap.

Het materiaal waaruit de beuk uitwendig is opgetrokken is Ledische zandsteen.

Inwendig is de kerk heelemaal bepleisterd, maar daaronder bevindt zich vermoedelijk baksteen.

Langs binnen is de middenbeuk met XVII<sup>e</sup> eeuwse kruisribbengewelven, in Vlaamsche Barok, overdekt en van zware moerbogen voorzien. Zij is van de zijbeuken gescheiden door ongeprofileerde, spitsbogige scheidsbogen, welke op rondzuilen rusten.

Deze zuilen zijn van eenvoudige kapiteelen, in verbasterden Toscaanschen stijl met achtkantige dekplaten, voorzien.

De zijbeuken zijn met gewone Gotische kruisribbengewelven overdekt.

De viering wordt begrensd door vier stompe spitsbogen, die hooger zijn langs de middenbeuk en langs het koor dan langs de zij-armen van het transept. Deze bogen rusten op vierkante staanders, met een profileering, nl. met Toscaansche pilaster-kapiteelen.

Zij is overdekt door een kruisribbengewelf, waarin (in de linksche helft) een vierkant valluik werd aangebracht.

De transept-armen zijn uitwendig in Doornikschen hardsteen opgetrokken, in onregelmatig verband. Aan de noord- en aan de zuidzijde werd een raam aangebracht, met een tamelijk stompe spitsboog afgedekt.

Langs de zuidzijde bemerkt men nog de sporen van twee kleine rondbogige vensters: vermoedelijk waren hier vroeger drie Romaansche vensters aanwezig. Ook een dichtgemetste rondbogige deur wordt hier opgemerkt.

Inwendig is iedere arm voorzien van een kruisribbengewelf, dat op met koppen versierde, geprofileerde kraagsteen rust.

Het gemetseld gedeelte van den toren gaat over van den vierkanten naar den achtkantigen vorm, even boven het dak van het schip, door middel van afgesneden hoeken. Er staat een nogal slanke achtkantige pyramide bovenop, met ingedrukte zijkanten beneden.

Acht tamelijk hooge, spitsbogige galmgaten werden in den toren aangebracht. De neggen ervan zijn in Ledischen zandsteen.

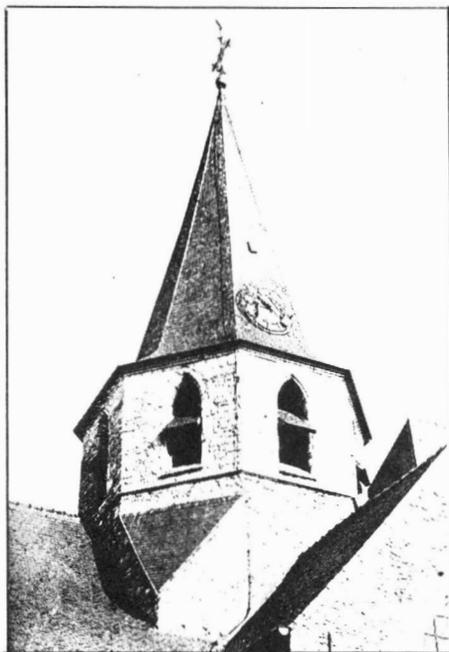
Het onderste gedeelte, tot ongeveer op de drievierden der hoogte van de galmgaten, is in Doornikschen hardsteen opgetrokken. Daarboven is Ledische zandsteen.

Inwendig rust de toren op trompen.

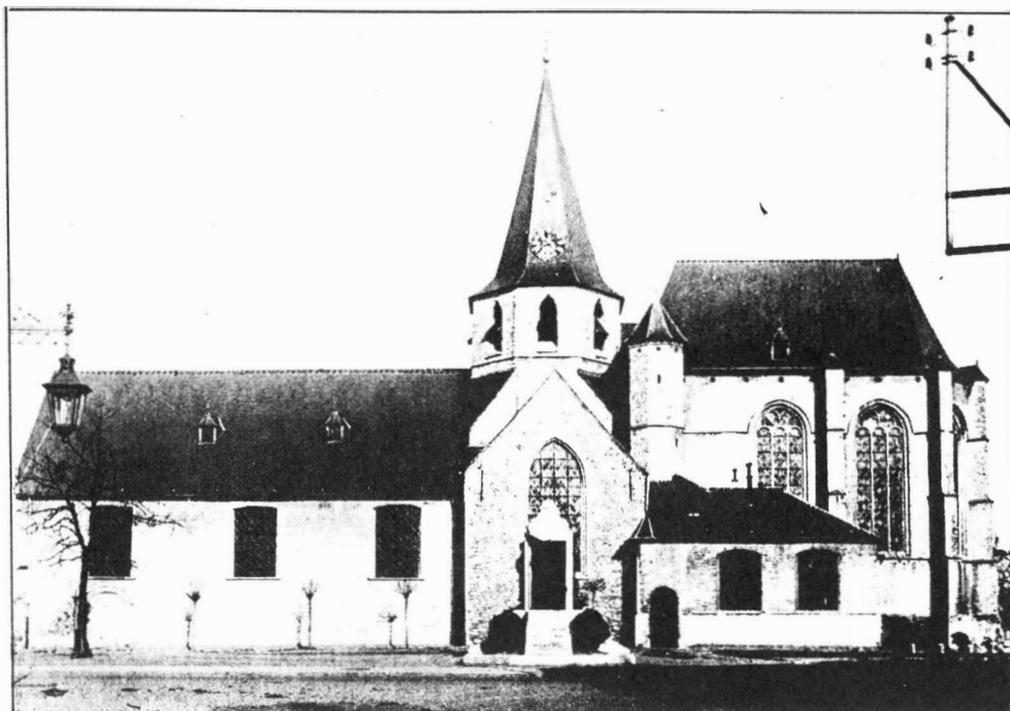
Het koor is aanmerkelijk hooger dan de overige deelen der kerk. Het wordt gestut door zes contraforten, in vier deelen versneden en met tentdakjes afgedekt, welke in het koordak springen. Het is in Ledischen



*De vroegere hoofdingang, die thans toegang verstrekt tot de zuidelijke zijbenk.*



*De toren: men bemerkt duidelijk dat de galmgaten later werden verhoogd.*



*De Kerk van het H. Kruis, te Zwijndrecht (zuidzijde). Het oorspronkelijke uitzicht bleef hier ongeschonden.*



zandsteen. In iedere travee van de sluiting en in de twee meest oostelijke traveeën staan tamelijk stompe spitsbogige, hooge ramen, in drie deelen onderverdeeld en met in het bovenveld een traceering welke het vischblaasmotif vertoont.

De vloer is lichtelijk hooger dan in de overige deelen van de kerk. Het koor is overdekt met stergewelven, welke rusten op enkelvoudige, niet volledige diensten, tot op hoogte van de waterlijsting der ramen.

Deze diensten zijn versierd met eenvoudige kapiteelen.

Het zeshoekige traptorentje staat tegen het koor aangedrukt. Het is eveneens in Ledischen zandsteen opgetrokken en van lange, smalle spleten voorzien. Vlak onder de spitse kap zijn zes vierkante stelgaten. Deze trap geeft uit op den zolder van het koor.

### DATEERING.

De transept-armen vertoonen (zooals hooger reeds opgemerkt) overblijfsels van Romaansche vensters en zijn opgetrokken in Doornikschen arduinsteen, in een erg onregelmatig verband. Ook de toren en de viering verkeerden in dit geval.

Er is in deze deelen der kerk een eenheid van materiaal aanwezig die volkomen samengaat met den uiterlijken samenhang van den bouwstijl.

De galmgaten en de arcaden in de viering zijn echter vroeg-Gotisch. Hoe is dit te verklaren?

Het bovenste gedeelte van den toren is in Brabantschen zandsteen opgetrokken, en ook de neggen der galmgaten zijn in soortgelijken steen. Zij werden dus later verbouwd, vermoedelijk in de XIV<sup>e</sup> eeuw (In 1607 hersteld). Hun schijnbare oneenigheid met de rest van dit gedeelte der kerk wordt daardoor aannemelijk gemaakt.

Wat nu de arcaden der viering betreft, daarvoor kunnen wij twee veronderstellingen maken, nl. of zij zijn origineel, of zij werden ook later verbouwd. Wij verkiezen ons echter aan te sluiten bij de tweede hypothese.

Maar zelfs indien deze arcaden authentiek zouden zijn, dan nog merken wij op dat op het einde der XII<sup>e</sup> eeuw reeds spitsbogige vieringen ten Westen van de Schelde aanwezig zijn. (Bv. te Doornik en in Afsne, te Gent). Dan bestaat er dus nog geen tegenspraak.

Wij kunnen de oudste deelen dezer kerk dus gerust rekenen, hoogstwaarschijnlijk, tot de XII<sup>e</sup> eeuw. Indien de vieringsbogen authentiek zijn, vermoedelijk tot het einde dezer eeuw. Zijn zij later verbouwd, dan wellicht nog vroeger, in de XII<sup>e</sup> eeuw.

De eerste dateering wordt echter bevestigd door het feit dat de toren van het vierkant naar den achtkant overgaat, wat wijst op een verdere ontwikkeling van den Romaanschen toren, die oorspronkelijk vierkant is.

Vermoedelijk is ook de middenbeuk, in haar kern, van denzelfden tijd. De kerk bleef in elk geval waarschijnlijk éénbeukig tot in 1624. De plumpe zuilen waarop de bogen van het schip terecht komen, schijnen trouwens uit een muur uitgespaard. Misschien was de beuk een travee minder diep, gelet op de gewoonlijk zeer harmonische verhoudingen der Romaansche kerken en ook op het feit dat de gevel geen sporen van Romaanschen bouwtrant meer vertoont.

Wellicht zal een vlakke afsluiting de kerk beëindigd hebben, zooals dit te Bornhem, te Gent (in Afsne) en te Passchendaele het geval is. Mogelijk, maar niet heel waarschijnlijk, was er een kleine absis, zooals wij die heel uitzonderlijk aantreffen te Landeghem. Daardoor was dan het typisch Romaansche grondplan aangevuld.

Het tweede oudste deel is mogelijk de gevel. Waarschijnlijk werden rond denzelfden tijd (XIV<sup>e</sup> eeuw?) de groote Gotische ramen in de transept-armen gestoken.

Dan volgt het koor, dat in eenigszins laat-Gotischen stijl werd gebouwd. De groote afmetingen ervan, in vergelijking tot de overige deelen der kerk, alsook het betrekkelijk laat in deze streken gebruikte materiaal waaruit het is opgetrokken (Ledische zandsteen), wijzen op de XV<sup>e</sup> eeuw.

Het koor is echter overdekt met ster-gewelven, en die zijn beslist enkel na 1500 voorhanden, in deze gewesten. Trouwens, ook de kraagsteenen, op de hoogte der waterlijnen van de ramen, wijzen sterk op het begin der XVI<sup>e</sup> eeuw. Indien het koor ouder was, zouden de zuiltjes vermoedelijk in bundels tot op den grond doorloopen.

Ook de contraforten met de zadeldakjes, langs de buitenzijde, vormen een typisch element uit den bouwtrant in het Antwerpsche rond het einde der XV<sup>e</sup> en het begin der XVI<sup>e</sup> eeuw.

Wij mogen dus aannemen dat het koor zéér waarschijnlijk van omstreeks 1525 dagteekent.

Wij weten uit de Kerkrekeningen dat de toren en de gevel hersteld werden in 1607.

De zuidelijke zijbeuk werd opgericht in 1624, naar blijkt uit een dateering op den muur van dit gedeelte vermeld. Mogelijk waren er vroeger andere zijbeuken, die in 1624 (en later, voor de noordelijke zijbeuk) verbouwd werden. Deze veronderstelling is echter onwaarschijnlijk, vanwege de verschillende breedte der zijbeuken.

De dateering 1624 wordt bevestigd door bouwstijl en archief. (Kerkrekening van 1629).

Dan volgt de overwelfing der middenbeuk, in 1711. (Zie de Kerkrekening).

Daarvóór was de afdekking vermoedelijk, naar Romaanschen trant, vlak en in hout; mogelijk was deze eerste afdekking eerst nog vervangen door een tongewelf.

De noordelijke zijbeuk werd opgetrokken in 1731, volgens een dateering aangebracht in den muur (Zie De Groodt), bevestigd door de kerkrekening van 1734.

Dan is het beeld van vóór 1927 volledig.

## INSCHAKELING IN DE GESCHIEDENIS DER ARCHITECTUUR.

De kerk van het H. Kruis te Zwyndrecht behoort stellig tot de Fransch-Romaansche bouwschool; tenminste, de oudste gedeelten der kerk.

Inderdaad vinden wij hier geen spoor van den typisch Duitsch-Romaanschen Westbouw; de toren op de viering is dus niet bedoeld als tegenpartij van geveltorens, maar is het middelpunt van heel het gebouw. Op hem rust het accent.

Daardoor, en door nog andere karakteristieken, behoort deze kerk tot het Noord-Fransche type en, meer bepaaldelijk, tot de Franco-Normandische school.

Deze Franco-Normandische school strekt haar gebied uit in westelijke richting tot in Engeland, waar (bijvoorbeeld) de kerk van Norwich eveneens, alhoewel meer uitgewerkt, het motief der drie vensters in het transept vertoont dat wij, op verkleinde schaal, te Zwyndrecht weervinden. Dit is dan de andere karakteristiek, waarop wij hierboven doelden.

Daardoor is deze kerk trouwens, niettegenstaande haar betrekkelijk geringe afmetingen, van een groot belang in de architectuur-geschiedenis. Zij duidt de uiterste Oostelijke grens aan van de Franco-Normandische bouwschool, vermits de voormalige St. Walburgiskerk, te Antwerpen (op den rechteroever der Schelde dus), tot de Germaansche Bouwschool schijnt te hebben behoord.

Deze drie transept-venstertjes vinden wij elders in Vlaanderen weer, nl. in de abdijkerk van Afflighem en in de Collegiale kerk van Eine, bij Audenaerde.

Het graafschap Vlaanderen vormt trouwens een onderafdeeling dezer Franco-Normandische school, waarvan de typische eigenschap is dat wij

hier, in onze streken, de torens van het vierkant naar het achtkant zien overgaan, door middel van afgesneden hoeken.

Dergelijke, specifiek Vlaamsche, torens vinden wij o. a. te Asper, te Ackergem, te Zerkel, en elders. Zij zijn kenmerkend voor de XII<sup>e</sup> eeuw, dus voor den rijp-Romaanschen bouwstijl.

Samenvattend kunnen wij dus de kerk van Zwyndrecht rekenen tot de Franco-Normandische bouwschool, onderafdeeling van het Graafschap Vlaanderen.

A. CORBET.

#### BIBLIOGRAFIE EN ARCHIEF.

DE POTTER EN BROECKAERT: « *Geschiedenis van de Gemeenten der Provincie Oost-Vlaanderen* ». III<sup>e</sup> Reeks: arrondissement St. Niklaas. Deel IV. Gent, 1881.

C. LEURS: « *Aanteekeningen over oude kerkelijke Bouwkunst in 't vroegere Land van Waes* ». (Annalen v. h. Oudheid- en Geschiedkundig Verbond van België). Gent, 1913.

R. DE GROODT: « *Geschiedenis van Zwyndrecht en van het Vlaamsch Hooft* ». Antwerpen, 1925.

*Inventaris der Provincie Antwerpen*, fasc. 9, 1926.

Kerk-archief van de H. Kruiskerk te Zwyndrecht. (Kerkslaper 1574. Rekeningen 1581-1796).

Bisschoppelijk Archief te Gent. (Register 1622-1632).

Gemeentelijk Archief van Zwyndrecht. (Resolutie-boeken, wettelijke passeringen, Kaarten en Meetingboeken).

Provinciaal Archief te Antwerpen. (Landboeken 1631-1668. Resolutiën XVII<sup>e</sup> en XVIII<sup>e</sup> eeuwen).

Kaartenboek van Zwyndrecht, door landmeter Stijnen, 1782. (Teekening der H. Kruiskerk).

Bedevaart-vaantje, met kerkgebouw. (Vermoedelijk van 1863, heroprichting Broederschap H. Machutus).

Aanzichtkaarten, omstreeks 1905. (Binnen- en buitenzicht).

Plannen en teekeningen van den Prov. Bouwmeester van Antwerpen J. Sel. 1925.

Idem., bij de herbouwing, 1927-1928.

## L'ÉGLISE SAINT-BAVON D'AARDENBURG

La petite ville zélandaise d'Aardenburg, connue jusqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle sous le nom de Rodenburg ou Rodenborch, est mentionnée pour la première fois d'une façon certaine dans une charte de 702 (1); elle possédait dès lors une église consacrée à la Vierge. Un acte du roi Lothaire, du 5 mai 967, signale à Rodenburg une seconde église, dédiée à Saint-Bavon et placée, comme la première, sous la dépendance de l'abbaye de Saint-Bavon de Gand. Le 14 septembre 1096, Radbod, évêque de Noyon et Tournai, confirma à Adélarde, abbé de Saint-Bavon, l'immunité de l'autel de Rodenburg (2). Il y avait donc, dès ce moment, deux églises à Aardenburg : une charte d'Othelbold, vingt-sixième abbé de Saint-Bavon, en fait mention en 1130: il y est parlé de « *duae ecclesiae in Rodenborch* » (3).

Rodenburg n'avait été au début qu'une forteresse, comme l'indique son nom. Au XII<sup>e</sup> siècle commença pour la ville une période de grandeur. Des marchands vinrent se fixer sous les murs du burg; ils ne tardèrent pas à augmenter en nombre et en puissance. La prospérité commerciale de la cité alla en se développant au cours du XIII<sup>e</sup> siècle. Ses marchands allaient chercher la laine en Angleterre et la travaillaient chez eux. Ils étaient affiliés à la Hanse de Londres. Alors furent reconstruites les églises de Saint-Bavon et de Notre-Dame. Du XIII<sup>e</sup> siècle également date la fondation d'un Béguinage par Jeanne de Constantinople (4).

Le commencement du XIV<sup>e</sup> siècle nous fait assister aux premiers symptômes de la décadence d'Aardenburg. L'industrie flamande périclita. Aardenburg est incapable de résister à la concurrence économique de Bruges. La Hanse de Londres disparaît et entraîne Aardenburg dans sa ruine. Au XV<sup>e</sup> siècle la ville tombe dans une décadence profonde. Les troubles religieux du XVI<sup>e</sup> siècle précipitèrent son déclin. En 1581, les Brugeois firent démolir ses fortifications. Elle n'était plus qu'une ruine quand Maurice de Nassau s'en empara, en 1604.

Cette conquête la fit passer au protestantisme et aux Pays-Bas septentrionaux. L'église Notre-Dame fut démolie en 1625 et ses décombres

---

(1) FAYEN, *Liber traditionum Sancti Petri*, p. 50.

(2) Archives de la Flandre Orientale, case 4 n<sup>o</sup> 3-60. V. également : SERRURE, *Cartulaire de Saint-Bavon*, p. 18.

(3) Cfr VAN LOKEREN, *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon et de la crypte de Saint-Jean*, I, p. 6.

(4) En août 1242; cfr VAN LOKEREN, *op. cit.*, I, p. 96. L'église de ce béguinage fut consacrée en mars 1281 (même source, II, p. 42).

servirent à construire une nouvelle enceinte, beaucoup plus étroite que celle du moyen âge. Quant à l'église Saint-Bavon, elle fut restaurée en 1625, lorsqu'on la transforma en temple calviniste (5), puis de nouveau en 1654, 1658, 1664 et 1665 (6), et, pour la dernière fois, en 1845, quand on remit en état le chœur. Celui-ci, après avoir servi de salle d'exercices pour la garnison, est affecté au culte protestant. La nef est abandonnée. Dans sa froide nudité, elle est aujourd'hui le seul témoin de la splendeur passée d'une ville jadis riche et vivante, devenue une paisible bourgade agricole.

## DESCRIPTION ARCHEOLOGIQUE.

On ne possède aucune espèce de documentation sur la construction de l'église Saint-Bavon d'Aardenburg, ni sur l'érection de son chœur, sensiblement postérieur à la nef. On a voulu faire remonter la fondation de l'édifice à l'année 1243, mais c'est par suite d'une confusion avec la date du creusement du canal de Slepeldam, qui relie Aardenburg à l'Escaut. Constatons dès à présent que la nef reflète la plus pure tradition de l'architecture scaldienne du XIII<sup>e</sup> siècle, ce qui s'explique tout naturellement par le fait qu'Aardenburg dépendait de l'évêché de Tournai, et par ses nombreuses relations avec Gand, Bruges et toute la Flandre, dont elle était partie intégrante. C'est donc par des comparaisons avec des églises tournaisiennes ou flamandes du XIII<sup>e</sup> siècle qu'il faut essayer de déterminer l'âge de l'église Saint-Bavon.

### Plan.

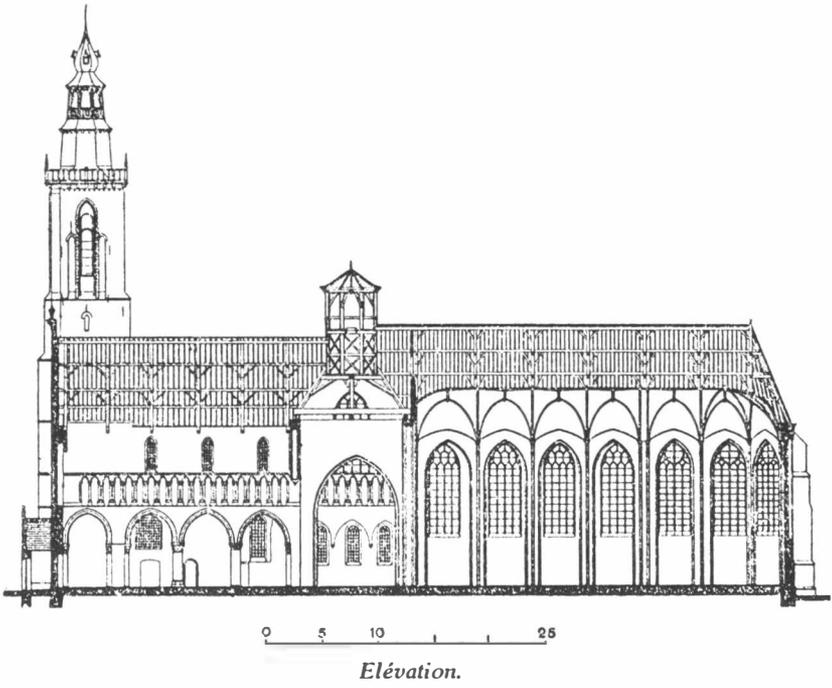
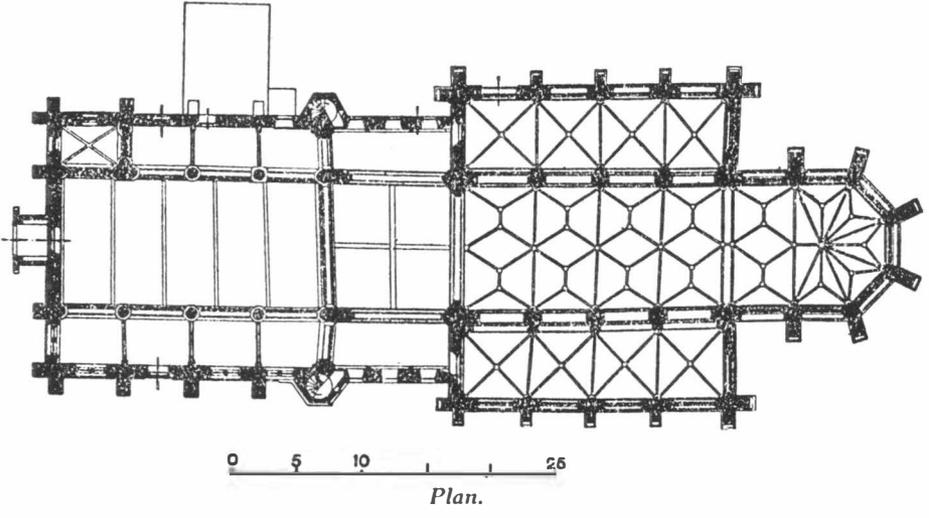
L'église, régulièrement orientée, se compose d'une nef de quatre travées, encadrée de bas-côtés, précédée d'un petit porche et suivie d'un transept non débordant. Elle possède un chœur de cinq travées, que termine une abside à cinq pans et que flanquent des collatéraux de quatre travées chacun (7).

(5) J. H. VAN DALE, *Slooping der Mariakerk en herstelling der Sint-Bavokerk te Ardenburg in 1625 en 1626*, paru dans « Bijdragen tot de Oudheidkunde en Geschiedenis uitzonderheid van Zeeuwsch Vlaanderen », I, pp. 166 à 170.

(6) E. H. TER KUILE, *Aardenburg*, publié dans « Oudheidkundig Jaarboek », 5<sup>me</sup> année, 1926, 2<sup>me</sup> livr., p. 37. Les Etats-Généraux des Pays-Bas allouèrent alors à l'église pour plus de 20.000 florins de subsides.

(7) Mesures de l'édifice :

Longueur dans œuvre : totale . . . . .	64 m.
» » » nef . . . . .	22 m.
» » » transept . . . . .	10 m.
» » » chœur . . . . .	32 m.
Hauteur jusqu'à la charpente : nef . . . . .	14 m.
» » » chœur . . . . .	17 m.
Hauteur de la charpente : nef . . . . .	7 m.
» » » chœur . . . . .	5 m. 50

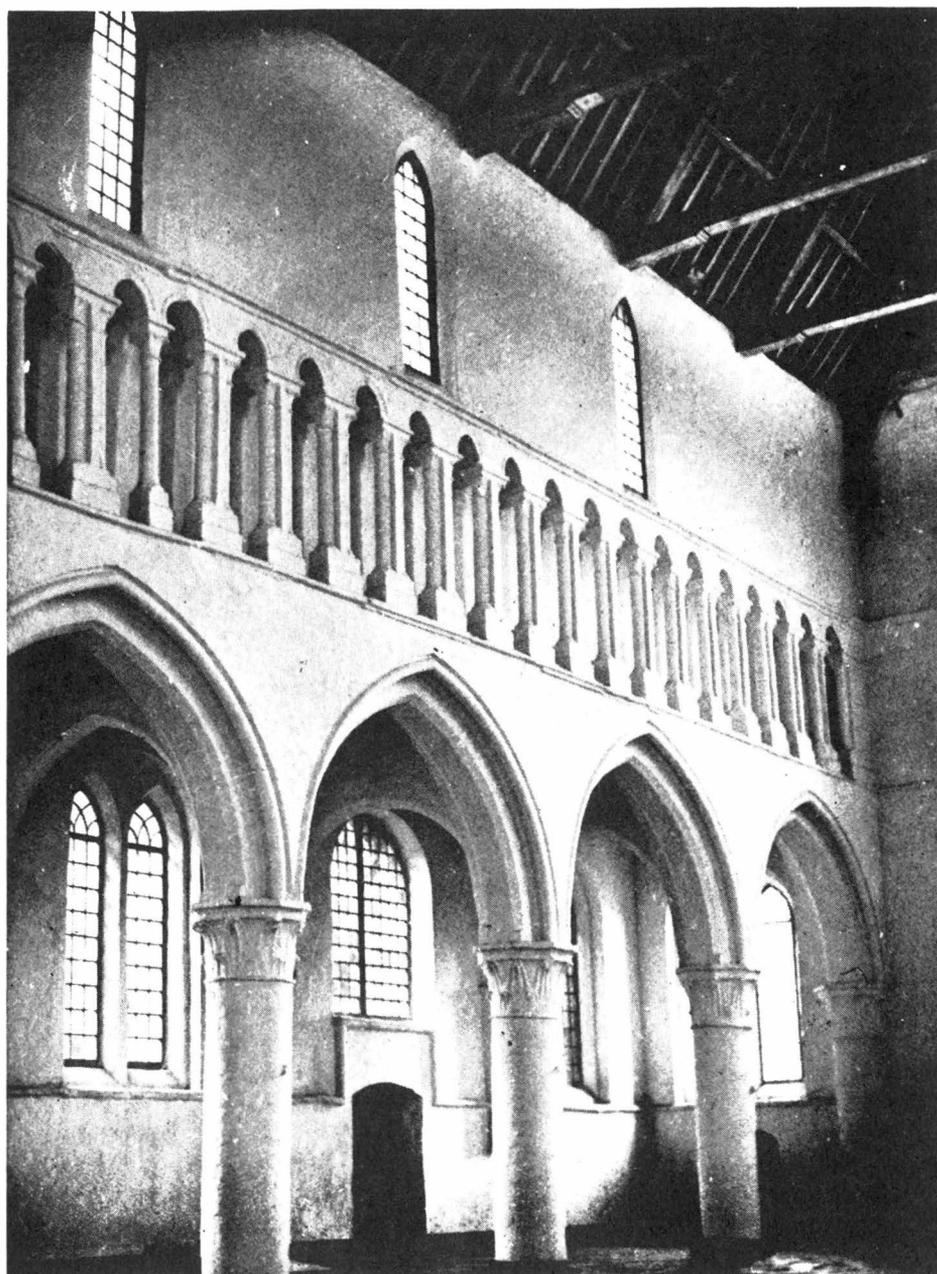


### *Nef.*

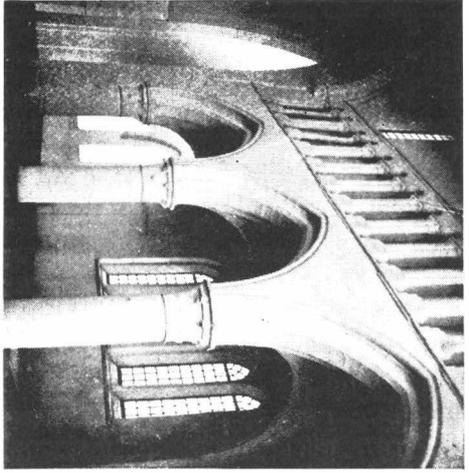
La nef est construite intérieurement en pierre de Tournai, avec quelques parties de mur en *veldsteen* jaunâtre provenant du sud de la Flandre Occidentale. Un épais badigeon la recouvre, ainsi que tout le reste de l'édifice. La nef forme un vaisseau de proportions très heureuses et l'ordonnance toute classique de son élévation est dans la meilleure tradition scaldienne. Elle est séparée de ses bas-côtés par de fortes colonnes appareillées et, à l'est et à l'ouest, par des colonnes engagées. Seul le premier support septentrional est plus important : c'est un massif carré, cantonné à l'ouest, à l'est et au nord de colonnes engagées du même type que les autres et servant d'appui à une tour de façade.

Les bases des colonnes se composent de deux étroits bandeaux surmontant un tore en forte saillie; les socles octogones sont presque entièrement enterrés par suite de la surélévation du sol. Cette forme de base sans scotie est fréquente dans l'architecture scaldienne du XIII<sup>e</sup> siècle; on en rencontre beaucoup d'exemplaires à Tournai et à Gand. Une seule colonne, la colonne centrale du côté nord, a son socle à deux ressauts entièrement dégagé, outre une assise plus importante sous le sol : on ne voit d'autre explication à cette anomalie que le souci de donner un soutien renforcé à cette travée voisine de la tour.

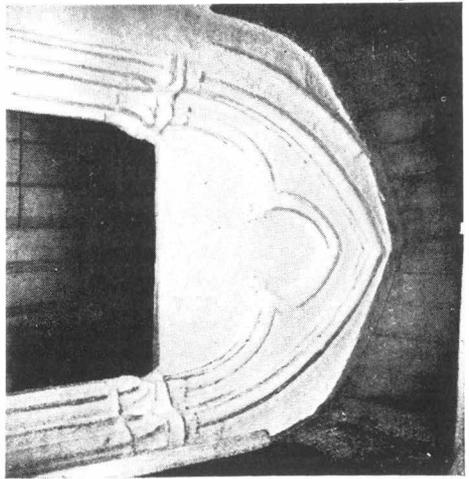
Les colonnes sont surmontées de hauts chapiteaux à deux étages de crochets à quatre nerfs, dont les extrémités sont enroulées autour d'un fuseau. Ces chapiteaux sont d'un style remarquable; malheureusement presque tous les crochets ont été mutilés. Les astragales sont de forme torique; les abaqes octogones sont composées d'un bandeau que dégage un large cavet. Les abaqes des trois chapiteaux de la pile septentrionale se continuent en forme de cordon tout autour de la pile; celle-ci ne porte pas la moindre trace d'un remaniement. Un seul chapiteau, celui de la dernière colonne du côté nord, est d'un modèle différent. Sa corbeille peu élevée est ornée de quatre crochets côtelés terminés par des bourgeons et que séparent des feuilles à cinq lobes; son abaque de forme carrée, aux angles rabattus, est profilé de deux bandeaux subdivisés par un onglet, d'une baguette et d'un bandeau dégagés par des cavets. La base torique de cette colonne porte sur ses angles des griffes feuillagées; le socle carré est complètement enterré. Ce support archaïque doit être un remploi et non, comme on l'a dit, le témoin d'une première campagne de construction : son chapiteau arrive au même niveau que ses voisins et les arcades dont il reçoit la retombée ne diffèrent en rien de celles du reste de la nef.



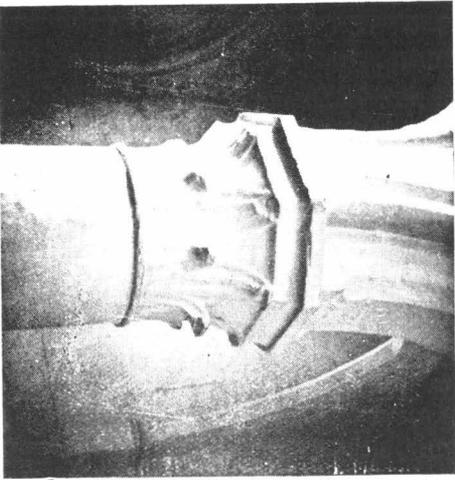
Eglise Saint-Bavon d'Ardenburg. — *La nef: élévation méridionale.*



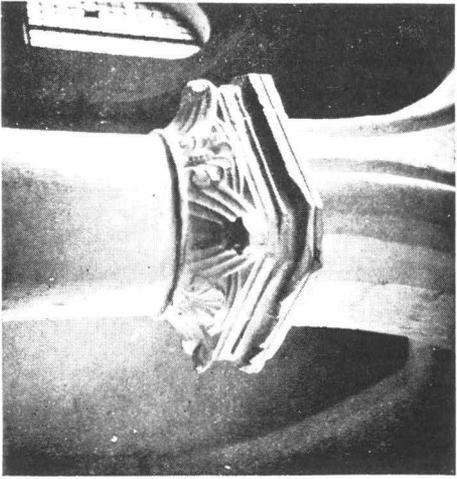
*Nef, côté nord.*



*Portail occidental.*



*Chapiteau de la nef.*



*Chapiteau de la nef.*

La mouluration des grandes arcades en tiers-point indique un style assez avancé : elle se compose d'un large méplat chanfreiné que surmonte, de part et d'autre, un tore encadré de cavets; le chanfrein s'arrête un peu au dessus du tailloir et fait place à une arête vive formant une sorte de congé; cette même disposition existe également dans les bas-côtés et au portail occidental. Les premières arcades du côté nord sont un peu plus étroites que les autres à cause de la largeur plus grande du support qui reçoit leurs retombées.

Immédiatement au dessus des grandes arcades vient un triforium composé de pilettes carrées qu'encadrent deux colonnettes; ces pilettes sont reliées par des arceaux brisés moulurés d'un tore entre cavets. Quelques pieds-droits sont, toutefois, formés d'une colonnette isolée, le premier et le dernier du côté nord, deux autres à l'extrémité du côté sud. Les colonnettes portent des chapiteaux à crochets, à abaque carré, avec feuille pointue au centre de la corbeille; leurs bases toriques reposent sur de hauts socles carrés. Le triforium est couvert d'un dallage au dessus duquel règne une coursière extérieure. Il est pris entre deux cordons creusés d'un cavet et se continue sans interruption tout le long de la nef, ce qui prouve que celle-ci n'a jamais été destinée à recevoir une voûte.

La nef est éclairée par six étroites lancettes à embrasure, correspondant aux trois dernières travées et s'ouvrant immédiatement au dessus du triforium. Le mur occidental était primitivement ajouré par une large baie en tiers-point, aujourd'hui aveuglée et dont seul l'encadrement a subsisté. Les deux baies en plein cintre percées dans cet encadrement sont modernes.

La nef est couverte d'une charpente aparente en chêne, dont les cinq fermes sont composées d'entrails, d'arbalétriers, de deux étages de sous-entrails reliés par des jambettes et de chevrons étré sillonnés par des contrefiches. Les entrails sont encastrés dans les murs gouttereaux et portés sur des semelles moulurées d'une doucine. Seule la dernière ferme, dont l'entrait, moins épais et pourvu d'une semelle non moulurée, vient un peu plus bas que les autres et masque la pointe de l'arc d'entrée du transept, a dû être refaite à une époque postérieure. La première des fermes, accolée à la façade occidentale, repose sur des blochets et ne comporte que des entrails retroussés.

#### *Bas-côtés.*

Tout comme la nef, les bas-côtés sont couverts de charpentes de chêne, mais étré sillonnés par des arcs qui portent des murs diaphragmes; ces arcs sont chanfreinés et de forme brisée, sauf le deuxième au sud,

tracé en plein cintre. Ils reposent sur les chapiteaux de la nef et sur des pilastres surmontés d'impostes et engagés dans les murs gouttereaux extérieurs. Au sud, deux de ces pilastres sont encadrés de bases de colonnettes profilées d'un tore aplati, ce qui semble indiquer qu'on eut, à un moment donné, l'intention de voûter les bas-côtés. Ces arcs et ces murs diaphragmes rappellent une disposition existant aux bas-côtés de l'église Saint-Jacques de Tournai, mais ici tous les arcs sont en plein cintre et les murs montent jusqu'au lambris en demi-berceau, tandis qu'à Aardenburg ils s'arrêtent à hauteur de la charpente.

Les bas-côtés étaient primitivement éclairés par des baies de forme plein cintre, fortement ébrasées, dans lesquelles s'inscrivaient deux lancettes séparées par un trumeau appareillé. Ces baies ont subsisté au sud. Au nord, elles ont disparu par suite de la construction d'une annexe moderne.

La première travée du bas-côté nord, sur laquelle s'élève la tour, est la seule partie de l'édifice qui soit voûtée d'ogives. Les nervures, de profil torique, que relie une petite clef circulaire, reposent sur de minuscules culots. Cette travée est limitée par quatre colonnes du même type que celles de la nef : deux colonnes — celles du premier support septentrional — engagées au sud-est; une autre engagée dans l'angle sud-ouest; une quatrième au nord-est, engagé dans le mur gouttereau du bas-côté. Les culots sont posés maladroitement sur le côté des chapiteaux; à l'angle nord-ouest, où il n'y a pas de colonne, le culot est engagé entre les murs de la tour : ceci tendrait à faire croire que la voûte a été établie après coup. Les étages de la tour ne sont pas voûtés. Les arcs qui mettaient la travée sous la tour en communication avec l'église ont été aveuglés, celui de l'est par des briques, celui du sud par une cloison en *veldsteen*.

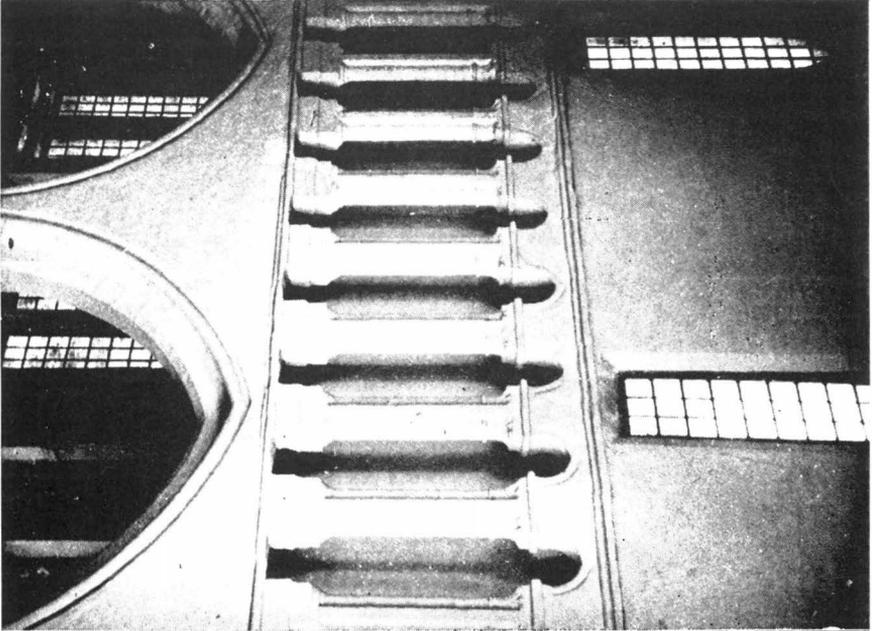
Du côté sud un large cordon torique règne sous les baies. A la deuxième travée, il forme un coude au dessus de l'arc en segment d'un portail latéral. Un portail faisant face à celui-ci s'ouvrait jadis dans le bas-côté nord; il a été aveuglé.

#### *Transept.*

La carré du transept, de forme légèrement barlongue, est limité par quatre arcs brisés qui portent de hauts murs diaphragmes formant une cage pareille à celles qu'on voit à Tournai dans la plupart des églises paroissiales du XIII<sup>e</sup> siècle et dont le plus ancien exemple est fourni par l'église romane de Saint-Pierre d'Ypres (la seule église d'Ypres épargnée par la guerre de 1914-1918). Ces murs viennent un peu plus haut que ceux de la nef; ils sont coupés droit à la hauteur de la charpente.

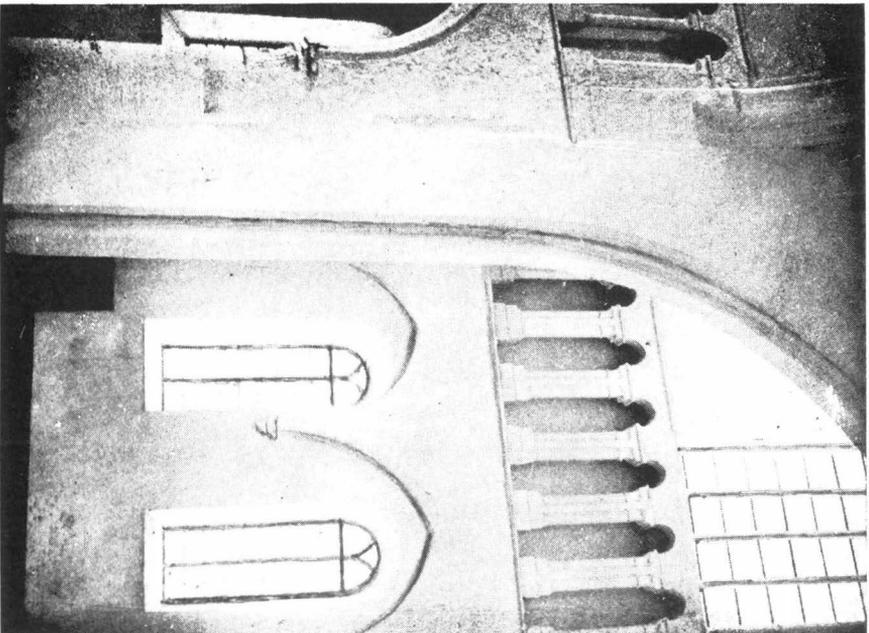


Eglise Saint-Bavon d'Aardenburg. — *Bas-côté sud.*



*Triforium de la nef.*

Eglise Saint-Bavon d'Aardenburg.



*Croisillon nord.*

Les croisillons, dont les murs de façade ne dépassent pas l'alignement des bas-côtés, s'ouvrent sur ceux-ci par des arcs brisés chanfreinés, moulurés vers l'est d'un gros tore; ces arcs reposent du côté extérieur sur des impostes, vers l'intérieur sur des culots décorés de crochets et d'une feuillette centrale. Au nord et au sud, les croisillons sont éclairés par trois baies en plein cintre fortement ébrasées, plus larges que les lancettes de la nef et que surmontent des arcs de décharge brisés, de mince profil carré, reposant sur des culots à crochets. Au dessus de ces baies règne un triforium pareil à celui de la nef et qui fait retour sur les murs occidentaux jusqu'à l'endroit où ceux-ci rejoignent la nef. Au dessus du triforium continue la coursière de la nef, mais alors qu'à l'ouest elle est percée dans l'épaisseur des murs, au nord et au sud elle est établie sur la partie inférieure des murs de façade et contre leur paroi supérieure, fortement élégie; elle règne donc ici à l'intérieur de l'édifice (8). Les pignons des croisillons étaient sans doute primitivement ajourés de baies étroites. Ils sont actuellement percés de vastes fenêtres en tiers-point et à quatre formes, avec résilles de briques composées de soufflets polygonaux et de trapèzes.

Le transept a été l'objet de plusieurs remaniements. Des quatre arcs qui entourent la croisée un seul, celui de l'ouest, est contemporain de la nef. Il est de tracé brisé légèrement obtus et a le même profil que les arcs d'entrée des bas-côtés sur les croisillons; il repose sur des consoles à pans coupés, décorées de quatre crochets et d'une feuille centrale polylobée, — disposition fréquente dans les transepts tournaisiens.

Les trois autres arcs, de tracé plus aigu, sont profilés de deux ressauts aux angles rabattus par des chanfreins et la clef des arcs nord et sud vient plus haut que celle de l'arc occidental. Ces trois arcs portent sur des pieds-droits de même profil, partant de fond et qui n'ont ni bases ni chapiteaux. Ces pieds-droits sont eux-mêmes encastrés vers l'ouest dans des pans de mur qui continuent la maçonnerie où sont engagés les derniers supports de la nef.

Il n'est pas douteux que ces arcs sont postérieurs au reste de la construction. L'absence de chapiteaux à la naissance des arcs et la sécheresse du profil accusent une évolution du style. Les murs où les arcs sont engagés interrompent anormalement le triforium et coupent les arcs d'entrée des bas-côtés vers le transept. D'autre part, on distingue sous le plâtras, à la croisée et dans les croisillons, des traces de raccords entre les murs

---

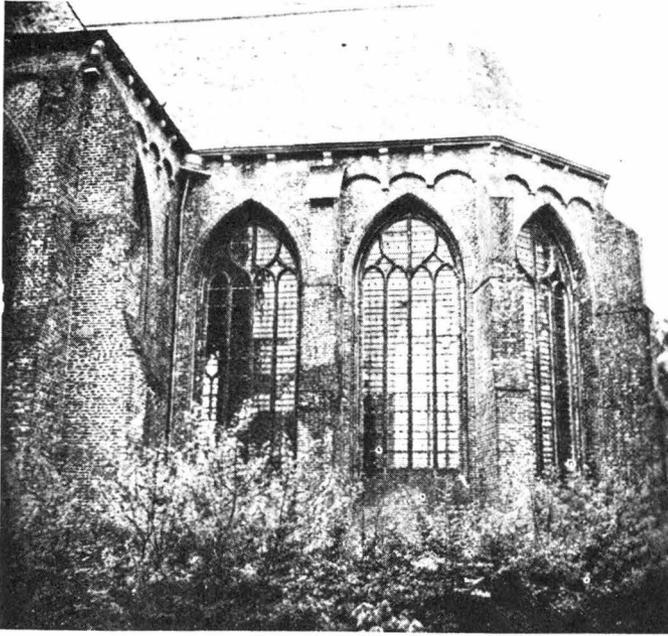
(8) La même disposition se rencontre à Saint-Quentin de Tournai, où la coursière est extérieure sauf aux murs nord et sud du transept.

primitifs et les pieds-droits. Enfin les arcs et les pieds-droits du nord et du sud sont appareillés en *veldsteen*, alors que les murs auxquels ils s'appuient vers l'ouest sont en pierre de Tournai; quant à l'arc oriental, il est appareillé en briques. Mais il est à noter qu'il a été fait emploi de *veldsteen* et de briques dès le XIII<sup>me</sup> siècle dans plusieurs autres parties de l'édifice, surtout à l'extérieur. Il semble donc que la construction de ces pieds-droits et de ces arcs ne doit pas être très postérieure à celle de l'arc occidental. On peut supposer avec vraisemblance qu'il y aura eu une période d'interruption entre la construction des murs gouttereaux du transept et l'achèvement de la croisée. Le constructeur, à la reprise des travaux, aura jugé opportun d'étrésillonner la croisée par des murs diaphragmes, complétant ainsi la disposition amorcée à l'ouest; pour donner à ceux-ci une assise plus solide, il aura allongé vers l'est les murs gouttereaux de la nef. Seul l'arc oriental pourrait avoir été refait au XV<sup>me</sup> siècle, lors de la construction du chœur.

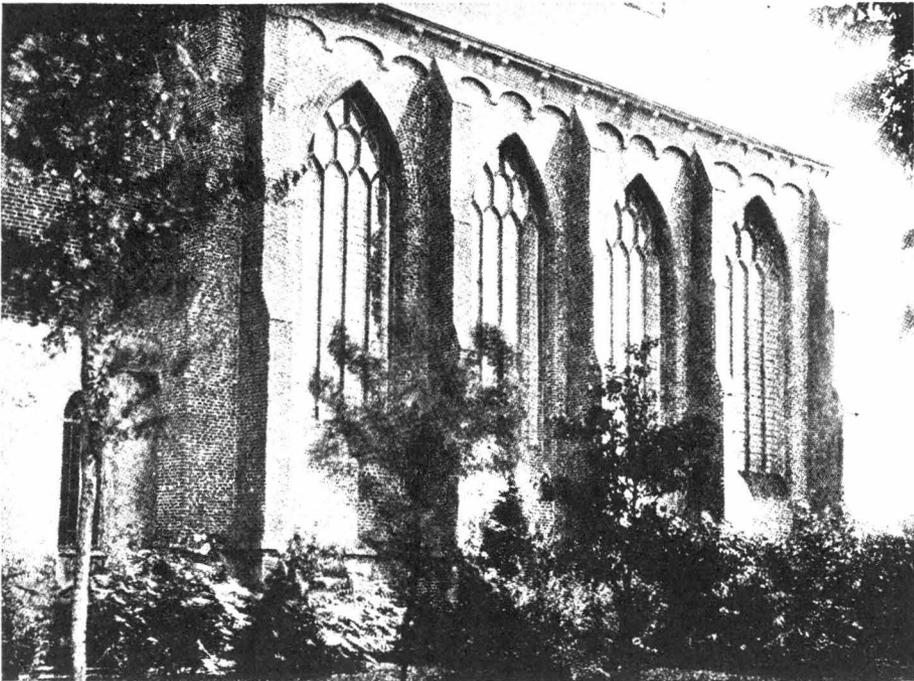
Un autre remaniement a consisté à supprimer deux portails qui s'ouvraient primitivement dans les façades principales des croisillons et dont on voit les traces à l'extérieur. La baie centrale qui ajoure le bas de ces façades a été, dès le XIII<sup>me</sup> siècle, abaissée au niveau des baies voisines. On a également, mais à une époque très postérieure, modifié les pignons en les élevant et en y perçant les grandes fenêtres actuelles.

Des modifications et des restaurations ont été enfin apportées à la charpente de la croisée. Cette remarquable ossature de chêne se compose de deux entrails entrecroisés suivant l'axe du transept, que surmonte un épi central; celui-ci est relié aux angles de la croisée par des arbalétriers et des sous-entrails; des fermes de même structure, placées au-dessus des murs nord et sud, amorcent la charpente des croisillons. La charpente de la croisée a dû être refaite, du moins en partie, au XVIII<sup>me</sup> siècle. Un des entrails porte le millésime de 1751. La partie centrale est aujourd'hui masquée par un plancher de bois plus clair que le reste. A cet endroit s'élevait sans doute jadis un clocheton; il a été remplacé par le médiocre campanile moderne qui couronne aujourd'hui la croisée.

Ici s'arrête la partie de l'église Saint-Bavon construite au XIII<sup>me</sup> siècle. Elle était, selon toute probabilité, suivie d'un chœur de même style, car on ne concevrait guère qu'un édifice de cette importance, élevé dans une ville prospère, soit demeuré inachevé pendant plus d'un siècle. Ce chœur dut être détruit pour faire place au chœur actuel. Même mutilée, l'église du XIII<sup>me</sup> siècle est un des exemplaires les plus remarquables et les plus intéressants de notre architecture scaldienne. L'élégance de ses formes, la beauté de ses proportions, le raffinement de sa décoration, l'unité de



*Chevet.*



*Chœur, côté sud.*



son style et jusqu'au curieux mélange d'archaïsme et de modernité que décèle l'étude de sa construction, la placent au premier rang des monuments de l'art médiéval flamand.

#### *Chœur.*

Le chœur est séparé du transept par une cloison de bois aveuglant son arc d'entrée et ne laissant deviner que son contour; des murs pleins en briques isolent ses collatéraux, sensiblement plus larges que ceux de la nef, des croisillons. Toute cette partie de l'édifice a été transformée et restaurée d'une manière si radicale qu'il est assez malaisé de se représenter son état ancien.

Des piles octogonales sans chapiteaux supportent les grandes arcades en tiers-point, deux fois plus élevées que celles de la nef et surmontées de murs nus. Le vaisseau central et les collatéraux ont même hauteur; ils ont été voûtés en 1845. Sur le chœur a été lancée une voûte en réseau, sur l'abside une voûte à liernes et à tiercerons. Les collatéraux sont voûtés de croisées d'ogives sur plan carré. Pour établir la retombée de ces voûtes, des colonnettes octogonales ont été engagées dans les piles et dans les murs latéraux.

Collatéraux, chœur et abside sont éclairés par des fenêtres de grande dimension, en tiers-point et à quatre formes. Leurs remplages de briques sont surmontés de résilles d'un style très abâtardi. Dans les collatéraux les résilles reproduisent le dessin des grandes baies des croisillons; seules les fenêtres des murs droits qui les terminent ont des résilles formées de deux cercles surmontés de mouchettes. Les résilles du chœur et de l'abside comportent un énorme soufflet subdivisé par un meneau central et encadré de mouchettes. L'éclairage abondant de l'abside donne à celle-ci un aspect de grande légèreté.

Le constructeur du chœur eut certainement l'intention de continuer dans les mêmes formes le transept et la nef. Aux murs orientaux des croisillons, construits en briques, on distingue, sous le plâtras, des fragments de deux arcs aigus très élevés qui devaient être les arcs d'entrée du transept projeté sur les collatéraux du chœur. Ces arcs se continuent extérieurement dans des pans de mur en légère saillie sur les façades des croisillons du XIII<sup>me</sup> siècle.

Il est difficile de se prononcer sur la date de construction du chœur. Celui-ci peut appartenir soit au XV<sup>me</sup>, soit au XVI<sup>me</sup> siècle. Les remplages ne doivent pas remonter plus haut que le XVII<sup>me</sup> siècle.

#### *Façade occidentale.*

L'église Saint-Bavon est appareillée extérieurement en pierre et en

briques. La pierre a été utilisée pour les parties basses, — plinthes et souches des contreforts —, pour quelques pans de mur, pour les encadrements de quelques baies, pour les portails, mais son emploi s'est fait d'une manière irrégulière. Ainsi aux murs inférieurs de la tour, la brique est mélangée sans symétrie aucune à la pierre et certaines baies sont encadrées de briques, d'autres de pierre. On a eu recours à deux sortes de pierres et, à côté de la pierre de Tournai, soigneusement appareillée, on rencontre le *veldsteen*, de tonalité jaune ou verdâtre, disposé par grands blocs irréguliers. Quant à la brique, son emploi ne semble pas indiquer une restauration ou une modification de l'édifice primitif : c'est une brique de ton rouge foncé mélangé de bistre, mesurant 30 à 32 centimètres de long sur 8 de haut, et qui remonte certainement aux débuts de la construction. On la rencontre à toutes les façades de l'église du XIII<sup>m</sup>e siècle, et elle s'adapte d'une manière absolument normale aux parties appareillées en pierre. Là où il y a des réfections, elles ont été faites en briques beaucoup plus petites et d'une tonalité sensiblement plus claire.

La façade occidentale est précédée d'un petit porche en briques et pierre blanche, couvert d'un toit à deux versants et portant la date de 1650. Ce porche cache un remarquable portail du XIII<sup>m</sup>e siècle, surmonté d'un arc torique en tiers-point qui encadre un tympan monolithe. Sur celui-ci s'inscrit une moulure tréflée de faible relief aux redants terminés par des feuillettes trilobées. Entre les ressauts carrés des pieds-droits sont logées quatre colonnettes portant des chapiteaux à crochets avec congés bourguignons en demi-disques, et dont les bases aplaties reposent sur des socles carrés. L'ensemble est très élégant : c'est un des plus charmants exemplaires des portails scaldiens.

La façade, entièrement appareillée en briques, à l'exception d'une petite plinthe, est divisée dans le sens vertical par quatre contreforts en pierre et briques terminés par des talus. Elle est couronnée d'un pignon qui a été surmonté au XVII<sup>m</sup>e siècle d'un petit fronton triangulaire en pierre jaune. La façade est flanquée au nord par une haute tour qui occupe l'emplacement de la première travée du bas-côté. On a émis l'hypothèse qu'une tour pareille aurait été projetée au sud (9), sur la première travée de l'autre bas-côté, disposition qui existait à l'église aujourd'hui démolie de Notre-Dame. Mais ni l'extérieur ni l'intérieur de l'édifice n'offrent le moindre indice qui justifie cette hypothèse. On remarque, au contraire, que les contreforts du côté nord, exposé à subir la pression de la tour, sont en saillie de 1 m. 28 sur la façade, tandis que ceux du

---

(9) TER KUILE, *op. cit.*, p. 42.

côté sud n'ont que 0 m. 90 de saillie; nous avons constaté, d'autre part, le renforcement donné originellement au premier support septentrional de la nef.

Au-dessous du portail s'ouvrait jadis la grande baie en tiers-point dont il a été question plus haut; il en reste l'encadrement torique en pierre de Tournai, avec chaînage soigneusement encastré dans le parement en briques, et deux colonnettes avec chapiteaux à crochets et bases aplaties. La façade occidentale du bas-côté sud est éclairée par une baie ébrasée en plein cintre à encadrement de briques, où s'inscrivent deux lancettes en pierre de Tournai, aux encadrements chanfreinés, séparées par un trumeau appareillé.

La tour, munie sur chaque face de deux puissants contreforts à ressauts, est subdivisée, par les cordons toriques ou des larmiers, en six étages qu'ajourent d'étroites lancettes; les cordons pourtournent les contreforts, comme dans les clochers tournaisiens. Le sixième étage, celui du clocher, plus élevé que les autres, est occupé par des ouies extrêmement allongées aux encadrements de pierre jaune; ces ouies sont flanquées de colonnettes surmontées de très beaux chapiteaux à crochets fleuris débordant largement les abaques circulaires. Sur les faces nord et sud, plus larges que les autres, les ouies sont encadrées d'arcs aveugles en briques. Cette partie de la tour doit appartenir à une période assez avancée du XIII<sup>m</sup><sup>e</sup> siècle. Elle est couronnée de modillons faits d'un bandeau et d'une échine. Le tout est surmonté d'un campanile de style baroque d'un effet déplorable.

La nef et les croisillons sont couverts de toitures à deux versants, les bas-côtés de toits en appentis.

#### *Façades latérales.*

La façade méridionale est relativement bien conservée. Le bas-côté est étayé par de massifs contreforts pareils à ceux de l'ouest et éclairé par les mêmes baies à deux formes avec trumeau appareillé et encadrement en plein cintre. Un large cordon profilé en amande règne sous les baies. La baie de la deuxième travée est très courte, la partie inférieure du mur étant occupé par un petit portail.

L'arcade de ce portail est de tracé plein cintre et mouluré d'un larmier, d'un bandeau et d'un gros tore dégagé par des cavets. Le tympan monolithe repose sur des pieds-droits surmontés de corbeaux décorés de crochets. L'archivolte porte sur des chapiteaux de même type, avec vestiges de congés, dont les colonnettes ont disparu. Le portail était jadis précédé d'un auvent: on voit encore dans le mur des traces de solins,

et les contreforts encadrant le portail portent deux pierres en forte saillie qui devaient soutenir une poutre. La fenêtre qui surmonte le portail a perdu son remplage. La corniche du bas-côté a également disparu.

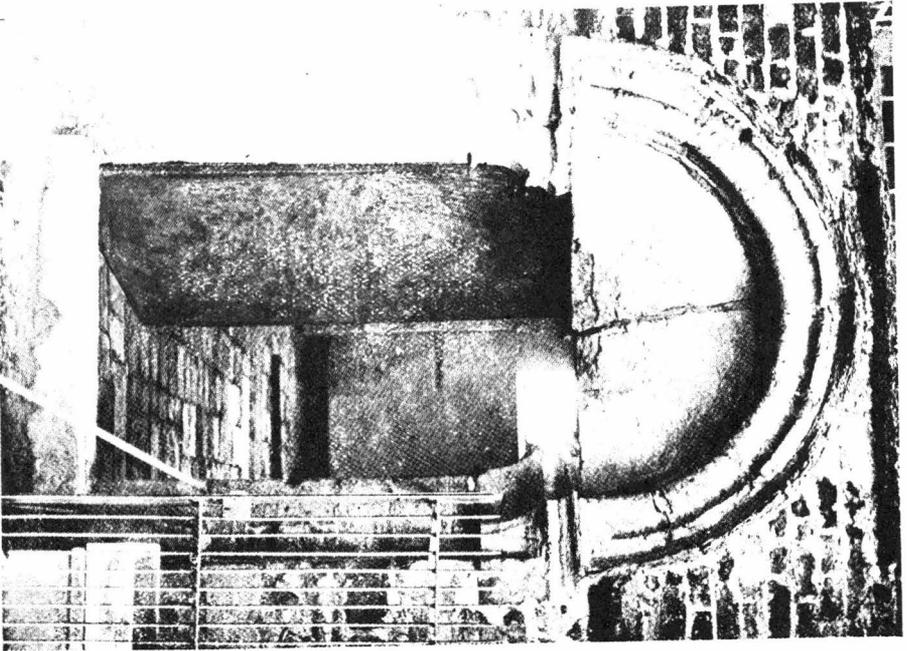
Immédiatement au-dessus de la toiture du bas-côté s'ouvrent les lancettes qui éclairent la nef. Elles sont profondément enfoncées dans la muraille; leur encadrement intérieur est en pierre, tandis que l'ouverture qu'elles dessinent dans le mur est encadrée de briques. Un cordon sans larmier les relie entre elles. La coursière qui précède les lancettes et qui est prise dans l'épaisseur du mur a été conservée sur tout son parcours, mais les baies ont perdu l'encadrement extérieur en pierre qu'elles possédaient primitivement et qui devait rétrécir leur ouverture. On distingue les bases en pierre de Tournai des anciens pieds-droits et la forme de socles à trois pans qui portaient sans doute des colonnettes.

Il n'y a pas de contreforts à la nef. Celle-ci a conservé son étroite corniche du XIII<sup>m</sup><sup>e</sup> siècle, formée d'un bandeau que coupe un cavet; elle est portée par des modillons de pierre composés soit d'un bandeau et d'un tore, soit de deux tores superposés.

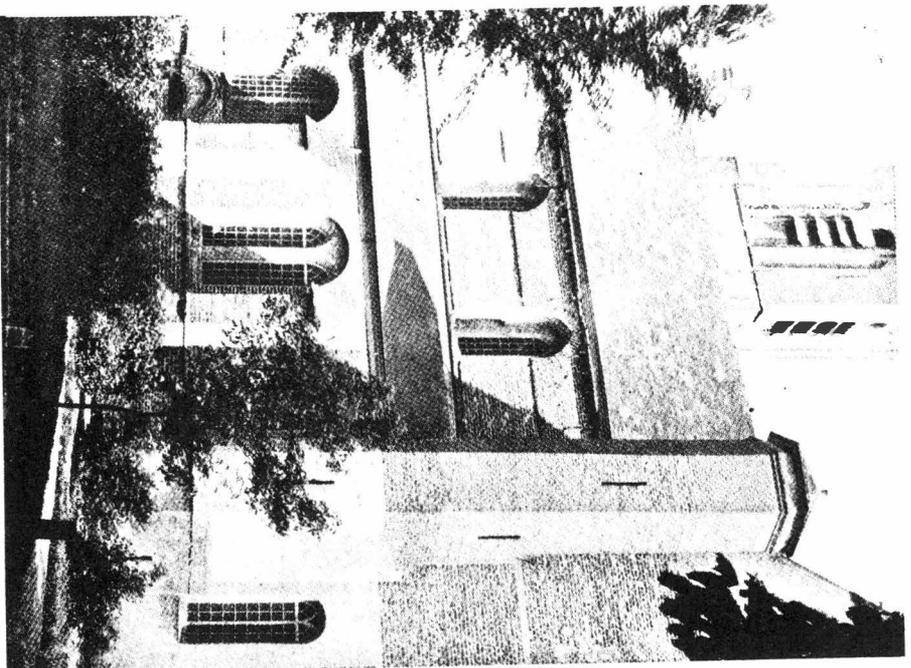
L'angle formé par la nef et le transept est occupé par une tourelle au parement extérieur octogone. Sa base est en pierre; sa partie supérieure en grandes briques; elle est munie du même cordon en amande qui règne au bas-côté. Le parement intérieur est en pierre et de tracé circulaire; l'escalier à vis de la tourelle a conservé dans sa partie inférieure ses anciennes marches; cet escalier conduit au triforium et à la coursière. La tourelle est éclairée par des archères. Elle appartient entièrement à la construction primitive.

La partie inférieure des murs du croisillon sud est appareillée en *veldsteen*; tout le haut est en briques. Les trois baies en plein cintre, légèrement ébrasées vers l'extérieur, qui éclairent le bas de la façade principale sont munies d'encadrements en pierre de Tournai soigneusement appareillés. Primitivement, un portail en plein cintre pareil à celui de la deuxième travée s'ouvrait au milieu de la façade; on en voit encore des vestiges. Ce portail a sans doute été supprimé au cours de la construction et remplacé par celui qui s'ouvre sur le bas-côté, et ceci a conduit le maître de l'œuvre à allonger la baie centrale. L'ouverture du portail a été aveuglée à l'intérieur de l'édifice par du *veldsteen*, à l'extérieur par des briques de grande dimension.

Le pignon méridional du transept, sensiblement plus élevé que celui de la nef et de forme très aiguë, est occupé par la grande fenêtre qui a été décrite plus haut. L'encadrement de cette baie, percée après coup, est fait de petites briques claires. Le mur porte à cet endroit les traces d'un



*Porte du bas-côté sud.*



*Nef, tour et transept, vus du sud.*

Eglise Saint-Bavon d'Aardenburg.



profond remaniement. Tout sa partie supérieure est en petites briques, ce qui tend à faire croire que le pignon a été surélevé au XVII<sup>m</sup>e siècle.

La façade nord présente exactement les mêmes dispositions que celle du sud : portail s'ouvrant dans le bas-côté, tourelle octogonale, vestiges — plus importants qu'au nord — d'un portail percé jadis dans le croisillon, coursière, etc. Mais les baies du bas-côté ont disparu lors de la construction d'une annexe moderne. Le portail nord, moins bien conservé que celui du sud, n'avait pas d'auvent.

Le chœur appareillé entièrement en petites briques, à l'exception de la base des contreforts, construite en pierre de Tournai, est couvert de trois toitures à deux versants. Ses grandes fenêtres à profonde embrasure, ses puissants contreforts à trois ressauts, l'arcature qui couronne ses hauts murs confèrent à cette partie de l'édifice un caractère imposant. L'abside, qui a la même ordonnance et forme un décrochement pittoresque sur les collatéraux, est particulièrement élégante. Mais, ici comme à l'intérieur, la restauration du XVII<sup>m</sup>e siècle semble avoir été radicale. Une notable partie du parement a été refaite. Il en est de même de l'arcature en anse de panier, des modillons de la corniche et des remplages des fenêtres.

#### *Place de la nef dans l'histoire de l'art.*

L'inspiration tournaisienne de la nef et des bas-côtés de Saint-Bavon d'Aardenburg est indéniable. Emploi de la pierre de Tournai, absence de voûte sur la nef, élévation de celle-ci (supports, chapiteaux, triforium, coursière, lancettes du clair-étage), fréquence de l'arce en plein cintre, étrésillonnement du carré du transept et des bas-côtés par des murs diaphragmes, absence de contreforts à la nef, ordonnance de la tour : autant de traits tournaisiens, fréquents, d'ailleurs, dans toute notre architecture scaldienne.

A quelle époque faut-il faire remonter la construction et peut-on y distinguer plusieurs campagnes?

Si certains caractères manifestent un style archaïque, notamment l'absence de voûtes, l'emploi fréquent du plein cintre, l'ébrasement de certaines baies, les murs diaphragmes des bas-côtés, d'autres traits, par contre, sont l'indice d'une période assez avancée du XIII<sup>m</sup>e siècle : je signalerai en particulier le remarquable élancement des chapiteaux, la mouluration savante des grandes arcades (dans toutes les églises du début du XIII<sup>m</sup>e siècle elles sont profilées de deux rouleaux à arêtes vives, dont généralement un seul est chanfreiné), les arcs brisés du triforium et le retour de celui-ci sur les croisillons, la présence d'une

large baie à l'ouest et le beau portail tréflé qui s'ouvre sous celle-ci. Ces derniers indices me semblent devoir être considérés comme déterminants pour la fixation de l'âge de l'édifice, tandis que les traits de la première catégorie doivent être tenus pour des archaïsmes. La nef de Saint-Bavon rappelle par trop de caractères le chœur et le transept de Notre-Dame de Pamele d'Audenaerde pour ne pas être rapprochée de cet édifice, daté de 1234. Elle présente même certains traits d'un style plus avancé.

Les archaïsmes, ici, sont dans l'ordre des choses. Plus est éloigné le centre d'inspiration d'une architecture, plus les constructeurs, qui copient avec retard, doivent être enclins, voire contraints, à demeurer fidèles à des formes anciennes. On rencontre des archaïsmes dans quantité de monuments scaldiens. Ainsi l'absence de voûtes est un trait commun à toutes les églises paroissiales construites ou transformées au XIII<sup>m</sup>e siècle à Tournai et à Gand, même à celles de la seconde moitié de ce siècle, comme la Madeleine de Tournai, commencée après 1251 (10) et le chœur de Saint-Bavon de Gand. Les murs diaphragmes sont communs à presque toutes les églises paroissiales de Tournai, notamment à la Madeleine. A Saint-Jacques, dans la même ville, il y a, comme à Aardenburg, des murs diaphragmes dans les bas-côtés, mais à Aardenburg les arcs qui les soutiennent sont brisés et, nous l'avons vu, on eut tout d'abord l'intention de voûter les bas-côtés. Les formes plein cintre se rencontrent concurremment avec l'arc brisé dans de nombreux édifices tournaisiens et flamands d'une période avancée du XIII<sup>m</sup>e siècle : à Gand, à la nef et au chœur de Saint-Nicolas et à la salle des malades de la Biloke, à Tournai, au portail de Saint-Quentin et aux arcs de décharge de la Madeleine, aux chœurs de Saint-Martin d'Ypres et de Notre-Dame de Pamele, à la nef de Damme, à Saint-Sauveur et à Notre-Dame de Bruges. A Saint-Nicolas de Gand, le triforium des premières travées de la nef est couvert d'un linteau, tandis qu'à la dernière travée, au transept et au chœur, de construction plus récente, les pieds-droits du triforium sont reliés par des arcs brisés, comme à Aardenburg et à Pamele. Les étroites lancettes de la nef d'Aardenburg sont, assurément, un trait marquant d'archaïsme, mais par contre on ne trouverait pas dans l'architecture scaldienne de la première moitié du XIII<sup>m</sup>e siècle une grande fenêtre comme celle de la façade occidentale d'Aardenburg.

L'architecte de Saint-Bavon d'Aardenburg aura introduit dans sa construction quelques unes des nouveautés en usage au milieu du XIII<sup>m</sup>e

---

(10) PAUL ROLLAND, *Les églises paroissiales de Tournai*, p. 18.

siècle; mais il sera, d'autre part, resté attaché aux formules plus archaïques du style tournaisien. Je crois donc, en me basant sur les formes architectoniques, pouvoir situer vers le milieu du XIII<sup>me</sup> siècle la construction de la nef et de toute la partie occidentale de l'église.

Faut-il voir dans cette construction deux campagnes? L'emploi de la brique dans certaines parties de l'édifice n'est nullement indicateur d'une seconde campagne. L'église a été commencée en pierre, mais c'est péniblement qu'on a réussi à se procurer ce matériau d'un transport long et coûteux : on a employé simultanément le *veldsteen* et la pierre de Tournai, mais très vite on y a renoncé et on a recouru à la brique pour les parements. A Notre-Dame de Bruges on trouve également l'emploi simultané de la pierre tournaisienne, du *veldsteen* et de la brique.

Le seul endroit de l'édifice qui porte, inscrite sur ses murs, la preuve d'une seconde campagne, c'est le carré du transept : trois des murs diaphragmes qui le clôturent ont été, sans doute possible, construits un certain temps après la nef : leur construction peut se placer à la fin du XIII<sup>me</sup> siècle ou au début du XIV<sup>me</sup>; l'arc oriental est sans doute contemporain de la construction du chœur. Le profil chanfreiné de ces arcs se rencontre, au XIV<sup>me</sup> siècle, à certains supports de Notre-Dame de Deynze et aux gaines de renfort ajoutées aux supports de la partie centrale de Saint-Nicolas de Gand.

On ne sait rien sur le chœur primitif. Une seule chose paraît certaine, c'est qu'il a été remplacé au XV<sup>me</sup> ou au XVI<sup>me</sup> siècle par le chœur plus important qui est parvenu jusqu'à nous.

#### *Dalles funéraires.*

L'église n'a conservé aucune espèce de mobilier ancien. Celui du chœur date de 1845. La partie occidentale de l'édifice a conservé dans son pavement surélevé quelques dalles funéraires, en pierre de Tournai ou en pierre blanche.

Signalons d'abord un remarquable fragment du XIII<sup>me</sup> siècle : c'est la dalle d'un personnage ayant à ses pieds un chien : il n'en reste que l'extrémité inférieure. Une autre dalle, celle de Sire Jan de Wale, mort en 1363, et de sa femme, est un remarquable spécimen de l'art du XIV<sup>me</sup> siècle; aux pieds des défunts se voient les images minuscules de leurs trois enfants, dont l'un revêtu d'un surplis. Assez nombreuses sont les dalles du XV<sup>me</sup> siècle; la plus belle, malheureusement assez effacée, est celle de Willems Jacobszoon Horne et de sa femme; les défunts y sont figurés dans des niches richement ornées; aux angles sont placés les emblèmes des évangélistes; quatre emplacements sont réservés à des

armoiries en laiton, qui ont disparu. Signalons encore la dalle d'Anna Lauwereysdochter Zoete, morte en 1512, et la grande dalle de Barthélemy de Backere, mort en 1613, remarquable par ses huit quartiers armoirés, en relief sur le parement.

## BIBLIOGRAPHIE.

- J. ab Utrecht Dresselhuis*: Oud Aardenburg en deszelfs handel in het begin der XIV<sup>e</sup> eeuw. Dordrecht, 1844.
- Vorsterman van Oyen*: Een paar bladzijden uit de geschiedenis van Oud Aardenburg. Het archief van Aardenburg. Middelburg, 1903.  
Geschiedenis van den Disch, later het Burgerhuis, te Aardenburg. Aardenburg, 1907.
- H. Pirenne*: Causerie sur Aardenburg (Annales du XX<sup>e</sup> Congrès de la fédération archéologique et historique de Belgique, Gand, 1907, t. I).
- Baron Béthune*: Aardenburg (Bulletin de la Gilde de S. Thomas et de S. Luc, t. VIII, 1890).
- J. H. Van Dale*: Slooping der Mariakerk en herstelling der Sint-Bavokerk te Aardenburg in 1625 en 1626. (Bijdragen tot de Oudheidskunde en Geschiedenis uitzonderheid van Zeeuws Vlaanderen, t. I).
- J. B. Kruger*: Kerkelijke geschiedenis van het Bisdom van Breda.
- Dr E. H. ter Kuile*: Aardenburg (Oudheidskundig jaarboek, V<sup>e</sup> jaarg., afl. 2, Juni 1936).
- Auguste Van Lokeren*: Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon et de la crypte de Saint-Jean, Gand, 1855.
- Kervyn de Lettenhove*: Histoire de Flandre, Bruxelles, 1850.

## NOTES SUR QUELQUES PEINTRES ANVERSOIS DU XVI<sup>e</sup> SIECLE INCONNUS AUX PAYS-BAS

Les œuvres de peintres flamands étaient très appréciées en Italie, au XV<sup>e</sup> siècle. Toutefois seuls Rogier de la Pasture et Josse de Gand ont séjournés un certain temps outre-monts. Au siècle suivant, l'exode d'artistes du Nord devint plus important et plus fréquent. Les peintres étaient tenaillés par l'esprit d'aventure d'alors, et par le désir de voir d'autres horizons plus lumineux et de connaître les grandes formes de la renaissance italienne. Une large hospitalité y attendait ces épris d'art qui espéraient de trouver en Italie des ressources suffisantes pour y vivre.

J'ai recueilli de nombreux documents au sujet de l'un d'eux, *Arrigo Fiammingo*. Des recherches faites, il résulte que cet artiste, de son vrai nom Henri van den Broeck de Malines, séjourna une trentaine d'années en Italie, et notamment à Florence, Pérouse, Orvieto, Mongiovinio, Naples et Rome. En outre, nombre de ses œuvres ont été révélées. Henri van den Broeck, pas moins que ses confrères émigrés dans le midi, n'échappa à l'influence de l'art italien. Son art à lui fut un mélange de traditions du pays d'origine, du style en honneur de son temps à Pérouse et de celui surtout de Orazio Alfani et de Giorgio Vasari, dont il était «adlatus».

Quelque fois il présente aussi des réminiscences de formes Michelangellesques. Malgré son activité plus qu'ordinaire, ce maître trépassa dans le plus complet dénouement. Sa vie fut celle de la plupart des peintres du Nord, l'odyssée de ceux qui, travaillés par une ardeur exubérante, n'hésitèrent pas à traverser les Alpes pour recueillir au-delà des monts, gloire et fortune. Loin du pays natal, auquel ils deviennent étrangers et qui les ignore ensuite, ils finissent leurs jours dans la misère, n'ayant pu qu'entrevoir un mirage décevant et trompeur des richesses espérées (1).

Bien moins nombreux sont les renseignements sur les artistes anversoises que j'ai trouvé dans les Archives de Pérouse (Ombrie). L'un d'eux, est *Giovanni di Francesco Schepers* qui en 1579 demanda et obtint les droits de citoyen Pérugin; le second est nommé *Pietro Martino di Pietro Martino*, lui aussi habita plusieurs années à Pérouse, travaillant pour les magistrats de cette ville, les églises et les couvents. Le troisième est *Giovanni Floris*, descendant de la dynastie bien connue d'artistes, cité en 1570 dans les Annales Décenvirales de Pérouse à propos de la peinture

---

(1) Revue Belge, Tome V, Fasc. 3 (juillet-septembre 1935, p. 231-244).

d'un arc troimphal d'après un dessin du grand architecte Galeazzo Alessi. Le quatrième est *Francesco Barcke*, qui obtint les droits de citoyen de Pérouse en 1578, épousa une jeune fille de la famille des Fioravante, et exécuta des peintures pour le cloître de S. Pierre; il mourut à Pérouse en 1590.

## GIOVANNI DI FRANCESCO SCHEPPEL OU SCHEPPERS FIAMMINGO.

Nous ne connaissons ni la date de sa naissance, ni celle de la mort de cet artiste, mais il est probable qu'il est Anversois. Adamo Rossi, le grand érudit de Pérouse, cite un tableau signé et daté par lui, qui se trouvait jadis dans la maison de f. M. N. Storti de Pérouse, représentant la vue d'une place et portant la signature «Giovannes Schepers Fiamango fesiet 1576» et le monogramme JSF.

Le 24 septembre 1579 Schepers demanda le droit de cité, les Prieurs le lui accordèrent «per omnia suffragia» parcequ'il habitait dans cette ville depuis longtemps, qu'il y exerçait l'art de la peinture, et qu'il y avait introduit l'art de faire des «corami» (des cuirs pour la décoration des murs et des plafonds dans les chambres) et qu'il y avait développé l'art de battre l'or (2). Peu avant, le 11 janvier, les Prieurs de Pérouse le chargèrent d'exécuter un grand tableau pour la Salle à manger du Palais Municipal de la ville, représentant les Noces de Cana, avec d'autres peintures selon les indications des Seigneurs, qui lui promettent 40 écus pour ce travail (3). La même année il travailla pour la Confraternité des Oltra-

(2) 1579, 24 Sept.

« Giovanni Fiammingo che già molti anni sono è venuto ad abitare in questa Illustrate città esercitandovi l'arte sua del depingere e dove è stato capo e guida ad introdurvi l'arte del far corami da apparare stante et disegnato cieloni aveva, introdurre battiloro per maggior comodità di detta arte de' pittori et d'altri esercitii et non possedeno... obtentus per omnia suffragia pro sc. 5. » Ann. Decemv. 1579, c. 128t.

(3) 1579, 11 Gennaio.

« Pictori qui pinget stantiam mensae scudi 40.

Atteso che li predetti Magnifici Domini Priori habbino ottenuto scudi quaranta per pingere la stantia della mensa tutta dalli panni delli corami in sù però detti Magnifici Signori Priori di numero 7 absente etc. si convengano con Maestro *Francesco* (sic!) di *Francesco Scapper d'Anversa* pittore in Perugia, che detto Maestro Francesco sia obligato a dipingere tutta detta stanza dalli corami in sù a suoi colori, et il palazzo sia obligato a fare le spese a detto maestro Francesco, et un garzone, con questa sorte de pitture in piede della stanza verso la cucina la nozze in Cana Galileae, et in capo et altri lochi altre pitture ad electione delli Signori, e questa pittura sia obligato a farla fra doi mesi lavorando di filo però, e boni colori, e finita detta opra e non avante, detti Signori si obligano a darli scudi trentacinque di moneta, e non facendo detto maestro Francesco detta opera in perfettione fra detto termine, li detti Signori non sieno obligati a darli niente, quae omnia et singula promiserunt ad invicem attendere et observare, omni exceptione remota. » Annali Decemvirali 1579, c. 144.

montani qui réunit les Allemands et les Néerlandais à Pérouse, et qui possédait une Chapelle dans l'église de Santa Maria Nuova. Il reçut le 1 février un paiement de 60 Baiocchi pour la peinture de la cassette des aumônes, c'est-à-dire des impôts à payer (4). De 1583 à 1585, il fut Prieur de la Fraternité (5). Sa présence à Pérouse est confirmée par quelques actes des Archives Notariales de cette ville : Il achète un jardin le 2 février 1581 et fixe une maison de la paroisse de S. Fiorenzo (6), il emprunta à son propriétaire la somme de 50 florins qu'il restitua le 1 décembre 1593 (7). Nous relevons dans un autre acte du 20 décembre 1581 que sa femme se nommait Ginevra et qu'elle était fille de Jacopo Damiani de Péraso. Le nom de cette femme paraît encore une fois dans un acte du 20 juin 1582 (8). Le 24 mars 1582, les Prieurs de Pérouse remplacèrent la somme de 5 écus qu'il devait payer pour l'obtention du droit de citoyen par le prix de la peinture des armes du Légat et du Vice légat Pontifical et d'autres travaux de ce genre, que le peintre Giulio Caporali taxa (9). Pendant les années 1583 à 1585, son nom paraît encore dans les actes de la Fraternité des Oltramontani comme Prieur (le 5 juin 1584 confirmé avec le Comte Pandolfo de Montfort (10)), et en 1586 comme « preior

(4) 1579, 1 Febr.

« A Maestro Francesco pittore per tre armi per la capella baj. 60. » Libro dell' Entrata e Uscita della Compagnia degli Oltramontani C.

1579, 29 Apr.

« Allo stesso per la pittura della cassetta della elemosina baj. 20. » (ibidem).

1581, 6 Dec.

« a Mo Fiorenzo di Giuliano pittore per il resto di candelieri indorati sc. 2, 5. » (ibidem c. 5 t.).

(5) 1583, 6 Julii.

« Giovanni Scepero fiamego priore della Compagnia di S. Barbera. » (ibidem).

(6) 1581, 2 Febr.

Orazio di Bevegnate vend un jardin à « Magistro Johanni Francisci Scheppoli Flandreo pictori. »

1581, 2 Febr.

Orazio di Bevegnate locat eidem domum sitam in Porta Sole parr. S. Fiorenzo.

Not. cit. c. 209 t.

(7) 1581, 21 Februarii.

M. Giovanni Scheppl emprunt à Orazio di Bevegnate la somme de Florins 50.

Arch. Not. Perug. Rog. Ascanii Ugolini, Prot. 1581, c. 211 t.

1593, 1 Decembris.

Il restitue à Orazio di Bevegnate les 50 Florins (1581, 21 Febr.).

Arch. Not. Perug. Rog. Ascanii Ugolini, Prot. 1593, c. 236.

(8) 1581, 20 Decembris.

« domina Ginevra filia Jacobi Damiani de Pisauro uxor magistri Johannis Scheppoli flandrei pictoris » donne une « Procura ».

Rog. cit., c. 1206.

1582, 20 Junii. La même donne une « Procura ».

Rog. cit., c. 458 t.

(9) Annali Decemviri, Perugia, 1582, t. 110 t.

(10) 1584, 11 Sept. « M. Giovanni Schepper Fiamingo priore. » Ibidem, c. 9 t.

1584, 5 Junii. « Furono confermati il Sig. Pandolfo Conte di Montfort e M. Giovanni Fiamingo pentore. » Ibidem, c. 10.

1586 wiederum erwähnt.

pasato », c'est-à-dire Prieur déchargé de son office (11). En 1589 il paie à la fraternité la somme de 16 écus (12).

Quant à son activité comme peintre, nous apprenons qu'en février 1592 le Monastère de Saint-Pierre de Pérouse lui verse un paiement de 23 ducats pour certaines peintures au-dessus de l'Arc triomphal de leur église, et au mois de mars de la même année 7 ducats pour un tableau à côté de la Sacristie, représentant S. Benoit qui envoie S. Maur et d'autres Bénédictins en France (13). Ce tableau, très mal conservé et plusieurs fois restauré, se trouve actuellement dans la Chapelle du S. Sacrement, où, selon une vieille tradition se trouve encore un autre tableau de sa main, qui autrefois avait décoré la Salle du Chapitre, représentant le miracle de S. Benoit « de falce mersa in gurgite ». Les deux tableaux sont, à mon avis, des œuvres de valeur assez limitée et n'offrent pas un grand intérêt. On y voit des traces de l'école italienne et d'une manière évidente l'influence d'Orazio Alfani, mais il est plus froid et plus flegmatique. Des réminiscences de Giorgio Vasari s'y perçoivent aussi. Son coloris n'est pas tendre, et sa composition pas assez mouvementée, et il n'arrive pas à égaler la grandeur de Vasari.

Comme peintre possédant encore son individualité et sachant apprécier l'héritage national de sa patrie il se manifeste dans un petit tableau sur bois, signé « JSF » comme celui de M. Storti de Pérouse et daté 1578. Cette peinture se trouve dans la collection de Mme *Lotte B. Preclmer* artiste-peintre à Bruxelles, et représente le Christ et la Samaritaine. Dans ce tableau une certaine grandeur simple et un lyrisme idyllique, la limpidité de sa lumière, le rouge du manteau du Christ, le rose de la robe et le bleu du manteau de la Samaritaine s'harmonisent très bien avec le ton doré du paysage. Au 1578, date de cette peinture, nous trouvons encore presque inaltérées toutes les particularités nationales du peintre qui quinze années plus tard puise d'une mesure trop large ses motifs de la renaissance italienne.

Le 9 décembre 1593 la Fraternité des Oltramontani lui verse un paiement de 30 florins « pro censo », c'est-à-dire pour les impôts à payer (14); mais à cette époque il ne se trouvait plus à Pérouse, parce qu'un acte notarial

---

(11) 1586. « Io Govan Fiamgo Sceper pictor preior pasato. » Ibidem, c. 13 t.

(12) 1589. Ricevuti sedici scudi da m. Giovanni Schepper pittore fiammengho. Ibidem, c. 17.

(13) Ces documents ont été publiés par D. Luigi Manari 1865 dans le Périodique Perugin « L'Apologetico » sous Doc. LXIX.

(14) Date a M. Giovanni Schepper 30 Fior. pro censo. » Libro dell' entrata e uscita della Compagnia degli Oltramontani, segnato C, c. 20.

du 11 décembre de la même année dit qu'il s'était rendu à Péraso. Dans cet acte, notre peintre est dénommé « Giovanni Scheppel de Antwerpia » (15). Avec ce document, finissent les actes relatifs à lui. Je n'ai rien trouvé à son sujet dans les archives de Pésaro (16).

(15) Archivio Notarile, Perugia, Rog. Ascanio Ugolini, Prot. 1593, Parte 2, c. 255.

(16) On trouvera des renseignements généalogiques sur la famille de Schepper, dite Scheppers, dans un excellent travail de M. O. LEMAIRE, publié dans *Mechlinia*, Chronique Mensuelle, 2<sup>e</sup> Année, 1922, Septembre 1922, p. 65-68, Octobre, p. 87-95. En outre la Bibliothèque Royale de Bruxelles possède une généalogie Scheppers, dressée sur preuves (première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Sect. des Manuscrits, Fonds Goethals, Nr. 1437, généalogie de 116 pages avec 110 pièces justificatives)

Mr. LÉON WELLENS à Lierre possède une autre généalogie des Scheppers, ornée des blasons coloriée, dressée au commencement de notre siècle par M. Gérard. On trouvera aussi des renseignements généalogiques sur les Scheppers dans les ouvrages suivants de *Joseph-Félix-Antoine de Azevedo Coutinho y Bernal*, Chanoine de Notre Dame à Malines : Table généalogique de la famille Heyns, alias Smets s. l. n. d. (Louvain 1735?) in-folio de 15 pages, 2<sup>e</sup> Edition s. l. n. d. in-folio de 15 pages. Table généalogique de la famille van Kiel, 1<sup>e</sup> Edition s. l. n. d. in-folio de 15 pages, 2<sup>e</sup> Edition (comprenant la généalogie van Griechingen) s. l. n. d. in-folio de 20 pages.

L'histoire de la peinture et de la sculpture à Malines de EMM. NEEFS, 2 volumes in-8<sup>o</sup> 1876 et le Dictionnaire général des Artistes de *Thieme-Becker* dans son dernier volume (30) à page 32, nous font connaître ceux qui se distinguèrent en maniant le pinceau.

Selon Castele, Keuren 1867 et les Arts anciens de Flandre II, 124, se distinguèrent comme peintres de vitraux dans la Compagnie de S. Luc à Bruges, un *Lamsin de Schepper* (Sceppe), cité en 1362 et en 1373, et *Arnoud de Schepper* (Sceppe), cité en 1404.

Au siècle XV il y a *Elisabeth Scheppers* (Betkin Scepens), Miniaturiste à Bruges, citée de 1476 à 1489 dans la Compagnie de S. Luc à Bruges, et *Marguerite Scheppers* (Grietkin Sceppers), Miniaturiste à Bruges, citée de 1478 à 1479 dans la Compagnie de S. Luc à Bruges. Elle illumina un Missal écrit par Mère Liévine Moreel pour le Couvent des Sœurs de Notre-Dame de Sion à Bruges, où elle mourut en 1505.

*Jean I De Schepper*, peintre, qu'on dit fils de *Corneille* et de *Marie de Doncker*, fut reçu dans la Gilde de Saint Luc en 1551. De son mariage avec *Barbe van Erp*, fille de Chrétien et de *Cathérine de Mol*, il eut plusieurs enfants parmi lesquels : *Barbe*, qui épousa avant 1580 *Antoine Drua*, dont un fils *Antoine*, peintre, qui eut pour élève Jérôme *van Orley*; *Pierre*, dont le fils *Gaspard* fut peintre et devint franc-maître à Anvers en 1600; *Jean II*, peintre, décédé en 1610. Ce dernier eut de son épouse *Anne Borremans*, fille de *Josse*, fondeur de canons (busgieter), trois fils peintres : *Jacques de Schepper*, membre de la confrérie de S. Luc, qui épousa *Madelaine van Recht*, d'une famille de peintres; *Luc*, membre de la Confrérie de S. Luc, et *Jean III* (1587-1611). Celui-ci épousa en 1604, *Jeanne van Coninxloo*, fille de *Barthélemy*, peintre. Sa fille *Anne* (1607-1683), épousa en 1636, *Jacques Voorspoel*, statuaire, maître de la Gilde de St. Luc et par suite doyen; sa petite-fille *Anne-Marie Scheppers* (1652-1744), fille de *Pierre*, échevin, trésorier de Malines et de *Claire van de Kerkhove*, épousa en 1683, le célèbre peintre paysagiste *Corneille Huysmans*; le Musée de Malines possède les portraits d'*Anne-Marie Scheppers* et de *Corneille Huysmans*, peints par *Luc Franchoy*s. Son épitaphe à l'Eglise St. Jean de Malines (Inscriptions funéraires et monumentales de la Province d'Anvers T. VIII, p. 469) forme le suivant éloge : *Corneille Huysmans* « ruralium prospectuum et rei bucolicae Pictoris Primarii quam artem adeo eleganter excoluit ut peritissimi eam non sine sacro quodam horrore suspiciant et cuncti frustra imitentur ».

Obreen dans son *Archief* Vol. I, p. 199, cite un certain *Adam Schepper* qui le 17 octobre 1619 entre comme peintre dans la Gilde de Dordrecht, et deux tapissiers : *Andries Schepper* et *Matthys de Schepper* (Schipper) qui en 1613 était Bourgmaître de la ville de Delft, tous les deux morts en 1624 à Delft. En outre nous trouvons dans le *Liggeren de Rombouts-Lerius* un certain *Joannes Scheppers* (nommé aussi *Hans de Scheppers*), peintre à Anvers, en 1623 apprenti, en 1633 maître, mentionné jusqu'au 1649. Finalement dans le catalogue de la vente *Schuld* à Hambourg, 1893, nous trouvons un *H. Schepper*, peintre, né à Terheyden près de Breda.

## PIETROMARTINO DI PIETROMARTINO D'ANVERSA.

Sur ce peintre, les archives de Pérouse conservent des documents qui vont de 1594 à 1595. Le 1 décembre 1594, Pietromartino accepte de restaurer les peintures de l'horloge publique du Palais Communal de Pérouse, de refaire toutes les figures, les masques, les armoiries et les autres ornements selon les restes des peintures et de finir ce travail pour 20 écus en 25 jours (17). Le 30 décembre, Pietromartino déclare avoir reçu le reste de 12 écus (18). Au même moment, le peintre pérugin Fiorenzo di Giuliano déclare avoir reçu pour le même travail de réparation la somme de 8 écus (19).

L'année suivante, en 1595, Pietromartino peint pour la somme de 6 écus une lunette, au-dessus de la porte du cloître majeur du Monastère de S. Dominique de Pérouse, un tableau sur bois, représentant le Pape Benoît qui concède l'indulgence de S. Marie des Anges à Assisi, et le Pape Pius V qui la confirme (20). Ce tableau n'existe plus, et les fresques du cloître sont recouverts de blanc.

En 1597 il exécute la copie d'une Madone avec l'enfant, S. Jean Baptiste et S. Jérôme selon un original de Parmigianino à Città di Castello, copie que Séraphin Siepi dans sa «Descrizione di Perugia» cite comme se trouvant sur le premier autel à droite de l'Orfanotrofio de S. Anne (21). Sur le troisième autel à droite de la même église se trouvait jadis un grand tableau sur bois de Pietromartino, représentant le Bienheureux Simon de Trente, martyrisé, selon la légende, par les Juifs. Le tableau, à présent dans la Pinacothèque de Pérouse, représente ce garçonnet de trois ans debout sur un coussin, un étendard dans sa main droite, et des épingles dans sa gauche, sous un arc qui ouvre une perspective de quelque rue de Trente; dix petites compositions relatant les phases de son martyre encadrent son portrait. L'exécution est très faible et n'offre pas une bonne impression du talent de ce peintre.

Son coloris est plutôt blafard, et les formules de Vasari et d'Orazio Alfani sont mal digérées, parcequ'il n'avait pas bien compris leur sens exact. Pietromartino di Pietromartino est devenu un italianisant qui semble avoir rompu résolument avec la tradition flamande. Il s'évertue à

---

« Durant cinq siècles », dit Lemaire dans sa Notice sur cette famille, « nous la voyons briller dans les arts, dans la magistrature et dans le clergé. »

(17) Archivio Comunale, Perugia, Annali Decemvirali, dicti anni, t. 119 t.

(18) Ibidem, t. 122.

(19) Ibidem, t. 122.

(20) Libro di Ricordi del Convento di S. Domenico de Pérouse, segn. 72, t. 85 t.

(21) Siepi, Descrizione di Perugia, p. 478.

s'assimilier l'esprit de l'art italien, mais toute sensibilité est absente, et ses lignes sont sinueuses et tourmentées. Tout est devenu formule, et il plombe en plein académisme. En somme, il n'est qu'un talent inférieur ou médiocre.

Sur l'horloge publique, restaurée par notre Flamand, les Archives de Pérouse offrent une belle documentation : L'acte, par lequel le conseil des Prieurs et des Camerlenghi des Arts établie la construction d'une nouvelle horloge, est solennel. Il commence comme suit : « Cum ad decus honorem gloriam magnificentiam et famam optimam et evo nostro perpetuo laudabilem et commendabilem esse videatur quoddam formare componere ordinare fabricare et de novo construere unum pulcrum orilogium in muris palatij residentie prefatorum magnificorum dominorum Priorum in quo sculpantur signa lune et solis et etiam illa luminaria magna sol videlicet et luna cum punctis et alijs necessarijs prout in talibus requiruntur, ita quod clare et aperte demonstretur in quo signo et punctis luna et sol consistant » (22).

Le même jour furent élus les surintendants, le gentilhomme Tancredi de' Ranieri et Francesco di Jacobo du collège des Camerlenghi (23).

Le dépositaire de la Communauté leur paya 50 florins suivant un acte du 2 décembre (24); mais le conseil s'aperçut bientôt que cette somme était insuffisante, et c'est pourquoi au cours de la séance du 12 janvier 1444 furent accordés 50 autres florins (25). Mais ces 100 florins étaient encore insuffisants, et au mois d'août de la même année on ajouta 70 autres florins, à condition pourtant que le commissaire « super complimento spero orioli sive arlouij » soit Piero di Filippo, consul de la Mercanzia (26). Au mois d'octobre les Prieurs sentirent le besoin « di affidare a persona capace » la surveillance de l'horloge, et après de longues recherches ils trouvèrent dans la personne de Frère *Ricciardo d'Antonio de Camerino* de l'Ordre des Frères Prêcheurs (vir honestus virtuosus et perspicacis et boni ingenij) l'homme, qu'ils désiraient; il fut tout de suite nommé pour cinq années et des honoraires de 20 livres par année, plus habitation et pension au Palais des Prieurs. Son service commença au mois de mars 1446 quand déjà avec une dépense d'autres 30 florins les artistes qui avaient exécuté « la spera » étaient satisfaits et après que

---

(22) Ann. cit. c. 177 t.

(23) Ann. cit. c. 177 t.

(24) Ann. cit. c. 1446, c. 20, 32 et 42.

(25) Ann. cit. 1444, c. 122.

(26) Archivio Comunale de Pérouse, Annali Decemvivali 1443, c. 138 t.

par un « fondello » construit autour de l'horloge les curieux, en s'approchant étaient empêchés à gêner le mécanisme (27).

Au siècle suivant, le 16 février 1511, le peintre *Giannicola di Paolo* de Pérouse, élève du Pérugin, repeint et refait la « spera » (28) et après l'intervention de Pietromartino di Pietromartino di Anversa (29), elle fut encore repeinte par *Antonio Maria Fabrizi* de Pérouse.

### GIOVANNI FLORIS FIAMMINGO.

Le peintre flamand Jean Floris appartient probablement à la fameuse dynastie des Floris-De Vriendt d'Anvers (30). Nous le trouvons à Pérouse en 1570, chargé avec le peintre *Giammaria di Organtino* (*Bisconti*) d'exécuter les décorations d'un Arc triomphal, érigé dans cette ville pour

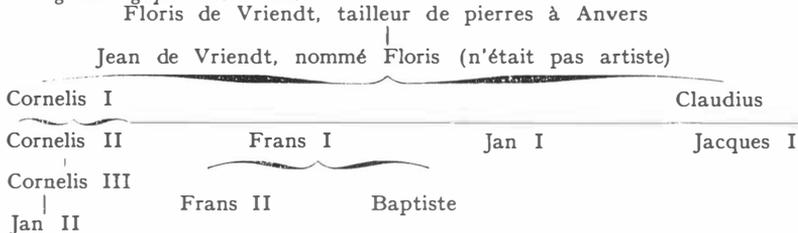
(27) Ann. cit. c. 123.

(28) Item detis et solvatis de quibuscumque pecuniis, quas habetis in manibus, *Johanni Nicolao, pittori, concivi nostro*, ducatos sexdecim et duos tertios alterius ducati, ad rationem otto librarum, pro una terzaria sui salarii causa repingendi et refacendi speram nostri Comunis et hoc vigore legis edite sub 1511 (Archivio Comunale di Perugia, Annali Decemvirali, 1509-12, c. 131 t.).

(29) *Super Pittura sferae conventio* (Annali Decemvirali 1594, c. 119 t.).

M. Pietromartino de Pietromartino d'Anversa fiammingo spontaneamente promette, conviene, e si oblige alli sopra detti illustrissimi Signori Priori de numero nuove vacanti il luoco del secondo mercante, ed me notaro presente stipulante et recipiente per detto illustrissimo comune e perchè vi avesse interesse di risarcire la pittura della sfera di questo palazzo in tutte le parte guaste e defettive non intendendo però d'indorare di nuovo la sfera, il che si oblige di fare a tutte sue spese fuor che il ponte con colori buoni e convenienti a detto luoco, e conforme a quelli che sono in opra rifacendoci tutte le figure, et maschere, et armi, et altri ornamenti conforme ai vestigii che se ne vedano ad uso di buono e leale mastro e pittore, e di condurre l'opra con diligenza in termine di 25 giorni a fine et perfectione, e questo lui promette di fare perchè detti illustrissimi Signori Priori obligando se e loro in perpetuo successori e tutti i singoli beni di questo comune non contravenendo però in alcun modo alla bolla de bono regimine, promettano e convengano a detto mastro Pietromartino presente et accettante di darli e pagarli scudi venti di pauli ogni escettione remossa. Per il quale mastro Pietromartino e suoi soci il R. D. Fulvio Mariottelli di P(orta) S. Susanna Capellano di Monsignor R<sup>mo</sup> Vescovo li fa la sigurtà de far si et in tal modo che il detto mastro Pietromartino farà et osserverà quanto di sopra ha promesso, altrimenti vuol essere tenuto del suo proprio, e questo lui fa perchè detto mastro Pietromartino, promette e conviene a esso R. D. Fulvio presente — esso e suoi heredi cose e beni sempre conservarlo senza danno. Per le qual cose da osservarsi detti contrahenti obligano se e loro heredi cose e beni presente ed da venire in forma di ragion valida.

(30) *Arbre généalogique des Floris*.



fêter la première visite du Cardinal Alessandrino (31). Cet Arc de triomphe, érigé au pied du Palais des Pieurs de Pérouse, selon l'acte solennel inscrit dans les « *Annali Decemvirali* » de 1570, était large de 30 pieds, garni de quatre colonnes rondes et d'autres décorations. La construction fut confiée à *Maestro Cristoforo di Mariotto*, et dans l'acte les trois artistes cités s'obligent à suivre le dessin et le modèle donné à eux par *messer Galeazzo Alegi*, c'est-à-dire *Alessi*, né à Pérouse en 1512 et mort après une longue et glorieuse carrière artistique le 30 décembre 1572 dans cette ville (32). Malheureusement ni le dessin, ni le modèle, ni l'Arc même, construit probablement en bois et toile, ne sont parvenus jusqu'à nous.

Qui était donc cet énigmatique Jean Floris? Peut-être ce *Jean, fils de Claude*, qui en 1545 était encore mineur, ou cet autre *Jean de Vriendt, fils de Corneille*, né à Anvers vers 1530 et inscrit, en 1550, comme franc maître dans le Gilde de Saint-Luc (*Hans Floris geleyspotbacker*, c'est-à-dire artiste potter). Ce Jean Floris fut appelé en Espagne par le roi Philippe II, et c'est au service de ce prince qu'il a fait des œuvres importantes pour les Châteaux de Plaisance (Plasencia) et de Madrid. A Madrid en 1563 il fut nommé « *Maestro de Azulejos* » et en 1580 successeur de son compatriote *Juan Gil* comme « *Cassero* » (ou surveillant) du Prado (33). Nous n'osons pas insister sur cette identification très problématique, et le résultat de nos recherches dans les archives de Pérouse n'a retenu que le souvenir d'un nouveau membre de la grande famille Floris-De Vriendt d'Anvers et d'une œuvre de sa main, qui n'existe plus.

(31) 1570, Octobre. I magnifici signori priori delle Arti di Perugia, desiderosi di festeggiare la venuta del Cardinale Alessandrino con quell' onore che si conviene, deliberano fare un arco da piantarsi sotto il loro palazzo, largo piedi trenta, ed alto in proporzione, guernito di quattro colonne tonde e di altri ornamenti; e ne allogano la costruzione a maestro *Cristoforo di Mariotto*, e la pittura a *Giammaria di Organtino*, ed a *Giovanni Floris fiammingo*. Nello stromento di promessa, quegli *si obbligano attenersi al disegno e modello loro dato da messer Galeazzo Alegi*. (*Annali Decemvirali* 1570, c. 235).

(32) Le neveu d'Alessi, Galeazzo, dit de son Oncle dans ses « *Elogi degli illustri Perugini* »: « *Qui te ignorat Galeati, Architecturam ignoret, necesse est, huius enim non specimen, sed speciem viuam, spirantemque; in te vno intueri licuit iis, qui superioribus annis literariae diei lucem espexerunt; duplici plane miraculo obstupentes tuam in aedificiorum architectatione Peritiam, artis ac naturae in te architectando miraculum. Testia Bononia, Florentia, Mediolanum, et ijs tacentibus Ligures, penes quos tam praeclarum architecturae compendium, an miraculum reliquisse memorant, vt post hominum memoriam adeo egregium visum nunquam fateantur, ac praedicient. Testis Orbis decus, ac Princeps Roma: ac ne videar externa longaeque petita captare suffragia, cum sint in promptu domestica: testis sit Perugia, quae sicuti modo artis tuae portento verius, quam ostento, erutis, extructisque Fanis, ac Templis fruitur, ita olim de tui iactura sollicita, vt fieret satis, Catholici Regis voto ad se te tantum Virum deuocantis aequo animo ferre non potuit; videlicet exaggeratae virtuti tuae, et exterorum et domesticorum suffragia ancillantur. Non miror ergo te architectandi praestantia molem gloriae tuae immortalem erexisse in mentibus posterorum. Obijt anno MDLXXII.* »

(33) *Biographie Nationale* VII, pp. 137-138.

## FRANCESCO DI FRANCESCO BARCKI (BARCKE) DI ANVERSA.

Sur cet artiste nous possédons des documents qui vont de 1578 à 1590. Il obtint le droit de citoyen de Pérouse le 6 juin 1578 (34) et son nom se trouve inscrit pour la première fois le 3 septembre 1580 dans la matricule des peintres de cette ville (35). Le 8 décembre 1581 il fait un contrat avec un certain Girolamo Baldelli, et, toujours à Pérouse, il vend des terrains le 9 et le 19 août 1585 (36). Il épouse à Pérouse Pantasilea di Fioravante di Goro de Sienne qui apporte une dot de 350 florins. Le 24 novembre 1590, demeurant au quartier de St. Pierre de Pérouse, il rédige son testament et demande d'être inhumé dans la Chapelle des Oltramontani à S. Maria Nuova (37). Avant la fin de cette année, il meurt comme l'indique une note de la matricule des peintres. Il finit en 1578 certaines peintures dans la Chapelle de St. Grégoire à S. Pierre de Pérouse, détruits actuellement, mais nous savons que ces peintures représentaient la Vierge avec S. Cécile, S. Agathe, S. Grégoire, S. Ildefonse et S. Bernard Abbé. Après sa mort, le 30 janvier 1592, Pantasilea, sa veuve, déclare devant le notaire Properzio Simonetti de Pérouse, avoir reçu du frère de son mari, Giovanni Barcke, la somme de 150 florins, reste des 350 florins de dot (38).

Je n'ai pas eu la prétention de donner ici un commentaire détaillé d'un grand nombre de documents. Le plus souvent, je me suis borné à de brèves indications qui cependant je l'espère, suffiront pour fixer l'attention de ceux qui s'intéressent à l'existence et aux sources de ces documents.

Les exemples que j'ai cités, montrent pourtant, combien il reste encore à faire pour mettre en lumière les richesses des Archives Italiennes, et, au moins pour les pays du Nord, des matricules, des livres de dépenses et des annales de ces compagnies de Sainte-Barbe et des Oltramontani.

WALTER BOMBE.

(34) *Annali Decemvirali*, Perugia 1578, sub die 6 Junii, c. 97.

(35) Notice dans la Matricule des Peintres de Pérouse.

(36) 1581, 8 Decembris. « Magister Franciscus Francisci de Barchis de Anversa facit finem conventionem et pactum Hieronymo Baldello... ». *Archivio Notarile Perugia*, Rog. Giammaria Senesi, Prot. dicti anni, sub die.

1585, 9 August. « Mag. Franciscus Francisci Barca de Anversa pictor et civis perusinus vendidit omnia jura que habet super uno petio terre cum domo sitis in suburbiis Perusie Porte Sole in loco dicto S. Giorgio. » *Archivio Notarile Perugia*, Rog. Octaviani Aureli, Prot. 1585, c. 279.

1585. 19 Augusti. *ibidem*, c. 281 t.

(37) 1590, 24 Novembris. « M. Franciscus quondam Francisci Barcae de Flandria civis

(38) *Archivio Notarile*, Perugia, in actis Propertii Simonetti. perusinus Porte Sancti Petri... » fait son Testament et demande d'être inhumé dans la Chapelle des Oltramontani à Santa Maria Nuova à Pérouse. *Archivio Notarile*, Perugia, Rog. Annibale Fioravanti Prot. test. 1584-1622, c. 28.

# VINCENT SELLAER

## PEINTRE ROMANISANT MALINOIS.

De ce modeste émule des Coxie et des Floris on connaît peu de chose. Deux mentions d'archives; un tableau qui porte date et signature, et dont dérivent quelques autres. La présente note, en groupant ceux-ci, augmente d'une unité certaine leur contingent, et suggère d'y joindre, au moins provisoirement, une œuvre anonyme de qualité.

Prenons d'abord les textes.

1° D'après l'ouvrage de E. Neeffs (*Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*; Gand 1876, I p. 503), Vincent Sellaer habitait au cimetière de St-Rombaut; son nom figure dans un état des impositions communales dressé le 23 juillet 1544.

2° Je dois au Dr. Van Doorslaer, toujours bien informé du passé de sa ville natale, la communication d'un extrait publié par H. Coninckx (*Notes et documents inédits concernant l'Art et les Artistes à Malines*, dans le *Bulletin du Cercle archéologique de Malines*, XIX, 1909, p. 8). Un diptyque de Vincent Sellaer, peint à la détrempe, fut donné à la corporation des peintres en 1589; l'artiste était à ce moment décédé, ainsi que le signale l'acte de donation du 17 juillet 1589.

Un article du Dr. W. Schmidt (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, XIV, 1891, p. 342) identifie notre Vincent Sellaer avec son concitoyen Vincent Geldersman cité par Van Mander et duquel le Cabinet des Estampes de Munich possède un dessin : une femme demi-nue (« Meester Vincent inventor »). Voici le passage (éd. Henri Hymans, I p. 257) : « Il y avait encore à Malines certain Vincent Geldersman, un fort bon peintre. Il avait fait une *Léda*, figure à mi-corps avec deux œufs, une *Suzanne*, une *Cléopâtre avec l'aspic*, et d'autres sujets de même espèce. Tout cela était peint à l'huile et non moins bon qu'agréable. On voyait en outre à St-Rombaut dans la chapelle des Chevaliers une *Descente de croix* où la Madeleine lave les pieds du Christ et où sont réunies plusieurs figures très dramatiques ». Nous pensons que la similitude du prénom et la conformité des sujets énumérés ne suffisent pas à étayer de façon absolue pareille hypothèse.

Le tableau signé « *Vincent Sellaer f. 1538* » autrefois à la Pinacothèque de Munich, se trouve maintenant au château de Schleissheim, où j'ai pu l'examiner à loisir au cours d'un récent voyage. « *Laissez venir à moi les*

*petits enfants* » (n° 172; H 100, L 127 c.) composition typique du Romanisme flamand, directement inspirée des Italiens; (*Pl. I*). La figure de femme en profil, à droite du spectateur, imite Raphaël et Jules Romain, tandis que la vieille en coiffe blanche penchée vers le Christ évoque l'une des *Trois Parques* du Palais Pitti, morceau célèbre enlevé à Michel-Ange pour être aujourd'hui mis au compte du Rosso Fiorentino (Coxie utilisa également ce modèle de la Parque). Les enfants au nez épaté, au vaste front, aux bouclettes crépues, fournissent un lien vis-à-vis des autres productions de Sellaer (l'un d'eux, au premier plan, le bras tendu, apparaît presque identique à Copenhague). Ils témoignent de l'extraordinaire influence de Léonard de Vinci et de l'école lombarde chez les peintres des Pays-Bas; les preuves abondent de ce rayonnement. On sait qu'au début du siècle Jean Gossart dit Mabuse reproduisit volontiers les « *putti* » d'un Marco d'Oggiono... (1).

Le Congrès d'histoire de l'Art en 1933 nous a permis de remarquer, à la galerie de l'Université de Stockholm (n° 106; H 089, L 110 c.) une *Sainte Famille* de Sellaer, avec sainte Anne et les enfants, qui s'apparente étroitement au tableau de Munich. Oswald Sirén, dans la description de la galerie (1914), rappelle une attribution antérieure à Cesare de Sesto (toujours la source lombarde!) et rattache le saint Joseph au style de Bernardino Lanino, élève de Gaudenzio Ferrari. J'ajouterai que les compositions de Michel Coxie montrent souvent aussi ce personnage barbu, de même que la sainte Anne dérivée des Parques florentines; (*Pl. II*).

A côté de la réplique du tableau de Stockholm existant à Zwolle (Overijssel) sous l'étiquette Floris (E. W. Moes, *Oude Schilderkunst in Nederland*) — il y a lieu de ranger une seconde copie, textuelle, passée en vente à Bruxelles, salle Giroux, le 5 mai 1934 (n° 23, H 083, L 105 c, reprod. au catalogue) acquise ensuite par sir Esmond Ovey, ambassadeur d'Angleterre.

Rien de particulier à signaler en ce qui concerne la *Sainte Famille* du musée de Copenhague (n° 87, H 94, L 119 c.) très proche de ces divers modèles. — Nous pouvons inscrire auprès d'eux à l'actif de notre peintre l'excellent tableau, appartenant à un amateur belge fixé à Milan, M. Léon de Harven, qui m'autorise à le publier ici (H 59, L 79 c. *Pl. III*). Le coloris est meilleur, la facture des visages offre un modelé plus souple, et l'ensemble se révèle plus séduisant que dans les œuvres précédentes. La Madone tant à Milan qu'à Stockholm et Copenhague, s'inspire de Mazzuola le Par-

---

(1) « Item ung aultre tableau de deux petits enfans embrassant et baisant l'ung l'autre sur l'arbutte » (Inventaire de Marguerite d'Autriche 1523).



1. *Vincent Selbier. Laissez venir à moi les petits enfants.*  
(Château de Schleissheim).



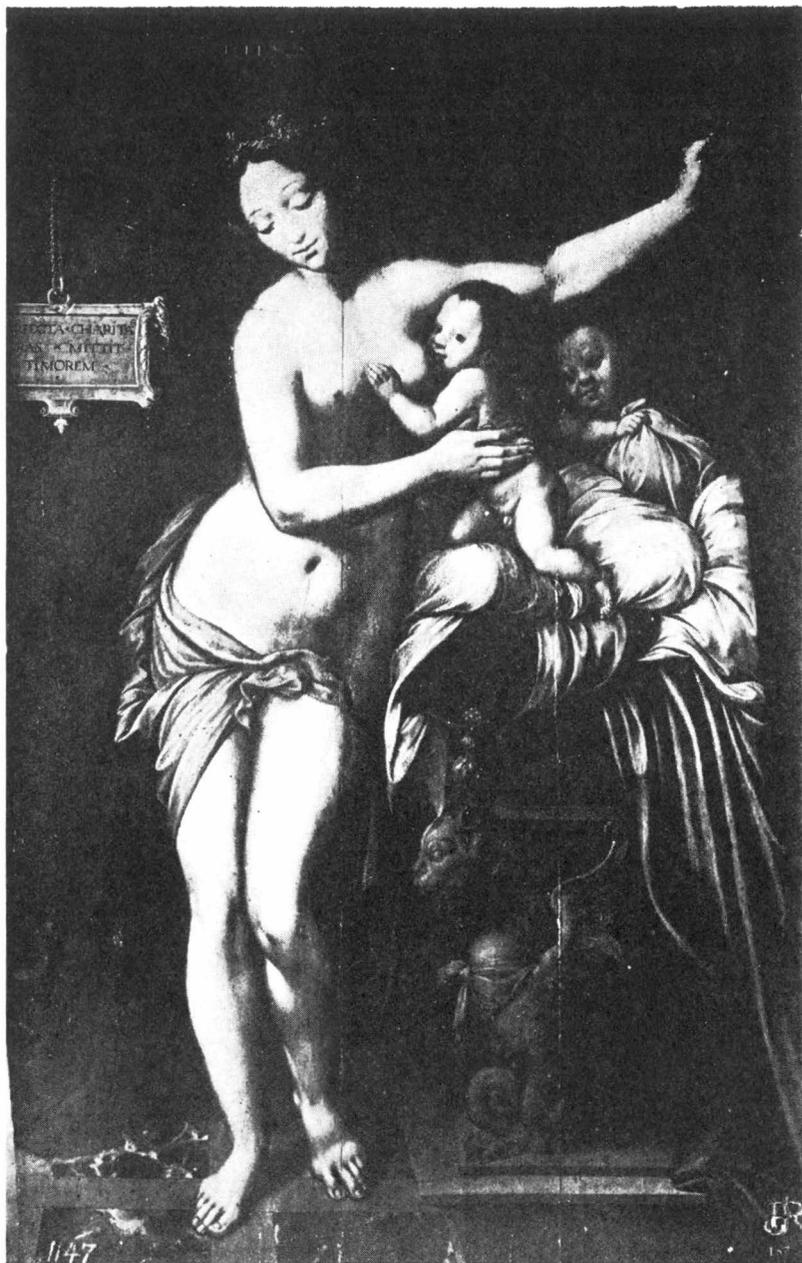
II. *Vincent Sellaer. Sainte Famille avec sainte Anne.*

(Galerie de l'Université de Stockholm).



III. *Vincent Sellaer. Vierge et enfants.*

(Collect. Léon de Harven, Milan).



IV. *Ecole des Anciens Pays-Bas. XVII<sup>e</sup> s. Caritas.*

(Musée du Prado, Madrid).

mesan, davantage encore du gracieux Perin del Vaga... Les remuants *bambini* proclament bien haut leur ascendance léonardesque (à travers un Franciabigio, par exemple) et justifient les observations formulées par Mlle Simone Bergmans, lors d'une séance de l'Académie royale d'archéologie de Belgique consacrée à cette période de l'histoire de la Renaissance aux Pays-Bas. Saluant en Sellaer l'un des *vulgarisateurs* les plus qualifiés du Vinci, Mlle Bergmans annonçait une étude prochaine et l'adjonction au catalogue de l'artiste d'un *Salvator Mundi* (au musée d'Anvers, n° 459, déjà proposé par Schmidt) et d'un *Génie funéraire* (étiqueté Gossart-Mabuse, au musée Marmottan à Paris, n° 53).

A cause du type féminin que Frans Floris, familier des dieux de l'Olympe, semble avoir emprunté au Primatice et à l'École de Fontainebleau (1), on comprend que furent donnés jadis à l'*Incomparable* les deux tableaux de Brunswick (Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, cat. 1932, n°s 40-42) dont la monographie de Dora Zuntz (*Frans Floris*, Strasbourg 1929, pp. 82-83) suggère la restitution à Sellaer. C'est *Vénus allongée sur un lit de repos, entourée d'amours et de satyres* (H 104, L 149 c.); plus loin *Vénus et Mars surpris dans les filets de Vulcain* (H. 146, L. 210 c.) panneaux de grande dimension. Le second est maintenu cependant au catalogue de Floris par Friedlaender (XIII, 144).

Je voudrais pour conclure — en hommage d'admiration à l'art souverain du maître de *la Joconde* — mettre en avant le nom de notre Romanisant Malinois comme auteur possible de la très précieuse *Caritas* du Prado (n° 2207; H. 163, L. 105 c.; naguère Georg Pencz; au cat. 1933 Lambert Lombard, ce qui n'explique rien) (*Pl. IV*). Aux côtés de la Léda sinueuse, reflet d'une création perdue de Léonard, Castor et Pollux ont pris la place du cygne... leur père! Un écriteau :

« *Perfecta Caritas*  
» *Foras Mittit*  
» *Timorem* »

énonce le changement d'enseigne. Mais « la crainte n'est hélas! point bannie » au temps cruel que vit Madrid en 1937; le geste de l'héroïne s'accompagne d'un triste et mystérieux sourire. En quel souterrain est-elle actuellement réfugiée cette *Charité* qui implore, dirait-on, notre pitié pour les enfants espagnols?

PIERRE BAUTIER.

---

(1) M. Jean Alazard, professeur à l'Université et conservateur du Musée d'Alger, a fait récemment au Musée de Bruxelles une conférence sur l'École de Fontainebleau, dans laquelle il a souligné ses relations avec l'Art des Romanisants flamands.



# LES FRÈRES VAILLANT

## ARTISTES LILLOIS DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE.

Les frères Vaillant, peintres et vraisemblablement les plus anciens graveurs que Lille ait vus naître dans ses murs, travaillèrent dans la seconde moitié du 17<sup>me</sup> siècle.

Leurs fréquents déplacements, la similitude de prénoms semant la confusion dans une généalogie mal connue et d'un contrôle difficile, ont entouré d'obscurités les sources où l'on pouvait puiser la documentation qui les concerne.

Si l'unanimité s'est faite sur la date de 1623 (1) pour la naissance de Wallerand, on donne pour Bernard celles de 1625, 1627, 1634; pour Jean, 1630; pour Jacques, 1628 et 1632; enfin, pour André, 1629 et 1655.

La première de ces dates paraît fondée; la dernière est exacte; pas une des autres ne correspond à la réalité.

\* \* \*

La famille Vaillant était originaire de l'Artois; quelques-uns de ses membres vinrent s'établir à Lille au milieu du 16<sup>me</sup> siècle.

Fremin Vaillant y serait venu en 1546.

Son fils Pierre (2), déjà marié et ayant quatre enfants, acheta le titre de bourgeoisie en 1549.

Jehan (3), fils de Pierre, né vers 1526, sur la paroisse St-Jean de Ronville, à Arras, marié également, devint bourgeois en 1559.

C'est le bisaïeul de nos artistes. Son fils Jean ((4), né à Lille, après 1559,

---

(1) J.-BTE DESCAMPS (1706-1791) : *Vies des peintres flamands, allemands et hollandais*, T. 2, 1763, pp. 330, 380, 386, 405, 424.

*Andresen; Basan; Bryan; de Laborde; Fuessli; Huber & Rost; Joubert; Nagler; Wessely, etc.*

LE BLANC : *Manuel de l'amateur d'estampes*.

BÉNÉZIT : *Dictionnaire des peintres et graveurs*, T. III, p. 942.

(2) Pierre VAILLANT, fils de feu Fremin, natif d'Arras, marié, ayant quatre enfants, nommés Jeannin, Jeannette, Colin et Mariette, par achat, le 5 Avril 1549.

(Registre aux bourgeois, n° IV, f° 141, recto).

(3) Jehan, fils de Pierre, natif d'Arras, homme marié, ayant une fille nommée Jehannette, par achat le 6 Octobre 1559.

(Ibidem; n° IV, f° 83, verso).

(4) Jehan VAILLANT, fils de feu Jehan, natif de ceste ville, par reliej, le penultisme de Mars 1585.

(Ibidem; n° V, f° 72, recto).

épousa Catherine de Mélantois, et devint bourgeois, par relief, le 30 mars 1585.

Ils eurent dans les dix premières années de leur mariage, alors qu'ils habitaient sur la paroisse St-Sauveur, plusieurs enfants, dont il est impossible de préciser la date exacte de baptême, les registres de cette paroisse faisant défaut; mais nous en trouvons des traces :

pour Wallerand, par son mariage et son inscription sur le registre aux bourgeois en 1623; pour Pierre, leur frère probablement, témoin au mariage de Louise, fille de Jean et de Catherine de Mélantois, le 31 octobre 1621.

Sont ensuite inscrits, sur le registre paroissial de St-Etienne, François, le 6 avril 1595, et Jean, futur père des cinq artistes, connus sous le nom de frères Vaillant, le 24 octobre 1597.

Les Vaillant exerçaient une industrie prospère à Lille à cette époque.

Wallerand était teinturier (en laines, probablement); Jean était sayetteur (5). Cette industrie a complètement disparu de Lille, et se concentre actuellement dans la région de Roubaix-Tourcoing.

Nous voyons inscrits sur le registre aux bourgeois (6) Jean, en 1619, Wallerand, en 1623, et François, en 1624. Ceci semble établir que toute la famille était encore catholique à cette période; la règle était de se faire inscrire dans l'année du mariage, et il fallait faire serment de foi catholique pour l'obtention de ce titre.

L'exode de Jean et de sa famille en Hollande, vers 1642, déterminé par son adhésion à la religion réformée, indique clairement que tels étaient déjà ses sentiments religieux à Lille (7). Ne sachant pas exactement à quel moment situer cette évolution, qui semble dater de son second mariage, nous avons fait d'actives recherches en vue de découvrir des

---

(5) La sayetterie était la fabrication d'étoffes rases et sèches de pure laine; la bourgeterie, celle d'étoffes mélangées de lin ou de soie.

La sayetterie, introduite à Lille en 1479, fut érigée en corporation en 1501.

Une ordonnance en 1544 réglementa la fabrication des étoffes entre sayetteurs et bourgetteurs, en discussions perpétuelles.

(6) Coïncidence bien propre à égarer les recherches. Les trois familles Vaillant ont eu presque en même temps un fils qu'elles ont appelé Wallerand.

Chez Jean Vaillant-Warlop, Wallerand serait né le 30 mai 1623; chez Wallerand Vaillant-Desruyelle, Wallerand, cousin de notre artiste, est baptisé le 24 octobre 1625, et chez François Vaillant-Dubosquiel, un autre Wallerand est de cette même époque.

On trouve trace aux Archives des deux derniers; impossible de recueillir le moindre indice sur Wallerand et Jacques, les aînés des cinq frères Vaillant.

(7) La famille Vaillant avait déjà, semble-t-il, été touchée par l'évolution religieuse qui agita nos provinces, au 16<sup>m</sup>e siècle particulièrement; les comptes de la ville de Lille font mention en 1563 de « *Jehan Deffontaines et Nicolas Vaillant, naguères exécutés par le feu, comme hérétiques* ».

(1563; f° 90, verso).

Une indication, puisée dans les notes de cette famille, mentionne le fait, et donne Nicolas

registres de baptêmes protestants. Nos recherches ont été vaines; semblables documents n'ont jamais dû exister en Flandre pendant tout le cours du 17<sup>m</sup>e siècle.

Lille, sous la domination espagnole, ne pouvait bénéficier des dispositions de l'édit de Nantes, et même après la conquête française, cette liberté de conscience ne lui fut pas octroyée. L'Eglise réformée n'ayant pas d'existence officielle, ses adeptes étaient obligés de se cacher dans l'exercice de leur culte. Autant pour procurer à leurs enfants un *état-civil*, ne pouvant être obtenu que par l'inscription aux registres des paroisses catholiques, que pour ne pas s'exposer à des représailles, les parents, quels que fussent leurs sentiments intimes, faisaient baptiser leurs enfants par le clergé catholique.

Les notes généalogiques que nous donnons ci-après des membres de la famille Vaillant, sont établies (sauf pour Wallerand et Jacques, les aînés des cinq frères), d'après les indications puisées, aux Archives Municipales de Lille, dans les registres paroissiaux des églises St-Etienne et St-Maurice, de Lille, et dans ceux des églises wallonnes d'Amsterdam et de Rotterdam, en ce qui concerne les dates des mariages des parents et des baptêmes des enfants.

L'inscription sur le registre aux bourgeois, à Lille, précise à peu près la date du mariage qui aurait été contracté dans une autre localité, et que nous ne pouvons contrôler dans ces archives.

Wallerand, né vers 1590, épousa le 25 avril 1623 Jeanne Desruyelle, et fut inscrit sur le registre aux bourgeois le 13 novembre de cette même année.

Les registres de l'église St-Etienne font mention de 6 garçons et 3 filles à ce foyer.

Ce sont : Jean-Bte, (9.2.1624); Wallerand, (4.10.1625); Josse, (8.7.1629); Dietelme, (16.7.1631); Marie-Madeleine, (2.9.1633); Pétronille, (9.4.1635); Marie-Jeanne, (21.6.1637); Scipion, (24.2.1641) et Wallerand (18.9.1642).

François épousa vers 1624 Catherine Dubosquiel. Leur fils Wallerand fut inscrit comme bourgeois le 29 novembre 1650, et épousa Antoinette Grégois.

---

comme frère de Jehan, dont nous avons relaté plus avant l'achat du titre de bourgeoisie en 1559.

Nous n'avons pu trouver de précision dans la date de cette exécution, ou de confirmation de cette parenté; et nos recherches dans les registres aux sentences criminelles, de 1555 à 1565, sont demeurées infructueuses.

Le petit-fils, Toussaint Vaillant, épousa Marie-Joseph Daussy, et ne se fit inscrire, contrairement à l'usage, et bien après son mariage, que le 5 janvier 1692.

Louise Vaillant épousa à l'église St-Etienne, le 31 octobre 1621, Anselme Delezenne. Un des témoins s'appelait Pierre Vaillant. Elle fut marraine de ses neveux Wallerand, en 1625, Jean, le futur artiste, en 1627, et François, en 1641.

### Jean VAILLANT.

Jean Vaillant, le plus jeune, père de nos artistes, baptisé à St-Etienne, le 24 octobre 1597, épousa à l'église St-Maurice, le 30 août 1619, Marie Warlop, et fut inscrit le 12 novembre sur le registre aux bourgeois.

C'est de leur union que sont nés Wallerand, le 30 mai 1623, et Jacques, vers 1625. Le fait que les archives sont muettes à leur égard nous prouve que les parents habitaient dans les premières années de leur mariage sur la paroisse St-Sauveur, où furent baptisés les aînés de leurs enfants.

Nous n'avons pu découvrir s'il y a eu d'autres enfants tout au début de leur mariage; en 1627, nous les trouvons sur la paroisse St-Maurice, où leur fils Jean fut baptisé le 19 août 1627.

On ne peut assigner pour la naissance de Jacques qu'une date comprise entre 1624 et 1626, si Wallerand, comme on l'a toujours écrit, est l'aîné des cinq frères artistes; d'autre part, nous en aurions la trace dans les paroisses dont les registres nous ont été conservés, et nous ne trouvons plus d'enfants de ce premier mariage.

De son second mariage, vers 1630, avec Claire Bouchout, il eut au moins 8 enfants :

Barthélemy, (20.4.1631); Bernard, (6.11.1632); Florence, (5.6.1635); Maurice, (4.3.1637); François, (22.3.1641), nés à Lille, le premier, baptisé à l'église St-Maurice, les quatre autres, à l'église St-Etienne.

Le baptême de ses enfants à l'église catholique, surtout de ceux du second mariage, de 1631 à 1641, ne prouve nullement qu'il ne fût pas déjà acquis à la doctrine de la Réforme, mais c'est un fait difficile à établir.

Nous avons ensuite une preuve officielle des sentiments religieux de cette famille par la réception dans l'église wallonne d'Amsterdam, le 31 mars 1643, de Jean Vaillant et de Claire Bouchout, sa femme; mais c'est en Hollande, où le culte protestant jouit de sa liberté, et où la famille venait de s'expatrier vers 1642.

La famille s'augmenta de Marie, baptisée à l'église wallonne, le 11 janvier 1646, de Clara en 1648, et d'André, baptisé le 7 juillet 1655.

Toute la famille professa la religion protestante.

Jean Vaillant, « marchand, originaire de Lille », devint bourgeois d'Amsterdam, le 4 8bre 1647, et y fut inhumé le 16 avril 1675.

Jean VAILLANT.

24 8bre 1597 + 16 Avril 1675

Lille  
Sayetteur  
et Bourgeois de Lille  
12 9bre 1619  
Marchand et  
Bourgeois d'Amsterdam  
4 8bre 1647

épouse  
en premières noces  
*Marie WARLOP*  
30 Août 1619,  
à St-Maurice, Lille.  
en secondes noces :  
*Claire BOUCHOUT*  
vers 1630.

*Enfants*

*du premier mariage :*

<i>Wallerand</i>	30 Mai 1623	+	2 7bre 1677	Amsterdam
<i>Jacques</i>	vers 1625	+	1691	Berlin
<i>Jean</i>	19 Août 1627	+		

*du second mariage :*

<i>Barthélemy</i>	20 Avril 1631	+	30 Avril 1690	Leyde
<i>Bernard</i>	6 9bre 1632	+	29 Août 1698	Leyde
<i>Florence</i>	5 Juin 1635	+		
<i>Maurice</i>	4 Mars 1637	+		Berlin
<i>François</i>	22 Mars 1641	+		
<i>Marie</i>	11 Janvier 1646	+		
<i>Clara</i>	1648	+		
<i>André</i>	7 Juillet 1655	+	1693	Berlin

*Wallerand et Jacques . . . . . baptisés à l'église St-Sauveur, à Lille.*

*Jean et Barthélemy . . . . . » » St-Maurice, »*

*Bernard, Florence, Maurice et François . . . . . » » St-Etienne, »*

*Marie, Clara et André . . . . . » » wallonne d'Amsterdam.*

Wallerand et François, ainsi que leurs familles, restèrent attachés au sol natal et fidèles à la foi catholique (8); Jean, au contraire, ayant adopté

(8) Les Archives Départementales du Nord, si riches sous tous rapports, conservent dans le « *Tabellion* », parmi des milliers d'actes notariés d'autrefois, des pièces concernant la famille Vaillant.

Nous n'avons rien découvert d'intéressant au sujet de nos artistes.

Ce sont des actes :

*de 1623 à 1652, pour Valérand VAILLANT, leur oncle;*

*de 1623 à 1641, pour Jean, leur père;*

la doctrine de la Réforme, s'expatria avec tous les siens pour se fixer à Amsterdam, où il mourut en 1675.

Cette branche des Vaillant, établie en Hollande, s'y multiplia, et nous avons pu suivre, sans interruption jusqu'à nos jours, la descendance de Barthélemy, frère de ces artistes, né à Lille en 1631, marié en 1655 à Amsterdam, et décédé à Leyden en 1690.

Il est aisé de constater, par les charges dont furent investis quelques-uns de ses membres dans leurs églises respectives, la preuve du sentiment religieux qui les animait, et de la confiance et de l'estime dont ils jouirent de la part de leurs coreligionnaires.

Bernard, dès 1679, fut diacre de l'église wallonne de Rotterdam; Maurice, son frère, fut élu membre laïque du Consistoire de l'église de Berlin, le 4 avril 1684.

\*  
\* \* \*

Il est fort difficile, d'après la seule mention des œuvres de ces artistes, de discerner si leurs portraits ont été peints, ou simplement dessinés, d'autant plus que ceux au pastel tiennent plus de la peinture que du dessin.

Leur œuvre dessiné semble être encore plus considérable que l'œuvre peint.

Les indications portées sur l'œuvre gravé par eux, ou d'après eux, peuvent être également trompeuses. Bien souvent le mot « pinxit », qui ne devrait être employé que pour des peintures, est une cause d'erreur. Nous l'avons constaté maintes fois dans l'Iconographie de van Dyck; d'autre part, bien que l'on ne connaisse pas toujours la peinture initiale, qui a pu périr, et dont la gravure seule nous aurait transmis le souvenir, celle-ci a pu parfois exister.

Il y a dans divers musées quelques portraits d'inconnus, et il s'en rencontre quelquefois dans des ventes, mais en raison de l'instabilité de ces derniers, il est presque inutile de risquer une indication. Celle-ci pourrait faire double emploi, et à l'imprécision ajouterait l'inexactitude.

Bon nombre de dessins de Wallerand sont exécutés à la pierre noire, rehaussés de blanc, et sur papier bleuté.

---

de 1629, *pour Louise VAILLANT, leur tante;*  
de 1675 à 1692, *pour Wallerand, leur cousin germain;*  
de 1686, *pour Pétronille, leur cousine;*  
de 1690 à 1698, *pour Toussaint, leur cousin issu de germain.*

## Wallerand VAILLANT

Peintre et graveur, né à Lille.

Fils de Jean et de Marie Warlop, baptisé à l'église St-Sauveur, le 30 mai 1623.

L'aîné et le plus habile des cinq frères.

L'indication qu'on le trouve en 1637, à Anvers, comme élève de Quellinus, célèbre peintre et graveur, semble au moins prématurée; il n'avait alors que 14 ans.

Ses parents quittèrent Lille vers 1642 pour aller s'établir à Amsterdam, où nous les voyons installés en 1643.

1647. — Ses voyages étaient déjà fréquents; les comptes de la Gilde de St-Luc mentionnent en 1647 le paiement qu'il avait fait de £ 1,6,8 pour son droit d'entrée dans cette corporation, à Middelbourg.

1650. — En 1650, il fit les portraits de plusieurs pasteurs, entre autres *Fabrice de Bassecourt*, à Amsterdam, et *Henricus Dibbetius*, à Dordrecht. Ce dernier a été gravé par Régnier de Persyn.

1651. — Il séjourna certainement à Amsterdam en 1651, où nous le voyons en relations avec une famille Bicker; on cite les portraits à la pierre noire, rehaussée de blanc, de *Jacob Bicker*, de *Hendrik Bicker*, de *Alida Bicker*, et nous retrouverons, 23 ans après, un portrait de femme de ce nom, et vraisemblablement de cette famille, *Jacoba Bicker*, conservé au Musée d'Amsterdam.

1656. — Les eaux-fortes qu'il fit des portraits de *Charles-Louis, Comte palatin du Rhin*, de la *Comtesse palatine Sophie*, ainsi que de *Charles II, roi d'Angleterre*, sont datées de 1656.

1658. — Il est un peu plus tard à Heidelberg, où il fait le portrait du pasteur *Hiskias Heilandt*, gravé en 1659 par Johann Schweizer.

Le musée de Dresde conserve un tableau, signé et daté : « Wallerand Vaillant fecit 1658. Heidelberg ». *Panneau auquel sont attachées des lettres*. Trompe-l'œil vraisemblablement.

On le rencontre à Francfort, en compagnie de son frère Bernard, en 1658, au couronnement de l'Empereur Léopold I; une eau-forte du portrait de ce souverain est datée de cette même année. Il a été gravé également par Jan Brouwer.

C'est à l'occasion de ces fêtes que le prince Rupert, qui s'était enthousiasmé pour le procédé de gravure, dit « à la manière noire », inventé en 1641 par le colonel Ludwig von Siegen, et dont il s'était fait le propagandiste, rencontra Wallerand qu'il mit au courant de la nouvelle méthode.

Wallerand abandonna alors l'eau-forte, et fut le premier à employer couramment ce genre de gravure. Il l'enseigna à ses frères, et en obtint lui-même de bons résultats.

1659. — Il séjourna ensuite à Paris, où il fit le portrait de l'archevêque *Hardouin de Beaumont de Péréfixe*, dont la gravure était éditée « chés Daumont ».

De cette époque datent également le portrait de *Louis XIV*, gravé en 1660 par Pierre van Schuppen, et refait en 1671 avec quelques modifications par ce même graveur, celui d'*Antoine, duc de Grammont*, son premier bienfaiteur, gravé en 1663 par Pierre Lombart, ainsi que celui d'*Eugène de Savoie-Carignan*, et peut-être celui d'*Alexandre Morus*, pasteur de l'église de Paris en 1659, gravé par Lambert Visscher.

Il suivait, en compagnie de Bernard, le culte protestant à Charenton, où il fit le portrait du pasteur *Jean Daillé*, (1594-1670).

Ce portrait fut ensuite gravé par lui en manière noire; il fut également gravé par Pierre Lombart, élève de Vouet, et membre de l'Académie royale de peinture, en 1670; par P. Dupin, et par deux autres graveurs.

1660. — Après avoir fait en 1660 un dessin en buste de *Charles Drelicourt*, pasteur de cette même église, à l'âge de 64 ans, il le peignit ensuite en 1664 (1595-1669).

Le premier de ces portraits a été gravé vers 1661 par P. Holstein; le second, par Lambert Visscher, en 1665.

1665. — Wallerand dut quitter Paris au début de l'année 1665, car il fut reçu membre de l'église wallonne d'Amsterdam, le 10 mai 1665, par témoignage de l'église de Paris.

Il semble alors s'être fixé de façon plus stable à Amsterdam, où la famille demeurait au Fluweelen Burgwal.

1671. — Il peignit en 1671 le portrait de *Marie van Oosterwyck*, célèbre peintre de fleurs et de fruits, née près de Delft en août 1630, morte en 1693 à Uitdam, chez un neveu, prédicant, fille et tante de ministres protestants.

Ce tableau est conservé au musée d'Amsterdam.

L'orphelinat wallon de cette ville possède un tableau signé, et daté également de 1671 : « *Trois Régentes auxquelles une mère apporte son enfant* ».

« *L'arrangement de cette œuvre est très habile; la finesse du ton, la beauté des mains, la délicatesse et la vérité des physionomies la placent très près des derniers travaux de Van der Helst qui exerça sur ce peintre une bienfaisante influence.* (Vaagen, II, 275).

Ses portraits de pasteurs, médecins et autres notabilités d'Amsterdam, devinrent alors nombreux.

1672. — Il fit, vers 1670, les portraits des ministres *Pierre van der Hagen*, (1641-1671), *Henri Blancheteste*, *Conrad Hoppe*, *Laurentius Homma*; de *Jacques Heiblocq*, en 1673; peignit ceux de *Gosuinus à Buytendyck*, ministre à Dordrecht, gravé par Johann Warner, et de *Gillis Valckenier*, bourgmestre, gravé en 1674 par Dirk Matham; fit également ceux de *Jean Reeland*, de *Samuel Coop à Groen*, de *Frédéric Spanheim*, et de *Cornélius Sladus*, en 1675, qu'il grava tous en manière noire.

1673. — Le musée d'Amsterdam conserve le portrait de *Joannes Parker*, échevin à Middelbourg, peint en 1672; ceux de *Pieter de Graeff*, (1638-1707) et de sa femme *Jacoba Bicker*, (1640-1695), ce dernier daté de 1674; un groupe de famille (*Dame et trois enfants*), en qui on a faussement identifié les enfants du maître.

1675. — Il faisait encore partie de la Gilde de St-Luc, à Middelbourg, en 1675, puisqu'on peut constater trace du paiement qu'il fit de £ 2,6,8 pour sa cotisation, le 29 mai 1675.

1677. — Il ne se maria pas. Son père était mort le 16 avril 1675; lui-même fut inhumé le 2 septembre 1677, à Amsterdam.

Au musée de Lille se voit un beau portrait d'enfant dessinant dans un atelier de peintre, (1,17 × 0,90) en qui nous identifions *André Vaillant*, son plus jeune frère, dans son atelier. L'enfant paraît âgé de dix ans, ce qui daterait ce tableau de 1665 environ, l'un des premiers peints à Amsterdam, lorsqu'il y revint.

Ce musée possède également deux tableaux : *portraits d'homme et de dame*; un petit : *portrait d'un seigneur*; 8 dessins au crayon noir, 6 eaux-fortes, et environ 150 estampes en manière noire.

Au musée de Mayence figurent les portraits de *François d'Orville*, de son frère, de sa femme, de sa fille et de *Daniel d'Orville*.

Le catalogue de la galerie d'Oldenbourg, en 1871, mentionnait le portrait d'un *amiral hollandais*.

La National-Gallery de Londres conserve un tableau, dans le genre de celui du Musée de Lille : « *Jeune artiste dessinant* ».

Le musée du Louvre possède également « *Le jeune dessinateur* ».

Ce tableau, qui mesure environ 1,25 × 0,95, est un don de Mr. Wildenstein en 1926.

Il représente un enfant dessinant d'après un plâtre une statue de l'Amour.

## SON ŒUVRE GRAVÉ.

Il grava 7 portraits à l'eau-forte, dont trois sont datés de 1656, et celui de l'Empereur Léopold I, de 1658.

Comme graveur en manière noire, il produisit en l'espace de dix-huit ans, de 1659 à 1677, environ 230 pièces.

En plus des portraits, dessinés ou peints par lui, et indiqués précédemment, il grava ceux de *J. Danckers*, docteur en médecine, à Amsterdam; *J. M. Dilhers*, ministre, né en France en 1604, décédé à Nuremberg en 1669; *Alippe de la Fontenne*; le *prince Rupert*, en diverses attitudes.

*W. Gorée*, médecin et théologien, d'après son frère *J. Vaillant*; *J. de Ryck*, architecte, d'après *J. Verkolie*; *Govaert Flinck*, peintre à Amsterdam, d'après *Geraers*; *Caspar Netscher*, peintre à La Haye, d'après cet artiste, et *Elisabeth, Comtesse de Granger*, d'après *van Dyck*.

Il faut y ajouter des portraits inconnus; une quarantaine de sujets bibliques et de sainteté; 13 sujets mythologiques, ou allégoriques; une quarantaine de sujets divers, et une cinquantaine de scènes de genre, surtout d'après des maîtres hollandais, *C. Bega*, *Brouwer*, *Geraers*, *F. Hals*, *Metzu*, *Rembrandt*, *D. Téniers* et *Ter Burg*.

Ses portraits de famille, au nombre de 25, mais dont l'identification est sujette à caution, se réfèrent principalement à sa sœur *Marie*, à son frère *Bernard*, à la femme de celui-ci et à leurs enfants, et surtout au plus jeune de ses frères, *André*, son élève, qui lui servit de sujet d'étude, tant en peinture qu'en gravure, et probablement aussi à la famille de son frère *Barthélemy*.

Ces portraits et groupes de famille, gravés en manière noire par *Wallerand*, ne portant aucune indication, sauf pour *Marie Vaillant*, il est fort difficile de reconnaître les personnages.

On peut toutefois affirmer qu'il ne saurait être question, comme on l'a cru, de la famille du maître (femme et enfants), *Wallerand* n'ayant jamais été marié.

D'autre part, *Marie* est sa sœur, et non sa femme; le jeune garçon lisant, dessinant, et représenté en diverses attitudes, est son plus jeune frère et élève, *André*.

Les groupes de famille peuvent représenter ses frères et sœurs, et leurs enfants. Il ne peut être question de *Jacques* et *Jean*, partis à Rome et Berlin, et à Francfort, mais de ceux demeurés à Amsterdam, ou en Hollande.

*Barthélemy*, l'aîné de ses frères nés du second mariage de son père, demeurant à Amsterdam, marié en 1655 avec *Maria Petit*, de Leyde, eut

de cette union, de 1656 à 1666, trois garçons et une fille, et d'un second mariage en 1668 avec Elisabeth van Swanenburg, deux garçons, en 1669 et en 1672.

La famille de Bernard, marié en 1670, se composait, à la mort de Wallerand, de trois enfants, deux filles de 4 1/2 et 3 ans, et un jeune garçon d'un an.

Nous n'avons pas trouvé d'indication que sa sœur Marie se soit mariée; quant à Clara, née en 1648, elle épousa, en 1672, Dirk de Bruyn, et le ménage eut plusieurs enfants.

André ne se maria qu'après la mort de Wallerand.

Ces indications peuvent projeter quelque lumière; mais, malgré ce recours à leur généalogie, l'absence de dates rend leur identification bien malaisée.

Si Wallerand Vaillant n'est pas l'inventeur de ce procédé de gravure, il en est un des précurseurs. Les artistes anglais l'adoptèrent ensuite, avec plus d'empressement que d'habileté tout d'abord; mais dans la suite nombreux furent ceux, parmi lesquels on peut citer Ardell, Dickinson, Earlom et Smith, qui en tirèrent de magnifiques résultats, et ce procédé s'est appelé également « manière anglaise ».

On lui donne aussi le nom de « mezzo-tinto ».

#### Jacques VAILLANT.

Jacques Vaillant, peintre et graveur, doit être fils de Jean et de Marie Warlop, né vers 1625, et baptisé comme son frère Wallerand à l'église St-Sauveur, à Lille.

C'est la raison pour laquelle les Archives de cette ville sont muettes à leur égard, car les registres de la paroisse St-Sauveur font défaut au 17<sup>me</sup> siècle.

Il semble impossible de lui assigner une autre date; il se trouve placé entre Wallerand, l'aîné, et Jean, baptisé en 1627, à St-Maurice.

Ses parents habitant alors sur une paroisse dont les registres nous ont été conservés, nous en trouverions la mention.

On indique qu'il alla à Rome en 1664, où il aurait séjourné deux ans. Il reçut le surnom de Keewerik (*Alouette*) de la bande académique flamande et hollandaise, dont il y faisait partie.

Il entra au service de l'Electeur de Brandebourg, qui lui fit peindre plusieurs grands sujets d'Histoire, et qui l'envoya à la Cour de Vienne peindre pour lui le portrait de l'Empereur.

Il travailla à Amsterdam, à Rotterdam, et à La Haye, où on le trouve inscrit dans la Confrérie des Peintres, le 23 mai 1672.

Il fut plutôt peintre d'histoire que portraitiste, et acquit rapidement une grande réputation.

Il retourna à Berlin, où se trouvait un de ses frères, Maurice, né en 1637 du second mariage de son père avec Claire Bouchout, et y mourut, dit-on, en 1691.

Il peignit les portraits de son frère *Bernard*, et de *Henri de Fromantiou*, peintre de l'Electeur de Brandebourg, qui furent gravés par J. F. Leonart; et vers 1672, celui de *Paul du Soul*, ministre à Leyde, gravé en manière noire par son frère Bernard.

De lui doivent être les portraits de *Michel-M. Smidts*, en 1685, et en 1686, de *Frédéric-Guillaume de Prusse*, Grand-Electeur de Brandebourg, toile conservée au Musée de Genève, et de *Dorothée, sa femme*, ces deux derniers gravés par son frère André.

Voici quelques autres tableaux :

*L'Electeur de Brandebourg et Louise-Henriette d'Orange*, sa femme, au musée de Berlin;

*Le Grand-Electeur à cheval*, et *sa femme sur un char de triomphe*, en grandeur naturelle, à Postdam;

*La mort de Sénèque; Le serpent d'airain; Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, 1666, à la Galerie de Prague;

*Le sacrifice d'Iphigénie*, à la Galerie de Cassel;

*Le Grand-Electeur*, à la Galerie de Brunswick.

On en signale également à Charlottenbourg :

Le Blanc, dans son « Manuel de l'amateur d'estampes », ne lui attribue qu'une seule gravure « en manière noire », d'après Giorgione.

Il s'agit du « *Concert champêtre* », que la critique contemporaine restitue d'ailleurs au Titien.

### Jean VAILLANT.

Peintre et graveur à l'eau-forte, né à Lille.

Fils de Jean et de Marie Warlop, il fut baptisé à l'église St-Maurice, le 19 août 1627.

Frère de Wallerand.

Il se maria à Francfort en 1660, et abandonna, dit-on, l'art pour le commerce.

Il se trouvait à Frankenthal, en 1668.

L'attribution qu'on lui fait de quelques portraits, surtout en 1686, ne se concilie guère avec l'indication rapportée plus avant, et dans l'ignorance où l'on est de la date de sa mort.

Une signature ne portant que l'initiale du prénom prête d'ailleurs à confusion.

Ils sont plutôt l'œuvre de Jacques; car ils coïncident, l'un avec le séjour que fit celui-ci en Hollande, en 1672, les autres avec la charge qu'il remplissait auprès de l'Electeur de Brandebourg.

Il peignit principalement des paysages, dont il grava quelques-uns à l'eau-forte.

Le Blanc mentionne une suite de 8 petits paysages boisés.

Ces paysages ont été d'abord édités chez Paulus Furst. Deux portent comme légende : *Jean Vaillant f.* — *Jean Vaillant fecit* — *Paulus Furst excudit.*

### Bernard VAILLANT.

Peintre et graveur, né à Lille.

Fils de Jean et de Claire Bouchout, il fut baptisé à l'église St-Etienne, le 6 novembre 1632.

Il avait dix ans, lorsque ses parents allèrent habiter Amsterdam.

Il accompagna son frère Wallerand à Francfort, en 1658, au couronnement de l'Empereur Léopold I.

Membre de l'église réformée de Paris, où nous le trouvons en compagnie de Wallerand, il retourna à Amsterdam au début de 1664, où nous voyons qu'il fut reçu membre de l'église wallonne de cette ville, le 23 mars, par témoignage de celle de Paris.

Il y épousa, le 16 mars 1670, Agneta Menton, de Leyde, âgée de 24 ans, fille d'Abraham, demeurant au Keyzersgracht, et leurs trois filles : Suzanne, (6.9.1671), décédée le 24 du même mois; Sara, (5.3.1673); et Suzanna-Elisabeth, (14.10.1674), furent baptisées à l'église wallonne d'Amsterdam.

C'est vraisemblablement après la mort de son père, inhumé à Amsterdam le 16 avril 1675, que Bernard quitta cette ville.

La famille alla s'établir à Rotterdam, où naquirent cinq garçons et une fille : Abraham, (26.7.1676); Sara, (28.2.1678); Bernard, (1.3.1681); Bernard, (6.6.1682); Antoine, (4.3.1685), et Isaac, (22.10.1688).

Choisi pour diacre par le Consistoire de l'église wallonne de Rotterdam, le 26 décembre 1679, il fut confirmé dans cette fonction le 14 janvier 1680.

Choisi pour Ancien par ce même Consistoire, le 26 décembre 1687, il fut installé le 19 janvier 1688.

Il mourut au cours d'un voyage qu'il fit à Leyde, et y fut inhumé, le 29 août 1698.

VAILLANT - MENTON.

Bernard	+	Agneta		
6 9bre 1632		29 Août 1698	vers 1646	+
Lille		Leyde	Leyde	

mariés  
à Amsterdam,  
le 16 Mars 1670

*Enfants*

Suzanne	6 7bre 1671	+	24 7bre 1671
Sara	5 Mars 1673	+	
Suzanna-Elis.	14 8bre 1674	+	

*Baptisées à l'église wallonne d'Amsterdam.*

Abraham	26 Juillet 1676	+	
Sara	28 Février 1678	+	à Delft
Bernard	1 Mars 1681	+	1681
Bernard	6 Juin 1682	+	
Antoine	4 Mars 1685	+	
Isaac	22 Octobre 1688	+	

*Baptisés à l'église wallonne de Rotterdam.*

Nous citerons, parmi les nombreux portraits qu'il peignit : en 1651, *Ludolphus de Witte*, ministre à Rotterdam, gravé par J. Minette, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

*J.-Bte Vaillant*, son cousin. fils de son oncle Wallerand, qui fut gravé par Martin Dichtl; *Johannes Parker*, shériff de Middelbourg, en 1670; *Hieronymus van Beverningk*, Curateur de l'Académie de Leyde, et *Wilhelm van Haren*, gravés par A. Blootelingh, en 1679 et 1680; *Nicolas Colvius*, Curateur de cette même Académie, et *Pierre du Bosc*, (1623-1691), pasteur à Rotterdam en 1685, gravés par J. Gole.

*Aloïsius Bevilaqua*; *Franciscus Burmannus*; *Gregorius Mees*; (1676); *Fridericus Ragstat*, orientaliste, âgé de 34 ans, (1682); *Esaias Clement*, ministre à Rotterdam, à l'âge de 39 ans, gravés à l'eau-forte par son frère André Vaillant.

Il peignit également les portraits de *Jean-Guillaume, duc de Nassau*, et *Hieronymus Sweerts*, peintre, gravés par P. van Gunst.

Il fit les portraits du vice-amiral *Sweers*, et de *Charles de Rochefort*, (1671), pasteur de l'église française de Rotterdam; de *P. Harmensen*, et de *Janus Juell*, diplomate, (1685), qu'il grava en manière noire, ce dernier gravé également par G. Valck; de *Constantin Huygens*, âgé de 91 ans, gravé par Blootelingh, et du *Cte Godefruid d'Estrades*.

Il grava « en manière noire », d'après Jacques Vaillant, le portrait de *Paul Du Soul*, ministre à Leyde en 1671, qui avait été d'abord pasteur à Parthenay en 1660, et « ministre des troupes », nommé par les Etats Généraux de Hollande, en 1669, mort en 1682, (né vers 1618);

les portraits du peintre *Jean Lingelbach*, d'après Schwartz; d'*Adrien van der Spelt*, peintre de fleurs à Gouda; de *Jan van der Spelt*, docteur en médecine à Leyde, d'après F. Mieris; de *Cornelis Mayer*, joaillier à Amsterdam;

et quelques sujets religieux.

Le Musée Wicar, de Lille, conserve 3 portraits au pastel : 1, de femme, et 2, d'hommes, dont un, daté de 1656, et 2 dessins aux crayons de couleurs : Tête de Vierge, et portrait de jeune seigneur.

#### André VAILLANT.

Peintre et graveur, né à Amsterdam.

Fils de Jean et de Claire Bouchout, de Lille, baptisé à l'église wallonne d'Amsterdam, le 7 juillet 1655.

D'abord élève de son frère Wallerand, à Amsterdam, il alla ensuite se perfectionner à Paris, où il dut séjourner deux ans, en 1676 et 1677.

Il séjourna ensuite à Frankenthal, chez son frère Jean; car il fut reçu membre de l'église wallonne d'Amsterdam, le 27 mars 1678, par témoignage de celle de Frankenthal.

Il épousa, à Amsterdam, le 25 juin 1678, Eva Hoen, d'Amsterdam, âgée de vingt ans, et fut inscrit bourgeois *par relief*, exerçant la profession de graveur, le 10 février 1679.

Il mourut à Berlin, en 1693.

Le Blanc mentionne 10 eaux-fortes, qui peuvent être situées entre 1680 et 1689.

Ce sont les portraits de *Gregorius Mees*, peint par Bernard Vaillant en 1676; *Fr. Ragstat a Weile*, âgé de 34 ans, en 1682; *Aloïs Bevilaqua*, et *Esaias Clément*, âgé de 39 ans, par le même;

de *François Burmann*, gravé en 1680;

de *Michel Smidts*, peint en 1685; de *Frédéric-Guillaume* et de *Dorothee*, sa femme, peints en 1686, d'après Jacques Vaillant, son frère; et de quatre autres personnages, d'après divers.

Il a gravé au burin 19 portraits pour l'illustration de « *Nederlandsche Jaarboeken* », de Hugo de Gröot, édités à Amsterdam en 1681, et 14 pièces, représentant *Germanicus*, *Sénèque* et *les Douze Césars*.

\*  
\* \* \*

La Ville de Lille possédait la plus belle et la plus complète collection de dessins et de gravures de ces artistes, ou d'après eux, que l'on pût voir, fruit de 30 années de recherches dues à un descendant de cette famille, Mr J.-V. Vaillant, habitant Boulogne s/mer.

La Société des Sciences et des Arts, de Lille, en étant devenue acquéreur, en fit don à la Ville, le 13 mai 1887. Elle comprenait en peintures, aquarelles, pastels, dessins, et surtout en gravures, près de 280 pièces.

Les estampes, gravées par divers, d'après Wallerand et Bernard, conservées dans le local de la Société des Sciences, au Palais-Rihour, ont péri dans l'incendie qui détruisit cet édifice pendant la guerre.

Le Musée de Lille possède encore : 3 grands tableaux : Portrait d'homme, Portrait de femme, Enfant dessinant d'après un buste, dans un atelier de peintre. 1 petit tableau : Portrait d'un seigneur, par Wallerand Vaillant.

Dans une des galeries du Musée, spécialement désignée sous le nom de Musée Wicar, on peut voir : 9 dessins, ou pastels, de Wallerand; 5 dessins, ou pastels, de Bernard.

La collection de gravures renferme : 6 eaux-fortes et 150 estampes en manière noire, de Wallerand; 11 estampes en manière noire, de Bernard; 1 estampe, de Jacques; 14 eaux-fortes, de la « suite de six petits paysages », de Jean; et quelques pièces, d'après ces artistes.

## DESSINS

conservés au Musée Wicar, à Lille.

de *Wallerand VAILLANT* :

- N° 1692 Portrait d'homme à mi-corps (*Jahr. 38*), *W. Vaillant 1673*.  
N° 1693 Portrait de femme à mi-corps (*pendant*).  
N° 1699 Portrait d'homme, en buste de 3/4 à droite. *Dessin au crayon noir, rehaussé de crayon blanc, sur papier bleuté. W. Vaillant fecit 1650.*  
N° 1695 Portrait de vieille dame (*comme le précédent*).  
N° 1694 Portrait d'homme, en buste de 3/4 à droite (*comme précédemment*). *W. Vaillant fecit 1651.*  
N° 1696 Peter Lely, peintre de Charles II (*dans un ovale, comme précédemment*).  
N° 1697 Caspar Netscher, peintre, assis à gauche (*crayon noir*).  
N° 1698 Joueurs de cartes au cabaret. (*Scène à neuf personnages; crayon noir, pour la manière noire*). *W. V.*

de *Bernard VAILLANT* :

- N° 1690 Portrait d'homme, de 3/4 à droite (*pastel*).  
N° 1691 Portrait de femme, de 3/4 à gauche (*pastel*).  
N° 1688 Portrait d'homme, de 3/4 à droite. *B. Vaillant fecit 1656.*  
N° 1689 Portrait de jeune seigneur, à droite (*crayons de couleurs; rehaussé de blanc au pinceau*). *B. Vaillant f. 1673.*  
N° 1687 Tête de Vierge (*aux deux crayons, sur papier préparé rouge*). *B. Vaillant fecit.*

MAURICE VANDALLE.

## PIECES JUSTIFICATIVES.

Jean VAILLANT, père.

*Paroisse St-Etienne, à Lille.*

24 Octobre 1597

Joannes VAILLANT filius Joannis VAILLANT, patrinus Joannes  
POULLE, matrina Catharina VARENDALE.

24 Octobris 1597

*Paroisse St-Maurice, à Lille.*

30 Aoust 1619

Jean WALIAN espousa Marie WARLOP; tesmoing Meurice du Veit  
et Martin Warlop.

1619 — f° 135

*Registre aux Bourgeois, Lille.*

N° VI, f° 86, verso

Jean VAILLANT, fils de feu Jean et de Catherine de Mélantois, de stil  
sayetteur, ayant espousé Marie WARLOP, fille de Martin, par relief le 12  
Novembre 1619.

*Eglise wallonne d'Amsterdam.*

31 Mars 1643

Reçus membres de l'église wallonne d'Amsterdam: Jean VAILLANT,  
et Clara VAILLANT, femme de Jean Vaillant.

4 Octobre 1647

Jan VAILLANT, marchand, originaire de Lille, devenu bourgeois à  
Amsterdam.

(*Poorterboek*)

16 Avril 1675

Jean VAILLANT inhumé à Amsterdam (*Eglise wallonne*).

Wallerand VAILLANT.

25 Janvier 1647

Les comptes de St-Lucas gild, à Middelbourg, mentionnent en cette  
année 1647, date de leur ouverture, qu'on avait reçu £ 1,6,8 de Walrant  
VAILLANT, se disant peintre et dessinateur, pour son entrée dans la gilde.  
« Walrant VAILLANT fijnschilder en voor teichenaar intgaende, voor  
syn incomgelt ».

10 Mai 1665

Wallerand VAILLANT reçu membre de l'église wallonne d'Amsterdam,  
par témoignage de l'église de Paris.

29 Mai 1675

Walrant VAILLANT, peintre, paie £ 2,6,8 pour sa cotisation dans la  
St-Lucas Gilde, à Middelbourg.

2 Septembre 1677

Wallerand VAILLANT inhumé à Amsterdam (*Eglise wallonne*).

Jean VAILLANT, fils.

*Paroisse St-Maurice, à Lille.*

19 Augusti 1627

Joannes, filius Joannis VAILLANT et Mariae WARLOP, patrinus  
Joannes DELARUE, matrina Ludovica VAILLANT.

*Registre aux baptêmes*

Bernard VAILLANT.

*Paroisse St-Etienne, à Lille.*

6 Novembris 1632

Bernardus VAILLANT, filius Joannis et Clarae BOUCHANT, patrinus  
fuit Bernardus De la Barge, matrina Catarina Leroy.

*Eglise wallonne d'Amsterdam.*

23 Mars 1664

Reçu membre de l'église wallonne d'Amsterdam : Bernard VAILLANT,  
par témoignage de l'église de Paris.

16 Mars 1670

Mariés à l'église wallonne d'Amsterdam : Bernard VAILLANT et  
Angenita MENTON.

6 Septembre 1671

Baptisé à Amsterdam : Suzanne, fille de Bernard VAILLANT et  
Angenita MENTON.

24 Septembre 1671

Inhumé à Amsterdam : l'enfant de Bernard VAILLANT.

5 Mars 1673

Baptisé à Amsterdam : Sara, fille de Bernard VAILLANT et Angneta  
MENTON.

14 Octobre 1674

Baptisé à Amsterdam : Suzanna Elisabeth, fille de Bernard VAILLANT  
et Agneta MENTON.

*Eglise wallonne de Rotterdam.*

26 Juillet 1676

Baptisé à Rotterdam : Abraham, fils de Bernard VAILLANT et Agneta  
MENTON.

26 Décembre 1679

Le Consistoire de l'église wallonne de Rotterdam a choisi pour diacre  
Monsieur Bernard VAILLANT, qui fut confirmé le 14 Janvier 1680.

1 Mars 1681 et

6 Juin 1682

Baptisé à Rotterdam : Bernard, fils de Monsieur Bernard VAILLANT,  
(ancien) diacre de cette église, et de Dem<sup>e</sup> Agnès Menton.

4 Mars 1685

Baptisé à Rotterdam : Antoine, fils de Bernard et Agneta MENTON.

26 Décembre 1687

Le Consistoire de l'église wallonne de Rotterdam a choisi pour Ancien  
Monsieur Bernard VAILLANT, installé le 19 Janvier 1688.

22 Octobre 1688

Baptisé à Rotterdam : Ysaac, fils de Bernard VAILLANT et Agneta MENTON.

29 Août 1698

Inhumé à Leiden (Eglise wallonne) : Bernard VALJANT.

André VAILLANT.

7 Juillet 1655

Baptisé à l'église wallonne d'Amsterdam : André, fils de Jan VAILLANT et Claire BOUCHOUTH.

27 Mars 1678

Reçu membre de l'église wallonne d'Amsterdam : André VAILLANT, par témoignage de l'église de Frankenthal.

11 Juin 1678

Fiançailles de Andries VAILLANT, d'Amsterdam, Graveur, âgé de 23 ans, demeurant Fluweelen Burgwaal, assisté par Clara BOCHOUT, sa mère, et Eva HOEN, d'Amsterdam, âgée de 20 ans, demeurant Rasphuissteeg, assistée par Marritje SYMENS, sa mère.

25 Juin 1678

Mariés à Amsterdam : André VAILLANT et Eva HOEN.

10 Février 1679

Témoignage qu'André VAILLANT, graveur, fils de Jean Vaillant, marchand et bourgeois d'Amsterdam, est bourgeois par relief (ingeboren poorter).

# BIBLIOGRAPHIE

## I. OUVRAGES.

G. A. BRUTAÏLS. *Précis d'Archéologie du Moyen Age*. Toulouse, Privat, 1936, 1 vol, in-8°, 306 p., 167 fig.

L'éditeur E. Privat, de Toulouse, vient de donner une nouvelle édition, la troisième depuis 1924, du *Précis* de M. Brutails, qu'une réelle compréhension des nécessités de l'éducation archéologique l'avait porté à lancer. Confirmant le témoignage des critiques, le succès remporté par les précédentes éditions est un garant de plus de la haute valeur de l'ouvrage de M. Brutails, qui a parfaitement saisi ce qu'il convenait d'inculquer d'essentiel aux étudiants et aux chercheurs isolés, *en dehors* des grands manuels, parfois matériellement et pédagogiquement encombrants, ou plus exactement *avant eux*.

Nous ne répéterons pas ce qui a été dit lors de l'apparition de ce très bel instrument d'instruction et de travail. Nous ne redirons pas tout ce qu'il contient de descriptions exactes, d'énumérations claires, de groupements raisonnés. Qu'il suffise de rappeler qu'introduite par quelques indications bibliographiques critiques, sa matière même (architecture religieuse latine, romane et gothique; architecture civile et militaire) est encadrée d'une façon très heureuse par deux grands chapitres où sont traitées, d'une part, les données du problème archéologique (1<sup>o</sup> données historiques : milieu, maîtres de l'œuvre etc.; 2<sup>o</sup> données techniques : couverture, voûtes, arcs, etc.) et où sont fournis, d'autre part, des conseils pratiques (perception et interprétation des faits, méthode etc.).

Illustré de nombreux croquis ainsi que de quelques similis hors-texte bien choisis, et terminé par un glossaire archéologique, le volume, de format commode, vraiment classique, connaîtra certainement encore d'autres éditions.

PAUL ROLLAND.

*La Sculpture romane. — La Cathédrale de Reims. — La Cathédrale de Rouen. — Images de Bruges*. Paris, « Encyclopédie Alpina illustrée »; 4 portefeuilles de XL planches photographiques de Jean Roubier, précédées de 4 pages d'introduction par Marcel Auber, L. Demaison, Jean Lafond et Camille Mauclair. Prix : Frs fr. 25.— le portefeuille.

M. Jean Roubier est maître dans l'art de la photographie artistique, quelle soit d'ordre simplement pittoresque, comme c'est le cas pour le dernier portefeuille, ou qu'elle relève de la documentation archéologique, comme c'est le cas pour les trois autres, qui nous intéressent évidemment le plus ici.

Le premier recueil présente les exemples admirables, empruntés au Midi de la France — qu'on ne se méprenne donc pas sur la portée un peu plus compréhensive du titre — d'une technique artistique dans laquelle la France méridionale excella en vérité la première à l'époque romane et qui passa de là vers le Nord. Le choix est excellemment fait; il est surtout remarquable par les photographies en grand format de parties d'ensembles telles que faces de chapiteaux, fragments de frises, etc. Le rendu est de la plus belle venue; à peine regrettons-nous que le papier velouté enlève quelque peu de la netteté des contours de certains détails. Les plus belles médailles ont leur revers!

Le deuxième et le troisième portefeuilles sont consacrés à des cathédrales dont les liens artistiques avec tout l'Occident ne sont plus à démontrer. Le titre paraît ici encore un peu tentaculaire en ce sens qu'on ne trouve dans les reproductions aucune des vues

qui sont architecturalement indispensables, telles que, par exemple, des vues d'ensemble de l'extérieur et de l'intérieur. Pour Reims la chose pourrait s'expliquer par l'impossibilité qui s'est présentée depuis l'Armistice d'obtenir des vues de ce genre, l'édifice étant en pleine restauration. Mais la difficulté n'existe pas pour Rouen. Il faut en conclure que c'est de propos délibéré que les vues générales ont été écartées. Des portails dans toute leur hauteur et des travées intérieures complètes ne manquent pas toutefois. A propos de Rouen on nous offre même un vitrail. En fait, l'immense majorité des planches est d'ordre sculptural et concerne tout particulièrement les portails. L'érudit a les plus grandes chances d'y retrouver en détail le personnage ou la scène qui fait l'objet de ses recherches. La photographie est parfois prise sous un angle peu habituel, ce qui ne manque pas d'ajouter un charme supplémentaire à une contemplation d'ordre scientifique. Elle joint ainsi l'agréable à l'utile.

Dans le recueil consacré à Bruges, c'est l'inverse qui se produit : l'utile s'ajoute à l'agréable. Car il ne faudrait pas croire que les cygnes occupent toute la place ! De très belles photos du beffroi, de l'hôtel de ville, du greffe, des églises, de nombreuses maisons, se prêtent à l'étude spécialisée de l'archéologie.

Les introductions aux recueils d'images sont nettes et substantielles. Que désirer de plus ?

PAUL ROLLAND.

L. LEFRANÇOIS-PILLION. *La cathédrale d'Amiens*. Paris, Plon, 1937, 1 vol. in-8°, 64 p., 52 illustr. (Editions d'Histoire et d'Art publiées sous la direction de J. et R. Wittmann).

Les monographies débordantes d'illustrations — heureux progrès des temps nouveaux — consacrées aux grandes cathédrales françaises se succèdent de toutes part. Toutes nous intéressent énormément eu égard au rôle unique joué par la France à la belle époque gothique.

Parmi ces cathédrales celle d'Amiens est des plus célèbres. Elle est, au surplus, proche de nous, se dressant au sein de cette Picardie qui servit tant de fois de chemin, en sens divers, aux grands courants artistiques.

Madame Lefrançois-Pillion en fournit une description rare, je dirais aussi claire et aussi noble que les magnifiques photographies destinées par Madame I. L. Schneider à représenter le monument sous ses formes les plus frappantes. A cet égard, les deux collaboratrices ne se sont pas tenues uniquement à l'architecture, mais, se retremant dans cet âge où l'art forme un « tout » indissoluble, elles ont traité, à côté de la sculpture monumentale qui s'imposait naturellement et à laquelle la belle part a été faite, la sculpture mobilière (tombe de bronze des évêques, clôture du chœur et stalles, de style franco-flamand). Elles ont même recomposé le milieu médiéval en notant et en représentant le curieux panneau d'un primitif amiénois, demeuré longtemps une énigme, qui, appartenant à un collectionneur anversois, fut révélé pour la première fois à l'Exposition d'Art flamand d'Anvers en 1930 (et non pas à Bruxelles en 1935). Il s'agit du « Sacerdoce de la Vierge » offert en 1437 par Jean du Bos, mercier, maître de la Confrérie du Puy d'Amiens, et qui porte comme devise les mots « Digne vesture au prestre souverain ». La mention de ce tableau prouve de quels soins diligents Madame Lefrançois-Pillion a entouré sa petite monographie.

PAUL ROLLAND.

*De Monumenten van Geschiedenis en Kunst in de Provincie Overysel. Geïllustreerde Beschrijving*. Eerste druk : DR. E. H. TER KUILE. Twente. 's Gravenhage, Algemeene Landsdrukkerij, 1934, 155 pp., 67 pl.

Ce volume, consacré à la région du Twente, est le tome I de la quatrième série des *Geïllustreerde Beschrijvingen van de Nederlandsche Monumenten*.

Les trois séries précédentes concernaient respectivement la Baronie de Bréda (paru en 1912), la ville de Maastricht (1926) et la province de Gueldre (1932).

Les Hollandais comprennent ce que doivent être des publications d'une institution telle que la Commission des Monuments : ces travaux sont de véritables modèles du genre et pourraient être imités, avec profit, par nous. Les Pays-Bas sont, croyons-nous, le seul pays qui possède un bon inventaire complet de ses trésors d'art : les *Voorloopige lijsten der Nederlandsche Monumenten* qui comptent 11 volumes parus de 1908 à 1933.

Les *Geïllustreerde Beschrijvingen* ont pour but de signaler à l'attention du grand public comme des spécialistes tous les monuments et objets d'art, antérieurs à 1850, ayant une réelle valeur artistique ou archéologique. Confiés à des savants qualifiés qui se choisissent de sérieux collaborateurs, ces publications ont une grande valeur scientifique : elles serviront de base aux études plus détaillées comme aux travaux de synthèse.

Ce volume relatif au Twente est dû à M. E. H. TER KUILE, qui fut secondé par le DR. J. KALF, le DR. E. A. VAN BERENSTEYN, le DR. H. SCHNEIDER, M. A. STARING et le DR. C. HOFSTEDE DE GROOT.

Il convient de louer l'esprit critique qui a présidé à la rédaction des notices longues ou brèves selon la valeur de l'édifice ou de l'objet envisagé. Aucune place n'a été faite à de nouvelles recherches d'ordre historique : c'eût été dépasser les bornes d'un cadre déjà très vaste et s'engager dans une entreprise interminable. Pas de notes bibliographiques en bas de pages ni de références abusives : de brèves indications bibliographiques en tête de chaque chapitre se rapportent aux localités étudiées. Louons aussi la claire présentation du texte qui rend aisée toute recherche. Les tables nombreuses, onomastiques, topographiques, des noms d'artistes et des matières classées par sujet sont une heureuse innovation par rapport aux volumes précédents.

Nous signalons l'intérêt particulier des notices consacrées aux principaux édifices du Twente, tout spécialement de la belle église romane de *Oldenzaal*, édifice de type rhénan élevé dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Une belle et curieuse construction est le *Twikkel* à *Ambt-Delden*, maison seigneuriale qui fut construite en 1551. L'église de *Borne* possède des peintures murales de ± 1500; l'église de *Enschede* a conservé une tour romane. Les maisons anciennes les plus intéressantes se trouvent à *Almelo*, *Diepenheim*, *Oldenzaal* et *Oostmarsum*. Un triptyque anversoïse de ± 1525 représentant l'*Adoration des Mages* est conservé dans l'église de *Oldenzaal*.

LUCIE NINANE.

*Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*. Tome III, Anvers, «De Sikkel», 1936, 197 p., illustr.

Le troisième volume des *Bijdragen* est dédié au Professeur Van de Velde, à l'occasion de son départ de l'Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Gand, institut dont il était président. La dédicace est complétée par un large extrait de la *Dernière classe* de M. Van de Velde (p. 7-15). Cet extrait fait même fonction de premier article du recueil. Le génial théoricien et praticien de l'architecture moderne y expose à longs traits le rôle de la colonne dans l'évolution de l'art.

Après lui, nous retrouvons somme toute les collaborateurs habituels des *Bijdragen*, aussi fidèles à leurs préoccupations historiques personnelles qu'aux publications officielles de l'Institut.

C'est M. FL. VAN DER MUREN, qui revient à ses chères démonstrations du parallélisme entre les Arts, tout en répondant à la question : *Les exécutions musicales ont-elles une*

*valeur scientifique?* (p. 16-30). La réponse se trouve dans la nécessité absolue de recréer l'atmosphère du temps.

C'est M. D. ROGGEN qui nous parle, tout naturellement, encore de Sluter. Cette fois il analyse d'une façon fort pénétrante le Calvaire de Champmol (p. 31-85) après en avoir établi la chronologie (1395-1401). Ses constatations, rectifications et impressions sur les anges et prophètes constituent un nouveau pas en avant dans la science slutérienne. On a plaisir aussi à le voir s'attarder aux Fontaines de Vie dont celle-ci est une des plus grandioses réalisations.

M. Roggen, qui situe parfaitement la question slutérienne dans l'histoire de l'Art, est amené, dans une deuxième étude, à s'occuper des *Sculptures de l'ancienne maison échevinale de Malines* (p. 86-103). Il rappelle à ce propos la double intervention — dont les résultats sont malheureusement perdus — de Beauneveu (1374-1375 et 1383-1384) et s'attache surtout à l'examen des consoles du rez-de-chaussée, encore conservées et dues à Jan Keldermans, de Bruxelles (1384-1385). Ces consoles sont d'un style assez apparenté à celui de Sluter. Et la question tant de fois posée revient encore sous une nouvelle forme : Sluter a-t-il initié Keldermans ou Keldermans a-t-il influencé Sluter?

Attiré ainsi vers Malines par les formes que l'art a prises dans cette ville, le même auteur aiguise sa réelle perspicacité sur un sujet tout aussi intéressant pour l'étude de nos origines artistiques : *Les statues du chœur de Saint-Rombaut à Malines* (p. 104-111). Il s'agit de trois grandes statues retirées du chœur il y a quelques années et déposées au Musée archiépiscopal. M. Roggen les rattache à la construction de ce chœur, bâti très probablement, comme les textes qu'il fournit permettent de le supposer, par l'architecte Jean d'Osy. Ces sculptures dateraient ainsi d'entre 1350 et 1375. On n'en connaît pas l'auteur. M. Roggen ne semble pas disposé à admettre au moins l'influence de Beauneveu. Toutefois, le caractère indiscutablement français de ces statues, la présence répétée de Beauneveu à Malines, notamment en 1374-1375, et le fait que l'architecte est allé lui-même à Valenciennes (pour quoi faire?) invitent à ne pas rejeter trop rapidement une hypothèse qui avait déjà séduit Joseph Destrée.

Sortant cette fois tout-à-fait du domaine qu'il semble s'être réservé, M. Roggen se demande si le portrait magistral exécuté par Roger Van der Weyden et conservé au Metropolitan Museum de New-York, représente *Lionel ou Mediaduse d'Este* (p. 112-114). Comme il a déjà été dit dans cette revue (1937 n° 2, p. 188), il se décide en faveur de la seconde hypothèse.

Après lui, M. RAY. MATTHIJS fournit une bonne contribution à l'iconographie de l'évêque de Gand Trieste, en étudiant *Une série de portraits* de cet évêque d'après *Van Dyck* (p. 115-129). Il passe ainsi en revue huit documents intéressants.

Comme le deuxième volume des *Bijdragen*, le troisième se termine par une dissertation de BR. LIBERTUS M. sur *Le sculpteur Fayd'herbe* (p. 131-194). L'auteur analyse ici les statues isolées ou groupées, les bustes, les monuments funéraires, les autels, les reliefs. Chemin faisant, il détermine les caractères stylistiques qu'il expose ex professo en finissant : Fayd'herbe tire ses caractères de la peinture et en particulier de la peinture de Rubens, qui le guide absolument. Quelques-unes de ses « recettes » sont faciles à retrouver, notamment dans les retables.

Un peu moins volumineux que les tomes précédents, le tome 3 des *Bijdragen* ne leur cède en rien en qualité.

Ajoutons toutefois que la plus aimable fantaisie règne dans l'emploi de la langue... étrangère (!) des résumés. On y passe du français à l'allemand et de celui-ci à l'anglais.

PAUL ROLLAND.

G. J. HOOGWERFF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*. La Haye, Nyhoff, 1936-1937, 2 vol., t. I, XIV-588 p., 328 ill.; t. II, VII-584 p., 292 ill.; 18 florins.

Cette belle synthèse — la première en la matière — est dédiée au Dr. Bredius envers lequel l'auteur se déclare redevable de beaucoup. M. Hoogwerff se plaît aussi à rendre, en tête de son ouvrage, un hommage de reconnaissance à l'éditeur Nyhoff qui non seulement publie deux volumes impeccables, superbement illustrés, mais a supporté les frais de la prise de très nombreuses photographies de peintures murales. Cet hommage est pleinement mérité.

L'auteur était tout désigné pour entreprendre le sujet que vingt années de recherches lui ont permis de mener à bonne fin. Ses nombreuses publications et, en particulier, ses études sur la miniature hollandaise faites en collaboration avec le Dr. Byvanck, sa synthèse de la peinture dans les Pays-Bas du Sud parue en 1935, l'amènèrent peu à peu à envisager l'élaboration d'une œuvre d'envergure dans laquelle il pourrait déployer ses qualités de chercheur, de critique et d'esthète.

Grâce à des enquêtes minutieuses et multiples dans les musées, les bibliothèques de Hollande et de l'étranger, également dans les églises des Pays-Bas où il fut aidé par le Rijksbureau voor Monumentenzorg et le Rijksbureau voor kunsthistorische en iconographische Documentatie, il lui fut possible de rassembler une documentation extraordinaire. Et l'on peut dire qu'un des résultats de son effort sera d'avoir dressé un véritable inventaire du patrimoine pictural (peinture murale, peinture sur chevalet, miniature) des Pays-Bas.

La mise en œuvre de ces matériaux requiert de la part de l'auteur de vastes connaissances historiques et littéraires, un sens critique très sûr : il convenait de classer des œuvres inédites, de créer des cadres dans lesquels se meuvent des écoles, de constituer des catalogues d'artistes anonymes ou connus, de distinguer l'œuvre de suiveurs de celles créées par des initiateurs; il importait de montrer l'évolution de l'art pictural à travers plusieurs siècles, d'analyser les réactions des divers courants artistiques intérieurs et aussi de montrer les influences réciproques de la peinture des Pays-Bas du Nord et des peintures flamande, colonaise et westphalienne.

Modestement M. Hoogwerff déclare dans sa préface que son travail n'a pas un caractère définitif. Après lecture attentive de son ouvrage, il est permis de ne pas souscrire à cet avertissement. Sans doute, il sera possible d'ajouter telle œuvre, encore cachée aujourd'hui, au catalogue de tel maître, on pourra retoucher telle opinion, élaguer telle production; mais, dans son ensemble, l'œuvre de M. Hoogwerff restera la base de toutes les recherches futures sur l'école de peinture des Pays-Bas du Nord depuis ses origines jusque vers 1550.

Notre but n'est pas de résumer ici le travail condensé en deux volumes et nous regrettons de ne pouvoir montrer la richesse de la documentation, l'originalité des aperçus et la belle ordonnance de la synthèse. Nous étudierons cet ouvrage en ayant en vue le champ d'investigation de ce périodique; restreignant donc notre horizon, il nous sera cependant loisible de souligner quelques aspects particulièrement intéressants des volumes : il y a trop de rapports entre l'art des Pays-Bas du Nord et du Sud pour qu'il soit possible d'étudier le premier en négligeant le second et vice-versa.

La peinture des Pays-Bas du Nord est peu importante au XIV<sup>e</sup> siècle, ce qui en reste — surtout des manuscrits — démontre que l'art y subit la double influence rhénane et française. C'est en Gueldre que l'essor se constatera en premier lieu. C'est dans cette province que l'art s'épanouira dès le début du XV<sup>e</sup> siècle, la région d'Utrecht suivra, puis la Hollande proprement dite et la Zélande.

Dans le « Spieghel der Maeghden » (British Museum, vers 1415, provenant du couvent des Brigittines d'Utrecht) apparaît pour la première fois la tendance nouvelle vers le réalisme, à côté des caractères traditionnels. Certaines enluminures de ce manuscrit ne sont pas sans lien avec l'art de Jacquemart de Hesdin. Les livres de dévotion sont nombreux alors, répandant la spiritualité de Gérard Groot et des frères de la vie commune.

La Gueldre, de 1375 à 1440, est un centre rayonnant, se développant un peu en parallèle de la Bourgogne; les artistes gueldrois vont d'ailleurs travailler à Dijon. De même que Broederlam établit le lien entre la Flandre et la Bourgogne, de même Jean Malouel fait le pont entre Gueldre et Bourgogne où il s'établit dès 1397. Mais la Gueldre a de très nombreux rapports avec les villes hanséatiques, d'où influences artistiques. Nicolas de Zutphen est le même homme que maître Nicolas Francke qui œuvre à Hambourg et en Westphalie. Et M. Hoogewerff se demande s'il ne serait pas possible d'identifier cet artiste avec le maître du maréchal de Boucicault.

Tandis que l'art de Gueldre s'oriente de plus en plus vers la tradition westphalienne, colonaise et hanséatique ou bien se fait absorber par le courant venu d'Utrecht (la peinture murale justifie cette conclusion), Utrecht et la région qui l'environne deviennent un centre prépondérant dès le milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

Les leçons de l'art français y sont écoutées pour l'enluminure en particulier, mais les réalisations en Gueldre servent aussi à l'élaboration du style utrechttois. L'évolution du maître miniaturiste du Séraphin est révélatrice à ce sujet. Il vient de Gueldre et crée vers 1420-1425 l'atelier d'enluminure des chartreux d'Utrecht. Le bréviaire de la duchesse Marie de Gueldre (Bibliothèque de l'État, Berlin) de 1415 et les très beaux manuscrits de Nicolas de Liere (Bibliothèque universitaire, Utrecht) témoignent de son art délicat et personnel. Son élève, le maître de Zweder de Culemborg, autrement dit le Maître Pancratius, s'inspire de l'élégance française et apprécie la beauté des paysages aérés de Jean Van Eyck. Son disciple, le Maître de Catherine Van Cleef, appelé aussi Maître Pelagius, sait également rendre l'atmosphère; c'est à lui que M. Hoogewerff songe à attribuer le dessin célèbre de l'Adoration des Mages de Berlin, dont il est question dans la polémique au sujet de Hubert Van Eyck.

Le Maître de la légende de Sainte Barbe est le peintre en renom à cette époque. Les études de M. J. Friedlaender ont précisé nos connaissances à propos de cet artiste. Grâce à l'étude des miniatures qui peuvent se réclamer de sa paternité, Hoogewerff projette un jour nouveau sur l'activité de ce maître bruxellois dont les origines devraient se chercher à Utrecht avant 1460. Grâce aux enluminures, l'auteur inscrit au catalogue du peintre le panneau du musée de Dijon, Saint Catherine au milieu des docteurs, attribué au Maître de la Vue de Sainte Gudule à l'Exposition de Bruxelles 1935, un tableau inédit du musée de Münster, le Combat contre les incroyants. Ce maître passa sans doute par Bruges vers 1490, car M. Hoogewerff pense qu'il est l'auteur de la copie de la Crucifixion de Memlinc conservée à Lubeck, que possède le musée de Budapest. Les panneaux des Epreuves de Job de Cologne dus à sa collaboration avec le Maître de la légende de Sainte Catherine sont bien connus. Quant aux volets illustrant la soi-disant légende de Saint Nicolas (Rijksmuseum et Musée de Dublin), ils sont du Maître de la légende de Sainte Barbe, alors que le panneau du Louvre, de dimension identique, est d'une autre main. Il convient de contrôler ce paragraphe en tenant compte des remarques faites à ce propos par M. G. Schouthete de Tervarent dans la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1936, pp. 52-56. Quoiqu'il en soit le Maître de la légende de Sainte

Barbe venu du centre utrechtlois est un exemple de plus des rapports entre le Sud et le Nord des Pays-Bas.

Gérard David, issu d'Oudewater, influence l'art de quelques artistes de seconde importance, notamment du Maître de l'Adoration de Turin (dont l'œuvre-type est toujours attribuée à Jérôme Bosch à la Pinacothèque de Turin!) qui séjourna avec lui à Gènes en 1511-1512.

Dans son second volume, M. Hoogewerff s'intéresse, en ordre principal, à l'art pictural en Hollande et à Haarlem.

Guillaume VI de Bavière (1404-1417) est le premier mécène parmi les comtes de Hollande. A son propos, la question des rapports entre l'art de Jean Van Eyck et la peinture hollandaise se pose. Notons que M. Hoogewerff n'accorde plus aucune œuvre à Hubert Van Eyck et qu'il partage les opinions de Renders et de Lyna au sujet de la datation des enluminures du Livre d'Heures du Palais Madame à Turin (ancienne collection Trivulzio) et de la collection Rotschild à Paris.

Gouda fut un centre actif grâce à la protection de seigneurs français, les de Bloys. C'est de cette ville qu'est issu Ouwater dont procède Gérard David. L'auteur songe à attribuer à la jeunesse de David, résidant à Gouda, un fragment d'une Nativité (collection Van Royen à La Haye), composition proche de la Crucifixion du couvent de Saint Florian et du même sujet de la collection Thyssen.

Dieric Bouts est originaire de Haarlem, ville qui a de multiples rapports avec les sculpteurs brabançons et dont le droit est copié sur celui de Louvain. M. Hoogewerff n'accepte pas la thèse de M. Hulin de Loo qui suppose un retour à Haarlem après un premier séjour de Bouts à Louvain; il nie toute influence du maître louvaniste sur la peinture harlemoise pendant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

Les personnalités sont plus nombreuses dans ce second volume, ce qui permet à l'auteur d'analyser finement la manière d'Ouwater, de Geertgen tot Sint Jans, du Maître de la Vierge entre les Vierges, de Jan Joesten Van Kalkar, artiste du milieu de Clève devenu harlemois, de Jan Mostaert. Mais les peintres de la génération suivante orienteront l'art hollandais vers un idéal quelque peu renouvelé: la Renaissance fait son apparition avec les œuvres de Jan Scorel et de Martin Van Heemskerck.

L'œuvre monumentale de M. Hoogewerff prend rang à côté de la série des volumes de l'*Altniederländische Malerei* de M. J. Friedlaender qu'elle amplifie et complète: c'est dire que sa consultation s'impose à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la peinture dans les Pays-Bas du Nord et du Sud et dans les régions rhénanes limitrophes. Nous ne regrettons à ce propos que l'absence de tables onomastiques et iconographiques, voire d'une carte qui faciliteraient grandement les recherches.

J. LAVALLEYE.

J. MAQUET-TOMBU, *Colyn de Coter, peintre bruxellois*. Coll.: *Bibliothèque du XVI<sup>e</sup> siècle*.

Bruxelles, Nouvelle Société d'Éditions, 1937. In-4<sup>o</sup>, 123 pp., 36 pl., 100 frs.

M. Hulin de Loo, dans la préface de l'ouvrage, justifie le choix du sujet fait par l'auteur: il importe, à ses yeux, d'étudier les maîtres d'importance secondaire pour mieux les connaître d'abord, ensuite pour déterminer l'influence des grands artistes sur leur production et mesurer ainsi l'importance des chefs d'écoles.

Madame Maquet-Tombu a réussi à faire la somme de tout ce qu'on sait sur Colin de Coter en un volume élégant et abondamment illustré. Ses renseignements sont toujours précis, son style élégant. A travers sa pensée, on perçoit constamment l'opinion de M. Hulin de Loo citée à peu près à chaque page.

Colin de Coter est un maître intéressant dont les caractères sont bien définis: il

s'agit d'un archaïsant, aimant à utiliser les formules mises en honneur au XV<sup>e</sup> siècle à Bruxelles; il a une prédilection pour les compositions à grandes figures et se plaît à réaliser des œuvres à belle allure décorative, semblables à des tapisseries. Evidemment lorsqu'on compare cet artiste avec ses contemporains du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, un Metsys, un Orley, il fait figure assez pauvre.

Après avoir rassemblé toute la documentation archivistique le concernant, l'auteur analyse ses trois tableaux signés: le Saint Luc peignant le portrait de la Vierge de l'église de Vieure, la Trinité du Louvre, la Vierge au baldaquin de la collection Henkel à Düsseldorf. Elle poursuit en étudiant les courants anciens dans son œuvre (notamment le retable de l'église Saint Alban de Cologne, dispersé aujourd'hui), puis les influences nouvelles (la série des Descente de Croix, des Pietà et des Mise au tombeau). Elle caractérise le narrateur et le portraitiste (les huit panneaux de la suite de Saint Rombaut à Malines, les panneaux de la collection Olivié-Scrive à Lille), elle détermine enfin la part prise par l'atelier du maître dans les œuvres destinées aux retables sculptés que conservent quelques églises allemandes et suédoises (les panneaux d'Orsoy — le maître d'Orsoy est Colin de Coter pour Mme Maquet-Tombu). L'auteur termine son ouvrage en esquissant la chronologie du catalogue du peintre, elle reprend ensuite quelques problèmes concernant la personnalité de Colin de Coter.

C'est cette question qu'il importe d'examiner ici. Colin de Coter n'a rien d'un créateur, il emprunte une très grande partie de ses motifs (personnages, détails d'intérieur, composition elle-même) à d'autres peintres, notamment à Rogier Van der Weyden, au Maître de Flémalle (plus intimiste que le précédent), à Jacques Daret. On le voit, Madame Maquet-Tombu reste fidèle aux théories de son maître, M. Hulin de Loo. Cette fidélité va jusqu'à adopter les termes de dextre et de senestre pour la description des tableaux; l'emploi de ces vocables héraldiques fut proposé par M. Hulin de Loo en 1902, mais il ne rallia guère les suffrages. Sans doute, elle se rend compte qu'entre les trois artistes cités et le peintre qu'elle étudie il y a place pour une génération; aussi suppose-t-elle que les réminiscences rogeresques furent transmises par le Maître de la Rédemption du Prado et que Jacques Daret s'installa à Bruxelles après son séjour à Arras, ce qui est une hypothèse. Remarquons que trouver dans une même composition des éléments typiquement rogeresques et flémalliens constitue une présomption énorme en faveur de l'unité de Roger et du Maître de Flémalle; l'influence de Daret se limitant souvent à la forme inélégante de la tête de l'Enfant Jésus, détail quasi général au XV<sup>e</sup> siècle.

Vers la fin de sa vie, Colin de Coter fut sensible à quelques innovations adoptées par l'école anversoise plus ouverte et plus jeune que le centre bruxellois: sa Descente de Croix du musée de Stuttgart et celle de la Pinacothèque de Messine dénotent des recherches en matière de raccourci, une tendance au suave, à l'émotion. Il s'inspire de modèles de Dürer et des principes architecturaux d'Orley dans le triptyque de la Descente de Croix du Musée d'Art ancien de Bruxelles que Madame Maquet-Tombu considère comme une œuvre certainc du maître.

J. LAVALLEYE.

A. J. J. LÉLEN, *Histoire de la Gravure dans les Anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Deuxième Partie: Le XVI<sup>e</sup> siècle, Les Graveurs-illustrateurs (1934), Les Graveurs d'Estampes (1935), 2 vol. 4<sup>o</sup>, Paris, Les Éditions d'Art et d'Histoire, 1934-35.

Après la parution de la 1<sup>re</sup> partie de cette histoire vraiment monumentale de la gravure dans les anciens Pays-Bas, traitant des origines, c'est-à-dire du 15<sup>e</sup> siècle, siècle

glorieux par excellence de notre art national, de cet art mineur, mais combien captivant qu'est la gravure, il s'est écoulé quelques années. Dans l'ensemble les critiques ont été très favorables à cette œuvre de grand style tout à l'honneur de nos anciens graveurs, de l'éditeur et de celui qui s'est révélé l'érudit et talentueux historiographe et champion de notre gravure nationale. C'est avec impatience que les connaisseurs attendaient la 2<sup>e</sup> partie de cet ouvrage, l'histoire de la gravure du XVI<sup>e</sup> siècle, constituant un domaine quasi inexploré. Monsieur A. J. J. Delen, conservateur-adjoint du Musée Plantin-Moretus, était bien placé pour l'écrire, le Musée Plantin étant riche en documents iconographiques de toutes espèces et de toute première importance. Encore fallait-il connaître comme lui les ressources des dépôts étrangers, nécessitant de sa part une volumineuse correspondance et de nombreux déplacements d'études aux fins d'investigation et de comparaison. Il faut le reconnaître nul mieux que lui n'eût pu mener cette entreprise à bonne fin.

Ce qui appert clairement de l'étude de Monsieur A. J. J. Delen c'est qu'Anvers fut au XVI<sup>e</sup> siècle le centre incontesté de la gravure dans les Pays-Bas. On le soupçonnait bien, mais il fallait que quelqu'un de compétent en la matière fit l'inventaire méthodique de tous les livres illustrés si nombreux à cette époque et des estampes innombrables lancées sur le marché par des éditeurs hardis, pour en évaluer l'importance.

Monsieur Delen, quoiqu'il se défende d'avoir épuisé la matière, nous en apporte la preuve irréfutable.

L'énumération étayée de documents en eût été fastidieuse si son esprit de synthèse n'avait réussi à glisser sur des détails pour lesquels il renvoie à une bibliographie aussi abondante que récente.

Si le bois prédomine encore aux environs de 1550 bientôt la gravure sur cuivre fera son entrée avec l'œuvre de l'architypographe Christophe Plantin.

De 1550 à 1600 les meilleurs graveurs des Pays-Bas et surtout de la métropole sont au service de son officine. La production devient d'une abondance extraordinaire. Ici le flair artistique de Monsieur Delen a dû faire forcément le départ entre le blé et l'ivraie en sacrifiant quelque peu les aspects populaires de l'art du burin. C'est surtout dans le tome des graveurs d'estampes que A. J. J. Delen a montré sa maîtrise. Je me plais à louer particulièrement son chapitre sur le commerce d'estampes à Anvers, qui apporte nombre de données nouvelles à l'historien de l'art du XVI<sup>e</sup> siècle. Ses indices seront d'une grande utilité pour tous les chercheurs.

Dans la belle collection de planches qui accompagne chaque tome de la 2<sup>e</sup> partie, l'auteur a retenu les exemples les plus frappants en même temps que les plus beaux de cette floraison graphique, dont les Pays-Bas et en particulier Anvers peuvent s'enorgueillir. Elle prouve que le XVI<sup>e</sup> siècle, et spécialement la 2<sup>e</sup> moitié de ce siècle, fut moins une époque de transition que de préparation à l'art de Rubens et de son école de graveurs justement célèbres.

P. DE KEYSER.

## II. REVUES ET NOTICES.

### 1. ARCHITECTURE.

— Le *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie* de juillet-décembre, 1936, donne l'exposé succinct des restaurations importantes qui vont être entreprises à l'église Saint-Nicolas de Gand (pp. 204-210) et des travaux de consolidation et de déblaiement prévus à l'abbaye de Villers pour lesquels on propose d'affecter quelques

ouvriers d'une façon permanente. Des reconstructions ont été entreprises à l'abbaye d'Aulne sans avis de la Commission (pp. 228-230). Le *Bulletin* publie les rapports des Comités provinciaux au sujet des travaux de l'année 1935-1936. Le rapport de la province de Liège, particulièrement important, signale les transformations regrettables apportées au Palais des Princes-Evêques de Liège, en dépit des protestations du Comité provincial, qui sont restées sans effet. Signalons les rapports de classement de l'église Saint-Antoine de Liège (p. 391), qui a conservé des restes de la construction du XIII<sup>e</sup> siècle dans les combles, de l'église Notre-Dame de Liège et de l'ancien couvent des Récollettines pénitentes de Dolhain. Le *Bulletin* comporte une liste alphabétique des monuments classés (pp. 468-516).

— M. C. M. PLEYTE fait l'étude d'anciens bateaux en usage sur nos côtes à propos du bateau qui fut découvert à Bruges en 1899 : *Het Schip van Brugge* dans les *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, 1936, pp. 59-66.

— Quelques notes concernant l'histoire d'anciennes maisons de Malines sont à glaner dans l'étude de M. V. STEURS, *De Huizen der Ambachten en Neringen te Mechelen. Mechelsche Bijdragen*, 1937, mai, pp. 52-57.

— L'ouvrage consacré à l'église Saint-Martin de Hal par Melle LOUIS, avec préface de M. S. LEURS, ne donne pas la solution des problèmes que pose la chronologie de l'édifice. Les deux auteurs se contredisent mutuellement. Il était difficile de déterminer, par l'étude seule du style, l'ordre de succession des travaux exécutés presque tous en moins d'un siècle. M. M. THIBAUT DE MAISIÈRES propose de fixer cette chronologie par le simple examen des raccords entre les différentes parties et il l'établit comme suit : 1<sup>o</sup> la vieille tour dont subsistent les murs intérieurs dans la tour actuelle; 2<sup>o</sup> la nef et les bas côtés; 3<sup>o</sup> le chœur; 4<sup>o</sup> la tour avec ses tourelles d'angle (*Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1937, janv.-juin., pp. 26-31).

— L'église Saint-Pierre d'Echternach a conservé des restes d'une église romane du XI<sup>e</sup> siècle : les fenêtres d'une crypte qui s'étendait sous les premières travées de la nef, la voûte de la croisée du transept, la partie inférieure des tours qui flanquent le chœur. L'avant-corps de l'église remonte au XV<sup>e</sup> siècle et l'agrandissement du chœur date de 1718. Les fondations du chœur roman ont été retrouvées. Ceci appert d'une importante étude de M. R. M. STAUD, parue dans le t. LXVI des *Publications de la section historique de l'Institut Grand-ducal*, 1936, pp. 190-255.

— M. l'abbé THIBAUT DE MAISIÈRES donne un aperçu synthétique de l'évolution de l'art au moyen âge dans nos contrées : *Les arts du moyen âge sur la carte de Belgique (Collectanea Mechliniensia)* 1937, fasc. III, pp. 319-333.

LUCIE NINANE.

— Le *Westbau*, si caractéristique de l'architecture romane allemande a beaucoup, et à bon droit, préoccupé les archéologues. Il y a quelques années, Mr. A. FUCHS consacrait un livre à son origine (*Die karolingischen Westwerke*; Paderborn, 1929). Voici que Mr. O. GRUBER s'attache à élucider un point important du problème : la raison d'être des tribunes et des chapelles supérieures aux étages du *Westbau* et de leur fréquente division tripartite (*Das Westwerk : Symbol u. Baugestaltung Germanischen Christentums; Zeitschrift d. Deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft*; Bd III, Heft 3). Son expérience d'architecte, qui l'a si bien servi dans ses recherches sur le Marienmünster à Reichenau, et l'étude de la littérature religieuse et liturgique du haut moyen âge, l'amènent à la conclusion qu'il faut chercher la solution dans le culte des anges; c'est en particulier le culte de l'archange Saint-Michel, répandu dans la monarchie franque à la suite de la diffusion des œuvres de Denys l'Aréopagite qui aurait joué ici le rôle

décisif. Cette manifestation de son culte sur le plan architectural se serait particulièrement produite dans les pays germaniques. M. Gruber s'appuie sur des exemples empruntés principalement à Corvey, Werden, St. Pantaleon de Cologne, Münstereifel, Marmoutier, Reichenau, Lauterbach, etc.

Nous n'osons, faute de compétence, prendre position à l'égard de l'ingénieuse explication de M. Gruber. Elle nous paraît cependant digne d'être signalée à l'attention des archéologues belges et hollandais : il y a dans les anciens Pays-Bas assez de *Westbauten* méritant de faire l'objet d'un examen attentif. La découverte toute récente des bases d'un *Westbau* roman sous le pavement de la nef de la collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles confère même à la question un intérêt d'actualité.

F. L. GANSHOF.

— Le n° 2, 1937 de *Toerisme* (pp. 65-73) contient une étude de DOM RENERIUS PODEVIJN O. S. B. sur l'église de Baardeghem. L'auteur examine successivement les différentes parties de l'édifice roman et gothique en faisant état d'éléments cachés très intéressants et en agrémentant son article de croquis descriptifs et de reconstitutions.

— La Fédération du Nord des Syndicats d'Initiative vient de publier un bel album intitulé *Artois, Flandre, Picardie*. (La Madeleine-lez-Lille, Reubrez, 1937, in 4°, 112 p.). On y trouvera une série innombrable de reproductions de monuments et de sites caractéristiques du Nord de la France, parmi lesquels des églises, des hôtels-de-ville et des beffrois, fort apparentés à notre archéologie nationale et dépendant même dans une certaine mesure de nos écoles scaldienne et brabançonne.

P. R.

## 2. SCULPTURE ET ARTS DECORATIFS.

— La question des origines de l'art de Claus Sluter reste à l'ordre du jour. Mlle M. DEVIGNE expose son opinion dans *Oud-Holland* 1937 fas. 3, sous le titre : « *Les rapports de Claus Sluter avec le milieu franco-flamand* ». L'article a pour but d'attirer spécialement notre attention sur l'influence possible de Jean de Liège, l'auteur présumé des statues si connues de Charles V et de Jeanne de Bourbon, sur le maître hollandais. Jean de Liège est lui-même élève de Jean Pépin de Huy, que des archéologues français très autorisés considèrent comme le créateur de la sculpture iconique franco-flamande. Parmi les œuvres qu'on lui attribue, se trouve le portail de Thieulloye (1325). Mlle DEVIGNE apporte un nouveau dessin montrant que les donateurs y figuraient agenouillés, comme, plus tard, le Duc et la Duchesse de Bourgogne à Champmol. L'armure d'Othon de Bourgogne paraît fort récente pour le début du XIV<sup>e</sup> siècle, mais il faut tenir compte du fait que le dessinateur Succa peut avoir été quelque peu infidèle. Son recueil, découvert par Dehaisne, était surtout destiné aux héraldistes. Ajoutons que l'auteur aborde, au cours de son exposé, presque tous les problèmes qui s'y rattachent de près ou de loin.

— Le COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA nous apporte son habituelle moisson d'œuvres inédites.

« *Les Sculptures du pignon de l'église Notre Dame de la Cambre* », appartiennent, par leur date, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Malheureusement, le temps a exercé sur elles ses terribles ravages, mais on ne peut douter qu'elles furent jadis fort belles (*Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, IX, 1936).

La « *Sainte Ursule* » du legs G. Vermeersch est une œuvre délicate des environs de 1500, période particulièrement savoureuse, à laquelle l'auteur a consacré une étude remarquable. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1937, fasc. 1).

On sait avec quelle lenteur se poursuit la rédaction des inventaires archéologiques.

Aussi appréciera-t-on grandement le service que nous a rendu le COMTE DE BORCHGRAVE D'ALTENA en explorant, d'une façon systématique, la partie nord de la province de Limbourg. Son exposé est de plus enrichi de nombreuses photographies originales. L'auteur n'étudie pas église par église, mais il groupe les œuvres par catégories. Ce plan ingénieux lui permet de faire des rapprochements particulièrement féconds (*Het kerkelijk meubilair dans Limburgsche Kempen; Verzamelde Opstellen*, XII, 2, 1936).

L'église de Pellenberg possède une série de belles statues de bois, qui s'échelonnent entre 1480 et 1500. L'inventaire archéologique du Brabant n'en signale qu'une partie. Heureusement le COMTE DE BORCHGRAVE D'ALTENA a comblé cette lacune. (*Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1937, fasc. 1).

Enfin, le cabinet d'amateur organisé pour célébrer le 50<sup>me</sup> anniversaire de la Société dont le COMTE DE BORCHGRAVE D'ALTENA est l'actif secrétaire général, a fait connaître des œuvres de valeur appartenant à des collections privées. (Même *Bulletin*, 1937, fasc. 2).

— M. E. FRESON étudie « *Le crucifix de Villers l'Evêque* », une œuvre médiocre, mais qu'il convient d'inventorier. (*Chronique archéologique du Pays de Liège*, 1937, n° 4).

— W. E. FORSYTH a groupé en un article quelques sculptures du XV<sup>e</sup> siècle où il a décelé une influence flamande. (*Bulletin of the Metropolitan Museum*, mars 1937).

— Mlle SELSCHOTER a consacré un rapport à des tombes brugeoises empreintes du charme délicat des débuts de la Renaissance. (*Handelingen van het 3<sup>e</sup> Congres voor algemeene Kunstgeschiedenis*).

— C'est à la même période qu'appartiennent les sculptures d'une vieille maison anversoise étudiées par Mlle JOSÉE HALIN. (*Antwerpen's Oudheidkundige Kring*, XII<sup>e</sup> Jaarboek 1936).

— Enfin, une note de D. F. L. SCH. montre comment deux pendules dues à Godecharles sont directement inspirées d'une œuvre du peintre français Vien. (*Mededeelingen van den dienst voor kunsten en wetenschappen der gemeente 's Gravenhage*, 1937).

— Au cours de ses fructueuses recherches sur les carreaux de faïence de l'ancienne abbaye d'Herckenrode, M. HENRI NICAISE a trouvé un texte montrant que l'artiste anversois Martin Tymans a touché des mains de l'abbesse le prix d'une partie des vitraux. Nul doute que cette importante découverte sera le point de départ d'une nouvelle étude des belles verrières de ce monastère, conservées actuellement à Lichfield. Il importera en effet de préciser quel fut exactement le rôle de Martin Tymans dans leur exécution. De même, il y a d'intéressants rapprochements à faire avec les vitraux contemporains d'Anvers et d'Hoogstraeten. (*Antwerpen's Oudheidkundige Kring*, XII<sup>e</sup> Jaarboek 1936).

— M. JEAN HELBIG a repris l'étude de deux importants chapitres de la peinture sur verre dans nos provinces.

Le premier est consacré aux origines. Nous savons fort peu des débuts de cet art chez nous. Les textes d'archives ne sont pas abondants, et d'un autre côté les œuvres sont encore plus rares.

C'est notre musée national qui a le privilège de conserver, dans ses collections, les plus précieux de ces témoins. Ils ont été récemment mis en valeur par un dispositif simple et ingénieux.

Nous avons d'abord un ange qui décèle encore, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, l'influence byzantine. A l'influence orientale succède celle de la France, qui règne sur tout l'Occident et dont relève un médaillon représentant un roi tenant une cornemuse.

Le vitrail de Sichem (1387) annonce le réalisme eyckien, et l'essor d'un art national. Malgré de grandes difficultés techniques, l'auteur nous donne une bonne photo du Christ en croix, dont on n'avait jusqu'ici que des dessins.

L'article suivant reprend l'histoire du vitrail après l'époque bourguignonne, quand la Renaissance se manifeste d'une façon très précoce dans ce domaine.

Le vitrail d'Englebert de Nassau de la Cathédrale d'Anvers, dû à Nicolas Rombauts (1503), ouvre l'ère nouvelle que l'on peut considérer comme un âge d'or.

Le Musée du Cinquantenaire possède des dizaines de témoins de cette époque. Tous n'ont pas la valeur du « Triomphe du Temps » de Dirck Vellert, mais tous méritent une sérieuse attention, et il faut être reconnaissant à M. Helbig de nous en faire connaître les meilleurs comme la série de Tobie et l'homme qui s'assied entre deux chaises. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1937, fasc. I Janvier-Février, fasc. III Mai-Juin).

— Les « *marques et signatures de tapissiers de Bruxelles* » ont donné à Madame CRICK-KUNTZIGER, le sujet d'un article dont il convient de souligner l'importance. (*Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XL, 1936). Les échevins de la capitale prirent en 1528 une ordonnance obligeant les tapissiers à marquer les grandes pièces sorties de leur atelier, d'un écu de gueules accompagné de deux B, et d'un signe individuel. En 1544 Charles-Quint étendit la mesure à tous les centres de fabrication, qui reçurent une marque distinctive. Mais le prestige de Bruxelles était tel, que de nombreux contrefacteurs, des Anversois surtout, imitèrent les deux B et l'écu. L'auteur se demande si ces tapissiers n'étaient pas parfois de bonne foi et ne croyaient pas avoir un droit personnel à cette marque, en raison de leur origine bruxelloise. Tel semble le cas de François Spiering, qui ne visait certainement pas à tromper ses clients.

Sans attendre l'édit des échevins, quelques tapissiers avaient eu l'idée de signer leurs œuvres, notamment Pierre Van Edinghem, dit Van Aelst. Jusqu'ici les archéologues se perdaient en conjectures au sujet du nom de MOER que l'on relève sur le célèbre mariage de David et de Bethsabée de Madrid. Faute de mieux, on y avait vu un anagramme de Jean van Roem. La vérité est toute autre et Mme Crick-Kuntziger aura eu l'honneur de tirer de l'oubli son véritable auteur, Michel de Moer, auquel il faut restituer en même temps, de belles tapisseries appartenant au Prince Czartoryski et à l'hôtel de ville de Bruxelles.

Ce serait un trop grand bonheur si le registre où l'on inscrivait les marques, avait été conservé, mais les actes notariés nous en ont transmis quelques-unes. Mme Crick-Kuntziger nous en donne qui était totalement inconnues et d'autres mal interprétées.

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle les signatures font leur réapparition et ici encore, Mme Crick-Kuntziger nous apporte du neuf. La signature jusqu'ici mystérieuse de Ras Orlofs revient à Erasme Oerlofs.

— M. F. H. TAYLOR consacre dans le « *Worcester art Museum annual* (I. 1935-36) » une notice très documentée sur une belle tapisserie flamande récemment acquise par son musée. C'est un Jugement Dernier qui appartient à une série bien connue que l'on situe généralement et avec de bonnes raisons, entre 1490 et 1510, mais l'auteur opte d'emblée pour une date beaucoup plus avancée. En abandonnant l'opinion traditionnelle, M. Taylor s'engage, à notre avis, dans une voie périlleuse. De déduction en déduction, il en arrive à conclure que la tapisserie aurait été exécutée pour le mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, en 1468. Les cartons seraient d'Hugo van der Goes et l'exécution de Philippe de Mol. On lirait, en effet, les trois lettres M. O. L. sur la robe de la Vierge. Il est à regretter que l'auteur n'ait pas donné une photo agrandie de ce détail. On sait la grande prudence qui s'impose dans un cas pareil.

— Mlle G. T. VAN YSSELSTEIN étudie les tapisseries de la vente Coty représentant les

Chasses de Diane. Elles sont précisément de ce François Spiering dont nous parlions plus haut. (*Oud-Holland*, 1937, fasc. IV).

— Nombreux furent les Flamands qui s'expatrièrent pour aller fonder des manufactures de tapisseries à l'étranger. M. A. PETTORELLI étudie le centre de Corregio, fondé par un de nos compatriotes dont le nom a été traduit en Duro. Ce sont surtout des verdures qui sont sorties de cet atelier. Signalons comme pièce particulièrement curieuse, une verdure alliée à un sujet de tenière. (*Bulletin de l'Institut historique belge à Rome*, 1936).

— On ne manquera pas de lire dans le même bulletin, une note de Mgr VAES, qui contient de fort intéressants renseignements sur les tapisseries flamandes en Italie.

— Les tapisseries de la chapelle de Sant Fordi à Barcelone, étudiées en 1923, par M. PUIG Y CADALFACH dans les *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, ont été transportées au musée de cette ville. Elles font l'objet, à cette occasion, d'une nouvelle notice qui ne semble guère ajouter à nos connaissances. (*Butlleti dels museus d'art de Barcelona*. Août 1937).

— Mme SCHOUTHEEDEN-WERY met à profit sa connaissance très approfondie des sciences naturelles pour mettre en relief le merveilleux réalisme des tapisseries maximiliennes. (*L'art et la vie*, mars 1937).

— Passons, pour terminer, aux arts du métal.

Mlle JEANNE LADMIRANT a eu la bonne fortune de découvrir au Musée National de Florence, deux statuette mosanes qui avaient échappé à l'attention des archéologues. (*Bulletin de l'Institut historique belge à Rome*, 1936).

— M. JEAN YERNAUX rappelle le souvenir d'une œuvre disparue : « *La grande chasse de St Lambert* ». (*Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, XXVII, 1936).

— Liège après avoir été longtemps tributaire de Huy et de Dinant, devint à son tour un centre de l'industrie artistique du cuivre. Ses églises regorgeaient d'objets de ce métal. On s'en rend compte en lisant l'intéressant article de M. E. PONCELET sur « *Les cuivriers du chapitre de St Lambert à Liège* ». On avait éprouvé la nécessité de créer une charge pour un spécialiste devant s'occuper de l'entretien des objets de cuivre de la cathédrale, et au besoin en exécuter de nouveaux. (*Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, XXVII, 1936).

— M. J. YERNAUX complète l'étude de M. PONCELET en traitant d'une autre branche de l'industrie du cuivre, la fonderie des cloches et des canons. Ce sont des allemands, de là le nom von Trier, qui furent les fondateurs de ces ateliers. (*Chronique archéologique du Pays de Liège*, 1937 n° 1).

— M. COURTOY nous apporte une preuve éloquente du prestige dont jouissaient à l'étranger, nos ouvriers et nos artisans, en publiant des contrats de recrutement de travailleurs namurois pour l'Espagne. Au XVII<sup>e</sup> siècle les propriétaires des forges de Molina voulant ranimer leur industrie, firent appel à des wallons. Choix d'autant plus flatteur que les Espagnols étaient eux-mêmes très capables dans ce domaine. Nos forgerons furent vite suivis par des verriers et des papetiers. Le gouvernement eut même à intervenir dans cette émigration. (*Namurcum*, 1937, n° 1).

J. SQUILBECK.

### 3. PEINTURE.

— Le tome 31 de l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* de THIEME et BECKER, publié sous la direction de H. Vollmer, vient de paraître

(Leipzig, Seemann, 1937, 600 pages). Il comporte les notices d'artistes dont les noms s'inscrivent entre Siemering et Stephens.

— Le fascicule 2 de l'année 1936 du *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie* donne quelques renseignements sur les restaurations réalisées au cours de l'année 1936 à diverses peintures murales décorant les églises Saint Quentin de Hasselt (p. 189), Saint Pierre d'Anderlecht (pp.198-199), Saint Bavon de Gand (pp. 190-200). On y trouve également des renseignements concernant une Flagellation du Christ attribuée à Jacob Van Oost, conservée à l'église de Klemsterke (pp. 192-193), les tableaux de l'église de Dudzele (pp. 193-196), et le triptyque de la Crucifixion de Juste de Gand (Cathédrale de Gand) dont M. Frédéric de Smet rappelle les états primitifs successifs (pp. 335-346).

— M. PAUL WESCHER attire l'attention sur deux dessins du XV<sup>e</sup> siècle qu'il attribue à des maîtres du groupe bourguignon, *Two burgundian drawings of the fifteenth century, Old Master Drawings*, septembre 1937, pp. 16-17, pl. 17 et 18. Il s'agit d'un Saint Christophe appartenant à la bibliothèque de Dessau dont l'auteur serait proche de Paul de Limbourg et de trois études du thème de la Vierge et l'Enfant (collection de dessins à Bâle) que M. Wescher attribue à Melchior Broederlam.

— Le Rijksmuseum d'Amsterdam conserve un tableau à sujet folklorique dont M. ARTHUR WYSMAN s'efforce d'expliquer le sens, *De legende van den bakker van Eelco, Oud-Holland*, 1937, 4, pp. 173-177. L'auteur estime qu'il y a lieu de localiser cette légende (remplacer des têtes d'hommes par des choux verts) à Eecloo. La corporation des boulangers qui y fut célèbre eut des démêlés avec la commune de Maldeghem après 1500, le tableau d'Amsterdam rappelle ces incidents.

— M. L. Van Puyvelde a organisé une importante exposition d'esquisses de Rubens aux Musées royaux des Beaux-Arts. Il est parvenu à grouper près de 150 œuvres dispersées dans des collections privées d'Europe et d'Amérique et dans des musées les plus connus comme les plus oubliés (Dunkerque, Quimper, etc.). Il a réussi à obtenir le prêt des esquisses conservées au Musée du Prado dont la direction a pour principe de ne jamais faire voyager d'œuvres. Grâce à ses recherches, pas mal de tableaux dont la trace était perdue sont de nouveau repérés. Le *Catalogue de l'Exposition des Esquisses de Rubens* (Bruxelles, 1937, In-12<sup>o</sup>, 122 p., 24 pl., 12 frs), rédigé par M. L. VAN PUYVELDE, constitue un document de première valeur parce qu'il est particulièrement documenté. L'auteur situe chaque œuvre, examine par quels avatars elle passa, signale des compositions à rapprocher, énumère les expositions auxquelles elle fut présentée et publie la bibliographie complète à son sujet. Les tableaux y sont rangés par matière; les suites de Decius Mus, du plafond de l'église Saint Charles, de Constantin, de Marie de Médicis, du Triomphe de l'Eucharistie, d'Henri IV, d'Achille, de l'Entrée du Cardinal Infant à Anvers, de la Glorification de Jacques I et des Métamorphoses d'Ovide occupent la moitié des numéros.

— M. A. E. POPHAM attribue à Pierre-Paul Rubens un dessin du Musée des Beaux-Arts de Besançon (D. 88) figurant une femme occupée à traire une vache (*Old Master Drawings*, septembre 1937, p. 26, pl. 26). Ce sujet se retrouve dans divers paysages du maître et, en particulier, dans la Ferme de Laeken de Buckingham Palace.

— M. Gluck, étudiant les portraits de musiciens peints par Antoine Van Dyck, proposa de reconnaître les traits de Nicolas Lanier dans un portrait du maître conservé au Musée de Vienne (cf. cette *Revue*, 1937, p. 96). M. CLARE STUART-WORTLEY publie dans *Old Master Drawings*, septembre 1937, pp. 26-28, pl. 27, un dessin figurant un personnage assez identique, réalisé par Van Dyck. Cette œuvre appartient à la National Gallery of Scotland d'Edimbourg (R. N. 1846).

— M. T. KAMENSKAJA consacre un important article aux dessins de Jordaens conservés à l'Ermitage, *Zeichnungen Jacob Jordaens' in der Eremitage, Belvedere*, 1934-1936 (paru en 1937), 9-12, pp. 199-207. L'auteur étudie ces œuvres, les situe dans la production du maître et les met en rapport avec ses tableaux, il note aussi leurs relations avec les compositions de Rubens, de Van Dyck et d'Adam Van Noordt.

— M. H. DUPONT a dépouillé *Un registre paroissial d'Herzelee* (*Bulletin du Comité flamand de France*, 1937, pp. 49-53) dans lequel le curé Jean-François Outters consigna depuis 1732 jusqu'à 1774 des renseignements les plus divers concernant sa paroisse et son église. Nous y relevons qu'après 1742, le curé confia au peintre bruxellois, Judaeus de Silva, le soin de marbrer et de dorer les autels de l'église. C'est à un sculpteur bruxellois habitant Berghes, Pierre Van Brouckorst qu'il demanda de réaliser, avec le concours de l'ébéniste Pierre Mus, la boiserie, les confessionnaux, les autels, la balustrade de la tribune d'orgue, la chaire de vérité.

— Au cours du compte rendu que nous avons fait de l'important *Repertorium voor de geschiedenis der Nederlandsche schilder- en graveerkunst* de H. VAN HALL (cf. cette *Revue*, 1937, pp. 177-179), nous n'avons pas suffisamment insisté sur une remarque faite par l'auteur au cours de sa préface. Il avertit que la bibliographie des artistes nés sur le territoire actuel de la Belgique après 1550 y est systématiquement omise, ce qui explique l'absence dans ce Répertoire du nom des peintres et graveurs flamands depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

J. LAVALLEYE.

— En juillet dernier, une heureuse initiative de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles permit de faire sortir de nombreuses collections particulières des œuvres peu connues dont quelques-unes constituèrent une véritable révélation. On donna à cette exposition, groupée d'une manière fort intime, le nom de « Cabinet d'Amateur ». M. JACQUES LAVALLEYE publie, dans le *Bulletin* de la société précitée (juillet 1937, pp. 72-84) le *Catalogue raisonné de la Peinture (XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles)* de ce Cabinet. Grâce à ses vingt-cinq analyses critiques très précieuses, l'effort des organisateurs de la petite exposition ne sera pas perdu.

P. R.

#### 4. VARIA.

Le lecteur de *Varende Luyden*, publié par D. TH. ENKLAAR (Assen, Van Gorcum's Historische Bibliotheek, D. XII, 1937, 143 pp.), trouvera dans cet ouvrage, consacré aux groupes médiévaux vivant en marge de la société néerlandaise, de remarquables éclaircissements sur la vie des êtres errants dont notre art pictural, graphique et sculptural a tant tiré parti, ainsi que le démontrent d'ailleurs de belles illustrations intercalées dans le texte.

P. R.

# TABLE DES MATIERES DU TOME VII.

SEPTIEME ANNEE. — 1937.

## ARTICLES.

	Page
BAUTIER (PIERRE). — Vincent Sellaer . . . . .	337
BOMBE (WALTER). — Notes sur quelques peintres anversoïis du XVI <sup>e</sup> siècle inconnus dans les Pays-Bas . . . . .	327
CORBET (AUGUSTE). — Bijdrage tot de studie der Bruegels . . . . .	39
CORBET (A.). — De Kerk van het H. Kruis te Zwyndrecht . . . . .	303
DAVID (HENRI). — De nouveau et encore Sluter. Un cas parallèle à celui de Claus Sluter de Harlem : Nicolas Gerhaert de Leyde	193
DOUTREPONT (ANTOINETTE). — Le cloître de l'ancienne abbaye de Sainte-Gertrude à Louvain . . . . .	103
FRAIPONT (MAX DE). — Les origines occidentales du type de Saint Michel debout sur le dragon . . . . .	289
GEVAERT (SUZANNE). — Un ivoire mosan et ses dérivés . . . . .	97
HELBIG (JEAN). — Une signature de Nicolas Rombouts . . . . .	5
LANDELIN HOFFMANS (O. M. CAP., P). — Un Moro chez les Capucins d'Enghien . . . . .	11
LEFÈVRE (O PRAEM., PL.). — Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode aux XVII <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> siècles (suite et fin)	57
LESTOCQUOY (J.). — Le rôle des artistes tournaisiens à Arras au XV <sup>e</sup> siècle : Jacques Daret et Michel de Gand . . . . .	211
LIEBREICH (AENNE). — De nouveau Sluter . . . . .	53
LOUIS (ANDRÉE). — Les consoles de l'Hôtel de ville de Bruges . . . . .	199
NINANE (LUCIE). — Un retable sculpté flamand aux Iles Canaries . . . . .	135
PUYVELDE (LEO VAN). — Retables sculptés flamands . . . . .	45
ROLLAND (PAUL). — La cathédrale de Tournai et les courants archi- tecturaux . . . . .	229
ROLLAND (PAUL). — Les fontaines monumentales des marchés de Bruxelles et de Mons . . . . .	168
SCHLUGLEIT (DORA). — L'abbé de Scaglia, Jordaens et « l'Histoire de Psyché » de Greenwich House (1639-1642) . . . . .	139
VANDALLE (MAURICE). — Les frères Vaillant . . . . .	341
VERHAEGEN (BARON). — L'Eglise Saint-Bavon d'Aardenburg . . . . .	311

## CHRONIQUE.

### ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE :

Liste des membres . . . . .	77, 168
Rapport sur l'exercice 1936 . . . . .	81
Procès-Verbaux des séances . . . . .	82, 168

## BIBLIOGRAPHIE.

### I. *Ouvrages :*

AERDE (RAYMOND VAN). — Het Schooldrama bij de Jezuïten. Bijdrage tot de geschiedenis van het tooneel te Mechelen (CH. VAN DEN BORREN) . . . . .	181
BORCHGRAVE D'ALTENA (COMTE J. DE). — Décors anciens d'intérieurs mosans, t. III (PAUL ROLLAND) . . . . .	282
BRUTAILS (G. A.). — Précis d'Archéologie du Moyen Age (PAUL ROLLAND) . . . . .	361
BUYSSENS (PAUL) — Les trois races de l'Europe et du monde, leur génie et leur histoire (R. L. DOIZE) . . . . .	172
CROSSLEY F. S. A. (FRED. H.). — English church monuments A. D. 1150-1550 (P. ROLLAND) . . . . .	283
DELEN (A. J. J.). — Histoire de la Gravure dans les Anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIII <sup>e</sup> siècle (P. DE KEYSER) . . . . .	368
DENUCÉ (J.). — Sources pour l'Histoire de l'Art flamand IV (M. CRICK-KUNTZIGER) . . . . .	180
DUPONT (JACQUES). — Les primitifs français (J. LAVALLEYE) . . . . .	176
FRAIPONT (CHARLES). — Les hommes fossiles d'Engis, Archives de l'Institut de Paleontologie humaine, Mémoire 16 (R. L. DOIZE) . . . . .	172
GARDNER (ARTHUR). — A handbook of English medieval sculpture (P. ROLLAND) . . . . .	283
GELDER (DR H. E. VAN). — Kunstgeschiedenis der Nederlanden (PAUL ROLLAND) . . . . .	175
<i>Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis</i> , t. III (P. ROLLAND) . . . . .	363
GROSSE (ROLPH). — Niederländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts (J. LAVALLEYE) . . . . .	89
HALL (H. VAN). — Repertorium voor de geschiedenis der Nederlandsche schilder- en graveerkunst sedert het begin der XII <sup>e</sup> eeuw tot het eind van 1932 (J. LAVALLEYE) . . . . .	177

HAMMACHER (A. M.). — Vorm en Geest der Romaansche Beeldhouwkunst (PAUL ROLLAND) . . . . .	172
HOOGWERFF (G. J.). — De Noord-Nederlandsche Schilderkunst (J. LAVALLEYE) . . . . .	366
KERBER (OTTMAR) — Hubert van Eyck. Die Verwandlung der Mittelalterlichen in die neuzeitliche Gestaltung (J. LAVALLEYE) . . .	281
LAMBERT (ELIE). — Caen, roman et gothique. Ses abbayes et son château (P. ROLLAND) . . . . .	84
LAURENT (HENRI). — Un grand commerce d'exportation au Moyen Age. La Draperie des Pays-Bas en France et dans les pays méditerranéens (XII-XV s.) (P. ROLLAND) . . . . .	175
LEFRANÇOIS-PILLION (L.). — La cathédrale d'Amiens (P. ROLLAND)	362
LOUIS (ANDRÉE). — L'Eglise Notre-Dame de Hal. Id., De Sint Martenskerk te Halle (P. ROLLAND) . . . . .	173
MAQUET-TOMBU (J.). — Colyn de Coter, peintre bruxellois (J. LAVALLEYE) . . . . .	367
PAILLARD (E. M.). — Portail de Reims (PAUL ROLLAND) . . . . .	85
ROLLAND (PAUL). — Les églises paroissiales de Tournai (L. NINANE)	84
ROUBIER (JEAN). — La sculpture romane. — La cathédrale de Reims. — La cathédrale de Rouen. — Images de Bruges (P. ROLLAND)	361
SMITS VAN WAESBERGHE S. J. (JOS.). — Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen (CH. VAN DEN BORREN) . . . . .	89
TER KUIL (DR. E. H.). — De monumenten van Geschiedenis en Kunst in de Provincie Overysel (L. NINANE) . . . . .	362
THOMAS (ALOÏS). — Die Darstellung Christi in der Kelter (C. DE CLERCQ) . . . . .	281
VALENTINO (RACHEL). — La formation de la peinture française. Le Génie celtique et les influences (P. ROLLAND) . . . . .	87
WALL (C. VAN DE). — Carel Van Mander, Dutch and Flemish painters. Translation from the Schilderboek (J. LAVALLEYE) . . . . .	179
WALTERS ART GALLERY. — Handbook of the collection (P. ROLLAND)	284

II. *Revue et Notices:*

Préhistoire (R.-L. DOIZE) . . . . .	183, 285
Architecture (L. NINANE) . . . . .	184, 368
Sculpture et Arts industriels (H. NICAISE et J. SQUILBECK) . . . . .	90, 285, 371
Peinture (J. LAVALLEYE) . . . . .	93, 186, 287, 374
Varia (P. ROLLAND) . . . . .	191, 376

## TABLES DES PLANCHES.

<i>Aardenburg.</i> Eglise Saint Bavon :	
intérieur . . . . .	314, 316
extérieur . . . . .	318, 322
<i>Arras.</i> Musée diocésain. Sainte face : buis . . . . .	225
<i>Arras.</i> Cathédrale. Volet de triptyque représentant l'ancien maître-autel . . . . .	222
<i>Avranches.</i> Bibliothèque. Miniature . . . . .	290
<i>Bocholt,</i> Eglise. Retable sculpté de la vie de la Vierge . . .	47
<i>Bruges.</i> Hôtel de Ville. Consoles sculptées . . . . .	201, 203, 205
<i>Bruxelles.</i> Musées Royaux des Beaux-Arts. Bruegel le vieux. Le recensement de Bethléem . . . . .	40
<i>Bruxelles.</i> Musées Royaux des Beaux-Arts. Bruegel le jeune. Recensement de Bethléem . . . . .	40
<i>Caen.</i> Abbatiale de la Trinité: extérieur . . . . .	240
<i>Cologne.</i> Grand Saint-Martin : extérieur . . . . .	242
<i>Durham.</i> Cathédrale . . . . .	243
<i>Enghien.</i> Couvent des capucins. Antonius Mor: Le coup de lance	12, 32
<i>Entraigues.</i> Eglise Saint-Michel. Tympan . . . . .	290
<i>Hemelveerdeghem.</i> Retable sculpté de S. Jean-Baptiste . . .	51
<i>Leau.</i> Eglise Saint-Léonard. Chandelier Pascal par Renier van Thienen . . . . .	223
<i>Lille.</i> Musée. D. Bouts : Chemin du ciel (détail) . . . . .	167
<i>Londres.</i> Victoria and Albert Museum : Triptyque mosan . .	256
<i>Londres.</i> Coll. Lord Cambrose. A. van Dyck : L'abbé Scaglia	140
<i>Londres.</i> British Museum. Plaque de diptyque d'ivoire . . .	290
<i>Londres.</i> British Museum, Bible de Floreffe . . . . .	98
<i>Louvain.</i> Eglise et Cloître de l'ancienne abbaye de Sainte- Gertrude : plan . . . . .	107
<i>Louvain.</i> Ancienne abbaye de Sainte-Gertrude : détails d'archi- tecture et de clefs de voûtes . . . . .	114
consoles sculptées . . . . .	120
écoinçons sculptés . . . . .	128, 130
<i>Madrid.</i> Prado. Ecole des anciens Pays-Bas XVI <sup>e</sup> siècle : Caritas	338
<i>Maredsous.</i> Abbaye. Saint-Michel : bas-relief de la 2 <sup>m</sup> e 1/2 du XII <sup>e</sup> siècle . . . . .	294
<i>Milan.</i> Coll. Léon de Harven, Tableau de Vincent Sellaer: Vierge et Enfant . . . . .	338

<i>Mons.</i> Eglise Sainte-Waudru. Vitrail dit de Jean Carondelet . . .	8
<i>Mons.</i> Eglise Sainte-Waudru. Vitrail (1524) par Nic. Rombouts	8
<i>Mont-Gargan.</i> Trône du XII <sup>e</sup> siècle . . . . .	290
<i>Opitter.</i> Eglise. Retable sculpté de la Passion . . . . .	50
<i>Paris.</i> Bibliothèque de l' Arsenal. Ivoire d'Afflighem . . . . .	98
<i>Schleissheim.</i> Château. Tableau de Vincent Sellaer : Le Christ et les Enfants . . . . .	338
<i>Stockholm.</i> Université. Tableau de Vincent Sellaer : Sainte Fa- mille et sainte Anne . . . . .	338
<i>Tournai.</i> Cathédrale : extérieur . . . . . 242, 243, 255,	256, 276.
<i>Tournai.</i> Cathédrale : sculptures . . . . .	256, 260
<i>Vienne.</i> Musée. Roger van der Weyden : Triptyque de la Cruci- fixion . . . . .	225
<i>Worms.</i> Dôme : extérieur . . . . .	240
<i>Zwijndrecht.</i> Eglise de la Sainte-Croix : extérieur . . . . .	306

TABLE ONOMASTIQUE :

BOUTS (D.). — Chemin du ciel (détail). Lille, Musée . . . . .	167
BRUEGEL (P. le vieux). — Le recensement de Bethléem. Bru- xelles. Musée . . . . .	40
BRUEGEL (P., le jeune). — Le recensement de Bethléem. Bru- xelles, Musée . . . . .	40
DARET (JACQUES) — Retable de la Vierge (fermé). Paris, Petit Palais . . . . .	214
DYCK (A VAN). — L'abbé Scaglia. Londres, Coll. Lord Cambrose	140
MICHEL DE GAND. — Croix monumentale de S. Vaast à Arras	223
MOR (ANTONIUS). — Le coup de lance. Enghien, Couvent des Capucins . . . . .	12, 32
RENIER VAN THIENEN. — Chandelier Pascal. Leau, Eglise . . .	223
ROMBOUITS (NICOLAS) (?). — Vitrail dit de Jean Carondelet. Mons, Eglise Sainte-Waudru . . . . .	8
ROMBOUITS (NICOLAS). — Vitrail (1524). Mons, Eglise Sainte- Waudru . . . . .	8
SELLAER (VINCENT). — Vierge et Enfant. Milan, Coll. Léon de Harven . . . . .	338
SELLAER (VINCENT). — Sainte Famille et Sainte Anne. Stock- holm, Université . . . . .	338
SELLAER (VINCENT). — Le Christ et les Enfants. Schleissheim, Château . . . . .	338
	381

WEYDEN (ROGER VAN DER) — Triptyque de la Crucifixion : Sainte Face. Vienne, Musée . . . . .	225
---	-----

TABLE TOPOGRAPHIQUE :

<i>Bas-relief 2<sup>m</sup>e 1/2 XII<sup>e</sup> siècle : Saint Michel.</i> Maredsous. Abbaye	294
<i>Chandelier Pascal</i> , par Renier van Thienen. Léau, Eglise . . .	223
<i>Ivoire : plaque de diptyque du VI<sup>e</sup> siècle.</i> Londres, British Museum . . . . .	290
<i>Ivoire d'Afflighem.</i> Paris, Bibliothèque de l'Arsenal . . . .	98
<i>Miniature de la fin du XII<sup>e</sup> siècle.</i> Avranches, Bibliothèque . .	290
<i>Miniature : Bible de Floreffe.</i> Londres, British Museum . . .	98
<i>Reliquaire : triptyque mosan.</i> Londres, Victoria and Albert Museum . . . . .	256
<i>Reliquaire de cuivre gravé.</i> Coll. Schnütgen . . . . .	98
<i>Retable sculpté de la vie de la Vierge.</i> Bocholt, Eglise . . . .	47
<i>Retable sculpté de la Passion.</i> Opitter, Eglise . . . . .	50
<i>Retable sculpté de S. Jean-Baptiste.</i> Hemelveerdeghem, Eglise	51
<i>Retable sculpté.</i> Telde (Canaries) . . . . .	136
<i>Retable sculpté de la Vierge.</i> Fressin, (Pas de Calais) . . . .	216
<i>Tableau de l'Ecole des Anciens Pays-Bas XVI<sup>e</sup> siècle.</i> Caritas. Madrid, Prado . . . . .	338
<i>Trône de la 1<sup>re</sup> 1/2 du XII<sup>e</sup> siècle.</i> Mont-Gargan (Italie) . . .	290
<i>Tympan sculpté de la 1<sup>re</sup> moitié du XV<sup>e</sup> siècle.</i> Entraigues, Eglise Saint-Michel . . . . .	290

L. N.







