

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

PUBLIÉE PAR

L'ACADÉMIE ROYALE  
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

(ASSOCIATION SANS BUT LUCRATIF)

RECUEIL TRIMESTRIEL  
TOME VIII. FASCICULE 2  
AVRIL - JUIN 1938

SECRETARIAT : PAUL ROLLAND  
67, RUE SAINT-HUBERT  
ANVERS

IMP. ET PUBL. FLOR BURTON, S. A.  
28, COURTE RUE NEUVE  
ANVERS

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

SECRÉTAIRE : PAUL ROLLAND, 67, RUE SAINT-HUBERT, BERCIEM-ANVERS.

SECRÉTAIRE-ADJOINT : JACQUES LAVALLEYE, 299, RUE FRANÇOIS GAY, WOLUWE-BRUXELLES.

## COMITE DE PATRONAGE :

MM. PIERRE BAUTIER, WILLY FRILING, vicomte CHARLES TERLINDEN,  
ALBERT VISART DE BOCARME, baron M. HOUTART.

## COMITE DE REDACTION :

Le bureau annuel de l'Académie, aidé de MM. P. BAUTIER, A. J. J. DELEN, chanoine R. MAERE, vicomte Ch. TERLINDEN, L. VAN PUYVELDE.

## COMITE DE LECTURE :

MM. BAUTIER, CAPART, GANSHOF, GESSLER, HASSE, HULIN DE LOO, MARCEL LAURENT,  
CHANOINE MAERE, PAUL ROLLAND, SAINTENOY, VICOMTE Ch. TERLINDEN, VAN DER BORREN, VAN PUYVELDE.

---

## SOMMAIRE

Pages

Les Vikings en Belgique, par G. Hasse ... ..	96
A propos de l'ancienne église S. Donatien à Bruges, par H. Mansion ...	99
Circulation de modèles d'ateliers au XIV <sup>e</sup> s., par J. Helbig ... ..	113
L'atelier de Bauduin de Bailleul et la tapisserie de Gédéon, par J. Les- tocquoy ... ..	119
Jacques van Oost, dit le Jeune, par M. Vandalle ... ..	139
CHRONIQUE :	
Académie royale d'Archéologie, procès-verbaux ... ..	173
Congrès de la Fédération archéologique et historique ... ..	174

## BIBLIOGRAPHIE :

I. — Ouvrages : J. Steinhausen (J. Breuer); R. De Maeyer (Geubel); A. Gardner (J. Squilbeck); Gentsche Bijdragen (P. Rolland); La cathédrale d'Amiens (P. Rolland); C. Gaspar et F. Lyna (M. Laurent); J. Denucé et G. Gernez (Vte Terlinden); Smits van Waesberghe (Ch. Van den Borren) ... ..	175
II. — Revues et notices : 1 <sup>o</sup> Préhistoire (R. L. Doize); 2 <sup>o</sup> Architecture (L. Ninane); 3 <sup>o</sup> Sculpture et Arts industriels (J. Squilbeck et H. Ni- caise); 4 <sup>o</sup> Peinture (J. Lavalleye) ... ..	186

---

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

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

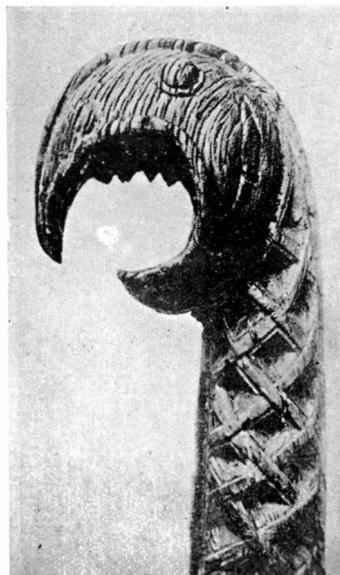
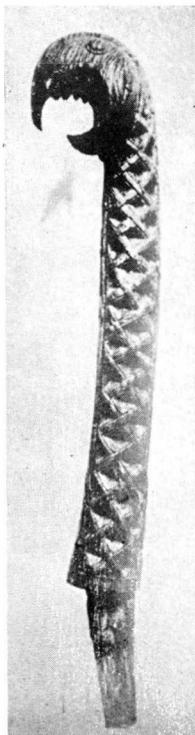
### Prix de vente :

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

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

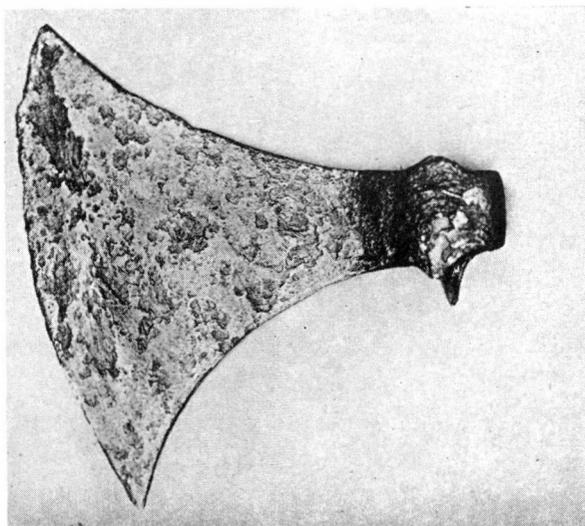






*Proue (?) de barque Viking trouvée dans l'Escaut.*

British Museum Londres  
(Photo London News).



*Hache Viking, trouvée dans l'Escaut.*

Collection Dr. G. Hasse, Anvers.

# LES VIKINGS EN BELGIQUE.

## NOTE COMPLEMENTAIRE.

Ce qui m'incite à fournir une note complémentaire à l'étude que j'ai publiée précédemment dans cette Revue (1) sur les Vikings en Belgique — où, comme l'a démontré l'historien van der Linden (2), leur rôle ne fut pas terminé par la bataille de Louvain en 892 — c'est l'acquisition récente par le British Museum d'une pièce capitale dont la disparition constitue une perte irréparable pour notre pays.

1. Cette pièce, trouvée dans l'Escaut entre Schoonaerde et Appels, mesure 1,45 m. de long et est formée d'une tête à long col, sculptée sur ses deux faces. Le tout se termine à la partie inférieure par un bout taillé destiné à être enchâssé dans un châssis de barque ou de traîneau.

Le conservateur Kendrick, de la Section médiévale du British Museum (3), la considère comme ayant appartenu à une barque danoise du IX<sup>e</sup> siècle, bien que, dit-il, Brönsted suggère qu'elle pourrait être pré-Viking et dater du VIII<sup>e</sup> siècle.

Le fait intéressant serait donc de posséder un type de barque qui pourrait dater de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle et qui ne serait venu chez nous qu'au IX<sup>e</sup> siècle. Cela n'a rien qui puisse étonner nos riverains du vieil Escaut, puisque, avant la guerre mondiale en 1914, il existait et naviguait encore en amont d'Anvers des barques qui, sans avoir en rien changé de modèle, avaient cependant 100 et plus de 150 ans d'âge (Burght, rive gauche, en amont d'Anvers).

La tête dont il est question est grosse, plus ou moins ronde, avec la bouche largement ouverte; une crête médiane la divise en deux; de chaque côté s'ouvre un œil assez grand, proéminent; deux mandibules formant un bec crochu garnissent les bords de la bouche; à l'intérieur on voit des dents bien tranchantes.

A première vue on croirait se trouver en présence d'un serpent fabuleux; mais, comme dans les sculptures figurant le serpent les dents sont rondes, il ne peut être question ici que d'un oiseau légendaire.

Le cou de cet oiseau est long, formé de deux faces quadrillées et séparées en avant et en arrière par une crête légère; le quadrillé est placé

---

(1) N<sup>o</sup> de septembre 1935.

(2) *Les Normands à Louvain*, Revue historique, T. 124, 1919.

(3) Voir *London News*, v. d. 192, 19 févr. 1938.

en oblique. C'est le décor qualifié de carolingien par les divers auteurs qui se sont spécialisés dans l'étude de la civilisation scandinave.

Cette pièce capitale mérite une étude très approfondie avec les considérations archéologiques et artistiques qui nous diront entre autres choses si c'est une proue ou une poupe de barque. En tous cas c'est pour l'Europe, en dehors de la Scandinavie, la plus grande et la plus belle pièce connue de l'espèce.

2. Une seconde pièce intéressante fut trouvée dans l'Escaut à Appels près de Schoonaerde, (elle repose actuellement dans mes collections). C'est une grande hache en fer, du type trouvé en Norvège, en Suède à Kartelhy, en France dans la Charente, en Angleterre (Kendrick, p. 34, pl. V); elle mesure 48 cm. dans sa plus grande largeur, 17,5 cm. dans sa plus grande hauteur, 20 mm. d'épaisseur depuis la douille jusqu'au tranchant.

Ce tranchant est large, fortement rebattu et se termine en haut et en bas par une forte pointe.

La douille est formée par la lame de fer rabattue et martelée à chaud pour la fermer — la trace en est encore faiblement visible.

Ce type est généralement classé comme étant du IX<sup>e</sup> siècle.

Dr. G. HASSE.

## A PROPOS DE L'ANCIENNE EGLISE SAINT DONATIEN A BRUGES.

La place du Vieux Bourg à Bruges a la forme d'un rectangle régulier dont trois côtés sont limités par diverses constructions, tandis qu'au nord, à côté de la Prévôté, se trouve un espace vacant planté d'arbres.

C'est là que s'élevait jadis la cathédrale Saint-Donatien, détruite à la Révolution.

Orientée dans le sens de sa plus grande dimension, c'est-à-dire de l'ouest à l'est, elle bordait de ce côté presque toute la place du Bourg, car à cette époque la Prévôté, agrandie au cours du XIX<sup>m</sup> siècle, était bien plus réduite en longueur; d'ailleurs les deux constructions étaient contigües.

L'aspect de cette ancienne cathédrale nous est parfaitement connu par les gravures de la *Flandria Illustrata* de Sanderus et des *Délices des Pays-Bas*. Au musée de Bruges se trouvent au moins une demi-douzaine de tableaux qui représentent la cathédrale et l'ensemble de la place du Vieux Bourg, au XVII<sup>e</sup> siècle.

Cet édifice, conçu en forme de croix latine, y montre une nef gothique et un chœur roman remanié après coup, comme le prouvent les arcs boutants dont la présence fait supposer l'existence d'un voûte gothique; la nef et le chœur sont séparés par un transept roman; la croisée est surmontée d'une tour lanterne inachevée, couronnée d'un petit clocher en bois.

Cette église a-t-elle été précédée par une autre et dans l'affirmative que sait-on de celle-ci?

Voilà le problème que nous nous proposons de résoudre.

Comme il s'agit d'un édifice dont il ne subsiste ni plans, ni dessins, ni reproductions, ni fondations même, le problème est surtout d'ordre historique; à l'interprétation philologique des textes devront s'ajouter des explications archéologiques et mêmes techniques. On ne s'étonnera pas que nous ayons eu recours, surtout pour la partie philologique et historique aux lumières de spécialistes en ces matières. (1)

La source la plus importante et la plus précieuse pour l'étude de l'an-

---

(1) Nous tenons à exprimer nos remerciements à ceux qui ont bien voulu nous aider dans nos recherches, notamment Mr Marcel Laurent, professeur à l'Université de Liège, et tout spécialement Mr Léonard Willems, membre de l'Académie Royale Flamande. C'est en compulsant l'ouvrage fort documenté de feu le CHANOINE DUCLOS, *Bruges, histoire et souvenirs* que l'idée nous est venue de faire des recherches sur Saint-Donatien.

cienne église Saint-Donatien est la chronique de Galbert, écrite comme on le sait vers 1127.

Rappelons que cette chronique, composée presque au jour le jour par un témoin oculaire des événements rapportés, nous donne le récit du complot formé contre le comte de Flandre Charles le Bon, son assassinat dans l'église St Donatien, la défense des conjurés contre les vengeurs du comte, leur défaite et leur punition.

Étudiée par bon nombre d'historiens, la chronique de Galbert a été éditée en dernier lieu par Pirenne, en 1891 (Paris, Picard) : c'est l'édition que nous avons utilisée.

Passons à l'examen des textes :

& 37 : « *Stabat autem ecclesia beati Donatiani aedificata in rotundum, et altum, contacta fictitio opere, ollis et lateribus cacuminata, nam tegumen ecclesiae lignorum compositione astruebatur, et elevata materia campanarii in altitudinem artificiosum opus eadem suscepit basilica; ... Quippe ignis dispendio omnis lignorum materies consumpta est olim, et ideo, contra ignis molestiam lapideum et tale opus confinxerant ex ollis et lateribus, quod elementum igneum exurere non potuisset. In parte quoque esjusdem templi occidentem versus, turris fortissima in eadem templi essentia altiore statura eminebat, in supremens dividens se in duas turres acutiores.* »

Dès le début un renseignement aussi précis qu'important nous est donné : « *Stabat ecclesia sancti Donatiani aedificata in rotundum et altum* ». En 1127 l'église Saint Donatien était un édifice de forme circulaire et de grande hauteur, qui ne peut être confondu en aucune façon avec la cathédrale dont nous possédons des reproductions, cathédrale qui est tout l'opposé d'une construction circulaire puisqu'elle est en forme de croix latine : il s'agit donc bien d'une autre église, antérieure à celle que nous connaissons.

En Occident, les églises de forme ronde sont rares; dans nos régions on peut citer le Dôme d'Aix la Chapelle, remontant à Charlemagne, la chapelle du Valkenhof à Nimègue, postérieure à 900 et dont il ne reste que des ruines (2) et Ste Walburge à Groningue, datant probablement de circa 900 et démolie en 1627 (3). A Gand, les ruines de l'abbaye de St Bavon montrent une chapelle octogonale, plus récente.

Continuons la lecture du texte :

« *contacta fictitio opere* ». Pirenne indique, en note que R. Köpke qui a édité avant lui la chronique de Galbert, croit que le mot *fictitio* a ici

---

(2) Voir VERMEULEN, *Geschiedenis des Nederlandsche Bouwkunst*, Tome I, p. 126.

(3) *Idem*, page 125.

le sens de «*fictilis*». La correction de Köpke nous paraît devoir être admise, *fictitio* ne pouvant provenir que de *fictitius*, qui signifie *factice*. Il est difficile d'imaginer quel sens attribuer à l'expression «*fictitio opere*», un ouvrage fictif ou factice, surtout lorsqu'on lit quelques lignes plus loin que l'édifice a été voûté en éléments incombustibles pour le mettre à l'abri d'un second incendie : le travail effectué est bien tout le contraire d'une œuvre factice.

*Fictilis* au contraire, qui est le génitif de «*fictile*» signifie vase d'argile d'après Ducange ou plus exactement, à notre avis, poterie d'argile.

Ce qui suit va nous permettre de mieux saisir la signification de ce «*Fictilis opere*».

En effet, poursuivant notre lecture, nous lisons «*ollis et lateribus cacuminata*».

Comment cela doit-il se comprendre? Le mot *lateribus* n'offre aucune difficulté : il s'agit de briques. *Ollis*, ablatif pluriel de *olla* a été interprété de plusieurs façons.

Le chanoine Duclos, suivant en cela Ducange, traduit *olla* par «*tuiles*». Selon nous Ducange fait erreur; il donne à ce mot deux significations différentes, d'abord celle de vase de terre cuite, mesure de capacité et ensuite celle de tuile; or pour cette dernière interprétation il ne donne qu'un seul exemple, qui est précisément celui que nous avons sous les yeux.

A notre avis il n'y a aucun motif d'imaginer un sens exceptionnel et nouveau au mot «*olla*»; au contraire, comme on va le voir, il y a de très sérieuses raisons techniques de lui conserver le sens général de corps creux en terre cuite.

Sans doute Ducange n'aura pas deviné l'usage de poteries dans une voûte et se sera dit que puisqu'il y a des briques pour la voûte, il faut des tuiles pour couvrir cette voûte, et cela d'autant plus que dans un autre passage, Galbert dit qu'elle est dépourvue de toiture en bois : «*quia hactenus sine tecto ligneo nudum fuit*» (*totum aedificium*) (§ 63).

Nous disons donc qu'il y a de très fortes raisons techniques pour conserver au mot «*olla*» son sens habituel.

Poursuivant en effet la lecture du texte, nous voyons qu'un incendie ayant détruit la toiture et le campanile qui le surmontait, l'édifice a été voûté de matières incombustibles «*lapideum et tale opus confixerant ex ollis et lateribus, quod elementum igneum exurere non potuisset*».

Deux faits importants nous sont révélés par ces lignes : d'abord l'église primitive était couverte d'une toiture en bois (c'était le cas de Ste Wal-

burge à Groningue) et ensuite une voûte a été construite sur cet édifice qui antérieurement n'en avait pas.

Or on sait que toute voûte exerce une poussée qui tend à renverser les murs sur lesquels elle repose: (4) plus le mur est élevé, plus la tendance au renversement est forte parce que la hauteur est le bras de levier à l'extrémité duquel la poussée agit.

Saint-Donatien était donc un édifice qui avait été construit avec une toiture en bois, laquelle n'exerce pas ou fort peu de poussée; la construction d'une voûte n'avait donc pas été prévue; de plus, l'édifice était élevé « In altum et rotundum ». L'architecte chargé de voûter cette église, s'est donc trouvé devant un problème particulièrement ardu.

Comment l'a-t-il résolu?

Galbert nous le dit très clairement « *Fictilis opere* » par une voûte en éléments creux-t-il précise immédiatement « *ollis et lateribus cacuminata* » — l'architecte a utilisé des poteries creuses, des drains. Le but de leur emploi est évident : diminuer le poids et par suite la poussée de la voûte.

La première pensée qui vient à l'esprit est de se demander si ce procédé est une nouveauté, une invention qui aurait été imaginée à Bruges en plein Moyen Age, à une époque peut-être fort reculée : ce qui serait, à proprement parler, une espèce de miracle technique et historique.

Or ce procédé n'était pas une nouveauté, au contraire.

Consultons l'*Histoire l'Architecture* d'Auguste Choisy, ancien Inspecteur Général des Ponts et Chaussées en France, qui, parmi les nombreux ouvrages similaires, a l'avantage d'être l'œuvre d'un auteur parfaitement au courant de la technique.

Au chapitre consacré à l'architecture romaine nous lisons (5) « En Afrique les voûtes sont fréquemment exécutées à l'aide de petits tubes en poterie creuse : à raison de leur extrême légèreté ces drains pouvaient être maçonnés les uns contre les autres sans appui intermédiaire : c'est un procédé dont l'architecture byzantine continuera la tradition. »

Passant au chapitre qui traite de ce sujet, nous lisons (6) « Dans l'exemple C (Baptistère et église Saint-Vitale de Ravenne), la coupole est exécutée à l'aide de drains en poterie emboîtés les uns à la suite des autres et décrivant de la naissance au sommet des spirales continues : une telle voûte joint à l'avantage de la légèreté, celui de constituer une construction qui se chaîne... »

---

(4) Une voûte en béton armé fait exception; mais ici ce n'est pas le cas; les toitures monolithiques de Grèce et d'Égypte ne sont pas considérées comme des voûtes; elles ne tendent pas au renversement des murs.

(5) T. I, p. 527.

(6) T. II, p. 13.

Techniquement parlant, l'explication est complète et convaincante : il s'agit bien du procédé employé à Saint-Donatien (7).

Mais historiquement, peut-on expliquer cet emploi en plein Moyen Age et à Bruges de procédés romano-byzantins?

Voilà ce qu'il importe d'élucider.

Galbert écrit vers 1127 tandis que Saint-Vitale a été construit sous Justinien, vers 530.

Comment relier deux dates aussi éloignées?

Remarquons pour commencer que la voûte de Saint-Donatien n'est pas de 1127, mais d'une époque antérieure : « *Nam olim tegumen ecclesiae lignorum compositione astruebatur* ». Le mot *olim* ne permet pas de savoir s'il s'agit de quelques dizaines d'années ou bien de quelques siècles. Heureusement la pensée de Galbert est précisée dans un autre passage : au § 63 nous lisons : « *eo quod a tempore antiquae exarsionis templi* », expression qui implique qu'à l'époque où vivait le chroniqueur il y avait très longtemps que l'incendie avait eu lieu.

Abandonnant momentanément Galbert, voyons ce que d'autres chroniqueurs rapportent de la date de fondation de Saint-Donatien.

Un des continuateurs de la chronique de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, Jean d'Ypres, qui écrivait avant 1383, dit ce qui suit (8) parlant de Baudouin Bras de Fer : « *Eciam rex in hiis nupciis eidem enseniavit corpus sancti Donaciani Remorum episcopi, quod ipse secum Brugis attulit in capella, que ibidem beate virgini dedicata fuerat, collocavit; ...ecclesiam beate Marie predictam, que nunc dicitur sancti Donaciani ... inclusit (in cinctura)* ».

D'après ce texte, Baudouin Bras de Fer (862-879) a transféré le corps de Saint-Donatien dans une église ou chapelle dédiée à la Vierge. Certains historiens en ont conclu que ce comte fit construire cet édifice; c'est possible, mais remarquons que le texte ne le dit pas.

D'après le chanoine Duclos (9) la tradition attribue à saint Eloi la fondation de cette chapelle dédiée à la Vierge, vers 640. Qu'il ne puisse s'agir du même édifice que de celui qui nous occupe, nous paraît évident, étant donnée la situation religieuse de la région presque entièrement payenne à cette époque.

La chose essentielle à retenir c'est que l'église Saint-Donatien remonte à la plus haute antiquité et au moins à l'époque de Baudouin Bras de Fer, ce qui nous rapproche singulièrement de l'ère carolingienne.

(7) Bien entendu nous ignorons si les drains ont été disposés comme en Afrique ou bien comme à Ravenne; peu importe.

(8) *Mon Germ. Hist.* XXV, p. 768.

(9) *Op. cit.*, p. 14.

Quant à la date à laquelle l'église fut voûtée, archéologiquement il faut la reculer le plus possible : plus on se rapproche de l'époque byzantine, plus la voûte est explicable; plus on s'en éloigne, plus elle est anormale.

Baudouin Bras de Fer entourra Bruges d'une enceinte, ou plus exactement y releva de ses ruines le bourg, à la suite des dévastations commises par les Normands. Il n'est pas impossible que ces derniers aient été les auteurs de l'incendie et que ce fut sous le règne même de ce comte que la voûte romano-byzantine ait été exécutée; bien entendu, ceci est une simple hypothèse.

On peut en faire une autre :

Duclos (10) rapporte qu'une princesse anglo-saxonne, nommée Gunhild vint habiter Bruges en 1037, qu'elle sacrifia ses bijoux pour restaurer Saint-Donatien où elle fut enterrée et qu'elle lui légua tout ses biens (11). Rien n'empêche de supposer que c'est alors que la voûte de Saint-Donatien fut construite : nous préférons l'autre hypothèse, parce que la date plus reculée nous rapproche de l'époque byzantine.

Cependant, même si la voûte remonte à l'époque de Baudouin Bras de Fer, l'espace entre la fin de l'ère carolingienne et la règne de Justinien reste considérable comme la distance entre Ravenne et Bruges demeure impressionnante.

Sur cette longue route à travers l'espace et le temps, n'y a-t-il pas un jalon intermédiaire, un point de repère?

Les vieux chroniqueurs vont nous aider à trouver la réponse. Van Maerlant parlant de Baudouin Bras de Fer dans le *Spieghel Historiale* (12) écrit ceci :

« Die brochte sente Donase van Riemen  
Die hi werder hadde dan iemen,  
Ende dedene leggen indie kerke  
Die naer den Aeccsen gewerke  
Ghemaect was onser Vrouwen teeren »

On sait que le *Spieghel Historiale* a été écrit vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, donc plus d'un siècle avant la chronique de Jean d'Ypres : on notera donc que ce que de dernier nous a appris au sujet de Saint-Donatien est confirmé par Van Maerlant.

Comme les sources de Van Maerlant sont censées être connues, il serait intéressant de rechercher si un texte plus ancien ne viendrait pas à son

(10) *Op. cit.* p. 24.

(11) Voir *Annal. Soc. d'Emulat. de Bruges*, Robinson, LIII, p. 31.

(12) Edit. DE VRIES ET VERWYS, 1863, III, p. 221, vers 13 à 17.

tour confirmer ce que Jean d'Ypres et le chroniqueur de Damme nous apprennent.

M. Léonard Willems a bien voulu s'imposer le travail ingrat de faire des recherches dans cette voie; nous croyons ne pouvoir faire mieux que de transcrire ce qu'il nous a écrit à ce sujet :

« Etant donné que la principale source de Van Maerlant pour ses annotations sur les comtes de Flandre est Folcuin *Gesta Abbatum Sancti Bertini* (il a écrit vers 961-962) ainsi que son continuateur Simon, (qui écrit de 1095 à 1123 et de 1136 à 1146) et que de plus Jean d'Ypres (qui écrit peu avant 1383, c'est-à-dire environ un siècle après Maerlant) parle également de Saint-Donatien, j'étais persuadé que je trouverais d'emblée chez Folcuin ou Simon le passage concernant l'église d'Aix la Chapelle. J'ai parcouru ces deux auteurs (publiés par Holder Egger, *Monumenta* de Pertz, t. XIII p. 635 et suiv.).

Je n'y trouve malheureusement pas le renseignement. Il faut donc croire que Maerlant a eu une autre chronique sous les yeux : il dit lui-même qu'il en a consulté plusieurs.

Comme ses annotations sur les comtes de Flandre sont fort brèves, on retrouve ce qu'il dit dans diverses chroniques et il est difficile de déterminer exactement laquelle de ces chroniques il a traduites. Il faudra donc que je parcourre toutes les chroniques connues. Il se pourrait que le renseignement ne se trouve dans aucune d'elles. En ce cas il faudrait en conclure qu'il a compulsé entre autres une chronique qui aujourd'hui est perdue. S'il en était ainsi, ce serait un résultat tout nouveau, car on a cru jusqu'ici que toutes ses sources étaient connues. »

Nous pouvons donc admettre jusqu'à preuve du contraire que Van Maerlant n'a pas inventé que Saint-Donatien était construit dans le style d'Aix la Chapelle « *naer den Aeccsen gewerke ghemaect* ».

D'ailleurs, il n'est pas certain qu'il n'ait pas pu voir personnellement l'ancienne église : en effet, si selon toute vraisemblance le chœur et le transept romans de la nouvelle église sont antérieurs à sa naissance qu'on place vers 1235, il n'est pas impossible que la nef gothique ait été construite de son vivant; il n'y a pas de doute en effet que dans la nouvelle église, c'est la nef qui est la plus moderne et le transept et le chœur les plus anciens. On peut supposer qu'on a commencé par ajouter à l'église byzantine un chœur et un transept romans, puis, lorsque ceux ci étaient achevés, que la vieille église fut démolie et remplacée par la nef gothique. Ce sont de pures suppositions, mais basées sur la façon usuelle de procéder dans des cas pareils.

Quoiqu'il en soit, il n'y a aucun motif de mettre en doute l'affirmation

de Van Maerlant que Saint-Donatien était inspiré de l'église d'Aix la Chapelle, soit qu'il ait trouvé ce renseignement dans une chronique existant encore ou non, soit qu'il ait vu de ses yeux cette ancienne église elle-même, soit encore qu'il tint son renseignement d'un Brugeois au courant de la question [Maerlant a écrit son *Spieghel Historiale* à Damme, à quelques heures de Bruges.]

Or cette similitude entre les deux édifices est capitale, car elle constitue le jalon que nous cherchions entre Bruges et Ravenne.

En effet les rapports architecturaux et artistiques entre Ravenne ou plus précisément entre Saint-Vitale et le Dôme d'Aix sont parfaitement connus; dans les dernières années, on a établi que l'un n'était pas la copie de l'autre, mais cela ne supprime pas la filiation artistique qui est indéniable; rappelons même ce fait caractéristique que Charlemagne, lors d'une de ses expéditions en Italie, demanda au pape l'autorisation d'enlever des édifices de Ravenne des colonnes et des marbres précieux pour en décorer l'église d'Aix. Enfin, pour éviter toute interprétation fautive, l'influence de Ravenne sur Aix n'exclut pas que d'autres influences aient pu s'y faire jour.

Mais là n'est pas la question : ce que nous recherchons, c'est le lien entre Bruges et Ravenne : celui qui existe entre cette dernière ville et Aix étant indiscutable, lorsque Van Maerlant nous affirme qu'il en existe un entre Bruges et Aix, nous avons le droit de dire que la chaîne est complète et que le « missing link » est trouvé.

Cependant, la question est si importante, l'apparition d'une église byzantino-romaine à Bruges si inattendue à première vue, qu'il nous a paru expédient de rechercher une confirmation directe de l'affirmation de Van Maerlant.

Une remarque préliminaire s'impose.

Baudouin Bras de Fer a épousé la fille de Charles le Chauve, petit-fils de Charlemagne. Dans la mesure où l'église Saint-Donatien est l'œuvre du premier comte de Flandre, l'inspiration architecturale cherchée à Aix est donc non seulement naturelle mais plausible.

Cependant il y a moyen de montrer de manière plus directe que Saint-Donatien est vraiment analogue dans sa conception au Dôme d'Aix la Chapelle.

C'est ce que nous nous proposons de faire.

Un premier point est hors de doute : à Aix comme à Bruges, l'édifice est construit « *in altum et rotundum* » (13), c'est-à-dire qu'il appartient

---

(13) Nous parlons bien entendu de la partie ancienne d'Aix et non du chœur gothique ajouté après coup.

au type circulaire. A la rigueur on pourrait s'en tenir là puisque en plan et en élévation ils sont semblables.

Mais la ressemblance va beaucoup plus loin.

Revenons à la chronique de Galbert et examinons les divers passages où il parle de l'édifice.

Les renseignements que nous pourrions découvrir, sont pour la plupart donnés incidemment : l'auteur raconte l'assassinat de Charles le Bon et ne décrit pas archéologiquement le temple où s'est perpétré le crime.

Tout d'abord nous constatons (§§ 12-43-60-63-64) qu'à l'intérieur de cette église, il y avait un « *solarium* ».

Qu'était au juste ce « *solarium* »? Ce n'est évidemment pas un grenier avec une charpente en bois, puisque tout élément ligneux fut exclu lors de la construction de la voûte.

Il ne se trouve pas au rez de chaussée car pour y accéder il faut monter : § 12 « *servi denuntiaverunt traditoribus consulem in solarium ecclesiae conscendisse cum paucis* ».

Il y avait deux voies d'accès pour y parvenir : les conjurés se divisent en deux groupes pour que le comte et les siens ne puissent s'échapper : § 12 « *dividentes se in duas partes, ita ut ex utraque via solarii nullus eorum aufugeret quos tradere voluissent* »...

Ces voies d'accès sont des escaliers; lorsque, après le meurtre, les conjurés sont assiégés dans l'église par les partisans du comte qui sont parvenus à pénétrer dans le bas de l'église, ils obstruent ces escaliers avec des pierres et des pièces de bois; § 60 « *nam cum illi miseri (les conjurés) inferiora templi obtinere non poterant, gradus quibus in solarium ascenderetur, lignis et lapidibus obstruxerant ut nullus ascendere vel ipsi descendere possent, tantummodo sese a solario et turribus templi defendere conantes.* »

Ce solarium est relativement très vaste; tout d'abord deux escaliers y débouchent; en outre il s'y trouvait un autel devant lequel le comte fut assassiné; ceci nous est appris par un autre chroniqueur contemporain, Walter de Têrouanne qui sur l'ordre de son évêque écrivit le récit du meurtre « *coram altare S. Dei Genitricis Marie quod in superiore parte ecclesiae Sancti Donatiani constructa erat* » (14).

Les chanoines de Saint-Donatien (que le comte Arnoul avait élevé au rang de collégiale par la création d'un chapitre) ensevelissent le comte assassiné sur le *solarium*; l'endroit est précisé par Galbert : c'est du côté où le dortoir des « *frères* » est contigu à l'église : § 62 « *in eadem septa*

---

(14) *Mon. Germ. hist. Schript.* XIV 285 et 25.

*extrinsecus, juxta quam intrinsecus corpus boni consulis sepulturae commendatum Deo suo jacebat.* »

Le *solarium* communique avec la tour : quand les assaillants parviennent à pénétrer dans le *solarium*, les assiégés se réfugient dans la tour, qui rappelons le, se trouve à l'ouest : § 64 « *concensaque turre ad se defendendos in gradibus resistebant persequentibus* ».

Il semble même qu'il y eut plus d'un autel sur le *solarium* (un à l'est et l'autre à l'ouest sans doute) : en effet, lorsque les assaillants eurent refoulé les conjurés du *solarium* dans la tour, les chanoines, ne pouvant utiliser les escaliers obstrués, placèrent des échelles dans l'église et montèrent au *solarium* où ils trouvèrent les autels intacts et un cierge allumé près du tombeau du comte : § 64 « *per scalas a choro in solarium conscendentes... circumspexerunt altaria et mensas altaris Deo custode perman-sisse immota ... Stabat itaque cereus ardens at caput consulis, quem posuerunt in honorem et venerationem domini sui traditores illi* ».

Le *solarium* est si grand, que les assiégeants y pénètrent par une brèche suffisamment large pour qu'une dizaine d'hommes puisse y combattre de front : les assaillants ne pouvant utiliser les escaliers obstrués de pierres et de pièces de bois, attaquent le *solarium* du dehors en plaçant un bélier dans le dortoir des « *fratres* », qui, nous l'avons vu, était contigu à l'église. On choisit l'endroit où se trouvait une des fenêtres éclairant le *solarium* : c. 62 « *Sed paulisper inferius temperabant instrumentorum aditus, ita ut subtus fenestram percussiones arietis preordinarent, et percusso pariete lapideo, eandem fenestram quasi pro ostio libere ingressuri obtinuerunt, erantque gradus latissimi, in quorum fronte decem milites simul in latum ad pugnadam starent* (15).

Ce renseignement est des plus intéressants, car il nous donne une idée de la grandeur de l'église.

Rappelons que celle-ci était ronde ou polygonale, ce qui revient à peu près au même; dans l'un comme dans l'autre cas, pour qu'on puisse y faire, sous une fenêtre, une brèche par où une dizaine d'hommes puisse pénétrer de front en combattant, il faut nécessairement que cette fenêtre soit très grande et ait une ouverture de 7 ou 8 mètres au moins. Si donc l'église est polygonale, le côté du polygone doit avoir environ 10 m. de longueur; si l'église est rigoureusement circulaire, il faut qu'un arc de 7 à 8 m. de longueur soit presque une ligne droite.

Ceci demande à être expliqué : si l'église est ronde, la fenêtre ne se

---

(15) Par une distraction inexplicable, Pirenne résume ce paragraphe comme suit (p. XXXIV) « Construction d'un bélier pour abattre la tour », alors qu'il s'agit d'un bélier dans l'église.

trouve pas dans un plan, mais a la forme cylindrique. Elle est nécessairement terminée vers le haut par un arc soutenant toute la partie supérieure du mur, sinon celui-ci se serait écroulé, ce qui n'est pas le cas : les assaillants sont entrés comme par une porte nous dit Galbert. Or un tel arc, dépourvu de soutiens intermédiaires et long de 7 à 8 m. ne peut tenir que s'il se trouve pratiquement dans un plan, sinon, sa partie supérieure, se trouvant en porte à faux et chargée de tout le poids de la partie supérieure de l'édifice, doit nécessairement s'écrouler, entraînant la chute du mur supérieur et d'une partie, sinon de la totalité de la voûte.

Supposer l'église ronde, entraîne donc comme conséquence qu'un arc de cercle long de 7 à 8 m. est presque une ligne droite, ce qui correspond à un cercle complet très grand, beaucoup plus grand que le polygone. Il n'y a aucun motif de supposer que l'église Saint-Donatien était un édifice de dimensions exagérées, au contraire. Nous préférons donc supposer qu'elle était polygonale comme toutes ou presque toutes les églises de ce type.

Est-il possible de calculer approximativement sa grandeur? Sans doute, en supposant qu'elle était polygonale et même, pour préciser davantage, qu'elle était octogonale. Aix la Chapelle a extérieurement 16 cotés; nous nous en tiendrons à huit, puisque la dimension d'un côté est de l'ordre de 10 m. : seize côtés nous amèneraient à des dimensions supérieures à celles d'Aix, ce qui est peu vraisemblable.

Un octogone de 10 m. de côté a un diamètre de 20 m. : celui d'Aix est de 30 m.; ce rapport nous paraît admissible.

Bien entendu, nous n'affirmons pas que ce soient là des données précises et indiscutables, mais de simples probabilités et cela n'exclut pas d'une façon absolue la possibilité que l'église Saint-Donatien fût hexagonale, ou bien tout à fait ronde, mais dans ce dernier cas il faudrait lui supposer des murs d'une épaisseur exceptionnelle, même pour cette époque.

Après cette digression sur les dimensions, revenons au *solarium*. Nous avons vu qu'il contient bien des choses : deux accès d'escalier, deux autels, le tombeau de Charles le Bon, une brèche contigüe à ce tombeau, large de 7 à 8 m. En outre les conjurés et les assaillants s'y sont livrés de violents combats sans que les autels, et le tombeau fussent endommagés : c'est une raison de plus d'affirmer que la surface du *solarium* est grande.

Mais comment faut-il se représenter ce *solarium*?

Ici encore, Galbert va nous donner des renseignements précieux. Les conjurés qui avaient commencé par être maîtres de tout le Bourg, avaient finis par être enfermés dans l'église : § 42 « *at in illo facto frustrati* (l'in-

cendie avorté de la toiture de l'école) *deorsum in pavimentum templi, in choro et in sanctuario interiore discursitantes, armati et precauti sollicitabantur, ne auderet aliquis per fenestras ingredi ad ipsos, aut per januas ecclesiae violenter irrum pere* ».

Ils occupent donc tout l'intérieur de l'église, qui, notons-le, est éclairée par une rangée inférieure de fenêtres, différente de celles qui éclairent plus haut le *solarium* : ce fait est confirmé par un passage du § 43 où on raconte qu'un jeune homme est arrivé à s'introduire dans l'église par une fenêtre et a sauté de celle-ci sur le pavement.

Les assaillants délogent les assiégés du bas de l'église : § 43 « *Introierunt et irruerunt ad januam templi versus claustrum et fugaverunt obsessos a pavimentis inferius usque in solarium* ». Les uns se trouvent donc au rez de chaussée, les autres sur le *solarium* et dans la tour; Galbert nous explique la situation : § 60 « *Nam cum illi miseri inferiora templi obtinere non poterant, gradus quibus in solarium ascenderetur lignis et lapidibus obstruxerant ut nullus ascendere vel ipsi descendere possent, tantummodo sese a solario et turribus templi defendere conantes* ».

La suite nous indique des détails de construction très importants : « *Inter columnas quippe solarium specula et status suos* (Pirenne traduit de façon fort heureuse par : postes d'observation et de combat) *ex scriniorum aggeribus et cumulis scammarum prostituerant e quibus lapides, plumbum et rerum moles dejicerent super invasores templi.* » (16)

Au § 43 Galbert a déjà décrit la défense des assiégés : une pluie de projectiles s'abat sur les assiégeants « *Neque describere locus est quantus jactus fuisset lapidum a solario super victores pavimentorum templi, et quot obruti, conquassati, telis et sagittis vulnerati, ita ut totus chorus* (17) *templi plenus jaceret cumulo lapidum et nusquam pavimentum appareret. Parietes et vitreae fenestrae in circuitu et status simul et sedes fratrum dejectae sunt* ».

Le *solarium* contenait donc les bancs des frères ainsi que des armoires, ce qui confirme ce que nous disions de son étendue.

D'après ce qui précède comment faut-il donc se représenter le *solarium*.

---

(16) M. Léonard Willems nous écrit à ce sujet : A propos des « *scamna* » et des armoires que les conjurés ont utilisés pour se défendre, ne serait-il pas bon d'ajouter quelques mots: le *solarium* était nécessairement muni d'une balustrade et cette balustrade était vraisemblablement à claire voie de telle sorte que lorsque les conjurés s'en approchaient pour lancer leurs projectiles, on les voyait et ils étaient exposés aux projectiles venus des assaillants... De là, la nécessité pour les conjurés d'élever le long de la balustrade un rempart de bancs et d'armoires leur permettant d'approcher de la balustrade sans être vus et de lancer leurs projectiles sans être exposés à être blessés par ceux venus d'en bas.

Cette explication permet de mieux comprendre le combat entre conjurés et assaillants.

(17) Rappelons que Galbert appelle chœur tout le bas de l'église : « *infra enim ecclesiam, scilicet in choro, pugnabatur acerrime* ».

La première idée qui se présente à l'esprit, est que le « *solarium* » est une galerie faisant tout le tour de l'édifice, comme à Aix la Chapelle.

Ce que raconte Galbert implique nécessairement qu'il en soit ainsi.

Il faut tout d'abord que ce *solarium* soit relativement vaste pour contenir tout ce que décrit Galbert et rendre possible les combats qui s'y livrent. A Aix la Chapelle, le *solarium* a comme largeur la moitié du diamètre de la partie centrale : un calcul élémentaire montre que sa surface est donc trois fois celle de cette partie centrale.

En outre, la présence de colonnes disposées circulairement, et réduisant de moitié la portée de la voûte, est presque une nécessité technique, pour expliquer qu'on ait pu construire une voûte solide aussi grande et aussi haute, sur un édifice conçu pour une toiture en bois.

De telle sorte que même si, de multiples raisons archéologiques ne militaient pas à priori pour supposer que le *solarium* était circulaire, cela peut se déduire quasi mathématiquement de ce qui dit Galbert.

Nous croyons qu'il est inutile d'insister davantage, et nous concluons donc que Saint-Donatien était une église de style byzantin comme celle d'Aix la Chapelle, et qu'à une époque indéterminée mais fort reculée, elle fut voûtée à la romaine.

Si nous la qualifions de « romaine » ce n'est pas uniquement parce que Choisy cite les Roumains comme initiateurs de ce genre de construction et parce que Ravenne se trouve en Italie : il y a d'autres motifs à cela.

Jackson (18) a étudié très minutieusement sur place un grand nombre d'églises byzantines (il fut même chargé par le sultan Abdul Ahmid d'examiner Saint Sophie dont la solidité inspirait des inquiétudes). Aucune de celles qu'il cite ne présente de voûtes exécutées avec des poteries creuses : il semble donc logique, jusqu'à preuve du contraire, d'appeler « romaines » ce genre de voûtes. Quant au plan de Ravenne, d'Aix la Chapelle et de Bruges, il est incontestablement d'origine byzantine.

Nous voilà arrivé au terme de cette étude.

Cependant, avant de la terminer, il paraît utile d'ajouter quelques mots concernant des problèmes secondaires au sujet de Saint-Donatien.

Une galerie reliait le palais du comte à l'église : § 41 « *fugabant eos per mediam domum eandem usque ad transitum, quo transire consueverat comes de domo sua in ecclesiam beati Donatiani* ».

Voici comment ce *transitus* était construit § 41 « *in hoc ergo transitu, qui arcuatus erat et ex lapidibus constructus* ».

Pirenne dans une note (page 118) cite un auteur anonyme qui raconte le meurtre du comte et parle de ce *transitus* « *illo autem tempore, gradus*

(18) *Byzantine and Roman Architecture*, 2 vol. Cambridge University Press.

*altissimi, ex lignis et lapidibus exstructi, a camera comitis ad ecclesiam in summitate aeris pendeabant* ».

Comment faut-il se représenter cette galerie? Sans aucun doute possible, elle est constituée par un escalier, mais celui-ci monte-t-il ou descend-t-il vu palais vers l'église?

Nous pensons qu'il descend et voici pourquoi : par deux fois Galbert dit que le comte, entré dans l'église, est monté au *solarium* ce qui laisse supposer que le *transitus* n'y aboutissait pas. De plus, si le *transitus* avait donné accès directement au *solarium*, on ne comprendrait pas pourquoi les assiégeants, qui s'étaient emparés du palais du comte n'auraient pas utilisé cette galerie d'accès pour l'attaque du *solarium* et se seraient imposé le travail long et pénible de pratiquer une brèche dans le mur § 62 « *longus igitur labor tundendi fuit a meridie inceptus et post vesperam finitus* » (19).

Autre détail intéressant : l'escalier de la tour.

Pirenne suppose que cet escalier était extérieur, en se basant sur le texte suivant § 74 « *exierunt ergo singulus et singulus usque ad XXVII* (il s'agit des assiégés réfugiés dans la tour) *versus domum prepositi per fenestram in gradibus turris obliquatam; ceterum qui corpulentiores erant, per funes elapsi sunt a majori fenestra ejusdem turris* ».

Il nous paraît que ce texte implique au contraire que l'escalier se trouvait à l'intérieur de la tour.

En effet, si l'escalier était extérieur, il aboutissait un point quelconque pour donner accès à la tour par une porte : dans ce cas, pourquoi passer par des fenêtres et pourquoi employer des cordes?

Au contraire tout s'explique, si l'escalier est intérieur, chose normale, dans une tour fortifiée : les uns s'échappent en sautant par une fenêtre étroite; elle est étroite parce qu'elle n'est pas très élevée et que la tour étant une forteresse, une fenêtre basse et large permettrait d'entrer facilement dans la tour.

Cette fenêtre se trouve du côté du palais du comte : on peut donc supposer qu'on pouvait sauter de là sur le toit du *transitus* et tâcher de s'échapper ainsi.

L'autre fenêtre, étant plus large, se trouvait à une hauteur telle qu'elle était pratiquement inaccessible du dehors : aussi ceux qui sortent par cette issue, ne se risquent-ils pas à sauter et emploient-ils des cordes, ce qui soit dit en passant, a comme résultat que les assiégeants les cueillent à l'arrivée.

H. MANSION.

(19) M. Léonard Willems nous fait très judicieusement remarquer que ce « *transitus* » pouvait partir du rez-de-chaussée de l'habitation du comte, s'élever, puis redescendre vers le bas de l'église, de manière à laisser le passage libre entre la maison comtale et St Donatien. Cette hypothèse nous paraît aussi bonne que celle que nous avons exposée.

## CIRCULATION DE MODELES D'ATELIERS AU XIV<sup>e</sup> SIECLE

On est parfois surpris de trouver des ressemblances entre certaines œuvres d'art anciennes, appartenant à des écoles éloignées les unes des autres, à une époque où les communications devaient présenter de grandes lenteurs et mille difficultés. Ainsi, un rapprochement étroit peut être établi entre les quatre vitraux suivants du Moyen Age :

1°. La figure de saint Jean l'Évangéliste à l'église abbatiale d'Altenberg, dans la vallée du Rhin. Cette figure attribuée à Raynold von Hockheim, date de 1380 environ (1 et fig. I).

2°. Le Calvaire de Sichem exécuté en 1387 (2 et fig. II).

3°. La figure de saint Jean l'Évangéliste provenant de Winchester College, exécutée en 1393 par Thomas le Verrier d'Oxford et conservée actuellement au Victoria and Albert Museum de Londres (3 et fig. III).

4°. Le Calvaire du Kunstgewerbemuseum à Cologne, peint au début du XV<sup>e</sup> siècle (4 et fig. IV).

Les analogies entre les figures I et III ont déjà été signalées par John A. Knowles, F. S. A., en 1930 (5).

Plus frappants encore sont les rapports entre le Saint Jean de Sichem et celui de Winchester (fig. II et III) : les plis arrondis, simples et larges des manteaux, les visages un peu bouffis et à double menton, les pieds triangulaires, la douceur du maintien et surtout la manière de traiter la chevelure en mèches bouclées et laineuses qui se soulèvent et débordent un peu volagement la masse de la tête, tout cela fait supposer pour les deux figures une communauté de modèle.

Mais il y a plus, puisque nous pouvons rapprocher aussi intimement le Calvaire de Sichem et celui de Cologne (fig. II et IV). On y relève, en effet, la même allure des personnages avec analogie de certains gestes, — comme pour la Vierge douloureuse qui porte la main gauche à la joue —,

---

(1) Voir HEINRICH OIDTMANN. *Die Rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*. Düsseldorf, I, 1912, taf. XVII.

(2) Voir JEAN HELBIG. *Les plus anciens vitraux conservés en Belgique*. Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1937, n° 1, fig. 6 et 7.

(3) Voir BERNARD RACKHAM. *Victoria and Albert Museum. A Guide to the Collections of stained Glass*. Londres, 1936, pl. 9.

(4) Voir HEINRICH OIDTMANN. *Op. cit.*, Düsseldorf, II, 1929, fig. 407.

(5) JOHN A. KNOWLES F. S. A. *A History of the York School of Glass Painting*, VIII. Dans *Journal of the British Society of Master Glass-Painters*, Vol. III, n° 4, Oct. 1930, p. 189 à 199, pl. XIII.

la même façon de draper, le même clou unique perçant les pieds du Sauveur, la même manière de tresser la couronne d'épines, le même fond damassé à feuilles du genre accacia et à liseré clair longeant les plombs, les mêmes culs-de-lampe festonnés de petits trèfles. Tous ces éléments paraissent déceler une influence commune directe.

Voilà donc quatre œuvres, datant respectivement d'environ 1380, de 1387, 1398 et d'environ 1400, et présentant des affinités entre elles quoiqu'elles soient réparties en Rhénanie, Brabant et Angleterre. Y sont impliqués un maître colonais de valeur et un artiste anglais renommé, seul peintre-verrier de son pays qui se soit permis au Moyen Age d'introduire son propre portrait dans une de ses œuvres, avec la mention non équivoque d'« operator isti vitri » (6).

Comment expliquer qu'un vitrail exécuté pour l'église d'un petit village du duché de Brabant s'apparente aux verrières des grandes écoles rhénane et oxtordienne contemporaines?

Il importe de rappeler ici que pendant la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, trois centres d'art principaux rayonnaient en Occident : c'était en premier lieu l'école des trécentistes italiens comprenant les giottesques et les maîtres du Campo Santo de Pise; en second lieu l'école colonaise, conduite par des maîtres réputés comme Wilhelm de Herle (1320-1372); enfin l'école de Flandre-Bourgogne, spécialement sous le règne de Philippe le Hardi (1384-1404).

À première vue, la priorité chronologique du vitrail d'Altenberg incite à revendiquer une origine germanique au modèle suivi par les quatre vitraux en question. Il est d'ailleurs établi qu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle des modèles rhénans pénétraient dans les Pays-Bas (7). Si la Dernière Cène de l'Hôpital de la Biloque à Gand (vers 1375) appartient encore à l'art abstrait franco-flamand, le Calvaire de la Corporation des Tanneurs à la cathédrale Saint Sauveur à Bruges (vers 1390) présente déjà des caractères empruntés à l'art colonais (8). Le type de la madone peinte par Melchior Broederlam sur son retable de Champmol (1392-1399) est aussi de dérivation colonaise (9) et se rapproche de celui de Sichem, qui serait donc de même inspiration. Cette influence germanique se serait aussi répandue en Angleterre à la même époque.

Rappelons toutefois les paroles de Roger Peyre, disant que « dès la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, la Flandre prit le premier rang dans les

(6) *Ibid.*, p. 193-194, fig. 39.

(7) FIERENS-GEVAERT. *Histoire de la Peinture flamande des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*. I, Bruxelles, 1927, p. 14.

(8) *Ibid.*, planches V et VI.

(9) *Ibid.*, p. 28, planche XVII.

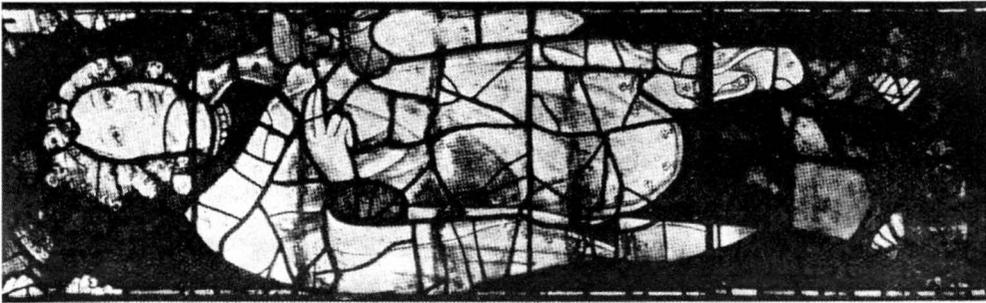


Fig. III.  
Londres, Victoria and Albert Museum, St. Jean l'Évangéliste (provenant de l'Évangéliste (provenant de Winchester College).

Reproduit avec l'aimable autorisation du Directeur du Victoria and Albert Museum.



Fig. I.  
Altenberg, Église abbatiale, St. Jean l'Évangéliste.



Fig. IV.  
Cologne, Kunstgewerhemuseum, Le Calvaire.



arts industriels, comme dans la peinture et la sculpture... elle était alors le pays le plus riche et le plus actif de l'Europe et ses communes pouvaient rivaliser avec les grandes républiques italiennes» (10), comme avec les opulentes villes libres ou impériales d'Allemagne.

Cette prépondérance s'affirme aussi dans le domaine du vitrail et le témoignage des archives nous fournit une série importante de noms de peintres-verriers ayant travaillé dans les Pays-Bas méridionaux pendant le dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, tant au profit des riches cités flamandes et lotharingiennes que pour le duc de Bourgogne. Parmi ceux dont la renommée est parvenue jusqu'à nous, les plus en vue semblent avoir été Jean van den Heethuse ou De Eychuise apprécié par Philippe le Hardi et signalé à Gand, Ninove et Tournai (1390-1423) (11); Chrétien van de Voorde, qui orna en 1386 le Ghiselhuus ou hôtel de ville de Bruges (12); Jean van Bouvenkerke, peintre sur verre attitré de la ville d'Ypres, auteur des verrières placées aux halles en 1393 et au Zaelhof, ou château ducal, à l'époque du fameux Melchior Broederlam (13); Janne de Ghelasemaker enfin, décorant en 1376 la Maison échevinale de Malines ou Vieux Palais (14).

Les verriers firent partie, en outre, de la fameuse équipe des artisans d'art néerlandais qui, avec Claus Sluter, André Beauneveu, Hennequin de Liège, etc., furent appelés en France par les cours brillantes de Paris, Bourges et Dijon. Ainsi, Henri de Glasemaker de Malines et Gosuin de Bois-le-Duc exécutèrent des vitraux pour la chartreuse de Champmol. Le second travailla également au château de Hesdin, tandis qu'un troisième verrier belge, Jean le Thiois, ornait les fenêtres du château d'Argilly, autre résidence du duc de Bourgogne et fournissait en 1385 deux verrières pour la chapelle Notre-Dame de Dijon (15). Le nom d'Hennequin Ymgrave, «verrer» de Bruges, figure aussi dans un acte passé à Dijon en 1372 (16).

(10) ROGER PEYRE. *Histoire Générale des Beaux-Arts*. Paris, 1919, p. 412 et 414.

(11) VICTOR VAN DER HAEGHEN. *Mémoire sur des documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs gantois*. Mém. cour. de l'Acad. Roy. de Belgique, Coll. in-8°, T. LVIII, Bruxelles 1899, p. 32 et 35. — ALEXANDRE PINCHART. *Archives des Arts, Sciences et Lettres*, 1<sup>re</sup> Série, T. III, Gand, 1881, p. 257. — A. DE LA GRANGE ET L. CLOQUET. *Etudes sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*. II<sup>e</sup> partie, Tournai, 1889, p. 65 et suiv., 282 et suiv.

(12) CHANOINE DEHAISNES. *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV<sup>e</sup> siècle*. Lille, 1886, p. 149-150.

(13) *Ibid.*, p. 157 à 163.

(14) EMMANUEL NEEFFS. *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*. Gand, 1876, T. I, p. 94.

(15) CHANOINE DEHAISNES. *Op. cit.*, 1886, p. 182, 213, 293, 294, 497 et 582.

(16) BERNARD PROST. *Inventaires mobiliers et extraits de comptes des Ducs de Bourgogne de la Maison de Valois*. Paris, 1902-1913, I, p. 308.

On relève à cette époque la présence des verriers flamands jusqu'en Italie, où un certain Giovanni di Fiandra, « maestro di specchi », œuvra en 1390 au dôme de Milan (17). Tous ces artistes décorateurs en revenant chez eux ramenaient sans doute une documentation qui leur servait dans la suite tant à leurs apprentis qu'à eux-mêmes.

Il semble que les centres les plus importants de la peinture sur verre au XIV<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux furent les grandes cités de Flandre : Gand surtout, qui essaima vers le sud, spécialement à Tournai et dans la France septentrionale. Ainsi nous trouvons Henri de Gand à Lille et à Cambrai de 1321 à 1342 (18), Gilles de Gand à Cambrai et à Douai de 1339 à 1349 (19), Colard de Gand à Tournai en 1395 (20), Jehan van Hetuse, déjà nommé, et Martin de Gand dans cette même ville au début du XV<sup>e</sup> siècle (21). Les villes brabançonnaises de leur côté et spécialement Malines, dont Edmond Levy signalait déjà l'importance au Moyen Age (22), eurent à cette époque une série d'ateliers de peinture sur verre. Les verriers Jean de Malines, susmentionné, Louis de Ghelasemaker, qui fut chargé en 1384 par le domaine ducal brabançon d'exécuter un vitrail à l'abbaye de Val Duchesse (23), et Jacques de Malines, cité sous le règne de Jean sans Peur (24), appartiennent tous les trois à l'école brabançonne, à laquelle se rattache sans doute le Calvaire de Sichem.

Malgré l'importance chez nous des écoles de peinture sur verre flamande, brabançonne et d'autres sans doute encore (25) pendant le XIV<sup>e</sup>

(17) ABBÉ P. LIEBAERT. *Artistes flamands en Italie pendant la Renaissance*. Bull. de l'Institut historique belge de Rome. 1919, I, p. 33. — Voir aussi FIERENS-GEVAERT. *Op. cit.*, I, p. 14 : « L'Italie était venue à nos maîtres par la voie d'Avignon; ils allèrent à elle par la voie lombarde » (dôme de Milan).

(18 et 19) Voir note 15.

(20 et 21) A. DE LA GRANGE ET L. CLOQUET. *Op. cit.*, 1889, p. 65 et suiv., p. 282 et suiv. (Colard de Gand est mentionné en 1395 dans les comptes du beffroi de Tournai et en 1397 dans les comptes de la halle, pour avoir « rapareillé, rassis et painct à neuf » les verrières). — CHANOINE DEHAISNES. *Op. cit.*, 1886, p. 130.

(22) EDMOND LEVY ET J. B. CAPRONNIER. *Histoire de la Peinture sur verre en Europe et spécialement en Belgique*. Bruxelles, 1860, I, p. 93. — HENRI VELGE. *La Collégiale des Saints Michel et Gudule à Bruxelles*. Bruxelles, (1925), p. 310.

(23) ALPHONSE WAUTERS. *Histoire des environs de Bruxelles*. Bruxelles, 1855, T. III, p. 350. — COMTE O'KELLY. *Verrières des environs de Bruxelles*. Bull. du Comité archéologique du Brabant, 1870, p. 29.

(24) EMMANUEL NEEFFS. *Op. cit.*, p. 94.

(25) Autres verriers du XIV<sup>e</sup> siècle en Belgique : A Gand : Symoen de Glaeswerkere, 1321-1322; Pieter de Wagheneere, glasvercoepere, 1353-1354; Jan Freraert, glasmakere, 1360-1361; Michiel van den Pitte, Ghelaesmakere, 1361-1362; Jan van den Velde, Jan van Peeden, Matheus de Glasmakere, 2<sup>e</sup> moitié du XIV<sup>e</sup> siècle; Jacob van der Straten, ghelaeswerkere, 1387-1388; Jan Folken, glaeswerkere, 1393-1396. (VICTOR VAN DER HAEGHEN. *Op. cit.*). — A Ypres : Michel de Glaweskere, 1314-1325-1330; Michel de Busschere, 1375 à 1377. (CHANOINE DEHAISNES. *Op. cit.*). — A Tournai : Robiers li Voiriers de Saint Pierre, 1312; Mikius li Voiriers, 1315; Jacques Amant, 1315; Gilles Plantauwe, 1318; Nicolas de Castillon, 1319; Jean Beke, 1319; Gilles Espauler, 1326; Robiers de Pierfons Fillastre, 1328; Antoine li Voirier, 1328; Jehan Canonne, 1340; Guil-

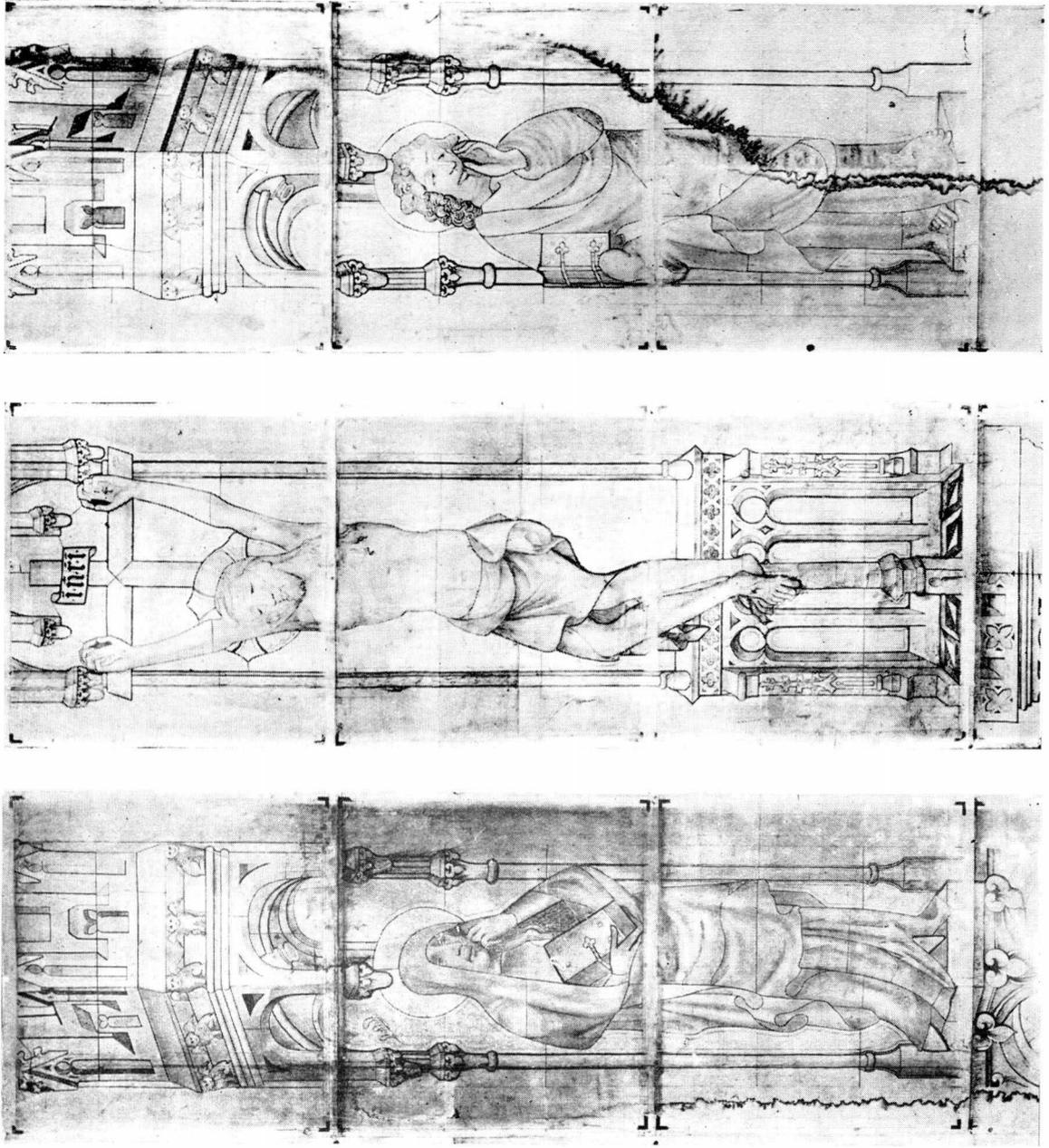


Fig. II. — Sicily. Eglise St. Eustache. Le Calvaire (relevé Capromnier).



siècle, on ne peut soutenir que c'est de l'une d'elles qu'émane (26) l'exemple des quatre verrières en cause dans cette étude. Et cependant, les physionomies du Calvaire de Sichem sont bien flamandes, quoique le sujet ait été inspiré d'un modèle colonais, tout comme le fut l'œuvre pourtant bien anglaise de Thomas d'Oxford. Ici encore se trouve confirmé le fait de l'internationalisation, au XIV<sup>e</sup> siècle, du style et des techniques propres au vitrail et autres arts dans tout l'Occident, phénomène qui servira de point de départ à l'essor de notre école de peinture sur parchemin, sur verre et sur chène. Les caractères de cet « art cosmopolite », — formé sous les influences conjuguées française, siennoise, florentine, rhénane, flamande et même orientale, trouvant son plein épanouissement à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et au début du XV<sup>e</sup> dans la peinture des miniatures et des retables, coexistant avec le réalisme de Sluter mais disparaissant devant celui de Jean Van Eyck, — ont été magistralement définis par Fierens-Gevaert (27). Cet auteur n'hésite pas à affirmer que « les Flamands furent les maîtres incontestés de ce cosmopolitisme septentrional ».

Une seule explication rend plausible cette internationalisation et l'exécution d'œuvres apparentées les unes aux autres à une époque où la gravure n'existait pas encore et dans des ateliers fort éloignés les uns des autres, c'est la circulation de modèles d'atelier sous forme de miniatures, telles que le Guthlac Roll (28). Les œuvres composées, à l'aide de copies de ce genre, par des artistes allemands, anglais, néerlandais et français, laissent percer le tempérament racique sous le conventionnel et le cosmopolitisme hagiographique. A Sichem, la vigueur du dessin

---

laume Grenier, 1341; Jean Amant, 1344; Lotart le Faiseur de Verieres c'on dist de Lievin, 1344; Jacquemon le Voirier, 1348; Jean Tabart, 1351; Robiers de Gosnay Verriereur (français), 1351; Raoul Vos, 1352; Jacques de Ghislenghien, 1352; Jehan le Chirier, 1352; Gautier Paien, 1352; Jehan de Liège, 1352-53; Gilles de le Cauchie, 1353; Pierre de Roubaix, 1359; Jacques de Couvin, 1359; Pieron d'Aubigny, 1370; Colard Plumet, 1371; Jehan de Maubeuge, 1397. (A. DE LA GRANGE ET L. CLOQUET. *Op. cit.*). — A Mons: Jehan de Marchiennes, 1325-26. (LÉOPOLD DEVILLERS. *Le Passé artistique de la Ville de Mons*. Ann. du Cercle arch. de Mons, T. XVI, 1880, p. 458). — A Liège: Henricus de Leodio, 1339; Johan Perkos, 1357; Johan fils de Johan de Reims, 1357. (JULES HELBIG. *L'Art Mosan*. Bruxelles, 1906, T. I, p. 77. — L. DE JAER. *Peintres-verriers liégeois au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*. Chronique archéol. du Pays de Liège, 1932, n<sup>o</sup> 4). — A Namur (?): Le Maître des effigies de Guillaume II, comte de Namur (1391-1418) et de Jeanne de Harcourt (Vitraux conservés aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles). (JEAN HELBIG. *Op. cit.*, fig. 8 et 9).

(26) Nous savons pourtant qu'un atelier de Bruges fut chargé en 1461 de l'exécution de la magnifique verrière (« das vormahls so schöne Glasefenster ») destinée à l'église d'Unna en Westphalie et représentant l'Empereur d'Allemagne et les princes électeurs. (HEINRICH OIDTMANN. *Op. cit.*, II, p. 470).

(27) FIERENS-GEVAERT. *Op. cit.*, p. 13 à 29.

(28) Voir HERBERT READ. *English stained Glass*. Londres, 1926, p. 24-25.

suppose même que le peintre-verrier combina son document colonais avec une étude directe d'après nature (29).

Comment expliquer, sans circulation de modèles, le « flux » vers le nord au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles de l'influence française, à laquelle vient s'ajouter au XIV<sup>e</sup> siècle celle des trécentistes florentins et siennois (30), le « ressac » international vers 1350 et le reflux vers le sud des influences germanique et néerlandaise, informées elles-même à partir de 1500 environ par la Renaissance italienne.

Ainsi, un des témoins excessivement rares et trop peu connus de la peinture sur verre du XIV<sup>e</sup> siècle en Belgique, confirme le jeu des influences complexes qui se succédèrent dans l'art à cette époque.

JEAN HELBIG.

---

(29) Voir JEAN HELBIG. *Op. cit.*, p. 7, fig. 6 et 7.

(30) L'influence italienne est sensible dans l'art flamand du XIV<sup>e</sup> siècle, ainsi que l'a mis en lumière M. Fierens-Gevaert : dans la Dernière Cène de la Biloque à Gand, où le Christ rappelle celui de Cavalini; dans l'œuvre de Broederlam qui affectionne le style sinueux ainsi que les portiques aux tonalités grises, roses et bleuâtres des Italiens; dans les Très Riches Heures du Duc de Berry, œuvre des frères de Limbourg, où la grande recherche rappelle celle des Taddeo Gaddi et Giovanni de Milano. Ce qui est vrai pour la peinture, l'est aussi pour le vitrail. En effet, dans une lettre que Lambert Lombard adressait en 1565 à Vasari, il lui demandait des compositions de Margaritone, Gaddi et Giotto, pour les comparer avec des vitraux ornant les anciens monastères du pays de Liège. (JULES HELBIG. *Lambert Lombard, peintre et architecte*. Bruxelles, 1893, p. 40-41).

## L'ATELIER DE BAUDUIN DE BAILLEUL ET LA TAPISSERIE DE GEDEON.

Bauduin de Bailleul? Un nom, une ombre perdue dans la forêt obscure de l'érudition... Cité en passant dans les travaux qui traitent de l'histoire de la tapisserie, il disparaît à peine nommé. L'hommage va presque exclusivement aux tapissiers tournaisiens qui exécutèrent dans une tapisserie de cent mètres de long les désirs du fastueux mécène qu'était Philippe le Bon. Hommage justifié, mais qui doit être partagé avec celui qui imagina la belle histoire.

De ce silence un peu étrange il ne faut pas accuser les historiens, car jusqu'à présent nul chercheur n'a fait revivre par les textes d'archives ce personnage qui semble n'apparaître que pour s'évanouir à tout jamais. Textes d'archives qui reposent tous, à notre connaissance, dans les archives d'Arras, au moins pour ceux qui ne concernent pas la tapisserie de Gédéon. Avant la guerre pourtant un infatigable scrutateur de documents avait ébauché le travail. M. Guesnon, auteur d'une notice sur Pierre Féré, avait songé à établir le curriculum vitae de Bauduin de Bailleul (1). Son travail interrompu est resté enfoui dans des fiches souvent sybillines. Elles nous ont été pourtant d'un grand secours, beaucoup des documents originaux ayant péri dans l'incendie des archives départementales en 1915.

Ces textes sont très nombreux et la vie de Bauduin de Bailleul peut être entièrement reconstituée, comme aussi la déroulement de la fabrication de la fameuse tapisserie de Gédéon. Il suffit de suivre les dépouillements d'archives pas à pas. Nous avouons de suite que cette partie aride de notre travail n'est pas toujours d'un intérêt extrême. Aussi avons-nous essayé d'élargir notre champ de vision et de discerner l'influence de ce peintre qui fut célèbre et dirigea un atelier. Nous croyons avoir réussi à montrer qu'Arras posséda un atelier de peintres de « patrons », atelier florissant et dont les rapports avec Tournai furent de deux sortes : d'une

---

(1) La forme habituelle de l'orthographe du nom est : Baudin. C'est ainsi qu'on le trouve cité un grand nombre de fois. On rencontre aussi le diminutif : Baudeçon beaucoup plus rarement du reste. Mais ce diminutif est bien dans la note du XV<sup>e</sup> siècle. Dans les listes contemporaines des arbalétriers d'Arras presque tous sont désignés par un diminutif. Pour les artistes contentons nous de citer Pierre Féré qui paraît souvent comme Pierot Féré. Le peintre Barbet, qui semble avoir succédé à Darét comme peintre de l'abbaye de Saint-Waast, est appelé Gillot Barbet. Son collègue, dont nous parlerons, Jacques Pillet est appelé Jacquemart Pillet, etc.

Tout cela n'a pas grande importance, mais quand on songe que lors d'une controverse fameuse le nom de Rogelet appliqué à Roger de la Pasture servait d'argument pour prouver que ce personnage ne pouvait être le grand van der Weyden...

part plusieurs de ses membres furent des élèves de Jacques Daret avec lequel ils travaillèrent au « vœu du Faisan » en 1454, et d'autre part plusieurs des cartons de tapisserie de cet atelier furent employés par les manufactures tournaisiennes. Rapports constants par conséquent entre Tournai et Arras. Ce que nous avons déjà établi pour Jacques Daret et Michel de Gand se continue d'une autre manière pendant le reste du XV<sup>e</sup> siècle et les échanges ne se ralentissent pas.

Il faudrait pour être complet montrer que l'esthétique de Tournai se conservait intacte en Artois. Ceci c'est une autre histoire, dirait Kipling, et nous n'expliquerons pas cette fois comment un tableau provenant de la Chartreuse de Gosnay et où figurent Philippe le Bon et Isabelle de Portugal est une copie d'une tapisserie d'esthétique tournaisienne, esthétique qui se retrouve dans une sculpture de l'Annonciation à l'église d'Audrehem et dont on croirait qu'elle est la transcription du célèbre triptyque de Mérode.

Pour cette fois on voudra bien admettre sans autre preuve que les sources d'inspiration des artistes de Tournai et d'Arras sont les mêmes.

Nous diviserons cet exposé en quatre parties pour plus de clarté :

I. Biographie de Bauduin de Bailleul.

II. La tapisserie de Gédéon.

III. L'atelier de « peintres de patrons » dirigé par Bauduin de Bailleul.

IV. Le rôle de cet atelier dans l'histoire de la tapisserie.

Nous nous excusons à l'avance de l'aridité de certains passages : la plupart des textes étant inconnus il était indispensable de les citer. Les plus longs d'entre eux seront placés en appendice.

## I.

Les historiens de l'art du siècle dernier auraient été fort déçus par la vie de Bauduin de Bailleul telle que les documents nous la révèlent; et ceux qui ont imaginé jadis l'amusant roman de son contemporain Memlinc mourant de faim sur les marches de l'hôpital de Bruges après des exploits militaires malheureux ne se consoleraient pas de suivre ce riche bourgeois d'Arras dans ses créations artistiques. A vrai dire, dans les Pays-Bas de cette époque, dans les opulents états des fastueux ducs de Bourgogne, la vie devait être facile aux artistes de talent.

Sa vie ne dut jamais être bien entravée par des difficultés financières. Tout au moins fit-il un riche mariage : la première mention (2) que nous en ayons est celle de ses fiançailles en 1416 et à cette occasion sa future,

---

(2) Arch. comm. d'Arras Reg. aux brevures, 30 juin 1416 (fol. 93).

orpheline, reçoit de ses frères cinq maisons situées à Arras. Il épousait donc la fille de riches propriétaires. Celle-ci Isabelle Postel, fille de Jehan Postel, ne reparaitra plus dans les documents, sauf pour « récréanter en bourgeoisie » (relever la bourgeoisie) à la suite du décès de son mari survenu en 1464 (3). Disons pour en terminer avec elle qu'elle donna deux enfants à son mari et que l'un de ceux-ci mourut avant son père, en 1463. Mais le 20 juillet 1465 la veuve aisément consolée est remariée malgré un âge plus que canonique!

Mais revenons à Bauduin de Bailleul qui continue de s'enrichir et en 1419 hérite de sa tante Isabelle de Bailleul (4). A la même époque nous le voyons aussi gagner des sommes respectables par ses travaux de peinture, travaux qui supposent qu'il est à la tête d'un atelier. Le 23 octobre 1419 on doit célébrer à l'abbaye de Saint-Waast un service solennel à la mémoire de Jean Sans Peur, assassiné à Montereau. Dans les comptes minutieux tenus à cette occasion on voit défiler toutes les commandes faites entre le 3 et le 23 du même mois d'octobre (5); après une énumération considérable de travaux exécutés par les huchiers qui doivent procurer une foule de bâtis pour les estrades et pour la pose des innombrables cierges dans des chandeliers faits exprès (on paie à Martin Sacquespée 1216 livres de cire!), après l'achat de toutes sortes d'étoffes et de draps bruns pour faire 26 robes destinés aux « pleurants » (6) on trouve enfin Bauduin de Bailleul chargé de tous les travaux de peintures décoratives. On tirait parti surtout des armoiries du défunt et le peintre doit en exécuter une quantité surprenante : il n'en faut pas moins de quarante-huit de grande taille pour les piliers du chœur et les portails et quarante-huit autres aussi grands, mais sans or pour les piliers « de dehors le chœur », cent-quatre plus petits et enfin cent cinquante autres destinés à décorer les gros cierges; il est encore question de quatre bannières et de deux pennons qui seront peints des deux côtés et il doit faire passer au noir tous les chandeliers de bois exécutés spécialement; il reçoit pour le tout la grosse somme de 146 livres 8 sous parisis. L'abbaye faisait grandement les choses et, comme le dit un chroniqueur à propos d'une cérémonie de ce genre, on voulait faire aussi bien qu'à Saint-Denis.

Le plus clair de tous les textes cités, c'est que Bauduin de Bailleul était à la tête d'un atelier important sans lequel en moins de trois semaines

---

(3) Arch. comm. d'Arras. Reg. aux embrevures, 20 fév. 1463 (v. st.).

(4) Arch. comm. d'Arras. Reg. aux embrevures 1418-19. Il est noté comme bourgeois cette même année (18 août 1419).

(5) LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, I, p. 164.

(6) Ibid., p. 162. « CXVII aunes de drap brun dont on fist XXVI robes et XXVI chaperons ».

il lui eût été impossible d'exécuter un pareil travail. Un seul autre peintre est nommé, qui devait travailler sous ses ordres c'est Jehan Boutevillain, dont le fils fit plus tard partie de l'atelier de Bauduin de Bailleul et travailla aussi avec Daret au Vœu du Faisan. Jehan Boutevillain est du reste un petit personnage qui décore quelques écussons et reçoit la somme de 4 livres 6 sous. A une autre occasion Bauduin de Bailleul fait aussi de petits travaux, car en 1419 également il reçoit 16 sous pour avoir passé au noir la « chayère » du duc défunt, c'est-à-dire le fauteuil dans lequel s'asseyait ce dernier pour présider son conseil (7).

Mais Bauduin ne s'occupe pas que de peinture : il fait partie de ce que nous appellerions maintenant les associations sportives d'Arras. On le trouve membre du corps des arbalétriers d'Arras en 1419, 1423, 1430, 1435 (8). Il y était en bonne compagnie puisque Pierre Féré, le hautelisseur qui exécuta les tapisseries de la cathédrale de Tournai, y figure aussi en 1423. Aussi le voit-on avec les autres arbalétriers à des joutes en 1423, à des déplacements en corps à Furnes et à Ypres en 1420 et 1422 et surtout aux fêtes célébrées à Arras en 1435 en l'honneur de la paix qui venait de se conclure entre la France et la Bourgogne. Mais les arbalétriers ne servaient pas qu'aux réjouissances... En 1419 ce n'est pas à un tournoi comme ceux que présidait sur la Grand'Place d'Arras le duc de Bourgogne, que le peintre doit prendre part : c'est à une expédition guerrière. La ville d'Arras envoie à Monseigneur de Luxembourg au siège de Roye seize arbalétriers et huit proviseurs. Parmi eux se trouve le peintre. Deux mois après avoir travaillé aux décorations de Saint-Waast le voilà donc à la guerre! Mais il revient bientôt et peut-être ses finances étaient-elles en moins bon état, car en 1421 il vend deux maisons. On trouve encore son nom dans divers comptes et en 1422, lui, sa femme et son beau-frère sont cités comme étant « tous bourgeois ». A ce moment il loue une maison et sa situation en ville est favorablement appréciée : en 1430 nous le trouvons mayeur de l'illustre confrérie de Notre Dame des Ardents (9).

Entre temps il fait quelques travaux qui nous paraissent bien secondaires; en 1426 en effet on venait de construire sur la place Saint-Waast (celle-là même où s'élèvera la croix de cuivre de Michel de Gand) une porte de la Cour-le-Comte et Bauduin est chargé de peindre les blasons

---

(7) LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, I, p. 172.

(8) Arch. comm. d'Arras, Reg. mem., aux années citées. Ces registres commencent en l'année 1354. Il s'agit ici des tomes 5 et 7.

(9) Il y a une bonne centaine d'autres mentions se rapportant à Bauduin de Bailleul dans les archives d'Arras. Il serait parfaitement insupportable de les reproduire. Mais elles montrent l'importance sociale du personnage.

qui y ont été sculptés aux armes du duc de Bourgogne. Il est payé relativement cher pour ce petit travail : 4 livres 8 sous.

Que se passa-t-il ensuite? Les textes ne nous le disent pas. Sans doute le peintre fit-il ces cartons de tapisseries qui le rendirent célèbres. Des archives étrangères ne nous le diront-elles pas un jour? C'est aux documents qui s'échelonnent entre 1420 environ et 1464 de répondre, car le silence le plus complet se fait sur son travail de peintre à Arras.

Silence trop facilement explicable; il était exceptionnel que l'amateur de tapisserie surveillât la facture du carton. Les sujets habituels se trouvaient tout faits chez les tapissiers, ou bien les cartons y étaient déjà. On choisissait des tapisseries comme nous choisissons des meubles : même quand il sont exécutés spécialement pour nous, nous n'en connaissons guère les dessinateurs. Les archives des tapissiers, que nous ne possédons pas, seraient donc seule à pouvoir nous renseigner. Ce n'est que par induction — comme on le verra à la fin de ce travail — que l'on peut envisager le rôle de Bauduin de Bailleul et de son atelier.

La seule chose claire c'est qu'en 1419 il avait déjà un atelier; qu'en 1430 il avait une situation sociale importante et qu'en 1449 il atteint la grande célébrité avec la commande de la tapisserie de Gédéon, « la plus riche de la terre par ce temps ».

Avant de nous occuper de cette œuvre monumentale notons qu'il apparaît encore une fois en 1454. Cette fois il est associé avec Jacques Daret pour diriger les travaux d'un jeune peintre, Robert de Moncheaux. Celui-ci faisait partie de l'atelier de l'un ou l'autre maître (ou bien c'était un atelier unique?) et les travaux de peinture, d'« estoffage », du tombeau de l'abbé de Saint-Waast Jacques du Clercq étant jugés chose délicate, on pense prudent d'en confier la haute main aux deux artistes les plus renommés d'Arras. Robert de Moncheaux avait du reste déjà travaillé au « Vœu du Faisan » sous la conduite de Daret (10).

Bauduin de Bailleul a-t-il fait autre chose? C'est évident, mais aucun document n'est là pour nous le montrer, et seule sa mort, à une date imprécise du début de 1464 vient mettre une borne aux recherches.

Son nom resta célèbre. Un poète que l'histoire de l'art peut revendiquer écrivit sur les artistes de son temps de précieux renseignements. Ce Vasari de la Flandre était homme de métier, il savait juger; Jean Lemaire de Belges, historiographe de Marguerite d'Autriche, tout en surveillant les travaux de la merveilleuse église de Brou écrivit en 1504-1505 son

---

(10) Nous avons déjà cité ce texte dans l'article paru dans cette revue sur « *Le rôle des artistes tournaisiens à Arras* », (juil.-sept. 1937, p. 218).

ouvrage intitulé « La couronne Margaritique » dans laquelle Bauduin prend place à la suite de tous les peintres illustres de son temps :

Il y survint de Bruges maistre Hans

.....

Et de Tournay, plein d'engin célestin  
Maistre Loys dont tant discret fut l'œil  
Et cel qu'on prise au soir et au matin  
Faisans patrons Bauduyn de Bailleul.

Laissons de côté « et cel qu'on prise au soir et au matin », bouche-trou trop visible d'un poète peu inspiré, mais remarquons que Bauduin est ici désigné comme peintre de « patrons ». Il était donc spécialisé dans ce que nous appellerions aujourd'hui la confection des maquettes, des cartons. C'était en effet une habitude très répandue, et qui mériterait de faire l'objet d'une étude, que de demander à des peintres parfois lointains des patrons pour des sculptures, des orfèvreries, des vitraux, des cuivres fondus aussi bien que des tapisseries. Nos archives sont pleines de mentions de ce genre. Cet usage qui semble avoir jusqu'ici retenu trop peu l'attention des historiens (11) explique facilement la diffusion des formules artistiques. La connaissance des documents d'archives peut seule rectifier l'attribution des œuvres d'art; sinon on risque de donner à un artisan ou à un marchand qui laissa son nom sur une tapisserie le mérite d'une composition qui lui est totalement étrangère. Prenons un exemple. Pierre Féré, l'auteur de la tapisserie de la cathédrale de Tournai, sans être un commerçant famélique n'était qu'un simple artisan ou un petit fabriquant (12). Beaucoup des fournisseurs des grands seigneurs étaient de simples marchands et ceux dont les noms nous sont conservés dans les comptes des ducs de Bourgogne n'étaient parfois que des intermédiaires, des commerçants qui vendaient aussi bien du vin que des tapisseries. Ainsi voit-on l'associé arrageois du célèbre tapissier Nicolas Bataille spéculer sur les vins, pendant que le hautelisseur Gilles Engletier était receveur de rentes. Il est difficile de supposer que ces honnêtes commerçants étaient de grands artistes: le mérite revient donc en bonne part aux peintres de patrons, dont nous connaissons malheureusement trop mal l'activité.

Le rôle de Bauduin de Bailleul et de son atelier, que les cartons de tapisseries avaient rendu célèbre doit donc être considéré comme impor-

(11) Voir pourtant P. ROLLAND, *Les Primitifs tournaisiens*, p. 55 sq.

(12) Voir à ce sujet : GUESNON, *Le hautelisseur Pierre Féré*, Revue du Nord, août 1910.

tant dans l'évolution de l'art de la tapisserie. Nous le montrerons après avoir exposé l'histoire de la tapisserie de Gédéon qui nous révélera le fonctionnement de l'atelier.

## II.

Comment Philippe le Bon a-t-il été amené à commander la tapisserie de Gédéon? On sait que le duc de Bourgogne avait, en 1429, fondé le fameux ordre de la Toison d'Or. Chaque année les chevaliers, appartenant tous à la plus haute noblesse se réunissent dans une ville spécialement choisie et c'est l'occasion des fêtes d'une splendeur inouïe. Le duc songe donc à une parure qui perpétuera le souvenir de cette fondation et formera un décor somptueux aux assemblées. Les grandes églises possédaient souvent de longues séries de tapisseries qui retraçaient les vies des saints et les ducs de Bourgogne avaient fait tisser certaines représentations de leurs hauts faits. Ainsi Jean Sans Peur avait-il fait exécuter par des tapisseries d'Arras les « histoires » de saint Jean et de saint Antoine et surtout l'un des faits les plus saillant de l'histoire du temps : la bataille de Roosbecque. Philippe le Bon veut donc perpétuer le souvenir de l'ordre fameux et en même temps avoir la décoration la plus somptueuse qui se put imaginer pour les chapitres de l'ordre. Dès 1432 il y songe, car les manteaux de l'ordre qui ont appartenu à des chevaliers défunts seront vendus, décide le duc, pour en employer l'argent à l'achat de tapisseries. Le 13 octobre 1449 l'idée est mise à exécution; ce n'est pas comme on pourrait s'y attendre l'histoire de Jason qui sera représentée, c'est celle de Gédéon. L'histoire sacrée au lieu de l'histoire profane, changement dû à l'influence du chancelier de l'ordre, Jean Germain, si l'on en croit le récit d'Olivier de la Marche (13).

Philippe le Bon chargea son conseiller et chambellan Philippe de Ternant et Jean Aubry, valet de chambre et gardien de la tapisserie de conclure le marché avec les artistes et les tapissiers (14). Jean Aubry habitait Arras comme sa fonction le demandait puisque le précieux dépôt occupait dans cette ville l'hôtel d'Ablainsevelle (à l'emplacement de l'actuelle Salle des Concerts) et y resta pendant un siècle au moins. Deux chambres recélaient dans leurs armoires les tapisseries, les étoffes de soie et d'or. Jean Aubry fut reçu bourgeois d'Arras en 1439 et mourut en

---

(13) Voir en appendice les textes de la commande et des paiements.

(14) La plupart des renseignements concernant Jean Aubry ont été pris dans GUESNON, *Décadence de la tapisserie à Arras*, Lille 1884.

1464 (15). Comment ce bon arrageois n'aurait-il pas eu l'idée de demander à un peintre de la ville les patrons des tapisseries destinées au duc?

Un contrat fort explicite fut donc passé qui prévoyait les dimensions et les sommes à payer. L'ensemble devait comporter deux pièces de vingt-deux aunes de long (15 m. 62) et six de seize aunes (11 m. 36). Toutes avaient huit aunes de haut (5 m. 68). Les sujets et les inscriptions avaient été minutieusement étudiés par le duc.

Dès 1449 Bauduin séjourne longuement à Bruges où il montre à Philippe le Bon « des patrons qu'il avois fais et peins sur la forme de certaine tapisserie que Mon dit Seigneur fait présentement historier de la Thoison d'or ». Dès lors les paiements s'échelonnent régulièrement. En 1449-50 on trouve trois mentions de 500 écus et une le 1.000 et en 1450-51 les paiements se succèdent de trois mois en trois mois. Puis le 21 décembre 1453 la tapisserie est livrée et le duc achète pour 300 écus « les patrons sur lesquels a esté faite la tapisserie de Gédéon ».

Elle avait été tissée par les tournaisiens Robert Dary et Jean de l'Ortie et avait coûté 8.960 écus d'or (16).

Or il était fréquent de fournir comme thème pour les entremets et autres sortes de mystères mimés les œuvres d'art connues que l'on reproduisait ainsi en tableaux vivants. Ce n'est pas une hypothèse : les textes abondent. En 1420 à Paris on représente en mystère la Passion « selon qu'elle est figurée autour du cœur de Nostre-Dame de Paris » (17). Les rhétoriciens de Gand veulent figurer la fameuse « Adoration de l'Agneau (18). A Arras enfin les textes des chroniqueurs nous apprennent que le 24 février 1455 le duc de Bourgogne trouve à son entrée à Arras « toute la vie de Gédéon en personnages ». Le duc fut si ravi qu'il fallut donner une seconde fois le même divertissement. La ville y dépensa plus de mille couronnes et un témoin s'écrie : « si Dieu était descendu du ciel, je ne sais si on en eut tant fait! » Il s'agit sûrement d'une représentation faite d'après la tapisserie de Bauduin de Bailleul et il n'est pas téméraire de supposer que le peintre de patrons avait confectionné les maquettes de cette joyeuse entrée comme ses élèves feront en 1468 (19).

(15) Il fut enterré à l'église Saint-Géry. Voir le texte de son épitaphe dans : *Épigraphie du Pas de Calais*, T. VII, 1, p. 138.

(16) Le patron fut acheté par le duc de Bourgogne en 1455 pour la somme de 300 écus d'or.

(17) G. COHEN, *Histoire de mise en scène*, Paris 1926, p. 133.

(18) L. MAETERLINCK, *L'art et les rhétoriciens flamands*, Bulletin du Bibliophile Belge, 15 juillet 1906 et WORP, *Geschiede van het Drama en van het tooneel in Nederland*, pp. 42-43.

(19) « Il trouva [le duc] tout du long de la Taillerie et du petit marcié, fait sur hours. moult richement habillés toute la vie de Gédéon en personnages et gens en vie lesquels ne parloient point, ainsi ne faisaient que les signes de la dite Mistère qui estoit la plus riche chose que on avoit veu » (DU CLERCQ, T. II, p. 205).

Si l'on mettait par cette représentation la tapisserie de Gédéon sur le plan des œuvres les plus célèbres, c'est que les contemporains, pourtant habitués aux créations artistiques d'une richesse étourdissante, en avaient été éblouis. En 1456 la fête de la Toison d'Or se célèbre à la Haye. « La salle de la Haye, dit le chroniqueur Chastellain (20) est une des plus belles du monde et des plus propre à tenir grant feste. Sy fut tendue icelle de la plus riche tapisserie que oncques entrast en court de roy et de plus grant mottre et n'avoit esté monstrée ailleurs que droit-là. Car le duc nouvellement l'avait fait faire de l'histoire de Gédéon sur le veure du miracle en l'appropriant à son ordre ». En 1461 la tapisserie fait l'admiration de tous les parisiens et deux chroniqueurs, Chastellain encore et l'arrageois Jacques du Clercq y font écho. Le duc est arrivé à l'hôtel d'Artois : « ... oncques de mémoire d'homme on ne vit maison de prince en France ni ailleurs,... si parée de chambres et de riches tapisseries comme ceste d'Artois, là où le peuple de Paris, de toute condition, dames et demoiselles, depuis le matin jusqu'au soir, vinrent et allèrent en telle multitude comme si ce fust une procession, ni pour un jour ni pour deux, mais incessamment jour sur jour, tant que le duc demeura à Paris. Entre lesquelles richesses il y avait deux choses que publiquement se monstroient et dont on ne pourroit se ravoïr ne saouler. L'une sy estoient la tapisserie de Gédéon la plus riche de la terre par ce temps et celle que toutes les autres du monde jusques à ce jour passe et surmonte tant en richesse comme d'ouvrage et si grande qu'à peine salle du monde ne la peut comprendre toute pour y estre tendue » (21). Jacques du Clercq n'est pas moins enthousiasmé et raconte que c'était « la plus noble tapisserie que ceux de Paris avoient oncques veue, par especial celle de l'histoire de Gédéon, que le dit duc avait fait faire toute d'or et de soye pour l'amour de l'ordre de la Toison qu'il portoit; laquelle toison Gédéon pria notre Seigneur qu'elle fust mouillée, puis séchée, comme en la Bible on le peut plus aisément veoir, et sur icelle avoit prins son ordre et ne l'avoit voulu prendre sur la toison que Jason conquesta en l'isle de Colchos pour ce que Jason mentit sa foy. Le dit duc fait aussi tendre l'histoire d'Alexandre et aultres plusieurs toutes faites d'or et d'argent et de soye et pour la multitude qu'il en avoient les faisait tendre les unes sur les autres » (22). Quel étalage de richesses et comme nous donnerions tous les textes que nous possédons pour quelque fantastique machine à explorer le temps qui nous reporterait un instant au milieu des badauds de

---

(20) *Chronique de Chastellain* (ed. Kervyn de Lettenhove), T. III, p. 90.

(21) *Chronique de Chastellain*, t. IV, pp. 93-94.

(22) DU CLERCQ, *Mémoires*, liv. III, ch. p. 172.

l'hôtel d'Artois! Il faut aller dans des réunions de ces œuvres d'art comme en montra l'Exposition des Chefs d'œuvre de l'art français, ou à l'église de N. D. de Nantilly à Saumur pour en avoir une faible idée.

Et parmi tout cet étalage de splendeur l'œuvre de Bauduin de Bailleul brillait d'un éclat tout particulier : admirable publicité pour le peintre des cartons.

Toutes les cérémonies de la maison de Bourgogne et celles de la monarchie espagnole virent la fameuse tapisserie et Guiffrey nous apprend qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle elle se trouvait encore à Bruxelles... Quel chercheur acharné retrouvera dans une réserve de musée ou dans un palais les fragments de la tapisserie dont on ne pouvait « se ravoïr ne saouler »?

On s'étonnera peut-être qu'une tapisserie de cette envergure n'ait pas été tissée dans les ateliers d'Arras. Comment Jean Aubry n'a-t-il pas fait attribuer à un de ses compatriotes une commande si flatteuse?

Pendant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle les ducs de Bourgogne se fournirent à Arras pour la plus grande partie de leurs commandes. Mais dès 1456 une requête au duc de Bourgogne libellée par les échevins constate avec amertume que « les marchands et ouvriers de haulte lche et de sayes sont allés demourer en aultres villes, comme Valenciennes, Tournay, Bergues et autres » (23). Il ne faut pas mettre uniquement sur le siège de 1477 la responsabilité de la décadence de l'industrie tapisserie à Arras, car elle était déjà bien avancée auparavant.

Du reste, si intéressant que soit le sujet, il est inutile de répéter ce qu'un érudit de valeur a établi en se fondant uniquement sur les textes (24) et il suffit de rappeler ses conclusions :

- l'émigration des hautelisseurs d'Arras dès avant 1456,
- la perte de la clientèle du duc de Bourgogne dès 1460,
- les achats de l'abbé commendataire de Saint-Waast aux marchands de tapisseries de Bruges en 1469.
- l'institution probable d'une confrérie de sayetteurs sous le nom de hautelisseurs en 1497.

Tout cela, appuyé sur des textes indiscutables. Il faut cependant admettre — et M. Guesnon était le premier à l'écrire quand il n'était pas emporté

---

(23) Archives d'Arras; pièce citée par GUESNON, *Décadence...*, p. 7.

(24) Nous faisons allusion ici à la plaquette déjà plusieurs fois citée et qui éclaire si fort la question : *Décadence de la tapisserie à Arras depuis la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle*, par Guesnon. Quoique l'érudition locale ait souvent été partielle en la matière il faut noter que M. l'abbé Proyard avait fort exactement envisagé la question dans : *Recherches historiques sur les anciennes tapisseries d'Arras*, Mémoires de l'Académie d'Arras, t. XXXV, 1863, p. 165.

par l'ardeur d'une controverse passionnée — qu'Arras continua de produire des tapisseries. Il sera facile, le moment venu, de montrer que l'abbaye de Saint-Waast avait un tapissier attiré comme elle avait un peintre et que cela durait encore au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Un texte que nous citerons plus loin montre la confection d'une série de tapisseries pour une église après la date de 1477. Il n'en reste pas moins vrai que le magnifique élan imprimé à cette industrie par Jehan Walois décline à partir de 1455 environ. Et que Tournai au contraire ne cesse de produire des œuvres considérables jusqu'à la fin du siècle.

Mais il est curieux de constater que si les meilleurs ateliers du moment étaient ceux de Tournai, au jugement du duc de Bourgogne et même de l'artésien Jean Aubry, le grand peintre de carton était toujours Bauduin de Bailleul. Celui-ci, qui dirigeait dès 1419 un atelier de peintres et était en rapport avec Jacques Daret, avait certainement fourni des patrons au beau temps de la tapisserie d'Arras. Jean Walois a fourni au duc de Bourgogne de ses tentures, en 1435 : les joies de la Vierge et la Passion offerte à l'évêque de Liège au moment de la paix d'Arras, en 1440 cinq tapis : la Nativité, la Résurrection de Lazare, la Passion et la Crucifixion, l'Ascension et les quinze signes de l'Apocalypse et le Jugement Dernier. On trouve une dernière mention en 1445.

L'atelier de Bauduin de Bailleul était en pleine activité à ce moment et depuis vingt-cinq ans environ... Il n'est donc que normal de le voir favorisé de la commande de Philippe le Bon.

### III.

Nous avons parlé bien des fois de l'atelier de Bauduin le Bailleul et laissé deviner que dès 1419 il fonctionnait et donc devait produire des cartons de tapisseries. Deviner ne suffit pas et les textes ne sont pas si muets que de nous obliger à semblable péril d'erreur. Cet atelier a existé et nous en connaissons les membres, ou au moins quelques uns d'entre eux. Bien mieux, nous le trouvons en relation avec Jacques Daret et il semble que les élèves de ce dernier aient été aussi les artistes qui travaillaient avec Bauduin de Bailleul. On se souvient en effet qu'en 1454, l'année du Vœu du Faisan, Bauduin de Bailleul avec Jacques Daret dirigeait à Saint-Waast les travaux de Robert de Monchaux (25). Ce jeune peintre ne nous est pas inconnu et s'il nous apparaît ici comme un élève à la fois de Bauduin de Bailleul et de Jacques Daret, nous le voyons encore

---

(25) Voir notre article sur *Les artistes tournaisiens à Arras au XV<sup>e</sup> siècle*, Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art, VII, 3, p. 218.

à Lille qui travaille aux fameux « entremets » du banquet de 1454 (26). Daret avait évidemment pris comme aides occasionnels les peintres qu'il trouvait autour de lui et avait puisé dans l'atelier de Bauduin de Bailleul, car lui-même à Arras n'employait pas d'élèves : les comptes si détaillés de Jean du Clercq en font foi.

Or Robert de Monchaux a fait partie d'un atelier et d'un atelier de patrons, les textes le démontrent. En 1468 en effet le Téméraire fait une entrée solennelle et la ville veut faire monter sur son passage un de ces mystères mimés qui étaient de rigueur dans toutes les joyeuses entrées au XV<sup>e</sup> siècle. Il faut donc faire quatorze tableaux vivants dont le scénario aura été imaginé par le curé de Saint-Jean-en-Ronville, Clément du Bos, d'après « la sainte escripture et les fais des Romains » (27). Or qui trouvons nous dans l'atelier qui doit « getter et pourtraire en pappier » ces histoires? Jacques Pillet, Robert de Monchaux et Collart Boutevillain. Ce dernier peintre est le fils de Jehan Boutevillain que nous avons cité parce qu'il aidait Bauduin de Bailleul à Saint-Waast lors du service funèbre de 1419. Pour Jacques Pillet il semble qu'il ait pris la tête de l'atelier à la mort de Bauduin de Bailleul. En effet à lui seul il exécute « dix d'icelles histoires, chascune d'entre-elles contenant III chapitres » et il est toujours nommé en tête et il est payé davantage. D'autres textes nous le montrent comme un peintre de patrons digne de succéder au grand peintre : en 1472-73 il dessine des patrons de vitraux pour l'église de Sainte-Croix (28) et en 1501 le « patron d'une croche » pour l'abbé de Saint-Waast (29). Mais ce qui le met nettement dans la même ligne que Bauduin c'est un texte des archives de l'église Saint-Géry (30). Jacques Pillet y est montré confectionnant, en 1496, les patrons, qui doivent être peints sur toile, de cinq tapisseries qui garniront le chœur de l'église et représenteront l'histoire du saint patron de la paroisse. Le chœur ayant environ 37 mètres il faudra cinq pièces de 7 m. 50 environ. Le projet fut mis à exécution et la tapisserie fut confectionnée par le hautelisseur Jean de Saint-Hilaire. Ce dernier devait être le fils d'Hubert de Saint-Hilaire qui travaillait en 1442 avec Guillaume au Vaissel à la tapisserie de la Résurrection commandée par l'abbé de Saint-Waast sur le patron de Jacques Daret.

Il est temps d'arrêter cette nécessaire mais ennuyeuse revue. Ces textes,

---

(26) LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, I, p. 423.

(27) Archives communales de la ville d'Arras, 31 oct. 1468; voir aussi Registre Mémorial, IX, f. 49.

(28) ASSELIN, *L'art en Artois au moyen-âge (Documents)*, Mémoires de l'Académie d'Arras, 1876, p. 359.

(29) Archives départementales du Pas de Calais, fonds de Saint-Waast, H. 194.

(30) Voir ce texte en appendice.



*Tapisserie de « La Passion ».*

Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.



inconnus jusqu'à maintenant, montrent un atelier de patrons organisé à Arras et dont on suit l'évolution pendant cinquante ans au moins. Les dessins se transmettaient évidemment des uns aux autres et l'exécution en était confiée aux ateliers de tapisseries chargés de réaliser l'œuvre d'art, ateliers tournaisiens ou ateliers artésiens. Ceux-ci étaient en rapport les uns avec les autres. S'il faut le démontrer nous apporterons un texte, une fois de plus. Une pièce d'archive du registre aux procurations d'Arras, qui remonte à 1447- (31) expose que Jean Truye, Jacquemet Truye et Rémy Truye, hautelisseurs choisissent des procureurs dans plusieurs villes : pour Tournai il s'agit de « Pasquier Grenier, Robert Dary et Jehan de Lorties ». Ce n'est pas par hasard que les trois grands tapissiers tournaisiens sont en rapport avec Arras. Il faut donc estimer que tous trois ont exécuté des tapisseries suivant les cartons de l'atelier d'Arras.

#### IV.

Peut-on aller plus loin et déterminer plus précisément l'influence de Bauduin de Bailleul dans l'art de la tapisserie au XV<sup>e</sup> siècle? Peut-être. Son rôle personnel doit être compris entre 1420 au plus tard et 1464, date de sa mort. Son apogée date de 1449 avec les cent mètres de dessins destinés à la tapisserie de Gédéon. D'autre part ses élèves ont sûrement continué à travailler d'après ses méthodes et probablement d'après ses cartons jusqu'aux dernières années du XV<sup>e</sup> siècle.

Dans quelles tapisseries pourrons-nous trouver trace de son style? Nous n'avons que trop peu de documents sur les tapisseries du début du XV<sup>e</sup> siècle pour y trouver des éléments de comparaison. La tapisserie de chasse du duc de Devonshire attribuée avec vraisemblance au deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle n'est pas rattachée assez sûrement aux ateliers de Jean Walois pour qu'on puisse en faire état. Il nous manque la tapisserie de la Résurrection dessinée en 1441 par Daret pour connaître le style de l'époque (32).

---

(31) Voir ce texte en appendice.

(32) Nous devons à M<sup>me</sup> Crick-Kuntziger, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, une reconnaissance très vive pour l'aide qu'elle a bien voulu nous apporter et qui a rendu possible la rédaction de cette partie de notre travail. Nous avons surtout utilisé ici : MORELOWSKI, *Der Krakauer Schwanritter-teppich* dans *Jahrbuch der K. K. Zentralcommission für Denkmalpflege* Bd. VI, Vienne 1912, les articles de M<sup>me</sup> Crick-Kuntziger dans le *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, mai, juillet, novembre 1931, mars 1933 et l'article paru dans cette revue en 1936, fasc. 3, p. 203, *Pasquier Grenier et l'église Saint-Quentin à Tournai*, par Paul Rolland, Marthe Crick-Kuntziger et Marjan Morelowski.

D'autre part au cours de l'été 1937 nous avons eu l'occasion d'étudier « de visu » les tapisseries de l'histoire de Clovis et de l'histoire de Saint-Pierre exposées à Paris et les tapisseries d'Angers et de Saumur.

Par contre il est un groupe important de tapisseries qui depuis quelques années a fait l'objet d'études de valeur. Les travaux de M. Morelowski, suivies des recherches couronnées de succès de Mme Crick-Kuntziger ont jeté des clartés surprenantes dans un domaine où les vagues suppositions semblaient être de règle. Nous adopterons ici le groupement proposé par Mme Crick-Kuntziger dont la compétence dépasse si fort la nôtre que nous nous contenterons d'enregistrer ses trouvailles. Nous proposerons seulement quelques suggestions de dates, suggestions de peu de portée du reste.

Le groupe de tapisserie d'art tournaisien du milieu du XV<sup>e</sup> siècle comprend donc :

1. La Passion (Bruxelles-Cinquanteenaire et Vatican) (33).
2. Le chevalier au Cygne (Cracovie, château royal), payé en 1462 à Pasquier Grenier et donné par le duc de Bourgogne à « ms le cardinal d'Arras » (34). Un fragment de cette tapisserie se trouve au Musée des Arts Appliqués à Vienne, en Autriche.
3. L'histoire de Saint-Pierre (cathédrale de Beauvais, Cluny, etc.).
4. L'histoire de Trajan et d'Herkembald (Berne) tissée avant 1461.
5. L'histoire de Clovis (Reims) exposée en 1468, mais qui pouvait exister depuis un certain temps (34bis).
6. L'histoire d'Alexandre (Palais Doria) tissée probablement en 1458-59 par Pasquier Grenier.
7. La suite des Sacrements donnée par Pasquier Grenier à sa paroisse.
8. Un groupe de tapisserie de date probablement voisine : Histoire de Pilate (Vienne), Prise de Jérusalem (New-York), Jephté (35) et l'Exaltation de la Croix (Saragosse), Bal des Sauvages (N. D. de Nantilly à Saumur) (36).
9. Et nous nous permettons d'ajouter deux fragments de Saumur (N. D. de Nantilly), la prise de Jérusalem et surtout un couronnement (de Titus?) qui ressemble au couronnement de l'histoire de Clovis.

---

(33) Cf. M. MORELOWSKI, *Op. cit.*, p. 136-137.

(34) LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, I, p. 480 Cf. M. MORELOWSKI, *Op. cit.*, p. 130-131.

(34bis) Il est troublant de constater qu'au coin droit de la tapisserie qui comporte le couronnement de Clovis, un soldat porte une inscription retournée (on la déchiffre avec un miroir et en mettant la tapisserie bas en haut) où on lit plusieurs lettres du nom de notre peintre de carton : DEBAIL D(?)EVM(?). Faut-il lire DEBAIL(leul)? Tentation!

(35) M. MORELOWSKI, *Op. cit.*, p. 137-139.

(36) Ce sujet étrange était fort en vogue au XV<sup>e</sup> siècle. On connaît l'idée bizarre de ce bal des sauvage qui tourna au tragique sous Charles VI, représenté magnifiquement dans le ms fr. 2646 de la B. N. (reproduit dans le catalogue de l'Exposition Froissart à Valenciennes 1937, pl. XIII). Dans l'inventaire de 1597 de l'abbaye de Saint-Waast on trouve dans une armoire : « cinq pièces de tapisseries effigées d'hommes sauvages ». Arch. départementales, inventaire sommaire, Fonds de St Waast, H. 182.





*Fragment de «l'histoire de Clovis».*

Reims - Cathédrale — en dépôt au Musée de la Ville.



*Couronnement. Fragment de la tapisserie « de Titus ».*

Saumur. Eglise Notre-Dame de Nantilly.



Essayons d'expliquer un peu la chronologie de ces tapisseries suivant leur caractère. C'est un travail délicat car les cartons de tapisserie peuvent servir bien des années après leur confection et on risque facilement de s'égarer dans la forêt obscure des appréciations esthétiques. Pourtant les études de madame Crick-Kuntziger ont mis bien de la clarté dans ces fourrés garnis de pièges. Et M. Morelowski a bien voulu nous écrire son sentiment à l'égard de ces diverses tapisseries. Son assentiment à notre opinion sur le rôle de Bauduin de Bailleul nous permet de nous autoriser de sa haute autorité pour écrire ce qui suit et lui en attribuer le mérite.

Il semble qu'il y ait dans la Passion de Bruxelles des parties en désaccord avec l'allure générale, des archaïsmes. Bertaux l'avait déjà remarqué (37) et avait pensé en trouver le prototype dans la tenture de Saragosse. Et pourtant d'après d'autres caractères il semble bien qu'il faille placer la tapisserie de Bruxelles vers 1450. Pour l'histoire de Clovis de la cathédrale de Reims, elle comporte, suivant Quicherat et Loriquet (38) le portrait de Charles VII qui figure Clovis. Cadeau probable du roi de France au duc de Bourgogne, donné évidemment après la réconciliation de 1435. Loriquet, qui a étudié la question, trouve que d'après l'âge de Charles VII la tapisserie doit remonter au milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

Un argument du même genre, mais plus précis, date l'histoire du chevalier au Cygne de Cracovie puisqu'elle fut achetée en 1462 par le duc de Bourgogne à Pasquier Grenier pour en faire cadeau à l'évêque d'Arras Jean Jouffroy. On constate dans l'étude si limpide de M. Morelowski que le roi Orient y est figuré sous les traits de Philippe le Bon et le chevalier au Cygne sous ceux du jeune Charles le Téméraire avec les caractéristiques que présentent les portraits de ces princes aux environs de 1454. Or c'est à cette date que, pendant un tournoi qui précédait le banquet du vœu du Faisan à Lille, cette histoire fut représentée. Cet argument et d'autres fort importants montrent bien qu'il faut en mettre la commande en rapport avec les fêtes de 1454.

Dans cette tapisserie comme dans les précédentes on a noté, sans en trouver d'explication décisive, bien des détails archaïques. Ne faut-il pas penser que l'atelier qui composait ces cartons au milieu du XV<sup>e</sup> siècle avait déjà derrière lui un long passé de travail, de traditions connues, d'esthétique appréciée des amateurs... La gloire d'un passé, d'une formule à succès est un lourd fardeau. Ainsi aujourd'hui encore va-t-on acheter

(37) Gazette des Beaux-Arts, 1909.

(38) LORIQUEL (CH.), *Tapisseries de la cathédrale de Reims*. Paris et Reims, 1882, p. 45. Les princes aimaient beaucoup à se voir comparer aux grands personnages légendaires. Ainsi s'explique la faveur de l'histoire d'Alexandre. C'était un lieu commun des panégyristes officiels.

à la Manufacture de Sèvres les vases créés suivant les formules du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un vase de Sèvres doit être bleu... Sèvres! Ainsi le succès des grandes compositions du début du XV<sup>e</sup> siècle les batailles de Roosbecque, de Liège obligeait-elle à continuer dans le même sens sous peine de perdre la clientèle; les dessins retardaient facilement de vingt ou de trente ans pour se conformer aux traditions du temps où Arras avait les meilleurs tapissiers et les meilleurs cartonniers.

Madame Crick-Kuntziger remarque au sujet de la Passion de Bruxelles et du Vatican que les cartonniers doivent suivre un style déjà né depuis des années sous l'influence d'un «*maître énergique*» et dont l'apogée doit se placer entre 1450 et 1460. Peut-être, comme a bien voulu nous le suggérer M. Morelowski, pourrait-on penser que ce style était déjà né avant — puisque déjà archaïsant pour la tapisserie du chevalier au Cygne en 1454 — et qu'il ait dû fleurir entre 1430-1440. Dès cette époque Jean Walois et les tapissiers d'Arras faisaient des tapisseries conçues suivant des programmes de ce genre. Et les cartonniers étaient certainement nombreux à Arras puisque c'était l'apogée de la production des tentures de hautelisse dans cette ville.

De fait dans un article plus récent, Mme Crick-Kuntziger ne s'en tient pas à ces appréciations. Se fondant sur des détails très curieux du dessin de la Passion, détails qui se retrouvent dans les «*Chasses Devons-hire*» et dans l'«*histoire de Clovis*» elle conclut : «*Le dessinateur de notre tapisserie serait-il artésien ou aurait-il au moins travaillé à Arras?... si le dessinateur a des attaches artésiennes, l'hypothèse d'une fabrication tournaisienne n'en demeure pas seulement très vraisemblable étant donné les apports artistiques étroits entre Arras et Tournai, mais même la plus vraisemblable puisque vers 1460 l'industrie de la tapisserie est en décadence à Arras tandis qu'elle atteint son maximum d'éclat à Tournai. Quoi de plus normal dès lors qu'un artiste d'Arras composant vers 1460 des cartons pour une manufacture tournaisienne?*» (39)

En vérité il est impossible de trouver argumentation qui complète mieux nos textes! Si l'apogée du style du groupe que nous avons examiné plus haut se place entre 1430 et 1460, l'apogée de l'atelier de Bauduin de Bailleul s'y place aussi. Jacques Daret est encore à Arras jusque 1457. Robert de Monchaux et Collart Boutevillain qui ont travaillé avec l'un et l'autre font des cartons eux aussi. Ce sont des peintres de moindre envergure, mais ils continuent la tradition de l'atelier quand celui-ci passe dans les mains de Jacques Pillet. Si donc tout ce groupe de tapisseries

(39) *Remarques nouvelles au sujet de notre tapisserie de la « Passion »*, Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire, mars 1933, p. 31.

marque, comme on l'a dit, que ces tentures « ne proviennent pas de la même manufacture, mais que leurs cartons sont dus, sinon à un seul atelier, tout au moins à un groupe très homogène de dessinateurs travaillant dans le même esprit, à un même moment et dans un même centre artistique » (40), on en conclura que ce centre c'est Arras et que ce groupe de dessinateurs est composé de Jacques Daret, Bauduin de Bailleul, Jacques Pillet, aidés d'élèves comme Robert de Monchaux et Collart Boutevillain.

Gardons nous pourtant de trop schématiser. Les hommes ont une souplesse et l'histoire des imprévus qui ne sont pas toujours vraisemblables. Ne prétendons donc pas que *tous* les cartons de tapisseries sont issus de l'atelier de Bauduin de Bailleul, ni que *toutes* les tapisseries ont été tissées à Tournai. On tissait encore à Arras à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Et il ne manquait pas de peintres à Tournai. Les liens entre les deux villes étaient étroits. L'existence de Jacques Daret suffirait à montrer comment des formules tournaisiennes se sont implantées à Arras et l'existence de Bauduin de Bailleul, comment les dessins artésiens ont pu inspirer les artistes de Tournai. Ainsi va la vie dont l'art est le reflet. Tournai et Arras méritent de rester unis dans notre reconnaissance pour avoir porté à leur plus haut degré de splendeur l'art de ces somptueuses étoffes dont la vue nous enchante et dont nous ne pouvons nous « ravoïr ne saouler ».

J. LESTOCQUOY.

---

(40) M. CRICK-KUNTZIGER, *Les « compléments » de nos tapisseries gothiques*, Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire, nov. 1931, p. 160.

## APPENDICE.

I. On trouve dans le livre de SOIL, *Les tapisseries de Tournai*, le texte de la commande de la tapisserie de Gédéon (p. 374), tiré des archives du Royaume, à Bruxelles. Notons qu'une pièce presque identique se trouve aux archives du Nord (recueillie dans les fiches de Guesnon). Elle commence par la mention d'un acompte préliminaire, à Robert Dary et Jean de l'Ortie, de la somme de 500 écus d'or. On trouve aussi aux archives du Nord la série des mentions des paiements qui s'échelonnent de trois en trois mois.

Voici quelques passages du contrat :

...lesquelz marchands [Dary et l'Ortie] seront tenus de faire faire par Bauduin de Bailleul, ou par autre milleur peintre qu'ils pourront trouver tous les patrons des histoires et devises que nous leur avons sur ce pourparlé et fait deviser...

[Il doit être entendu] que ce qui se monstrera estre jaune esdis patrons devra estre de fil d'or fin de Venize, et ce qui se monstrera estre blanc devra estre de fil d'argent fin de Venize, sauf et réservé les visaiges et charnures des personnaiges ou histoires qui doivent estre en ladicte tapisserie; et le demourant d'icelle tapisserie sera et devra estre faicte de bonnes et fines soyes et aussi de bon et fin fil de sayette des plus fines et meilleurs coulleurs que on pourra finer ainsi qu'il peut apparoir plus a plain par certain marchet sur ce fait...

Donné en nostre ville de Bruges le xiii<sup>e</sup> d'octobre mil ccccxlviii.

## II. *Patrons pour la joyeuse entrée du 31 octobre 1468.*

Nous eschevins de la Ville d'Arras Promettons a vous Jehan de Crenau argentier d'icelle ville alouer en la despence et mises de voz comptes et rabattre des deniers de votre recepte de ceste presente année finissant au jour d'uy derrain jour d'octobre la somme de vingt quatre livrez douze solz, monnoye courant de XI g<sup>s</sup> de Flandres la livre par vous âye par nostre commandement et ordonnance aux personnes cy aprez nommez pour plusieurs frais ensieuys ad cause des preparacions faittes par nostre charge pour la JOYEUSE VENUE ET ENTREE que nous entendions de jour en jour environ le mois d'Aoust de cest an se devoir faire en icelle ville par nostre très-grant et très redoubté Sg<sup>r</sup> et prince Mons le Duc de Bourg<sup>ne</sup> conte d'Artois, laquelle néant m n'a pas esté faite par Mondit S<sup>r</sup>, tant pour l'empeschement de la guerre comme aultrement, desquelz frais la declaracion s'ensieut : Et primes a Sire CLEMENT DU BOS, prestre curé de l'église SAINT JEHAN en RONVILLE pour une courtoisie a lui par nous faitte en regard à la paine et diligence qu'il a prinse en avoir ymaginé, quis, et estudie pluis histoires tant de la sainte escripture et des fais des Rommains comme aultrez et en extrait jusques au nombre de XIII des plus belles pour faire remonstrances a lad. venue et entrée lesquelles histoires il a fait getter et pourtraire en pappier par les peintres cy aprez nommez ainsy qu'il estoit expédient de faire, pour ce LX s. It. à JACQM. PILET, PAINTRE, pour son sallaire de avoir composé et pourtrait de peinture et en pappier par l'enseignement dud. curé les dix d'icelles histoires chascune d'icelles contenans III cappitles, pour chascune d'icelles histoires VI s., sont LX s.

Item à ROBERT DE MONCHAULX et COLART BOUTEVILLAIN, aussy peintres pour avoir pareillement getté et pourtrait les aultrez quatre histoires dessus dites pour chascune III s. sont XII s., adfin de prendre et eslire esdites XIII histoires les dix meilleurs et plus propiches à faire ce qui dit est.

...Suit l'énumération des « compagnons de confrairies » qui ont représenté ces histoires. La joyeuse entrée en question avait eu lieu le 16 mars 1469 (n. st.). Archives communales d'Arras (Liasse tournois). — 31 oct. 1468.

### III. *Rapports entre les hautelisseurs d'Arras et ceux de Tournai.*

Reconnoissent JEHAN TRUYE, JACQM TRUYE et REMY TRUYE frères, haute-licheurs, demourans à Arras, avoir faict leurs procureurs généraulx et certains messages espéciaulx tant conjointement que divisément ly ungs de l'autre de Jehan de Sesille, Baudin Hermand, Jehan Julien, maistre Loys Truye frère desdictz reconnoissans, Walery de Canteleu, Mah' de Beaumont, Jehan Rondel, Simon Aguehe, Jehan Raoul, Grart Seuwin demourans à Arras; Pierre Soumillon, Jacques de Meudres, Copin de le Meute, Loys Odricq, Willaume le Carpentier demourans à Bruges; ROBERT DARY, JEHAN DE LORTIES, PASQUIER GRENIER demourans à TOURNAY; Pierre de le Naisse, Jehan Lose, Robert Dausque, Clay le Hap, Jehan Pierin, Jehan Bertelin, demourans à St. Omer, Sire Guillaume Boistel pb<sup>re</sup>, Jacques Boistel, Gilles Frontin, Guy Piérart demourans à Théroiane; Pierre de Los, Jeh. Picart le Jone, Piérot Segrerart demourans à Lille; Collart de Boullongne, Jacquemart de Boullongne, Regnault de Manicourt, Jehan de Manicourt, M<sup>re</sup> Robert de Montmirel, Hugues Feret, Jeh. Vallet et Richart Bloteau demourans à Paris; Jehan Boistel, Jehan Cachet et Robert de Chernay demourans à Valenciennes; ausquels et à chacun d'eulz ils ont donné tous pouvoirs de plaider et par spécial de requerre, poursievir et demander par choisir arestz, ajournemens, sentences exécutoires ou autrement deurement tout ce que ausdictz constituans ou a l'un d'eulx est poeult et pourra estre deu; le recepvoir etc, promettant etc... Faict le III<sup>e</sup> jour de février mil IIIc XLVII (1448 n. st.) Archives communales d'Arras, reg. aux procurations, t. II.

### IV. *Commande de patrons de tapisserie en 1496 à Jacques Pillet.*

Au jour d'uy XIII<sup>e</sup> jour de Nov.<sup>re</sup> a<sup>o</sup> IIII<sup>xx</sup> seize JAQUES PILLET PAINTRE a marchandé aux marglisseurs et paroissiens de ceste église de Saint Jury de faire et livrer les patrons qu'il conveura avoir de la longueur servant au coeur de ladicte église que l'on estime à chincquante deux aunes ou environ et de largeur X a XI quartiers le tout en ensuivant le get et mieulx quil lui a esté baillie par escript de l'Istoire Mons. Saint Jury. Et ce pour le pris et somme de vingt huit escus de XXIII s.monnoie courans à Arras chascun escu, à condicion que on est tenu de lui livrer le toille aux despens de l'église Et ceavoir livré un drap en dedans de Noel prochain venant, item deux autres drap en dedans le jour Nostre Dame Chandelier ensuivant et les autres deux draps endedens la My Karemme aussi ensuivant Et se en se ou en partie il ne avoit ce livré en dedens lesdicts jours, ledict Jacques sera tenu de défalquier sur les dicts XXVIII escus la somme de chincq escus. (Archives dep. du Pas de Calais, Fonds des paroisses, Saint-Géry, recueilli par Guesnon).



# JACQUES VAN OOST, DIT LE JEUNE

PEINTRE ET BOURGEOIS DE LILLE

Né et décédé à Bruges.

1639 - 1713

Jacques van Oost, le Jeune, formé en partie par son père, Jacques van Oost, le Vieux, excellent peintre de l'Ecole flamande du XVII<sup>e</sup> siècle, devint lui-même un peintre de talent.

La plus longue période de sa carrière artistique se déroula à Lille, où ses œuvres les plus marquantes, conservées au Musée, dans les églises et les hôpitaux, et chez quelques particuliers, attestent sa maîtrise.

Il fut le meilleur peintre que durant le cours de très longues années Lille ait pu voir à l'œuvre dans son enceinte. A ce titre il intéresse aussi bien les Lillois que les Brugeois, ses concitoyens. Il tient de plus un rang honorable parmi les peintres de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

Ses diverses biographies ont accrédité bien des erreurs. En puisant exclusivement à des sources officielles et de caractère irréfutable, registres paroissiaux, actes notariés, comptes de la ville de Lille, registres de bourgeoisie et de capitation, nous rectifions dans la mesure du possible toute cette documentation inexacte, à laquelle nous ajoutons beaucoup de renseignements complètement inédits.

Nous espérons intéresser les historiens de l'art par cet exposé de l'activité d'un peintre dont le renom est conservé à juste titre, et dont la descendance resta attachée au sol lillois.

Nous nous estimerons récompensé du labeur de multiples recherches, si nous avons pu atteindre ce résultat.

## JACQUES VAN OOST, le Vieux.

Jacques van Oost, dit le Vieux, fils de Jean et de Gérardine Weyts, décédée le 17 avril 1620, naquit à Bruges vers 1600.

Il épousa en 1630 Jacquemine van Overdille, décédée le 28 octobre 1631, dont il eut un fils, Martin, baptisé à l'église Ste-Walburge le 21 mai 1631.

Marié en secondes noces, le 12 janvier 1633, à Marie de Tollenaere, il eut six enfants :

Elisabeth, baptisée à Ste-Walburge, le 25 septembre 1633; les autres, baptisés à Notre-Dame : Marie, le 10 mars 1636; *Jacques, le 11 février 1639;*

Thérèse, le 2 avril 1644; Anne, le 12 décembre 1646, et Guillaume, le 8 mars 1651.

Jacques van Oost, le Vieux, mourut en 1671.

JACQUES VAN OOST, le Jeune.  
1639-1713.

Jacques van Oost, le Jeune, le plus représentatif à Lille des peintres de l'Ecole flamande du XVII<sup>e</sup> siècle, après Rubens, van Dyck et Jordaens, naquit à Bruges le 11 février 1639, de Jacques, marié en secondes noces à Marie de Tollenaere.

Après deux années passées à Paris vers 1660, et quelques autres ensuite à Rome, il revint un moment à Bruges.

On dit que de passage à Lille, en retournant à Paris, comme il en avait le dessein, l'accueil sympathique qu'il y reçut et quelques commandes de portraits l'arrêtèrent.

Nous ne trouvons pas, confirmées par les dates, d'exécutions d'œuvres de ce genre pouvant remonter à cette période; — le fait n'est toutefois pas invraisemblable.

Nous pouvons avancer par contre, en faisant état d'une mention tirée des Comptes de la Ville, et reproduite plus loin, que dès son arrivée qui semble bien dater de 1668, il peignit pour le Magistrat un tableau représentant les *cérémonies de la prestation du serment au Roi*, qui avait eu lieu le 2 juin.

Ce travail lui fut payé 96 livres, le 14 août 1668.

Etabli alors et fixé à Lille par son mariage contracté à St-Etienne, le 9 janvier 1670, avec Marie Bourgeois, de cette ville, il y acquit droit de cité par son achat de bourgeoisie le 7 mars suivant.

Il résida d'abord sur la paroisse St-Etienne, ainsi qu'en témoignent les baptêmes dans cette église de cinq enfants, de 1670 à 1677; il alla ensuite demeurer sur la paroisse Ste-Marie-Madeleine, où nous le trouvons de 1678 à 1708, année de son retour à Bruges.

SON ŒUVRE.

Elève de son père, Jacques van Oost, dit le Vx, dont le talent se manifeste dans toutes les églises de Bruges, Jacques van Oost, dit le Jeune, fut surtout peintre d'histoire et retraça d'un pinceau ferme et coloré des scènes religieuses.

Les premières œuvres de ce genre dont nous connaissons la date précise ont été peintes pour les églises. Il travailla pour toutes celles de Lille,

sauf Ste-Catherine, croyons-nous. Cette église semble s'être tenue autrefois en dehors de cette ornementation artistique. Est-ce le voisinage de Rubens qui aurait intimidé les artistes, ou ses paroissiens, mis en possession par un don magnifique du « *Martyre de la Sainte* », leur patronne, jugèrent-ils qu'ils n'avaient rien à gagner en y ajoutant? Nous ne pouvons que constater le fait.

Nous relevons 12 de ses œuvres dans les églises, avant la Révolution; 5 dans les hôpitaux; 45 ornaient les Communautés.

### DANS LES EGLISES.

Son thème de prédilection fut, dans les églises, *la Transfiguration*, et l'église St-Sauveur reçut un de ses premiers tableaux retraçant cette scène.

Il fut mis au chœur, le jeudi 18 avril 1669, sur la table d'autel commencée en juin 1665, et terminée pour la Pentecôte 1668.

*La Ste-Famille* fut un sujet souvent abordé, et nous estimons qu'il lui fut inspiré par la fréquentation des Carmes déchaussés, qui furent les propagandistes du culte de St-Joseph et de cette dévotion.

*N.-S. en croix*, sujet fréquemment traité également, décora des Communautés; car 4 figurent à l'inventaire que fit Watteau en 1795 des tableaux de ces maisons. Nous ignorons ce qu'ils sont devenus.

Les quatre tableaux de l'église St-Etienne ont dû périr dans l'incendie de cet édifice, en 1792. C'étaient, nous dit Descamps dans son « *Voyage pittoresque en Flandre* », paru en 1769, complété par le « *Guide de Lille* », édité chez Jacquez en 1772, *le martyre de Ste Barbe et l'Immaculée-Conception*, qui se trouvaient à droite du chœur; *la Transfiguration*, dans la deuxième chapelle, à droite, et *l'Enfant-Jésus, sur les genoux de sa Mère, montrant aux anges les instruments de sa Passion; derrière lui, St Joseph*. Ce tableau ornait l'autel de la première chapelle à droite, en entrant. Il était daté de 1680. Scène un peu spéciale, dans le cadre de la Ste-Famille.

Le tableau du maître-autel de l'ancienne église St-André était également *la Transfiguration*, œuvre médiocre au dire de Descamps.

A l'église St-Pierre, figurait une *Ste-Famille*, entrée au Musée, et qui périt dans l'incendie du Palais-Rihour, en 1916.

L'église St-Maurice possédait, dans la troisième chapelle, dédiée à St-Nicolas, deux tableaux: *St Pierre* et *St Jérôme*, placés de chaque côté de l'autel. Dans la chapelle de N.-D. de Liesse, était une *Ste-Famille*, rappelant le souvenir d'Antoine Le Gillon et d'Anne, sa sœur, représentés au bas à genoux, en prière. Descamps, et après lui « *le Guide de Lille* »

attribuaient toutefois ce tableau à J. van Oost le père, Dans cette même chapelle, à gauche de l'autel, on voyait *St Charles Borromée en prière pour les malades atteints de la peste*. Descamps l'attribuait à de Vuez; mais c'est sans doute celui de van Oost, actuellement près de la porte d'entrée de la sacristie.

Il mesure 2,15 × 1,46, et fut peint en 1668 pour la Confrérie de St-Charles, dite des Bouillons (1).

Au musée du Louvre un tableau « *St Charles Borromée communiant les pestiférés à Milan, en 1576* », présente quelques analogies avec celui de Lille.

Il est attribué à Jacques van Oost, le Vx. Les œuvres de ces artistes ont souvent prêté à confusion, attribuées parfois au père, au détriment du fils, et quelques-unes sont encore l'objet d'une attribution incertaine entre Jacques van Oost, le Jeune, et son fils Dominique, peintre d'un talent toutefois très inférieur.

Le tableau d'autel de la chapelle Ste-Anne était également une *Sainte-Famille*. Rendu à l'église, il occupe à nouveau son ancien emplacement.

Derrière l'autel de St-Antoine de Padoue, surmonté de sa statue, on voit *St Antoine et l'Enfant-Jésus*, signé et daté de 1687. On y lit : « donné par demoiselle Marie Turpin » (2).

A Ste-Marie-Madeleine, la « *Résurrection de Lazare* », grand tableau ovale d'environ 4,30 × 3,00, fut donné par l'artiste, qui était marguillier de l'église, à l'occasion de la consécration de celle-ci, le 25 juillet 1707, par Joseph-Clément, Electeur de Cologne.

Enlevé par Louis Watteau le 9 décembre 1793, avec les quatre tableaux de Lens (3), qui garnissaient le chœur, pour être transportés à l'école gratuite des Arts, il figura au Musée à son origine.

Il y était encore en 1810, et fut ensuite rendu à l'église.

---

(1) Le tableau de « *St Charles Borromée en prière pour les pestiférés* » fut sans doute un ex-voto commandé en 1668 à l'artiste par cette Confrérie, établie dans l'église St-Maurice, en l'honneur de son saint patron, et en raison de l'épidémie de peste qui sévissait alors à Lille.

Nous en trouvons le fait dans la mention d'une messe solennelle chantée à St-Sauveur, en l'honneur de St Joseph, invoqué pour la cessation de ce fléau. Comptes de la Ville, 1668 (f° 506, V°).

Ceci semble bien caractéristique du choix du sujet que Jacques van Oost eut à traiter en l'occurrence.

Les chroniques du temps relatent de leur côté « la procession générale faite le 18 août 1669, audict Lille, en action de grâce, pour ce que la peste y estait cessée, de l'église collégiale S. Pierre en celle de S. Etienne, où fut chantée une messe solennelle ».

(2) Paroissienne de l'église St-Maurice, qui demeurait en 1720, rue Notre-Dame, (actuellement rue de Béthune).

(3) Ces quatre tableaux représentent des scènes où figurent « *N. S. et Marie-Madeleine* ». Ils furent exécutés en 1777-1778 par André-Corneille Lens, peintre anversois, (1739-1822) et payés 8.732 livres. Rendus en 1803.

## DANS LES HOPITAUX.

A l'Hospice-Ganchois, nous pouvons admirer dans la chapelle *Ste Thérèse aux pieds de N.-S.* et *le Baptême de N.-S.*, et peut-être *Le Christ à la colonne de la flagellation*, placé dans le réfectoire des Sœurs.

Le « Guide de Lille », en 1772, les mentionnait déjà dans cette maison. Les tableaux des hôpitaux n'ont d'ailleurs pas subi les vicissitudes de ceux des églises ou des couvents.

*La Visitation* (1), tableau d'autel, et *N.-S. en croix*, dans la salle des malades, à l'hôpital de la Charité, et *l'Adoration des bergers*, tableau d'autel à l'hôpital de la Conception, sont indiqués par Descamps en 1769 et grandement loués par lui.

La Charité fut annexée à Ganchois, et la Conception le fut à Stappaert, en 1797.

## DANS LES COMMUNAUTES.

Jacques van Oost vint s'établir à Lille à une époque particulièrement favorable. Le goût de la peinture s'y développait, et quelques années avant la conquête française, il était déjà très vif.

Anvers allait voir toutefois sa domination artistique prendre fin, et les achats provenant de ce centre semblent diminuer vers 1680, et cesser complètement en 1710.

Jacques van Oost établit la transition entre l'Ecole flamande et l'Ecole française plus italianisante. Arnould de Vuez, son contemporain, arrivé à Lille à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, travailla pour les mêmes églises, d'autres Communautés, l'Hôtel-de-Ville et surtout l'Hôpital-Comtesse.

Capucins, Récollets et Jésuites avaient orné déjà leurs chapelles d'œuvres de Rubens et de van Dyck. Les chefs-d'œuvre possédés par ces deux premières Communautés nous ont été conservés; ceux de la chapelle des Jésuites furent anéantis dans l'incendie qui la ravagea en 1741.

Les Sœurs Augustines, dans les hôpitaux, à partir de 1661, embellirent leurs maisons et le lieu de séjour de leurs malades, comme nous sommes à même de le constater dans les Archives hospitalières.

Carmes déchaussés et Capucines, Augustins et Carmélites, dont les chapelles terminées ou restaurées vers 1680 se trouvaient en état de recevoir alors une ornementation picturale, ouvrirent un champ fécond à l'activité de van Oost.

---

(1) Un tableau de « *la Visitation* », peint par Jacques van Oost, est la propriété de la famille Dehau, à Bouvines.

Peut-être est-ce cet ancien tableau.

Il semble bien le peintre attiré de ces deux premières Communautés, peignit aussi pour les secondes, et l'on trouve également sa trace chez les Urbanistes.

### CHEZ LES CARMES DECHAUSSES.

L'inventaire fait chez les Carmes déchaussés le 21 juin 1791 mentionne 35 tableaux, dont 18 grands à la chapelle. En voici plusieurs dûs à Jacques van Oost.

Le tableau du maître-autel, entré au Musée, mal identifié au catalogue de Reynart sous le titre de « Fondation de l'Ordre des Carmélites », est l'objet de plusieurs erreurs.

Il ne vient pas des Récollets, et le Saint qui y figure n'est pas St Pierre d'Alcantara, frère mineur, ce qui semblait justifier cette erreur de provenance, découlant de cette erreur d'identification.

Il faut y voir le *Patronage de la Sainte-Famille sur l'Ordre carmélitain*, restauré par Ste Thérèse. La Sainte se tient à droite, ayant à ses côtés St Jean de la Croix, son collaborateur dans cette réforme, en manteau blanc des Carmes.

Il figure à l'inventaire de 1795 sous le n° 384.

Plusieurs grands tableaux de l'église représentaient Ste Thérèse et le P. Jean de la Croix.

L'un de ceux-ci, qui se trouvait placé au-dessus d'un confessionnal, à gauche, est également au musée sous la légende de St Jean de la Croix pansant la jambe d'un frère. C'est le contraire que cette scène représente. *Un frère Carme pansant la jambe du frère Jean de la Croix*, n° 161 de l'inv. de 1795. « Jean de la Croix, épuisé par la fièvre, arrivant en 7bre 1591 au couvent d'Ubeda, atteint à la jambe d'un mal qui nécessita l'intervention du chirurgien, pansé par le frère infirmier. »

Jean de la Croix mourut le 13 décembre suivant.

Un autre tableau, n° 158 de l'inventaire, représentait *St Jean de la Croix délivré de son cachot par la Vierge, le jour de l'Assomption*.

Watteau indiquait simplement : Religieux conduit par un Ange; Vierge en gloire soutenue par des anges, et le notait bien à Jacques van Oost, tandis que le Guide de Lille l'attribuait à tort, à notre avis, à Dominique van Oost, son fils.

« Les Carmes qui ne voulaient pas de la restauration de l'Ordre avaient enlevé, dans la nuit du 3 au 4 octobre, et jeté dans un cachot, à Tolède, Jean de la Croix. Il y demeura près de neuf mois.

Le n° 159 représentait *la Vierge sauvant un religieux du naufrage*. C'est

le texte de Watteau. La place occupée par ce tableau dans cette nomenclature nous y fait bien voir un épisode de la vie de S. Jean de la Croix, mais sous une indication un peu hasardée. La Vierge a effectivement sauvé Jean de la Croix, enfant, sur le point de se noyer. Il n'est pas encore Religieux, et le terme de naufrage est peut-être excessif.

Le n° 160 était la scène où *N.-S. portant sa croix apparaît à S. Jean de la Croix*. Ce tableau, actuellement à l'église St-Maurice, y est entré avec 11 autres, vers 1810. Il n'a plus que 3,30 de largeur, au lieu de 4,86, qu'il avait primitivement. Voilà sans doute la raison pour laquelle il n'est plus signé.

Tous les tableaux de cette série, au nombre de sept, mesuraient 2,05 × 4,86. — Un huitième, le n° 157, un peu moins haut, avait 1,95 × 4,80. Watteau l'intitule : *Religieux et Religieuse faisant construire le couvent des ci-devant Carmes*. Il est évident que c'était là un tableau commémorant la fondation du couvent de Lille sous les auspices de Ste Thérèse et du Vénérable Jean de la Croix.

La première pierre en fut posée le 19 mars 1621; Jean de la Croix n'était pas encore béatifié.

Les tableaux consacrés à Ste Thérèse étaient :

N° 154. — *La Vierge présentant Ste Thérèse à St Joseph, en vue d'obtenir sa protection pour l'Ordre nouvellement réformé*. Des angelots tiennent derrière S. Joseph la tige de lis, son emblème iconographique.

Mgr. Dehaisnes y avait vu « le Père Eternel recevant au Ciel Ste Thérèse », et ce tableau actuellement à l'église St André porte à tort comme légende : *Ste Madeleine de Pazzi entrant au Ciel*.

Cette indication que nous donnons du thème traité par l'artiste concorde absolument avec un épisode relaté en termes bien explicites dans la vie de Ste Thérèse.

N° 155. — *La Ste Famille couronnant Ste Thérèse*.

Nous ignorons ce qu'est devenu ce tableau.

N° 162. — *La Transfixion de Ste Thérèse*.

Cette scène mystique dans laquelle la Sainte, soutenue par deux anges, défaille sous l'ardeur du trait de l'amour divin qui lui perce le cœur, est à l'église St-Maurice, à droite du chœur, après le transept.

A l'église St-Maurice nous voyons également une scène de « *la Glorification du Bienheureux Jean de la Croix* ».

Une étude historique et archéologique de l'église St-Maurice attribue ce tableau, ainsi que « *la Vision de S. Jean de la Croix* », à Dominique van Oost, fils de Jacques, sous le prétexte que Jacques van Oost est mort en 1713, et que St Jean de la Croix n'a été canonisé qu'en 1726.

L'argument serait irréfutable, s'il était question de canonisation, mais là est le point faible. Sur ce tableau Jean de la Croix est couronné de lauriers par de petits anges. C'est une glorification de son triomphe; ce n'est pas une canonisation.

En général, sans que ce soit chose obligatoire, dans une scène de ce genre, la tête est nimbée de l'auréole de la sainteté. Ici, rien de semblable; et dans tous ses tableaux, Jacques van Oost n'a représenté que le Bx Jean de la Croix. Si nous employons le qualificatif de Saint, c'est que nous sommes maintenant en présence d'un fait jugé.

Le Vénérable Jean de la Croix a été béatifié le 1 juillet 1675. Les Carmes ont fait à cette occasion de grandes solennités. Les chroniques du temps relatent la messe pontificale et la prédication par l'Evêque de Tournai dans leur chapelle, les messes et prédications qui se succédèrent pendant toute l'octave par les divers Religieux de la ville et par l'Abbé de I. oos.

D'autre part, l'attribution à Dominique de semblables compositions nous semble téméraire. Il n'était pas peintre d'histoire, ainsi que nous le verrons plus loin.

Ce tableau commémore peut-être cette Béatification; il serait un des premiers de la série, mais sa provenance des Carmes déchaussés ne nous paraît pas prouvée, car à moins d'une identification qui le rende méconnaissable, nous ne le voyons pas figurer à l'inventaire des Communautés en 1795, et il n'a pas dû faire partie de ceux qui furent enlevés en 1793 et que cet inventaire ne mentionne pas.

La chapelle des Carmes déchaussés fut bénite avec ses trois autels le 15 avril 1679 par l'Evêque de Tournai.

Dans la chapelle de la Vierge, le tableau d'autel représentait « *La Vierge et l'Enfant-Jésus donnant le scapulaire à Simon Stock* ».

N° 195. — Il mesurait à l'origine 2,60 × 1,70, et se voit maintenant dans la chapelle de la Vierge, à l'église St-André. Il a été agrandi des quatre côtés pour faire pendant à celui de la chapelle de Saint-Joseph, dont il sera question plus loin.

N° 247. — *La Vierge donnant à Ste Thérèse un collier de diamants; près d'Elle, St Joseph et des anges.*

Ce tableau, qui mesurait 3,32 × 1,73, ornait l'autel en marbre, à droite. Il semble donc que celui-ci ait été dédié à St Joseph et à Ste Thérèse, celui de gauche, à la Vierge, et le maître-autel, à la Ste-Famille.

#### CHEZ LES CARMELITES.

L'inauguration de la chapelle des Carmélites dans leur nouveau couvent de la rue de Courtrai eut lieu le 8 février 1683.

Elle fut consacrée en 1707 par Joseph Clément, prince de Liège et archevêque de Cologne, ainsi que celle des Dominicaines, de la rue de la Barre.

D'après les inventaires de cette maison des 11 juin et 15 septembre 1792, elle contenait 6 grands tableaux.

Il est bien certain que les tableaux des Carmélites représentaient Ste Thérèse, et peut-être St Jean de la Croix; et plusieurs de l'inventaire de Watteau, dont il n'est pas fait mention par Descamps chez les Carmes déchaussés, proviennent de cette maison, dont la clôture est particulièrement rigide, et qui n'a pu être visitée par lui.

N° 380. — *N.-S. couronnant Ste Thérèse, en présence de St Joseph et de la Vierge, qui lui met un collier.*

Ce tableau, qui mesurait 3,30 × 2,67, fut acheté par Mr. Charles Lengart à la vente de 1813 (n° 226 de cette vente) pour la somme de 3,50.

Donné en 1872 par Mr. Lengart au musée de Bailleul, il était placé dans une salle des Ecoles académiques, où il fut détruit pendant la guerre, en 1918.

Le tableau de maître, ornant la grille du chœur des Carmélites, devait être celui de Peter Ykens, actuellement au Musée :

*N.-S. donnant à Ste Thérèse un clou de sa Croix comme gage d'union mystique.*

Nous y faisons allusion, parce qu'il est par erreur attribué à van Oost par L. Watteau, bien qu'il soit signé. (N° 156 de son inventaire).

Ce tableau a reçu une bombe pendant la guerre, et a été entièrement rentoilé, restauré et repeint. Ce n'est évidemment plus l'ancien!

### CHEZ LES CAPUCINES.

C'est en juin 1680 que l'Evêque de Tournai vint bénir la chapelle des Capucines.

Le tableau du maître-autel représentait « *l'Enfant-Jésus recevant de son Père la mission rédemptrice* ». Il tend les bras vers les instruments de la Passion que les anges lui présentent.

Il orne maintenant la chapelle de Saint-Joseph, à droite, dans l'église St-André. Il mesure 3,43 × 2,27, et c'est pour en faire un pendant approprié que celui de la chapelle de la Vierge a été agrandi.

Ce tableau, déposé au Salon des Arts, figure néanmoins sous le n° 350 dans l'inventaire de 1795.

L'église St-Maurice reçut vers 1810 les quatre autres tableaux de cette

chapelle. Descamps leur attribuait du mérite, regrettant toutefois qu'ils eussent été gâchés par de mauvais repeints. Ils datent de 1697-1698.

Ils figurent à l'inventaire de 1795 sous le seul n° 372, et mesurent approximativement 2,33 × 3,66. Ce sont :

*Le mariage de la Vierge,*

*L'adoration des bergers,*

*La Présentation au Temple,*

*La Fuite en Egypte.*

Sans l'indication de Descamps, nous ne pourrions connaître leur provenance, ces sujets n'étant pas d'un ordre particulier.

L'inventaire fait dans cette maison le 8 août 1792 indique au contraire au maître-autel une *Annonciation*, et 5 tableaux dans la chapelle. 30 autres sont mentionnés de divers côtés, dont ceux du cloître, du réfectoire et d'une chambre, au nombre de 17, de peu de valeur.

#### CHEZ LES AUGUSTINS.

La chapelle des Augustins avait été incendiée en 1681; on commença à la reconstruire en 1687.

De Jacques van Oost était le tableau d'autel :

*Religieux augustin en adoration devant l'Enfant-Jésus, tenu sur ses genoux par la Vierge.*

C'était le seul tableau de leur chapelle; il est entré au musée.

Il ne figure pas à l'inventaire de 1795; en voici la raison.

Louis Watteau, avec l'autorisation de la Commission d'administration du district, avait prélevé aux Récollets, le 9 septembre 1793, un lot de 23 tableaux qui furent déposés à l'Ecole gratuite des Arts, pour y servir à l'instruction des futurs artistes.

Ces tableaux formèrent le premier noyau du musée, et celui-ci en fit évidemment partie.

Plus tard Arnould de Vuez travailla pour cette Communauté, et deux grands tableaux de son réfectoire représentant St Nicolas de Tolentin sont aussi au musée.

L'œuvre de van Oost chez les Augustins nous est révélée par les inventaires de 1791 et de 1795.

Le premier note dans cette maison 16 tableaux : 1, à l'église; 5 grands, au réfectoire; 6, de divers côtés, et 4 portraits.

Celui de 1795 nous permet peut-être de reconnaître ces portraits.

N° 140 *Portrait de religieux*, p. ronde

D. = 0,92

N° 263 *Religieux augustin*

1,46 × 1,19

N° 210	<i>Religieux écrivant</i>	1,03 × 0,65
N° 136	<i>Religieux en extase</i>	1,95 × 0,41

Les dimensions de ce dernier ne cadrant guère avec celles d'un portrait, nous serions tenté d'y voir St Augustin, malgré le qualificatif inexact de Religieux.

Le Guide de Lille mentionnait chez les Urbanistes une *Assomption de la Vierge*.

L'inventaire de cette maison en 1792 note, parmi les 46 tableaux relevés, un de *la Vierge*, sans autre précision; mais rien dans celui de 1795 ne permet de le reconnaître.

L'inventaire de Watteau mentionne encore :

N° 313	8 <i>sujets de l'Ancien Testament</i>	1,00 × 4,55
N° 145	<i>La Pentecôte</i>	2,10 × 1,84
N° 259	<i>Enfant-Jésus tenant sa croix</i>	2,03 × 1,43
N° 296	<i>La Vierge et St Jean</i>	0,92 × 1,30
N° 178	<i>Ste Marie-Madeleine; fond de paysage</i>	1,40 × 2,00
N° 266	<i>Ste-Famille</i>	2,46 × 2,60
N° 349	<i>Ste-Famille</i>	3,67 × 2,46
N° 241	<i>St Joseph et l'Enfant-Jésus</i>	1,11 × 0,76
N° 262	<i>St Joseph tenant l'Enfant-Jésus</i>	1,95 × 1,22

et 4 *Christ en croix*, N°s 175, 189, 244, 323.

Nous relevons également dans l'inventaire de 1795 3 tableaux figurant des personnages historiques lillois :

N° 188	<i>L'Empereur Bauduin de Constantinople et sa fille la Comtesse Jeanne</i>	2,41 × 1,76
N° 251	<i>La Comtesse Jeanne</i>	2,32 × 1,19
	<i>La Comtesse Marguerite de Flandre</i>	2,32 × 1,19

Ces tableaux devaient se trouver chez les Dominicaines de la Mère de Dieu, rue de la Barre.

L'inventaire de cette Communauté, le 16 juin 1792, y mentionne 63 tableaux, et entre autres précisions identifie ces trois sujets.

Mêmes personnages ont été traités par Du Riez et par Arnould de Vuez, et se trouvent dans la chapelle de l'Hospice-Comtesse, et au réfectoire des Sœurs, à l'Hôpital St-Sauveur. Leur origine est notée dans les Archives Hospitalières, et ce ne sont pas ces tableaux-ci, dont les dimensions sont d'ailleurs différentes.

Nous n'avons pas retrouvé de traces de ces trois tableaux.

Descamps mentionne dans son « Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant » et dans la « Vie des peintres flamands, allemands et hollandais », 1760, T. III, p. 58 :

à Bruges,  
« *La Descente de Croix* », chez les Jésuites, sixième tableau à gauche;  
« *Ste Marguerite tenant un dragon enchaîné* », dans la chapelle de cette  
Sainte, chez les Récollets;  
Un très beau « *Portrait d'abbé* », dans l'abbaye aux Dunes.  
à Courtrai,  
« *St François à genoux devant l'Enfant-Jésus et la Vierge, et Ste Anne* »,  
dans l'église des Capucins, à gauche du maître-autel.  
à Menin,  
« *La Sainte-Famille* », à l'autel de la chapelle, à la droite du chœur,  
dans l'église paroissiale de St-Vaast.  
à Tournai,  
« *Dieu le Père couronnant la Vierge* », dans la première chapelle de  
gauche. à l'église de l'abbaye de St-Martin;  
« *Les Pères de l'Eglise disputant sur le mystère de la Transsubstan-  
tiation* » au maître-autel de l'église paroissiale de St-Brix, et  
« *Dieu le Père et le St-Esprit dans une gloire, entourés d'anges* », tableau  
en rond.

Jacques van Oost fut également excellent portraitiste, et le portrait  
d'abbé, mentionné par Descamps, est sans doute le *Portrait de l'abbé  
Colé*, qui se voit au Séminaire Episcopal, (ancienne abbaye des Dunes).

De retour à Bruges en 1665, il peignit en collaboration avec son père  
un tableau que possédait l'Hôpital St-Jean de cette ville, où figurent  
*les deux artistes*.

« *L'Erection de la Croix* », tableau peint en 1666, est à l'Hospice de la  
Potterie, à Bruges, et celui de « *Ste Marguerite* », des Récollets, peint  
vers 1667, est maintenant à Notre-Dame, dans cette ville.

De 1668 daterait le tableau conservé dans sa ville natale « *La Vierge  
domnant une étoile à St Hubert* ».

En cette année 1668, qui marque son arrivée à Lille, il peignit le « *St  
Charles Borromée* », que l'on voit à l'église St-Maurice, et dut préparer  
au moins celui de « *la Transfiguration* », qui vint orner l'année suivante  
le maître-autel de l'église St-Sauveur.

Dans la *Sainte-Famille*, datant de 1674, autrefois dans la chapelle de  
N.-D. de Liesse, à St-Maurice, les personnages en prière, *Antoine Le  
Gillon et Anne, sa sœur*, sont peut-être aussi des portraits.

De l'année 1677 est daté le portrait de *Rémy du Laury*, prévôt de la  
Collégiale St-Pierre, qui posa le 20 mai 1675 la première pierre de l'église  
Ste-Marie-Madeleine, où furent baptisés les derniers de ses enfants.

Ce portrait a été gravé par Edelinck, excellent graveur, né à Anvers

en 1640, mais qui travailla à Paris, où il mourut le 2 avril 1707. Cette gravure, « *Remigijs du Laury* », mesure 350 × 240 m/m.

Il peignit en 1679 le portrait de *Michel Le Pelletier, seigneur de Souzy*, Conseiller d'Etat, assis dans un fauteuil et tourné vers la gauche.

La gravure, également par Edelinck, mesure 391 × 319 m/m.

En 1682, il fit le *portrait d'un chanoine*. Ce portrait, signé et daté, mesure 1,40 × 1,00.

Le portrait de *Hugues de Lobel, chanoine de St-Pierre*, signé et daté de 1690, était autrefois la propriété de Mr. van der Cruysse, au château du Sart, près de Lille.

Les deux portraits d'hommes de guerre, en costume du temps de Louis XIV, ovales de 0,74 × 0,60, conservés au musée de Lille, sont datés de 1688 et 1693.

Le second représente *Nazaire d'Angeville, vicomte de Lompnes*, qui épousa en janvier 1693 Marie-Anne Hangouart, et acheta la bourgeoisie en mai suivant, à Lille.

Il peignit un portrait à Bruges en 1697, « *homme vêtu de noir* », conservé dans le musée de cette ville. Il porte comme indication : *J. van Oost f. als vrient, 1697*.

C'est en cette année 1697 qu'il perdit sa femme, et de cette année et de la suivante que doivent dater les tableaux peints pour la chapelle des Capucines, que l'on voit actuellement à l'église St-Maurice.

Le musée de Tournai conserve deux portraits, celui d'« *un ecclésiastique* » et celui d'« *un gentilhomme écrivant* ».

Nous trouvons la preuve de son activité après son départ de Lille dans un portrait qu'il fit en 1709 de *Lucas de Vriese*. Ce portrait et celui en pied de *l'abbé Colé* sont conservés au Séminaire épiscopal de Bruges.

Deux petits portraits ovales de *membres de la famille van Susteren*, faisaient partie de la collection E. Eeman, à Bruges.

Quelques portraits, d'inconnus, ou sans signature et sans date, appartenant à des particuliers, lui ont été attribués, mais plusieurs sont à restituer à Dominique van Oost, son fils, né et demeuré à Lille, et qui fut portraitiste.

Il est bien évident que les séjours de Jacques van Oost à Bruges ne se limitent pas à celui que nous révèle l'exécution du portrait de 1697, et quelques tableaux d'églises, dont l'absence de dates ne permet pas de préciser s'ils ont été peints avant son arrivée à Lille, ou après son départ, peuvent bien avoir été exécutés pendant le long séjour qu'il fit en cette ville.

On peut encore mentionner :

Dans l'église St-Jacques, à Bruges, « *Une Ste-Famille et les deux donateurs* », Joseph et Charles Le Gillon, inhumés dans cette église, ce dernier, député aux Etats de Flandre, décédé en 1695.

Dans l'hôpital de Damme-lez-Bruges, « *La Vierge tenant l'Enfant-Jésus* ».

Dans les églises de

Houthem : *l'Adoration des Rois*.

Jabbeke : *la Sainte-Famille*.

Leysele : *l'Adoration des Rois*.

Stalhillie : *le Sauveur du Monde*.

Oostkerke : *l'Adoration des Bergers*.

Dans une étude très documentée sur « quelques portraits moins connus de Jacques van Oost », ayant paru dans le Bulletin du Comité flamand, année 1919, fasc. 3, pp. 85 à 102, Monsieur Pierre Turpin étudie cet excellent artiste, et donne la nomenclature d'une dizaine de portraits qui lui étaient attribués, ayant figuré à l'Exposition Watteau, en 1889, au Palais Rameau; il fait d'ailleurs des réserves très justifiées, car il est manifeste que plusieurs n'ont pu être peints qu'après la mort de Jacques van Oost.

C'est le cas notamment pour ceux de *Mr. et Mme du Bosquiel* et *Mme Jacques Muys-Lohier*.

Les autres portraits de cette Exposition étaient ceux de « *Mme Zoarez et le jeune Bonneval, en Amour* »; de *G. de Ghewiet*, 1651-1745, Conseiller au Parlement de Tournai; *un homme*; *un abbé*, et *Hugues de Lobel*, mentionné précédemment.

Les quelques notes généalogiques qui suivent écartent sans conteste certaines attributions.

Quant au portrait de *Thomas-Joseph Gombert*, 1672-1724, architecte de l'église des Carmes chaussés, devenue l'église paroissiale St-André, conservé au musée de Lille, s'il est réellement de Jacques van Oost, il ne pourrait dater que de la fin du séjour de l'artiste à Lille; Gombert n'avait encore que 35 ans.

L'inventaire après décès de J.-Bte Dusillion, peintre lillois et épicier, décédé le 21 mai 1788, eut lieu dans sa boutique de la rue de Fives, les 23 et jours suivants.

Sous le n° 87 du catalogue des tableaux figure un *Repos de la Vierge*, par van Oost.

Cf. Denis du Péage : Notes et Documents, p. 278, 1937.

A la vente de la collection Lenglard, de Lille, le 10 mars 1902, à Paris, un tableau de 1,20 × 1,50, attribué à van Oost, fut vendu 205 fr.

Le titre : *La Vierge et l'Enfant-Jésus, Ste Anne et St Jean-Baptiste*, nous semble inexact.

Avec J.-Bte enfant, c'est plutôt *Ste Elisabeth*, sa mère, déjà dans la vieillesse, que l'artiste a dû représenter.

Nous trouvons dans le Dictionnaire des Peintres, de Bénézit, l'indication de 9 scènes évangéliques, au musée de Douai.

Mr. Stéphane Leroy, conservateur de ce musée, consulté à ce sujet, nous a obligeamment répondu que ces compositions, qui ne sont d'ailleurs que des esquisses, ne sont nullement de van Oost.

Il n'en reste plus que deux, après guerre, en fort mauvais état :

*Jésus au milieu des Docteurs.*

*Jésus guérissant un paralytique.*

Elles n'offrent que peu d'intérêt, et leur provenance est inconnue.

Comme on le verra plus loin par la nomenclature de ses œuvres, ces scènes ne s'apparentent nullement aux sujets généralement traités par van Oost.

Elles seraient plutôt d'Arnould de Vuez, son contemporain, qui a abordé semblables thèmes dans les Maisons religieuses de Douai et de Cambrai.

#### SA FAMILLE.

Jacques van Oost épousa à St-Etienne, le 9 janvier 1670, Marie Bourgeois (1).

De cette union naquirent :

Marie-Catherine, baptisée le 21 novembre 1670, à St-Etienne; Jacques-Bon-Dominique, baptisé le 10 juillet 1672; Jacques-François, le 3 février 1674; Jeanne-Catherine, le 24 juin 1675, et Dominique-Joseph, le 8 août 1677, à St-Etienne.

Jacques, l'aîné des fils, mourut en bas-âge, ainsi que le second, pré-nommé également Jacques, avant 1678.

Ils ont été certainement inhumés à St-Etienne; mais la date de leur décès échappe au contrôle, le registre de cette paroisse ne débutant pour les décès qu'en 1694.

A partir de 1678, nous trouverions au moins le second sur le registre de la paroisse Ste-Marie-Madeleine, où la famille vint définitivement se fixer.

Nous voyons alors Marie-Marguerite, baptisée le 3 octobre 1678 et inhumée le 23 décembre suivant dans la chœur de cette église, et Arnould-Guillaume, baptisé le 9 septembre 1679.

(1) Archives Départementales du Nord : Tabellion, contrat de mariage, 966/280.

Marie Bourgeois mourut le 19 août 1697 et fut inhumée auprès de leur fille. La famille demeurait rue des Carmes, (rue de Thionville actuellement), et le peintre payait 20 livres d'impôt.

Lorsqu'il quitta Lille en 1708, il habitait rue de la Magdeleine (rue de Gand), et ce qui semble confirmer son départ vers le milieu de cette année est la mention du paiement de « moitié seulement de ces impôts ».

Lille au mois d'août se trouva complètement investie, et l'occupation hollandaise se prolongea jusqu'à fin mai 1713.

L'inscription en 1708 d'une capitation de 25 livres « pour Jacques van Oost, peintre » et d'une autre de 6 livres « pour ses enfants », nous a fait rechercher à qui pouvait s'appliquer cette mention.

Jacques, né en 1672, et Marie-Marguerite, née en 1678, étaient décédés; Dominique, marié (1) depuis 1699, était imposé de son côté, Grande Place, sur la paroisse St-Etienne, pour la somme de 40 livres, comme manufacturier de draps.

Jacques-François, né en 1674, et Arnould, né en 1679, étaient morts tout jeunes.

Jeanne-Catherine avait épousé, à Ste-Marie-Madeleine, le 9 janvier 1705, Charles-Albert Le Camps, baptisé à St-Maurice le 24 mai 1675.

Leur fille, Marie-Catherine-Joseph Le Camps, baptisée à Ste-Marie-Madeleine le 23 septembre 1705, y fut inhumée le 24 octobre suivant.

Les deux filles de Jacques van Oost, Marie et Jeanne, demeuraient donc en 1708 avec lui.

Marie accompagna son père à Bruges.

Des actes en date des 16 et 30 janvier 1710 nous montrent Dominique et « demoiselle Jeanne-Catherine van Oost, marchande, femme séparée de biens de Charles-Albert Le Camps », fondés de pouvoir de Marie, leur sœur, et munis de sa procuration, qui avait été passée par devant maître Pierre Wtterbulghe, notaire à Bruges (2).

Marie revint à Lille après la mort de son père, et le 26 juillet 1715 était passé l'acte notarié du partage arrêté le 24 avril entre Dominique-Jh van Oost, Jeanne-Catherine van Oost, veuve de Charles Le Camps, et Marie-Catherine van Oost, ses sœurs, des biens, meubles, tableaux, argent de Jacques van Oost, leur père, décédé à Bruges (3).

Deux mois après, le 24 septembre 1715, « Marie et Jeanne, demeurant à Lille, firent don à titre irrévocable à leur frère Dominique, par amour

---

(1) Archives Départementales. Tabellion, contrat du 18 mai, 210/37.

(2) *Ibidem* : Tabellion : 3448/6,14.

(3) *Ibidem* : 2334/3.

et affection pour lui, de la moitié d'une lettre de rente avec tous les cours qui en sont dûs» (1).

Marie-Catherine van Oost fut inhumée solennellement le 19 juillet 1735, à Ste-Marie-Madeleine, dans la chapelle de N.-D. de Bon-Secours. Elle était dans sa 65<sup>me</sup> année.

Jeanne-Catherine van Oost, veuve Le Camps, mourut âgée de 71 ans, et fut inhumée à Ste-Marie-Madeleine le 6 mars 1747.

### VAN OOST-BOURGEOIS

9-1-1670

S.-E.

Jacques		Marie	
11-2-1639	† 29-9-1713	22-1-1647	† 19-8-1697
Bruges	Bruges	Lille	Lille
Bourgeois de Lille			
	7-3-1670		

#### Enfants :

Marie-Catherine	21-11-1670	† 19- 9-1735
Jacques-Bon-Dominique	10- 9-1672	†
Jacques-François	3- 2-1674	†
Jeanne-Catherine	24- 6-1675	† 6- 3-1747
Dominique-Joseph	8- 8-1677	† 30- 9-1738

#### Baptisés à St-Etienne :

Marie-Marguerite	3-10-1678	† 23-12-1678
Arnould-Guillaume	9-11-1679	†

#### Baptisés à Ste-Marie-Madeleine :

Il semble bien que la guerre, dont Lille allait ressentir à bref délai le coup funeste en août 1708, ait été la cause déterminante du retour de Jacques van Oost à Bruges.

Ce n'est pas comme on l'a écrit, la mort de sa femme et l'isolement qui s'ensuivit qui poussèrent Jacques van Oost à quitter Lille; ce décès remontait à onze ans, et il avait auprès de lui son fils Dominique, habitant Lille, père de quatre enfants, et deux filles Jeanne et Marie, demeurant vraisemblablement avec lui, puisque nous les voyons imposées dans le même immeuble.

Sa belle-fille venait de mourir et avait été inhumée le 11 mai de cette année 1708.

Jacques van Oost passa les dernières années de sa vie à Bruges, où il mourut le 29 septembre 1713.

(1) Archives Départementales : 3453/82.

Il revint certainement à Lille, sous l'occupation hollandaise, puisqu'un acte de 1710 passé dans cette ville est revêtu de sa signature.

Son inscription funéraire dans l'église des Dominicains, à Bruges, où il fut inhumé, mentionne qu'il résida 41 ans à Lille, et mourut âgé de 73 ans (1).

Une des dernières traces de Jacques van Oost, à Lille, est la revendication qu'il opposa à la menace de saisie de ses dessins et de quelques tableaux, ainsi que des accessoires ayant meublé autrefois son atelier, par suite de la faillite de son fils Dominique.

Quelques précisions dans l'inventaire qui en fut fait nous fournissent des indications de portraits qui lui sont dûs.

Cet acte en date du 30 mai 1713 est conservé aux Archives Départementales. *Tabellion, 2540/232.*

Inventaire fait en conséquence de l'ordre de Messieurs du Magistrat de cette ville des pièces de peintures, portraits, preintes, desseins, petits et grands, postures de plâtre de toutes sortes, de couleur et autres, que le Sr van Oost demeurant à Bruges réclame comme à luy appartenant, pourquoy il y a cause entre luy et les Srs Jacques Douchez et Clovis François Capron, Curateurs comis aux biens de Dominique-Jh van Oost et par luy abandonnez par sa faillite, comme ses enfants.

Premièrement le *Portrait de Melle Dourdin* femme de son fils, sans cadre.

Un tableau sans cadre représentant *Une Vierge avec petit Jésus, tenant un chapelet à la main* (chacun).

Deux tableaux sans cadre représentant un *portrait*, et l'autre un *feuillage* (fort vieux).

Dix-huit *figures et portraits* sur toile (ovale et carrez petits et grands de toutes sortes de représentations sans cadre).

Un tableau représentant *la Vierge et l'Enfant-Jésus en ses bras.*

Un *portrait de prince* aiant un collet.

Un tableau représentant *une teste.*

Le *portrait de Mr de Boufflers.*

Le *portrait de Mademoiselle Le Cocq.*

Le *portrait de Mr le Maréchal de Vilars.*

tous sans cadre.

Deux tableaux peints l'un sur bois et l'autre sur toile avec grandes

(1) Au bas-côté méridionale de l'église, sur un losange de marbre blanc, on lit :

« Cy gist le corps du sieur Jacques van Oost, peintre fameux, fils de Jacques et de demoiselle Marie Tollenaere, époux de demoiselle Marie Bourgeois, qui après quarante-et-un ans de résidence à Lille, mourut à Bruges, son domicile et son lieu natal, le 29 Septembre 1713, âgé de 73 ans, et plusieurs de ses sœurs. Priez Dieu pour leurs âmes! »

bordures noir et petite roye dorez autour du tableau, l'un représentant la *Magdeleine* et l'autre un *Satire*.

*Huit cens dix neuf preintes.*

*Neuf cent vingt neuf desseins.*

*Neuf cens dix tant preintes que desseins mélangez.*

Sont également détaillés plus de cent plâtres et terres cuites, de groupes, modèles, pièces d'atelier, corps, bras, jambes;

quelques pièces de bois sculpté, et des accessoires de peinture, pierres à broyer, échelle, estaux à peindre, (chevalets), cannes à peindre, deux petites planches à mettre couleurs dessus qu'on tient à la main, (palettes);

hommes de bois, armures et casques.

Ainsy fait et inventoiriez à Lille le trente de May 1713, à la requeste des parties par devant Jacques Hugo notaire de la résidence dudit Lille.

Suivent les signatures de Jacques Douchez, Jacques Hugo, Michel Lescaillet, fils de feu Guillaume et Regnier, fils de feu Bauduin, praticiens.

Une particularité de l'œuvre de Jacques van Oost, sur laquelle nous croyons devoir attirer l'attention, est le thème de St-Joseph, qu'il aborda fréquemment, sous l'influence des Carmes déchaussés pour qui il travailla.

Ste Thérèse, réformatrice de l'Ordre carmélitain, avait mis son nouvel Institut sous le patronage de St-Joseph et de la Ste-Famille.

Les Carmes déchaussés propagèrent la dévotion à St Joseph, un peu relégué jusque-là dans l'ombre et perdu dans le rayonnement de N.-S. et de la Vierge.

Dans les compositions où van Oost représente Ste Thérèse, c'est souvent dans ses rapports mystiques avec St Joseph, ou la Ste-Famille, et dans des épisodes d'une portée plus générale, comme ceux retracés chez les Capucines, il semble qu'il ait choisi ceux qui font ressortir davantage l'importance du rôle de St Joseph.

C'est le Mariage de St Joseph avec la Vierge; c'est lui qui reçoit les Bergers à la première adoration de l'Enfant qui venait de naître; comme chef de famille, il le présente au Temple, et nous est montré comme le guide et le soutien de la Ste-Famille dans sa Fuite en Egypte.

Il fallait que les artistes fussent convaincus d'abord de l'éminente dignité de St Joseph pour permettre à l'Art de nous présenter dans la Ste-Famille la vraie place qu'y occupe St Joseph, en raison des hautes fonctions qui lui furent dévolues.

Si ce thème commença à se répandre au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est en grande partie à Ste Thérèse et aux Religieux de son Ordre, qui se firent dès la

fin du XVI<sup>e</sup> les apôtres ardents du culte de St Joseph, que cette évolution artistique est due.

Les compositions décorées du nom de Stes Familles abondent aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles; elles sont historiquement fausses. St Joseph en est absent, ou relégué à l'arrière-plan.

Là où il figure, c'est souvent dans des groupes qui par le nombre et la complication des personnages qui les composent dépassent ce cadre, restreint à trois personnes, et dans lesquels s'efface sa personnalité.

L'Art peut bien y atteindre un sommet élevé, le sentiment religieux y fait la plupart du temps défaut, aussi bien dans l'Ecole idéaliste que dans l'Ecole réaliste, et si cette dernière approche davantage de la vérité, en se confinant dans l'ambiance plus que modeste où se déroula l'existence de la Sainte-Famille, elle tombe parfois par sa trivialité dans un excès contraire devant lequel notre piété se trouve déconcertée.

### DOMINIQUE VAN OOST

1677-1738.

Dominique van Oost, fils de Jacques et de Marie Bourgeois, fut baptisé à l'église St-Etienne le 8 août 1677, se fixa à Lille, et mourut sur la paroisse St-Maurice, le 30 septembre 1738.

Il fut plutôt portraitiste.

Le « Guide de Lille, 1772 » lui attribuait dans l'église St-Maurice : *La Décollation de St Jean-Baptiste*, et chez les Carmes déchaussés : *La délivrance de prison de St Jean de la Croix*.

Ce dernier tableau était attribué par L. Watteau, dans son inventaire de 1795, à Jacques van Oost.

Aucun de ces tableaux ne semble avoir survécu.

Le Musée de Lille conserve le portrait de *Patou*.

Son portrait *peint par lui-même* en 1721, autrefois en la possession de Mr. Lampe, restaurateur de tableaux à Lille, fut vendu à Paris.

Deux portraits, dans la famille Fremaux, à Lille, lui étaient attribués : *Henri-Ignace Herreng*.

*Marie-Thérèse d'Haffrengues*.

Quelques tableaux, ayant figuré à une Exposition à Lille, en 1889, et attribués à Jacques van Oost, en complet désaccord en raison des dates, sont peut-être de Dominique.

C'est le cas pour les portraits de :

*Madame Jacques Muys-Lohier*, mariée en 1717;

*Jacques-Joseph Du Bosquiel* et

*Marie-Catherine Imbert*, mariés le 14 janvier 1714.

Pour quelques autres, il serait indispensable d'abord de vérifier si les dates généalogiques permettent semblable attribution. Jacques van Oost a regagné Bruges, sa ville natale, en 1708, où il est mort en 1713.

VAN OOST - DOURDIN

26-5-1699

St-Etienne

Dominique-Jh		Marie-Monique	
8-8-1677	† 30-9-1738	21-10-1674	† 11-5-1708
St-Etienne	St-Maurice	St-Etienne	St-Etienne
Bourgeois de Lille			
30-12-1699			

- DELEPORTE

9-8-1711

St-Maurice

		Barbe	
	26-5-1689		† 14-3-1772
	Ste-Catherine		St-Maurice
Enfants			
baptisés à St-Etienne :			
Jean-Baptiste-Joseph	29- 7-1700		†
Jacques-Joseph	25- 5-1702		† 22- 1-1746
Dominique-Joseph	8- 3-1704		†
Marie-Catherine-Joseph	12- 9-1705		† 2- 1-1756
Jacques-Dominique-Jh	7- 5-1712		†
Marie-Thérèse	(1718)		† 9- 4-1718
Angélique-Thérèse-Jh	29- 9-1719		† 17- 4-1777

Dominique van Oost épousa, le 26 mai 1699, à St-Etienne, Marie-Monique Dourdin, et releva la bourgeoisie le 30 octobre.

De cette union naquirent trois fils et une fille baptisés à St-Etienne : Jean-Baptiste-Jh, le 29 juillet 1700; Jacques-Jh, le 25 mai 1702; Dominique-Jh, le 8 mars 1704, et Marie-Catherine-Joseph, le 12 septembre 1705.

Marie-Monique Dourdin fut inhumée à St-Etienne le 11 mai 1708.

Dominique van Oost, « mary relict avec enfans de Dam<sup>l<sup>ie</sup></sup> Marie-Monique Dourdin », fit un acte de succession en faveur de ses trois enfants, le 10 juillet 1710 (1). Dominique-Jh était décédé.

(1) Archives Départementales. Tabellion : 3448/141.

D'un second mariage avec Barbe Deleporte, à St-Maurice, le 9 août 1711, naquirent :

Jacques-Dominique-Jh, baptisé le 7 mai 1712, à St-Etienne; Marie-Thérèse, décédée en bas-âge, le 9 avril 1718; Angélique-Thérèse-Jh, née le 29 septembre 1719.

Jean-Baptiste-Jh dut entrer en religion vers 1720. Il donna, le 10 août 1720, procuration à son père « pour vendre, et recevoir la portion de biens lui revenant, en vue d'acquérir les sommes nécessaires, jusqu'à concurrence de 2.500 florins, pour son entrée en religion dans l'Ordre des R. P. Carmes Deschaussés » (1).

Jacques-Joseph épousa, à St-André, le 7 janvier 1734, Marie-Anne-Thérèse Jombart, releva la bourgeoisie le 3 janvier 1735, et mourut le 22 janvier 1746.

Nous trouvons de cette union : Catherine-Joseph, baptisée à St-André, le 2 novembre 1733; Marie-Monique, à St-Sauveur, en 1736; Jean-Baptiste-Jh, à St-André, le 2 octobre 1740; Isabelle-Thérèse-Jh, le 14 mars 1743, et Marie-Louise-Jh, le 3 octobre 1745, baptisées à St-Maurice.

Marie-Catherine-Joseph épousa Jean-Baptiste Hochart, le 5 avril 1728, à St-Maurice. Elle mourut le 2 janvier 1756 et fut inhumée le lendemain à Ste-Catherine.

Angélique-Thérèse-Joseph épousa, le 7 mai 1742, son cousin germain Philippe-Joseph Goudeman, âgé de 22 ans, fils de J.-Bte et de Marie-Anne Deleporte.

Elle fut inhumée à St-Etienne le 17 avril 1777.

Catherine-Joseph, baptisée à St-André, le 2 novembre 1733, dentellière, épousa à St-Maurice, le 22 avril 1760, Pierre-Séraphin Duez, âgé de 25 ans.

Marie-Monique, baptisée à St-Sauveur en 1736, dentellière, épousa à St-Maurice, le 3 mai 1756, Louis-Joseph Martel, serrurier, âgé de 22 ans, natif d'Ers-en-Artois.

Le 19 frimaire, an II, (9 décembre 1793), Louis Watteau déclarait avoir fait transporter et déposer à l'école gratuite des Arts, avec permission des citoyens administrateurs, cinq tableaux de l'église de la Madeleine (celui du maître Hautet et quatre autres décorant le chœur de cette église) (2).

Comme il n'existait dans cette partie de l'église que le tableau de « *la Résurrection de Lazare* », de Jacques van Oost, et les quatre scènes de « *N.-S. et Marie-Madeleine* », de Corneille Lens, ceci nous prouve que

(1) Archives Départementales : 2339/88.

(2) *Ibidem* : Lettre de Watteau... L., 8877.

Jacques van Oost était désigné à Lille sous le surnom de Hotet : (son nom d'ailleurs dans les divers registres revêt les formes les plus fantaisistes).

De même que le père avait été le peintre Hotet, nous allons constater que le fils, par un diminutif de ce surnom, deviendra le peintre Hotiquet.

Dominique van Oost, qui s'était marié en mai 1699 à l'église St-Etienne, demeura un certain nombre d'années Grande-Place, à proximité de cette église.

Son beau-père, Barthélemy Dourdin, bourgeois et marchand, décédé à l'âge de 68 ans et enseveli le 30 septembre 1698 dans cette église, vis-à-vis la chapelle St-Jacques, était allé y rejoindre sa femme, Chrétienne Duprez, inhumée le 27 mai 1685, âgée de 49 ans, et sa mère Marguerite Regnault, inhumée le 22 janvier 1698, âgée de 90 ans.

Nous avons vu qu'il fut d'abord manufacturier, et il est à présumer que son industrie eut fortement à souffrir de la guerre et fut ruinée par une occupation étrangère qui dura près de cinq années.

Les Archives Départementales du Nord conservent bon nombre d'actes témoignant de la situation difficile dans laquelle il se trouva, et des poursuites qui en résultèrent.

Il habita ensuite rue de l'Abbiette, sur la paroisse St-Maurice, et c'est dans cette église qu'il fut inhumé le 30 septembre 1738.

Nous le voyons imposé alors pour 10 livres, comme peintre, dans cette rue, à partir de 1721, et jusqu'à ses dernières années.

Il faut admettre qu'il mit en valeur après la guerre des aptitudes reçues par atavisme et que son ambiance artistique n'avait pu que développer.

Il se fit peintre de portraits.

Il semble bien que la mention de Hotiquet, peintre en portraits, que nous trouvons imposé pour 5 livres sur la Grande Place, en 1725-26, puis rue Basse en 1727-28, et au même endroit en 1730, sous l'inscription de Audicques, ne peut que concerner Dominique van Oost.

Sur la Grande Place avait été auparavant le siège de sa maison de commerce; quant à la rue Basse, nous y avons relevé ensuite tant de mentions de peintres, que nous supposons qu'il devait s'y trouver des ateliers spécialement aménagés et loués aux artistes pour l'exercice de leur profession.

Ceci expliquerait peut-être une imposition constatée dans deux locaux différents.

Maurice VANDALLE.

## PIECES JUSTIFICATIVES.

### ARCHIVES COMMUNALES.

#### REGISTRE AUX BOURGEOIS.

Jacques van Oost, fils de Jacques et de Marie de Tollenaer, natif de Bruges, marchand et Mre peintre, ayant épousé Marie Bourgeois, fille de Jean et de Catherine Regnault, sans enfants, par achapt, le VII de mars 1670.

(Reg. 8, - p. 104, v<sup>o</sup>).

Dominique-Joseph Van Oost fils de Jacques et de feu Marie Bourgeois, ayant épousé Marie-Monique Dourdin, fille de feu Bartholomé et de Marie-Christine du prez, par relief le XXX de décembre 1699.

(Reg. 9, - p. 32, v<sup>o</sup>).

Jacqs-Joseph van Oost, fils de Dominique-Joseph et de Marie-Monique Dourdin ayant épousé Marie-Anne-Thérèse Jombart, fille d'Antoine et de Jeanne-Thérèse Dassonville, par relief, 3 janvier 1735.

(Reg. 11, - p. 73, R<sup>o</sup>).

#### PAROISSE ST-ETIENNE.

21 novembre 1670 :

Maria Catharina van Oost filia Jacobi et Mariae Bourgeois conjugum susc. Joannes Bourgeois et Joanna Catharina Bourgeois nomine Mariae de Tollenaere.

10 septembre 1672 :

Jacobus Bonus Dominicus van Hoost filius D. Jacobi et D. Mariae Bourgeois conjugum susc. Bono Bourgeois et Elisabetha van Oost.

3 février 1674 :

Jacobus Franciscus van Oost filius Jacobi et Mariae Bourgeois conjugum susc. Petro Francisko Bourgeois et Joanna Catharina Bourgeois.

24 juin 1675 :

Joanna Catharina van Hoost filia Jacobi et Mariae Bourgeois conjugum susc. Joanne ..... et Catharina .....

9 janvier 1670 :

Ex dispensatione R. R. D. D. vicariorum Tornacensium et Brugensium Van Oost et Maria Bourgeois presentibus Joane Bourgeois et D. Andrea Caillet Sacerdote.

21 octobre 1674 :

Eodem die Maria Monica Dourdin filia Bartolomaei et Christianae Du prez conjugum susc. Petro Varloy et Agneta Dourdin.

8 août 1677 :

Dominus Joseph van Oost filius Jacobi et D. Marie Bourgeois conjugum susceptoibus D. Arnulphe Joseph Théry commissario à D. D. Status Tornacensis et D. Leonora Van Oost.

#### PAROISSE STE-CATHERINE.

15 juillet 1737 :

Le quinze de juillet 1737 a été baptisée Marie-Angélique-Jh van Oost fille de Jacques-Jh et de Marie-Anne-Thérèse Jombart, sa femme, née hier à cinq heures du soir; le parrain fut Pierre-Antoine Jombart et la marraine Marie-Angélique Lestienne.

(Ni l'un, ni l'autre ne savent écrire).

PAROISSE STE-MARIE-MADELEINE.

23 décembre 1678 :

Maria-Margarita Vanos infans filia Jacobi inhumata in choro.

19 août 1697 :

Maria Bourgeois uxor D. Jacobi van Oost, exequie solemnes, inhumata in choro.

24 décembre 1705 :

Décès de Marie Catherine Jh Lecamps.

9 novembre 1679 :

Arnoldus Guilielmus Vanhoste filius legitimus D. Jacobi et Dllae Mariae Bourgeois.

23 novembre 1705 :

Maria Catharina Joseph le Camps filia D<sup>ni</sup> Caroli Alberti et Delle Joanne Catharine van Oost conjugum bapta est susc. Gaspar Desronquières noe D<sup>ni</sup> Jacobi van Oost patris puerpere et Dcelle Maria Monica Dourdin.

9 janvier 1705 :

Mariage de : Lecamps Charles Albert et Vanhooste J. Catherine.

PAROISSE ST-AURICE.

8 août 1711 :

Dominique-Joseph Vanhot épousa Barbe Deleporte en pr<sup>ce</sup> de François Léopold Deleporte frère et de Jean Damien Bourgeois oncle à l'époux.

3 mai 1756 :

Mariage de Louis-Joseph Martel, âgé de 22 ans, serrurier, d'Ers-en-Artois, et Marie-Monique-Joseph van Oost, âgée de 20 ans, dentellière, *native de Saint-Sauveur*, fille de feu Jacques-Joseph et de Marie-Anne Jombart.

(*Les registres de St-Sauveur ne débutent qu'en 1737*).

22 avril 1760 :

Pierre-Séraphin Duez, de St-Maurice, âgé de 25 ans, et Catherine Vanoste, dentellière, native de St-André, fille de feu Jacques-Joseph et de Marie-Anne-Thérèse Jombar.

24 mai 1675 :

Carolus Albertus Le Camps filius Jacobi et Joanne Cappelar conjugum bapthus est suscept. f<sup>a</sup> Thibault Elisabetha Lorain.

ARCHIVES DEPARTEMENTALES.

10 juillet 1710 :

Testament de Dominique-Joseph van Oost, marchand, mary relict avec enfans de Dam<sup>elle</sup> Marie Monique Dourdin, en faveur de ses dicts trois enfans.

## COMPTES DE LA VILLE.

A Jacques van Oost, peintre en la ville de Bruges, présentement en ceste ville, la somme de quatre vingt seize livres parisis, pour par luy avoir esté formé le model du tableau représentant les cérémonies faites au jour que s'est presté le serment au Roy catholicque avecq le Theatre et les Srs estans sur Icelluy (1), comme appert par sa Req<sup>te</sup> et appostille du XIII<sup>e</sup> d'aoust XVI<sup>e</sup> soixante huit,

f<sup>o</sup> 485, R<sup>o</sup>.

A Bertin Du Ponchel, peintre (2), la somme de quarante huit livres, qui luy a esté accordé pour un dessein par luy formé par ordre de Messieurs du Magistrat de la représentation du théâtre dressé pour la prestation du serment fait au Roy catholicque sy qu'il conste par ordonnance du XXV<sup>e</sup> d'aoust dudit an XVI<sup>e</sup> soixante huit,.....

f<sup>o</sup> 484, V<sup>o</sup>.

1744 :

A la veuve Vanoost peintre la somme de dix-huit florins qui lui a été payée par une ordonnance pour avoir donné en louage neuf tableaux pour meubler ledit hôtel (3).

---

(1) Il ne peut être question, dans cette représentation des cérémonies de la prestation de serment, de celui qui eut lieu, le 28 août 1667, en la chapelle de N. D. de la Treille, où se rendit le Roi, quelques heures après son entrée dans la ville qui venait de se rendre.

Voici ce que nous lisons dans le manuscrit Bocquet, conservé à la Bibliothèque de Lille, et qui correspond bien à cette mention des Comptes de la Ville :

« Le II<sup>e</sup> de juin dudit an (1668) at esté chanté le Te Deum, dans l'église collégiale St Pierre à Lille, sur les six heures du soir, présens ledict gouverneur (marquis d'Humières) et corps de justices, au bruit du canon, là où ne se retrouvèrent guerre de personnes, quoy que seroient esté closes les maisons et bouticles toute la journée par ordonnance de ceux du magistrat, lequel achevé, lesdits du magistrat, ceux de la gouvernance et le lieutenant du bailly de Lille retournèrent au marché et montèrent sur un théâtre fait et dressé audevant des maisons scituées entre le corps de garde et la maison du prévost de la ville, de la grandeur d'environ 70 pieds de long et 15 de large, couvert d'estamettes rouges parsemées de fleurs de lys argentées, avecq les armes du Roy de France au milieu, où ils prirent leurs séances, sçavoir : ceux de la gouvernance à droicte et ceux du magistrat à gauche; ce fait, François Waresquiel, greffier de ladicte gouvernance, publia la paix faicte entre les Roys de France et d'Espagne, le tout estant achevé sur les sept heures, et sur les nœuf heures furent allumés des feux de joye, quoy qu'elle ne fut guerre grande, à raison que la ville demuroit aux François. »

La prestation de serment fut certainement renouvelée solennellement à cette occasion, et c'est cette cérémonie que fut chargé de représenter Jacques van Oost, et s'il n'était pas encore à Lille le 2 juin 1668, d'après le dessin que les Membres du Magistrat avaient chargé Duponchel d'exécuter.

(2) Bertin Duponchel, peintre lillois, marié à Ste-Catherine, le 23 mai 1666, fut inhumé à St-Etienne le 4 mars 1670.

Sa veuve, Antoinette Bacqueville, se remaria à St-Etienne, le 18 janvier 1671, avec Jean Dumetz.

(3) Cet hôtel du Gouvernement, sis dans la rue de l'Abbiette, où demeurait la famille de Dominique, est l'immeuble occupé actuellement par l'imprimerie Lefebvre-Ducrocq, rue de Tournai.

Il est bien évident que les portraits de Mr. de Boufflers et de Mr. le Maréchal de Villars, qui nous sont révélés par l'inventaire de 1713, étaient entre autres tout indiqués pour y prendre place.

L'acte de partage de la succession de Jacques van Oost, en 1715, avait dû les mettre en la possession de Dominique, puis de sa veuve.

## NOTES GENEALOGIQUES.

Nazaire-Joseph d'Angeville, vicomte de Lompnes, fils de Guillaume-Philibert et d'Antoinette de Massenet du Lucq, né à Lompnes-en-Bugey, veuf de Catherine-Françoise de Beaumont-Carra, lieutenant-colonel du régiment de Thoy infanterie étrangère, épousa le 25 janvier 1693 Marie-Anne-Antoinette-Joseph Hangouart, fille de Michel et de Anne-Marie de Preudhomme d'Haillies.

Bourgeois de Lille par achat, le 8 mai 1693. Fut tué à la bataille d'Hochstaedt, le 13 août 1704.

Armes : *de sinople, à deux fasces nébulées d'argent.*

Cf. Denis du Péage, *Généalogies lilloises*, T. III, p. 1200.

Marie-Thérèse d'Haffrengues, baptisée à Ste-Catherine le 23 décembre 1691, décédée le 28 octobre 1773, sur St-Etienne, mariée le 19 mars 1714 à Henri-Ignace Herreng, baptisé le 15 décembre 1675, écuyer, procureur du Roi, syndic de Lille et bourgeois par relief le 9 novembre 1714, décédé le 12 juin 1739 et inhumé le 13 dans la chapelle de l'Ange Gardien, à St-Etienne.

Cf. *Ibidem*, T. I, p. 64.

Catherine-Marguerite Lohier, fille de Nicolas et de Marie-Claire Wartel, baptisée à St-Etienne le 29 septembre 1679, veuve en premières noces de Ignace Lagache, baptisé le 9 janvier 1671, qu'elle avait épousé le 23 novembre 1699, remariée en secondes noces, le 20 février 1717, à Jacques Muys, à St-Etienne; décédée le 7 juillet 1737.

Cf. *Ibidem*, T. I, p. 339.

Jacques-Joseph Dubosquiél, Sr d'Helleville, baptisé à St-Maurice le 27 novembre 1675, bourgeois par relief du 7 septembre 1711, épousa en secondes noces à St-Maurice, le 14 janvier 1714, Marie-Catherine Imbert, baptisée à St-Maurice le 9 septembre 1688.

Elle mourut le 27 septembre 1719; lui, le 19 juin 1722. Tous deux furent inhumés dans la chapelle N.-D., à Ste-Catherine.

Cf. *Ibidem*, T. III, p. 1163.

Hugues de Lobel, baptisé à St-Etienne le 27 février 1639, chanoine de St-Pierre de Lille; mourut en 1697.

Cf. *Ibidem*, T. IV, p. 1568.

## ŒUVRES de JACQUES van OOST, dit le JEUNE. 1639-1713.

### DANS LES EGLISES DE LILLE.

#### *Eglise St-Sauveur :*

La Transfiguration

mise au maître-autel, le 18 avril 1669.

#### *Eglise St-André :*

La Transfiguration

au-dessus : Dieu le Père (pièce ronde), attribué par Descamps à J. van Oost père.

#### *Eglise St-Pierre :*

La Ste-Famille

1,25 × 0,97

entrée au Musée; détruite en 1916, au Palais-Rihour.

#### *Eglise Ste-Marie-Madeleine :*

La Résurrection de Lazare

4,30 × 3,00

enlevée par Watteau le 9 décembre 1793, figura au musée jusqu'après 1810, et revint ensuite à l'église.

*Eglise St-Etienne :*

Le martyr de Ste Barbe, et  
L'Immaculée-Conception, à droite du chœur.  
L'Enfant-Jésus, sur les genoux de sa Mère, montrant aux anges les instruments de sa Passion; derrière Lui, St-Joseph, 1680  
dans la première chapelle, à droite.  
La Transfiguration  
dans la seconde chapelle, à droite.  
Ces tableaux ont dû périr dans l'incendie de l'église, au siège de 1792.

*Eglise St-Maurice :*

Ste-Famille  
à l'autel de la chapelle Ste-Anne.  
Ce tableau est retourné à l'église St-Maurice.  
St Pierre  
St Jérôme  
dans la chapelle St-Nicolas, d'après le « Guide de Lille », de 1772.  
Ste-Famille, Antoine et Anne Le Gillon en prière, 1674,  
dans la chapelle de N.-D. de Liesse, attribué dans le « Guide de Lille » à van Oost père.  
St Charles Borromée priant pour les malades de la peste  
dans la chapelle de N.-D. de Liesse, à gauche.  
Ce tableau, peint en 1668 pour la Confrérie de St-Charles, est retourné à l'église St-Maurice. Il mesure 2,15 × 1,46.

DANS LES HOPITAUX.

*A la Conception :*

L'Adoration des bergers  
était le tableau d'autel.

*A la Charité :*

La Visitation  
était placé à l'autel.  
N.-S. en croix  
dans la salle des malades.

*A Ganthois :*

Le Baptême de N.-S.	2,00 × 1,00
Ste Thérèse aux pieds de N.-S.	2,00 × 1,60
sont encore dans la chapelle de cette maison.	
N.-S. à la colonne de la flagellation, attribué à v. O. au réfectoire des Sœurs.	1,97 × 1,54

A L'HOTEL DE VILLE.

Cérémonies de la prestation de serment au Roi, le 2 juin 1668 (1668)

DANS LES COMMUNAUTES.

*Chez les Augustins :*

Un Augustin en prière devant l'Enfant sur les genoux de la Vierge	2,00 × 1,35
Enlevé en octobre 1793 par Watteau au dépôt des Récollets, et entré au Musée.	

Les nos 136, 140, 210 et 263 de l'inv. de 1795, notés plus loin, viennent peut-être de cette maison.

*Chez les Capucines :*

L'Enfant-Jésus recevant sa mission rédemptrice  
Tableau d'autel, n° 350 de l'inv. 3,43 × 2,27

Maintenant à St-André, dans la chapelle de Saint-Joseph.

Le Mariage de la Vierge.

L'Adoration des bergers.

La Présentation au Temple.

La Fuite en Egypte.

Ces tableaux mesurent environ 2,33 × 3,66

et sont maintenant à l'église St-Maurice.

Ils sont notés sous le n° 372 à l'inv.

Peints en 1697-1698.

*Chez les Carmes déchaussés :*

Patronage de la Ste-Famille sur l'Ordre carmélitain réformé. 4,35 × 3,30  
au maître-autel

entré au Musée; n° 384 de l'inv. de 1795.

La Vierge donnant le scapulaire à Simon Stock. mesurait 2,60 × 1,70

à l'autel de la Vierge.

actuellement à l'autel de la Vierge, à l'église St-André; n° 196 de l'inv.

A été agrandi des quatre côtés.

La Vierge donnant à Ste Thérèse un collier de diamants 3,32 × 1,73

à l'autel de St-Joseph et de Ste-Thérèse; n° 247 de l'inventaire.

*Inv. 1795*

N° 154 La Vierge présentant Ste Thérèse à St Joseph 2,05 × 4,86  
à l'église St-André.

155 La Ste-Famille couronnant Ste Thérèse —

162 La Transfixion de Ste Thérèse —  
à l'église St-Maurice.

160 N.-S. portant sa croix apparaissant à St Jean de la Croix —  
à l'église St-Maurice.  
n'a plus que 3,30 de largeur.

161 Un frère Carme pansant la jambe de St Jean de la Croix —  
au musée de Lille.

158 St-Jean de la Croix délivré de prison par un ange; Vierge en gloire —

159 Religieux sauvé du naufrage par la Vierge —

157 Construction du couvent des Carmes sous les auspices de Ste  
Thérèse et du Vénérable Jean de la Croix 1,95 × 4,80

*Chez les Carmélites, probablement :*

380 N.-S. couronnant Ste Thérèse en présence de la Vierge et de  
St-Joseph 3,30 × 2,67

Ce tableau donné par Mr. Lenglard aux Ecoles académiques de Bailleul;  
a été détruit en 1918.

*Chez les Dominicaines, rue de la Barre :*

188 L'Empereur Baudouin et la Comtesse Jeanne 2,41 × 1,76

251 La Comtesse Jeanne 2,32 × 1,19

251 La Comtesse Marguerite 2,32 × 1,19

*Chez les Urbanistes :*

L'Assomption de la Vierge  
(d'après le « Guide de Lille », 1772).

DANS LES COMMUNAUTES.

*Inv. 1795 :*

N° 136	Religieux en extase	1,95 × 0,41
140	Portrait de religieux; p. ronde	D = 0,92
145	Descente du St-Esprit	2,10 = 1,84
175	N.-S. en croix	1,57 = 1,14
178	Ste Marie-Madeleine; fond de paysage	1,40 = 2,00
189	N.-S. en croix	2,78 = 1,78
210	Religieux écrivant	1,03 = 0,65
241	St Joseph et l'Enfant-Jésus	1,11 = 0,76
244	N.-S. en croix	1,14 = 0,81
259	Enfant Jésus tenant sa croix; gloire d'anges	2,03 = 1,43
262	St Joseph tenant l'Enfant-Jésus	1,95 = 1,22
263	Religieux augustin	1,46 = 1,19
266	Ste-Famille	2,46 = 2,60
296	La Vierge et St Jean; gloire de chérubins	0,92 = 1,30
323	N.-S. en croix	1,65 = 1,11
349	Ste-Famille	3,67 = 2,46
313	2 Sujets de l'Ancien Testament	1,03 = 4,55
313	6 Sujets de l'Ancien Testament	0,97 = 4,55

Tous ces tableaux, attribués à Jacques van Oost par Louis Watteau, figurent dans l'inventaire des Communautés qu'il dressa en 1795 dans l'ancien couvent des Récollets, où avaient été déposées ces dépouilles des Maisons religieuses et des émigrés.

Les dimensions en sont données en pieds et en pouces, mais sans aucune indication de provenance. Sans autres données, il est absolument impossible pour des sujets d'ordre général d'apporter la moindre précision.

DIVERS.

L'Erection de la Croix Ste-Famille et Donateurs La Descente de Croix (Jésuites, Bruges).	1666	Hospice de la Potterie, Bruges Eglise St-Jacques, Bruges
Ste Marguerite (Récollets, Bruges).	1667	Eglise N.-Dame, Bruges
St Hubert recevant de la Vierge une étoile Vierge et Enfant Dieu le Père couronnant la Vierge (Abbaye St-Martin, Tournai).	1668	..... Bruges Hôpital de Damme-lez-Bruges
Dieu le Père et le St-Esprit dans une gloire (Eg. St-Brisse, Tournai).		
Les Pères de l'Eglise disputant sur la Transsubstantiation (Eg. St-Brisse, Tournai).		

St François devant la Vierge et l'Enfant  
(Capucins, Courtrai).

Sainte-Famille

(Eg. St-Vaast, Menin).

L'Adoration des Rois

L'Adoration des Rois

L'Adoration des Bergers

Le Sauveur du Monde

La Sainte-Famille

Le Repos de la Vierge

(Vte Dusillion, Lille, 1788).

La Vierge et l'Enfant, St Jean-Baptiste et Ste Elisabeth  
1,20 x 1,50

(Vte Lenglard, Paris, 1902).

St Jérôme

Eglise, Houthem

Eglise, Leysele

Eglise, Oostkerke

Eglise, Stalhille

Eglise, Jabbeke

Musée, Bergues

### PORTRAITS.

Portrait d'un Récollet	1660	Musée, Bruges
Portraits des van Oost père et fils dans un tableau	1665	Hôpital St-Jean, Bruges
Rémy du Laury, prévôt de St-Pierre, à Lille (Edelinck sc.).	1677	Mr. Bernaert, Bruxelles
Michel Le Peletier de Souzy (Edelinck sc.).	1679	
Portrait d'un chanoine 1,40 x 1,00	1682	Famille Flipo, Tourcoing
Hugues de Lobel, chanoine de la Collégiale St-Pierre	1690	
Portrait d'un homme de guerre (ovale) 0,74 x 0,60	1688	Musée, Lille
Nazaire d'Angeville, vicomte de Lompnes 0,74 x 0,60	1693	Musée, Lille
Homme vêtu de noir	1697	Musée, Bruges
Lucas de Vriese	1709	Séminaire épiscopal, Bruges
Portrait de l'abbé Colé		
Portraits de deux membres de la famille van Susteren		Coll. E. Eeman, Bruges
Gentilhomme écrivant		Musée, Tournai
Portrait d'un ecclésiastique		» »
Jacques Matyn, chanoine de St-Donatien, à Bruges		Musée de Bruxelles
G. de Ghewiet, Conseiller au Parlement de Tournai, 1651-1745		
Tête de vieillard		Musée, Orléans
Mme Zoarez et le jeune de Bonneval		Famille Le Thierry
Inconnu		Mr. Rouzé, Lille
Portrait d'un ecclésiastique		Delannoy, Lille
Thomas-Jh Gombert, architecte, 1672-1724		Musée, Lille
Portraits divers		Inventaire à Lille (30-5-1713)
Mme Dominique van Oost-Dourdin		» » »
Monsieur de Boufflers		» » »

Maréchal de Villars  
Mademoiselle Le Cocq  
Portrait d'un seigneur

Inventaire à Lille (30-5-1713)

»           »           »  
»           »           »

### ŒUVRES de DOMINIQUE van OOST, 1677-1738.

François Patou, juriconsulte, né et décédé à Lille,	1686-1758	Musée, Lille
Henri-Ignace Herreng,	1675-1739	Mr. Fremaux, Lille
Marie-Thérèse d'Haffrengues,	1691-1773	Mr. Fremaux, Lille
Dominique van Oost, par lui-même,	(1721)	
vendu à Paris par Mr. Lampe, restaurateur de ta- bleaux, à Lille.		
Madame Jacques Muys, née Catherine-Marguerite Lohier.	1679-1737	Mr. Descamps, Lille
Jacques-Jh du Bosquiel, 1,40 × 1,00	1675-1722	Famille d'Hespel
Marie-Catherine Imbert,, 1,40 × 1,00	1688-1719	Famille d'Hespel

L'attribution que fait le « Guide de Lille », en 1772, à Dominique van Oost de « la Décollation de St-Jean-Baptiste », à l'église St-Maurice, et de « la Délivrance de St Jean de la Croix », aux Carmes déchaussés, nous semble plus que téméraire.

Jacques van Oost, son père, serait plutôt l'auteur de ces tableaux, dont la disparition ne permet toutefois aucun contrôle. Il a travaillé couramment pour cette église et surtout pour les Carmes déchaussés, et Dominique van Oost n'est jamais indiqué, et même assez tard, que comme peintre en portraits.

De son côté Descamps fait erreur en attribuant à Arnould de Vuez des tableaux peints par Jacques van Oost, entre autres « St Charles Borromée », en 1668, pour l'église St-Maurice, et « la Résurrection de Lazare », donné en 1707 à l'église Ste-Marie-Madeleine.

### SOURCES CONSULTÉES.

- J.-Bte Descamps : Vies des peintres flamands, T. III, p. 55, 1760.  
    Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, 1769.
- Guide de Lille : chez Jacques, à Lille, 1772.
- Anciennes chroniques diverses.
- Archives Communales :
- Registres paroissiaux : Baptêmes — Mariages — Décès.
  - Registres aux Bourgeois : 8, 9, 11.
  - Inventaires des Communautés :
  - Augustins : 18236, D. 1 — 18261, D. 14.
  - Capucines : 18236, D. 7.
  - Carmes déchaussés : 18236, D. 10.
  - Carmélites : 18236, D. 12.
  - Urbanistes : 18236, D. 26.
  - Registres de capitation, depuis 1695.

**Archives Départementales du Nord :**

Inventaire de 1795. L. 8877.

Lettres de L. Watteau. L. 8877.

Tabellion : Actes notariés concernant la famille van Oost, de 1670  
à 1748.

**Archives Hospitalières.**

Denis du Péage : Généalogies lilloises, T. I, III, IV.

Comptes de la Ville.

Dr. D. J. de Meyer : Les van Oost, peintres brugeois du XVII<sup>e</sup> siècle, pp. 47 et 48.



# CHRONIQUE

## ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE.

*Séance des membres titulaires du dimanche 6 février 1938.*

(Assemblée générale de l'A. S. B. L.).

La séance s'ouvre à 14 h. 30 au Musée royal des Beaux-Arts à Bruxelles sous la présidence de M. le Chanoine Maere, président.

Présents : MM. Visart de Bocarmé, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, Breuer, Mme Crick-Kuntziger, Cte J. de Borchgrave d'Altena, MM. F. L. Ganshof, Gessler, Hoc, Lavalleye, Ed. Michel, Vicomte Terlinden, Van den Borren, van de Walle, Vannérus.

Excusés : MM. le R. P. de Moreau S. J., Mgr. Lamy O. P., le R. P. Peeters S. J., Van Doorslaer et Velge.

Le P. V. de la séance du 5 décembre 1937 est lu et adopté.

Lecture est donnée d'une lettre de démission de M. Maurice Sabbe, membre correspondant régnicole. On décide d'insister auprès de ce confrère pour qu'il retire sa démission.

Le secrétaire et le trésorier font rapport sur l'exercice 1937. Ces rapports sont adoptés. MM. Rolland et Lavalleye sont désignés pour contresigner les comptes.

Donnant suite à une proposition du Vicomte Terlinden tendant à porter à Frs. 100,— la cotisation des membres, on décide de mettre cette question à l'ordre du jour de la prochaine séance.

Le vicomte Terlinden est élu vice-président pour 1838.

M. Elie Lambert, professeur à l'Université de Caen et M. Lode Baekelmans, bibliothécaire en chef de la Ville d'Anvers, sont nommés respectivement membre correspondant étranger et membre honoraire régnicole.

Avant de procéder à la présentation et à la discussion des candidatures à trois sièges de membre correspondant régnicole le secrétaire donne lecture d'une lettre de M. le Dr. Van Doorslaer. La liste des candidats est alors établie.

La séance est levée à 15 h.

*Le Secrétaire,*  
PAUL ROLLAND.

*Le Président,*  
Chanoine R. MAERE.

*Séance générale du dimanche 6 février 1938.*

La séance s'ouvre à 15 h. au Musée royal des Beaux-Arts à Bruxelles, sous la présidence de M. le Chanoine Maere, président.

Présents : MM. Visart de Bocarmé, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, Breuer, Mme Crick-Kuntziger, Cte J. de Borchgrave d'Altena, MM. F. J. Ganshof, Gessler, Hoc, Lavalleye, Ed. Michel, Vicomte Terlinden, Van den Borren, van de Walle, Vannérus, membres titulaires; MM. Brigode, Abbé de Clercq, Fierens, Paul Lacoste, Sander Pierron, Roggen, Sabbe, Schobbens, Vercauteren, membres correspondants régnicoles; M. Bombe, membre correspondant étranger.

Excusés : MM. le R. P. de Moreau S. J., Mgr. Lamy O. P., le R. P. Peeters S. J., Van Doorslaer et Velge, membres titulaires; le R. P. Willaert S. J., membre correspondant régnicole.

Le P. V. de la séance du 5 décembre 1937 est lu et adopté.

M. Pierre Bautier lit une notice nécrologique sur José de Figueiredo, membre correspondant étranger, récemment décédé.

M. le Chanoine Maere, président sortant, cède le fauteuil présidentiel à M. Visart de Bocarmé, président pour 1938. Le Vicomte Terlinden, vice-président pour la même année, prend place au bureau.

M. Visart de Bocarmé inaugure sa présidence en traitant *Des marques de la bâtardise dans les armoiries*. A l'aide de nombreux documents qu'il projette sur l'écran, il démontre que les marques distinctives les plus usuelles de la bâtardise ont été, en héraldique, le filet en barre ou exceptionnellement en bande et le franc-quartier; plus rares sont l'émail différent, le chef rompu ou la champagne en pointe. Il existe au surplus des signes de fantaisie.

M. D. Roggen aborde ensuite le sujet suivant: *Over beeldhouwwerk aan Maas en Schelde*. Envisageant le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècles, l'auteur démontre que la sculpture des deux grandes vallées de la Belgique est, à l'égal de l'architecture, avant tout d'inspiration française. Dans cet ordre d'idées il passe en revue les œuvres de Maastricht, de Tongres, de Liège, de Huy et de Dinant d'une part, de Tournai et de Gand d'autre part. Il met en valeur les découvertes qu'il a faites relativement à la famille de Hennequin de Liège et à celles des Gantois de Meyere. Cette communication est suivie d'un échange de vues entre MM. Gessler, Ganshof, le Chanoine Maere, le Comte J. de Borchgrave d'Altena et l'orateur.

La séance est levée à 17 h. 30.

Le Secrétaire,  
PAUL ROLLAND.

Le Président,  
A. VISART DE BOCARMÉ.

#### CONGRES DE LA FEDERATION ARCHEOLOGIQUE ET HISTORIQUE.

Le Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, tenu à Bruxelles en 1935, a chargé la Société archéologique de Namur d'organiser sa XXXI<sup>e</sup> session; celle-ci se tiendra à Namur du samedi 23 au jeudi 28 juillet 1938.

Le Congrès comprendra quatre sections qui pourront ultérieurement être subdivisées en sous-sections. Voici les sections: I. Préhistoire; II. Archéologie romaine et franque; III. Histoire du moyen âge, moderne et contemporaine; IV. Histoire de l'Art.

Sans vouloir en aucune façon imposer le sujet des communications, mais afin d'orienter davantage les recherches, le Comité estime qu'il serait utile de voir traiter quelques questions spéciales, à savoir par exemple, pour la période romaine et franque, les fortifications dans le pays mosan, la chronologie des cimetières francs; pour le moyen âge, le régime seigneurial dans le Condroz, la Hesbaye, les Ardennes, etc.; pour l'époque moderne, l'histoire des industries, les voies de communication, ainsi que l'esprit public de 1780 à 1830.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. OUVRAGES.

JOSEF STEINHAUSEN, *Archäologische Siedlungskunde des Trierer Landes, herausgegeben vom Rheinischen Landesmuseum Trier*. Trèves, Paulinus-Druckerei, 1936, in-8° de XVI, + 614 pp., 25 figg., 46 pll., 1 carte. Prix : relié 9 RM; broché, 8 RM.

Certains livres vous effraient au premier abord par leur masse et par l'abondance même de leur documentation. J'ai eu ce sentiment avant d'entreprendre la lecture de l'ouvrage de St., mais cela n'a guère duré. Songez donc : Six cents pages, trois mille trois cents et des notes touffues ! Et puis, un ouvrage d'archéologie, où les archéologues ne trouveront aucune représentation d'objet, ni silex, ni poterie, ni sculpture ; à peine, ça et là, un plan de villa romaine ou de cimetière franc.

Il est bien entendu que ceux dont toute l'ambition consiste à classer des cailloux ou des tessons se détourneront avec dédain de pareil ouvrage et retourneront sans plus à leur matériel d'ailleurs très respectable. En quoi ils auront grandement tort car, au delà des divisions et subdivisions de l'archéologie, il y a toujours l'homme, plus intéressant que les débris qu'il nous laisse. Comment et où vécut-il, quels furent les endroits qu'il choisit de préférence et pour quelles raisons ? Autant de problèmes à résoudre, de règles à formuler. Dans le temps, St. nous conduit depuis le quaternaire jusqu'à la période carolingienne ; dans l'espace, il étudie une région bien déterminée, celle de Trèves, délimitée sur une feuille de carte à grande échelle. Du fait, il déborde des limites politiques et nous devons lui être reconnaissants pour ce qu'il nous apporte, tant sur le Grand-Duché de Luxembourg que sur le Sud-Est de notre pays.

L'auteur ne s'est pas attardé aux détails du matériel archéologique ; il n'a pas voulu écrire un manuel. Et cependant, si l'on se donne la peine d'étudier ses différents chapitres, on y trouvera, dans le texte ou dans les notes, une incomparable documentation, non seulement sur le Trévirois et sur les pays voisins, mais encore sur toutes les questions importantes dont un chercheur peut se préoccuper. En cela aussi, il a bien mérité de l'archéologie et je tiens à lui exprimer ma gratitude pour les suggestions nombreuses que je dois à son livre. Mais ce n'est pas suffisant, car on pourrait croire qu'il s'agit ici d'une vaste compilation et rien de plus. Bien au contraire, nous sommes en présence d'un ouvrage solidement charpenté, critique dans toutes ses parties, d'un ensemble harmonieux dont on oublie, en le lisant, la masse imposante. Patiemment préparé et longuement mûri, ce livre arrive à son heure et n'est pas, je m'empresse de l'ajouter, influencé par des préoccupations d'une trop brûlante actualité. Cette « netteté » scientifique permet de le ranger parmi les classiques, ceux qui font à la fois honneur à un pays et à la science.

Passons en revue, rapidement, les différents chapitres. Je craindrais de m'y attarder, mais il faut cependant que je souligne l'intérêt du premier, l'histoire des recherches archéologiques dans le pays Trévirois. C'est un hommage à la « *Société pour les Recherches utiles* », fondée en 1801 et au Musée de Trèves, à beaucoup de disparus peut-être ; mais les deux institutions, se portent admirablement.

Les conditions naturelles de l'habitat humain, dans les limites de la carte de Trèves-Mettendorf, font l'objet du deuxième chapitre. Ce qu'écrivit Tacite à propos des Germains, « *colunt discreti ac diversi, ut fons, ut campus ut nemus placuit* » doit encore s'appliquer

à toutes les populations, du préhistorique au moyen âge. La variété, les contrastes même que présente une région comme celle de Trèves donne à l'ouvrage de St. une grande valeur; l'expérience acquise ici sera très profitable ailleurs et notamment aux chercheurs de Belgique. Le pays envisagé est assez riche en sources, sauf l'Oesling et les massifs gréseux qui couronnent la vallée de la Kyll. Le sous-sol renferme beaucoup de matériaux à bâtir, des argiles pour les briquetiers et les potiers, du minerai de fer et de cuivre. Mais la région aura surtout un caractère agricole partout où les forêts primitives n'y mettront point obstacle. La constitution géologique du sol favorisera, ici le développement des forêts, là celui des cultures. En certains endroits, le climat et le sol permettront la plantation de vignobles, plus loin, il y aura surtout des prairies pour les éleveurs. Enfin, les zones les plus avantageées seront prises par les agriculteurs. Ces conditions ont, bien entendu, varié avec le climat pendant les premiers temps de l'occupation humaine. Notons ici que, parallèlement à l'étude géologique du terrain, l'utilisation judicieuse des taxations foncières permet de déterminer, par un moyen relativement simple, le degré de fertilité des diverses parties d'une région.

On sera peut-être étonné de trouver, directement après l'étude du sol, l'examen approfondi des voies de communication. M. St. n'a pas voulu, pour de multiples et bonnes raisons, confondre ce chapitre avec celui qui est consacré à la période romaine. On doit admettre que le réseau « bâti » par les conquérants n'était que le renouvellement d'une voirie plus ancienne dont les origines se perdent dans la préhistoire. Ces routes ont presque toujours servi jusqu'aux temps modernes; elles sont à la fois la charpente des occupations successives et le squelette que celles-ci nous ont laissé, génératrice et résultante. Bien entendu, les routes préhistoriques ne peuvent se suivre sur le terrain aussi facilement que des voies romaines: ce sont des axes et non pas des sillons. Plus soumis que les Romains aux accidents du terrain, les Préhistoriques ont suivi de préférence les voies naturelles, ligne de faite et vallées. Mais, somme toute, c'est déjà le schéma du réseau impérial qui se dessine. Je n'en dirai pas davantage, bien qu'il y ait, dans ce domaine examiné par M. St., des trésors d'érudition que chacun peut mettre à profit s'il veut étudier la topographie routière d'une région quelconque de l'Empire.

Passons aussi rapidement sur ce qui concerne l'étude de l'occupation préhistorique du sol. Si le paléolithique et le mésolithique n'y tiennent que peu de place, le néolithique est beaucoup mieux représenté dans le Trévirois. Sa répartition montre que les populations de cette période ont d'instinct recherché les terrains propres à l'agriculture et à l'élevage. Dans la région étudiée, ce furent surtout les aires du calcaire coquillier de l'assise supérieure. Cet aspect de l'occupation du sol se perpétuera jusqu'à la fin de la période mérovingienne. Je ne suis pas encore convaincu qu'il faille maintenir la chronologie généralement adoptée pour le néolithique et placer définitivement le « Michelsberg » avant la « Band Keramik ». Mais ceci est un détail purement chronologique dont la discussion ne peut être entreprise ici. Si l'ancien âge du bronze, tombelles et établissements, n'est pas encore bien connu aux environs de Trèves, la civilisation des champs d'urnes, plus récente, est beaucoup mieux représentée. Cette fois encore, les populations agricoles se sont établies à la même place que leurs devancières.

De l'âge du Fer, c'est-à-dire après 800 av. J. C., l'occupation se fait plus dense et nous a laissé beaucoup de monuments, sépultures, habitations et surtout oppida, dont l'étude est un des objectifs les plus chers à nos collègues trévirois de l'heure présente. Je me vois forcé d'abréger sur ce chapitre comme sur celui que Mr. St. consacre à la période romaine. Un simple coup d'œil sur la carte prouve que la mise en

valeur du pays a dépassé sensiblement les limites des terrains les plus favorables. Mais je ne pourrais pas omettre de souligner encore la belle documentation que l'auteur nous dispense. Avec l'*Histoire de la Gaule* de Jullian, et le *Manuel* de Grenier, l'histoire de la Suisse romaine de Stähelin, le livre de M. St. est un des guides les plus suggestifs pour les travailleurs. Et, cependant, j'ai bien l'impression que c'est à l'étude si difficile des temps mérovingiens que l'auteur s'est attaché avec le plus d'opiniâtreté. Ce chapitre a été pour moi révélateur d'une quantité de problèmes et sera un guide à suivre pour toutes les études de l'avenir. Car, ici, l'archéologie confine à l'histoire et, on le sait, ce que disent les archéologues n'est pas toujours admis d'emblée par les historiens qui leur opposent des textes... et réciproquement. En une centaine de pages d'une science et d'une modération auxquelles il faut rendre hommage, M. St. fait un tableau utile, non seulement pour la région mosellane, mais pour tous les pays où les Germains reprennent l'héritage de l'Empire. Pour qui veut connaître la question au delà des objets matériels et des textes parfois sommaires, il y a un réel avantage, je dirai même, un charme dans ces pages cependant fort chargées.

La meilleure manière de reconnaître notre dette envers l'auteur est encore de tâcher de le suivre dans la voie qu'il nous a si bien tracée. JACQUES BREUER.

Dr. R. DE MAEYER, *De Romeinsche villa's in België, een archeologische studie*, Rijksuniversiteit te Gent, werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren, 82<sup>e</sup> aflevering, 1937, 332 p., De Sikkel, Anvers.

Dans son *Manuel d'Archéologie Gallo-Romaine*, A. GRENIER répétait, un siècle après DE CAUMONT, que l'on avait trouvé en France des centaines de villas et que la plupart avaient été fouillées et... détruites sans qu'on en ait tiré tous les renseignements, voire même sans qu'on en ait levé les plans. Le livre de M. De Maeyer montre que sans doute, en Belgique, bon nombre de villas furent mal fouillées, mais que, malgré tout, le labeur patient des Sociétés Archéologiques et des chercheurs isolés ne fut pas vain. Il permit de réunir un tel ensemble de constatations qu'il est possible d'en faire la base d'une excellente synthèse.

Après une bibliographie générale complète et une bibliographie détaillée des découvertes, par province et par époque, se succèdent les chapitres sur les habitants des villas, sur les différents types de plans, sur les détails de construction, sur les rapports des villas avec les cimetières et les routes anciennes. L'ouvrage se complète par une partie moins descriptive où est esquissée une étude des grands problèmes chers à Camille Jullian et à son école. En étudiant les *fundi* et leur étendue, l'auteur reconnaît que la question n'est même pas préparée, aussi se garde-t-il de conclure prématurément. Mais l'examen de telle région mieux connue l'amène à des conclusions fort importantes : les communes actuelles n'ont pas les mêmes limites que les domaines gallo-romains, bien plus, les villages modernes se seraient développés *aux limites* des différents domaines.

Au point de vue de la situation et de la répartition des villas, la carte archéologique dressée par M. De Maeyer répond à bien des questions. Elle montre, entre autres choses, comment la culture romaine avait ses foyers abondamment dispersés au sud de la frontière linguistique et, ainsi, comment à cette époque apparaissaient déjà de profondes différences entre le Nord et le Sud.

Studiées dans leur vie et leur évolution, toutes ces villas expliqueront vraiment « comment la Belgique fut romanisée » pendant quatre siècles. Et l'histoire des premières invasions, l'auteur la retrouvera dans ces substructions avec leurs tessons et leurs monnaies oubliées. Tel est l'objet du dernier chapitre.

L'ouvrage se termine par des index soignés et par un résumé pour le lecteur de langue française qui ne manquera pas de souhaiter vivement que tout l'ouvrage soit traduit. En guise de conclusion, quelques conseils sont donnés aux fouilleurs. A vrai dire, pour qui sait lire entre les lignes, tout le livre abonde en conseils pour les chercheurs à venir. Que de questions attendent encore une réponse! Ainsi maint plan dit «incomplet» deviendrait utilisable par quelques tranchées creusées à travers les substructions. Même après avoir découvert le plan dans son entièreté, on a souvent oublié que l'ensemble des ruines était la résultante de plusieurs siècles d'existence et de transformations qu'il aurait été assez simple de découvrir dans les grandes lignes. L'auteur demande aussi que des recherches soient faites en Ardennes où ont vécu des générations de paysans gallo-romains dont on connaît mal les habitations.

Au chapitre de la construction se rattachent plusieurs problèmes tels que ceux de la reconstitution des villas et la destination exacte des bâtiments. Quant aux hypocaustes, on peut presque affirmer que chaque fouille apporte des variantes nouvelles de construction.

Le problème capital des *fundi* et de leur évolution a tout à gagner à la publication de cartes archéologiques établies par des chercheurs locaux qui devront encore mettre en œuvre les données de la toponymie et même celles de la géologie.

Voilà pourquoi ce livre, riche en enseignements, nous apparaît aussi être un livre «programme». S'il montre ce que les villas nous apprennent quand nous les replaçons dans leur milieu et quand nous les comparons entre elles, il nous donne de plus un exemple d'exactitude et de prudence. Souvent, en effet, l'auteur a dû travailler sur des données invérifiables et parfois sujettes à caution.

Avec impatience, nous attendons la deuxième partie annoncée sur *Les sources archéologique servant à l'étude des villas romaines de Belgique*.

Ces deux volumes formeront un ensemble qui marquera une date dans l'histoire de notre archéologie nationale.

A. GEUBEL.

ARTHUR GARDNER, *Medieval Sculpture in France*. Cambridge University Press, 1931, in-4°.

XX + 492 pp., 113 + 498 ill. Prix: £ 3.13.6.

Nos lecteurs connaissent déjà M. A. Gardner dont la réputation n'est plus à faire. Il écrit en effet jadis, en collaboration avec le professeur E. S. Prior, un ouvrage de grande valeur intitulé «*An account of medieval Figure-Sculpture in England*». Plus récemment il a consacré au même sujet un excellent manuel, dont on aura lu l'analyse dans cette revue.

Il ne peut évidemment être question de résumer ici un livre retraçant l'évolution de la sculpture française, depuis la renaissance de cet art jusqu'à la fin du Moyen Age. Il nous suffira de constater que l'auteur possède une solide érudition puisée aux meilleures sources.

Cependant nous croyons pouvoir nous attarder à un chapitre qui nous intéresse d'une façon spéciale. C'est celui de «*La dernière sculpture gothique ou l'école franco-flamande*». Ce titre montre à lui seul que l'auteur reconnaît le rôle prépondérant de nos artistes au cours de la dernière phase de la sculpture gothique.

M. A. Gardner ne partage pas les idées ruskiniennes encore en faveur dans certains milieux, qui font considérer la sculpture du XIV<sup>e</sup> s. comme la décadence de celle du XIII<sup>e</sup> s. Il y voit au contraire une orientation toute nouvelle de l'art, qui se manifeste, selon lui, par trois caractères principaux. D'abord la sculpture cesse d'être la servante de l'architecture. En suite, le sentiment religieux penche vers le mysticisme, qui favorise l'expression dramatique. Enfin les types s'individualisent et tendent au réalisme.

Il ne se dégage pas de l'exposé de Mr. Gardner l'impression bien nette qu'il y a eu, en France, une préparation progressive à l'art de Claus Sluter. L'auteur admet l'importance d'André Beauneveu. Par contre, il est, avec raison, prudent en ce qui concerne Jean de Liège. L'attribution à cet artiste des effigies de Charles V et de sa femme (Louvre) n'est acceptée que comme vraisemblance. Son maître Jean Pépin de Huy, dont l'œuvre principale, le tombeau de Robert d'Artois à St. Denis n'a rien de réaliste, est tout à fait dans la tradition d'élégance raffinée du XIV<sup>e</sup> s.

Mr. Gardner fait un rapprochement curieux entre les draperies de Claus Sluter et celles du Bernin. Nous croyons en effet qu'il y a dans l'art des anciens Pays-Bas une tendance perpétuelle au baroque.

L'auteur suppose que le sculpteur se serait formé en France sous la direction de Jean de Marville. Cette thèse est aujourd'hui fort difficile à soutenir. Mais on ne peut lui en faire un grief, puisque la question n'a fait de grands progrès qu'après la publication de son ouvrage.

L'œuvre qui, d'après Mr. Gardner, reflète le mieux les caractères slutériens, est la Mise au tombeau de l'hôpital de Tonnerre (1454). L'influence des Néerlandais y est en effet manifeste.

Pour rédiger son ouvrage, Mr. Gardner a visité la France, l'appareil photographique à la main. C'est assurément une excellente méthode qui tend à se répandre. Si les archéologues n'atteignent que rarement l'habileté des photographes de profession, ils ont, par contre, la supériorité de savoir mieux choisir l'angle le plus favorable pour présenter une œuvre d'art. L'énorme diffusion des publications anglaises a rendu possible aux éditeurs de reproduire plus de six cents documents, dont plusieurs représentent des œuvres peu connues.

Ce livre mérite donc, tant par son texte que par son illustration, de trouver sa place dans les bibliothèques.

JEAN SQUILBECK.

*Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, IV. Anvers, De Sikkel, 1937, 1 vol. in-8°, 299 p. illustr.

Avec le nouveau tome des «*Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*» nous retrouvons encore une fois les plus fidèles des collaborateurs de ceux-ci en les personnes de MM. L. Speelers, D. Roggen et le F. Libertus M. Une collaboration inusitée, celle de M. Max J. Friedländer, l'honore grandement et l'ouvre pour ainsi dire par un exemple de critique.

M. Friedländer traite d'*Un portraitiste flamand en Angleterre*. (pp. 5-18). Partant d'un portrait de Charles Brandon, duc de Suffolk, exécuté vers 1530, l'auteur groupe autour de cette œuvre les représentations d'un porteur d'épée (Stafford, duc de Buckingham?), d'un jeune garçon, d'un jeune homme portant une rose et d'un autre tenant un œillet, d'un ecclésiastique. Analysant leur technique il y reconnaît la main d'un continuateur de Gérard David. Mais qui est-ce? Jean Rave de Bruges? Gérard Hoorenbauts de Gand ou son fils Lucas? Très prudemment M. Friedländer, qui fournit tous les éléments nécessaires au débat, ne conclut pas.

Après lui M. Speelers poursuit la publication de son mémoire sur *L'archéologie égyptienne et les signes déterminatifs dans les textes des pyramides*. (pp. 1906). Cette section de l'archéologie qui est là extrêmement favorisée, ne relève pas de notre domaine.

Par contre, l'article et la documentation que M. Roggen, continuant également une série d'études précédentes, consacre à *La sculpture du portail de Champmol* (pp. 107-171) requièrent notre plus vive attention. M. Roggen y démontre notamment le premier et d'une façon fort brillante comment Sluter, tout en ayant repris de ses prédécesseurs

Drouet de Dammartin et Jean de Marville l'allure générale du portail ainsi qu'un certain nombre d'éléments iconographiques tels que les statues de la Vierge et des donateurs — déjà présentes dans un certain nombre d'œuvres françaises ou franco-flamandes : La Thieulloye près d'Arras et Saint-Jacques à Paris vers 1320; Saint-Omer en 1325; les Célestins et les Quinze-Vingt à Paris vers 1370 et 1393 — y a ajouté un élément apparemment nouveau dans la sculpture monumentale : les saints patrons des donateurs. A cet ensemble, dont toutes les pièces ont par ailleurs été réalisées dans son propre atelier, Sluter a donné une composition absolument symétrique.

Mais cette innovation l'a-t-il inventée de toutes pièces? Vraisemblablement il n'a fait que traduire en ronde-bosse, en la détachant absolument du fond auquel elle adhérait jusqu'ici et en transposant ses dimensions de la petite sculpture dans la grande statuaire, la formule de la *sacra conversazione* que l'on trouve avant lui, c'est-à-dire vers 1370, dans les stèles funéraires tournaisiennes, répandues dans toute la Flandre. M. Roggen cependant ne va pas jusqu'à réintégrer immédiatement Tournai dans les sources de l'inspiration slutérienne. Le même thème se rencontrant à la même époque (1368) sur une plaque de cuivre gravée, conservée à la cathédrale de Suza, en Italie, à laquelle on attribue une origine brugeoise, l'auteur se demande si les stèles funéraires en pierre n'auraient pas été déjà influencées elles-mêmes par la gravure sur cuivre. Question qu'il pose sincèrement aux érudits et à laquelle on devrait s'empresse de répondre au plus tôt. A cet égard on ne devra pas oublier, croyons-nous, qu'en adoptant la technique du genre gravé, les plus anciennes stèles tournaisiennes ne firent qu'appliquer un procédé déjà utilisé depuis le XII<sup>e</sup> s. sur les dalles funéraires sorties des mêmes ateliers ni, d'autre part, que l'art du cuivre fut également pratiqué à Tournai d'une façon consommée aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> s. Gand, ville pour laquelle M. Roggen demande instamment justice, peut également entrer en ligne de compte en sa qualité d'élève artistique, tôt émancipée, de Tournai.

M. Roggen, se basant des fondements désormais solides, scrute le caractère stylistique des statues du portail où il trouve l'art slutérien déjà en pleine maturité. Il ajoute une très bonne édition de tous les textes d'archives se rapportant au sujet. Cette édition sera la bienvenue des spécialistes.

Enfin, terminant le volume en même temps que sa propre étude poursuivie déjà à travers deux autres tomes, le Fr. Libertus M., parle du *Sculpteur Lucas Faydherbe* (p. 173-235). Sa méthode est excellente car ce n'est qu'après avoir déterminé les caractères du style de Faydherbe au moyen d'œuvres certaines, analysées précédemment, que, muni de moyens de détection sûrs, il passe ici à l'examen des œuvres susceptibles d'être attribués au même artiste. Ces œuvres consistent en statues isolées, en groupes, en bustes, en reliefs, en autels. On y trouve la Vierge des Sept Douleurs posée sur le tombeau de Rubens à Anvers, deux « pendants » très suggestifs représentant une femme et un Bacchus, un Jupiter tonnant au Musée de Bruxelles, etc. Après une incidente, nécessaire, consacrée aux œuvres perdues de Faydherbe, l'auteur envisage les attributions erronées. Son jugement final est que Faydherbe, sans atteindre à la puissance de Duquesnoy, occupe une place éminente parmi les artistes de la période Baroque.

PAUL ROLLAND.

*La cathédrale d'Amiens.* Introduction de Pierre Dubois. Photos de Jean Roubier. Encyclopédie Alpina illustrée. Paris 1937. Un portefeuille de XLII grandes reproductions héliographiques (24 × 32 cm.). Prix Fr. Fr. 30.—.

La cathédrale d'Amiens, qui jouit du privilège d'avoir conservé le nom de son architecte

et qui, en même temps, possède à peu de chose près les plus hautes voûtes gothiques de France (42,30 m.) — elle n'est dépassée en cela que par le chœur et le transept de Beauvais (47 m.) — est pleine d'intérêt particulier pour nous, vu le rôle qu'elle joua dans l'apparition de la phase savante — par opposition à la phase traditionnelle — de notre architecture scaldienne. C'est d'elle en effet que le chœur de Tournai semble tenir sa profonde chapelle axiale unique, qu'il marie à de fausses chapelles rayonnantes dues, celles-ci, à Soissons, et qu'il répandit dans le Nord à Gand (Saint-Nicolas) et à Bruges (Notre-Dame), voire jusqu'à Utrecht (cathédrale). On prendra donc un vif plaisir à étudier les photographies de grandes dimensions — l'une d'elles atteint le format 48×32 — que le nouveau recueil de la collection Alpina consacre, en plus grand nombre que dans les recueils précédents dédiés à Reims et à Rouen, à son architecture.

Mais c'est bien moins à cette architecture qu'à la sculpture que s'attache la présente publication. On ne le regrettera certainement pas car il y a là matière non seulement à véritable jouissance esthétique, issue de la conjugaison d'une technique photographique et héliographique la plus moderne avec les objets de l'art le plus pur du XIII<sup>e</sup> siècle, mais encore à une réelle satisfaction scientifique, les reproductions offertes au lecteur étant des plus précieuses au point de vue de la documentation de toute nature. On connaît assez les sujets de la sculpture gothique d'Amiens pour que nous ne le détaillions pas ici. Tenant rang chronologiquement entre Chartres et Reims, ils comprennent dans leur statuaire un Christ de toute beauté — n'est-il pas appelé « le beau Dieu »? — et une Vierge charmante dans son hanchement naissant. Ils se multiplient également en un système décoratif de fonds végétaux stylisés et de lambris en quatrefeuilles, où grouillent les scènes les plus variées. Leurs particularités sont magnifiquement reproduites dans l'Album Alpina.

Ce n'est pas tout. La cathédrale d'Amiens reçut aussi, de 1490 à 1531, une clôture et 110 stalles de chœur, où les sculpteurs ont prodigué les groupes, les figurines, les emblèmes, en les empruntant à la vie liturgique comme à la vie journalière. Ensemble curieux, qu'il convient de comparer avec les productions du genre exécutées par nos meilleurs artistes de l'époque, qu'on appelait, ne l'oublions pas, jusqu'à Rouen...

Souhaitons que la Direction de l'Encyclopédie Alpina illustrée poursuive sans faillir la tâche qu'elle s'est assignée vis-à-vis des chefs-d'œuvre du passé. PAUL ROLLAND.

CAMILLE GASPAR et FRÉDÉRIC LYNA, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, 1<sup>re</sup> partie. In-4<sup>o</sup>, 475 pp., 113 pl. en phototypie. Edité pour ses membres par la Société française de reproductions de manuscrits à peintures. Paris, 1937.

Plus de cinq cents pages de texte, plus de cent planches où sont reproduites les miniatures extraites de quelque deux cents manuscrits allant de l'époque mérovingienne au début du XV<sup>e</sup> siècle et qui comptent parmi les plus beaux de la Bibliothèque Royale : voilà ce que comporte la première partie de l'ouvrage que Camille Gaspar et Frédéric Lyna consacrent aux trésors dont ils ont la garde. La seconde partie, qui comprendra des chefs-d'œuvre de l'enluminure aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles ne sera ni moins variée, ni moins étendue. Il nous plaît de souligner ainsi, avant tout, l'ampleur du travail entrepris et son puissant intérêt. Quant aux difficultés qu'il offrait, à la somme de connaissances et de recherches qu'il exigeait, cela résulte suffisamment des lignes qui précèdent, mais, nous tenons à le dire, cela résulte surtout du haut degré d'achèvement scientifique, de perfection, que les auteurs ont assigné comme but à leurs efforts.

Ils ont en fait dressé un catalogue plus restreint que celui du P. Van den Gheyn pour

le nombre des monuments, mais beaucoup plus complet en ce qui regarde leur description et profondément renouvelé si l'on considère que les questions de provenance, de date, de filiation, de style y font l'objet d'un examen critique approfondi.

Ainsi compris, le travail ne pouvait être heureusement réalisé que moyennant un ordre rigoureux dans la distribution des matières. S'inspirant de modèles qualifiés, les deux auteurs ont donc réparti leurs observations uniformément, de manuscrit en manuscrit, sous les titres suivants : Description. Contenu. Provenance. Décoration. Bibliographie. Que cela est clair et comme ce qui nous est dit arrive bien, détail après détail, au moment où nous le désirions!

Le terme « description » doit être pris dans un sens relatif. Il s'applique au parchemin et au texte, au nombre et à la place des feuillets — ce dernier examen particulièrement important et souvent négligé — à leur aspect, à leur état; il comprend ce qui se rapporte à l'écriture, aux différentes mains. Et la reliure n'est pas oubliée.

« Contenu », qu'est-ce à dire? Table des matières, simplement. Mais on devine quelle est ici la diversité, la singularité des ouvrages et surtout fragments d'ouvrages à identifier.

Sous le titre de « provenance », c'est toute l'histoire du manuscrit qui est, dans la mesure du possible, retracée, depuis le moment — et le lieu — où il a été exécuté, jusqu'au jour où il est entré à la Bibliothèque Royale. Ici apparaissent les souscriptions gloses et notes diverses relevées dans le codex, les particularités du calendrier et des litanies des saints, ce qui renseigne souvent sur l'origine première du monument, mais aussi tout ce que des inventaires anciens ou des travaux modernes apprennent sur le cours de sa destinée. L'information de MM. Gaspar et Lyna est impeccable, leur esprit de discernement toujours en éveil.

Et que dire de la description des miniatures faite par eux au titre de la « décoration »? Elle est minutieuse, nuancée habilement, rédigée dans le style le plus clair et le plus précis; elle entraîne l'énumération de tous les sujets représentés, ce qui nous vaut dans les Psautiers, les Bibles historiques, les Vies de saints, pour ne citer que ces exemples, de précieux répertoires d'iconographie; elle détermine enfin toute une série d'observations sur le style et l'ornementation qui amènent à grouper des manuscrits apparentés, premier résultat, puis à exposer les problèmes résolus ou non.

En somme, nous disions-nous en lisant l'ouvrage de MM. Gaspar et Lyna, il leur faut tout voir, tout remarquer, tout savoir et, de plus, fournir au lecteur le moyen de tout vérifier, tout approfondir. Ce dernier point les amena à réunir à la fin de chaque notice une bibliographie « exhaustive » au quadruple point de vue de la paléographie, de l'iconographie, de l'histoire littéraire et de l'histoire de l'art. Rien à retrancher, rien, croyons-nous, à ajouter. Les coups de sonde seront probants.

Mais il est temps de signaler, pour l'importance des commentaires dont ils sont l'objet, quelques uns des manuscrits publiés dans le beau, le grand recueil que nous analysons.

Nos auteurs se rallient pour le Calendrier du chronographe de 353 (ms. 7538-39, not. 1) à l'opinion de Nordenfalk, d'après lequel le codex de Bruxelles — tout comme celui du Vatican, d'ailleurs — remonte, sans l'intermédiaire de copies tardives, au manuscrit original (Additions, p. 465).

En ce qui concerne les manuscrits mosans du XI<sup>e</sup> siècle, ils prennent parti pour Boeckler, qui considère l'Évangélaire de Bruxelles II, 175, comme une œuvre du nord de la France, un de ces monuments qui, telle la *Vita sancti Audomari*, à St. Omer, ont fait pénétrer l'influence anglaise en Belgique et dont l'influence a gagné les bords de la Meuse, tandis que Schott voit dans le codex et même la *Vita*, des productions liégeoises

rendant manifeste une action partant de la Meuse et se propageant jusque dans la vallée de l'Escaut. Les arguments ne manquent pas pour défendre l'opinion de Boeckler que nous avons longtemps partagée. Pourtant les cadres de certaines miniatures, les rinceaux des initiales, identiques à des cadres et initiales du Sacramentaire de Bamberg, bien liégeois, prouvent que notre évangélaire fut bien écrit et décoré au même endroit. On admettra, si l'on veut, qu'un scribe du nord de la France a collaboré à sa décoration ou qu'un manuscrit de cette région a servi de modèle pour les grandes miniatures.

Ils situent le Flavius Josèphe de Goderan (II, 1179, not. 10) entre la Bible de Lobbes (1084) et la Bible de Stavelot (1097) : la question est douteuse. C'est avec plus de raison, croyons-nous, qu'ils placent la Bible d'Averbode, conservée à l'Université de Liège, après la Bible de Floreffe (Brit. Mus.) et à côté des Dialogues de saint Grégoire le Grand (ms. 10527). Quant à l'évangélaire 5573 provenant de Gembloux, comme le veut la tradition et le croient nos auteurs, si les motifs anglo-saxons y occupent une place considérable, à côté des entrelacs, pourquoi l'attribuer à un « scriptorium de la région mosane? » Les remarques fort pertinentes des auteurs à propos des cadres, des couleurs métalliques, des architectures, des « Fiederblätter » concordent pour faire songer au nord de la France. Les théories de Schott ne les ont-elles pas induits à quelque inconséquence? Nous ajouterons que les miniatures de Stavelot, au début du XII<sup>e</sup> siècle (cf. Sacramentaire 2034-35, p. 71) n'avaient plus guère de ressemblance avec les sacramentaires liégeois de Bamberg et de Paris.

C'est contraints et forcés, sans aucun doute qu'ils n'ont pas fait place, dans leur recueil, aux Évangiles de l'abbaye de Parc, mais on y trouvera deux manuscrits à miniatures de Bonne-Espérance — l'un est signé du frère Henri (II, 2524) — qui seront une heureuse addition à ceux de la Bibliothèque de Mons, déjà décrits par M. Faider. Voici surtout l'Ancien Testament (II, 1639), exécuté au XI<sup>e</sup> siècle à Saint-Hubert, où l'on remarque en médaillons une si curieuse représentation des quatre Éléments.

Vers 1200, il n'y eut pas, on peut le croire, de plus belles initiales, en notre pays, que celles du manuscrit 9107-10 : œuvres du Hainaut, disent avec raison MM. Gaspar et Lyna, jugeant d'après le style. Il est vrai que de ce style, les caractères généraux sont devenus assez uniformes, mais il y a l'exécution...

Laissons donc le Pays de Liège et les régions sur lesquelles rayonna l'art mosan. La miniature du nord de la France, vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, est représentée à la Bibliothèque royale par un chef-d'œuvre : le Psautier de Gui de Dampierre (ms. 10607, not. 95), auquel est consacrée une étude si étendue et si pénétrante qu'elle équivaut à une petite monographie. Cette œuvre, il serait bien tentant d'en détailler les beautés à la suite des deux conservateurs de la Bibliothèque royale. Nous recommandons simplement la lecture de leur commentaire en appelant l'attention sur ce point, bien mis en lumière : c'est qu'une partie importante des caractères rencontrés dans le Psautier, passera, encore que privée d'une exécution aussi parfaite, dans les manuscrits flamands de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Ces manuscrits sont énumérés à la page 227 et plus loin, p. 292. Plus loin, à propos du Trésor des Histoires de Bouchard d'Avesnes (1<sup>re</sup> moitié du XIV<sup>e</sup> siècle), nous apprenons de nos guides excellents comment la verve drolatique du Psautier en son armentation marginale, d'un jaillissement si dru mais d'un esprit, au fond, si délicat, est devenue peu à peu caustique et violente.

Il y a donc moyen de reconnaître, à certains indices, un manuscrit flamand du XIII<sup>e</sup> siècle, tout de même qu'un manuscrit brabançon ou du Hainaut, voire de la Belgique orientale. Du moins MM. Gaspar et Lyna nous y aident et corrigent en passant certaines attributions de Vitzthum et d'Henry Martin. Grâce leur soient rendues pour leur

commentaire si complet du chef-d'œuvre anglais : le Psautier de Peterborough (9961-62).

Tandis que vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, la verve flamande se tarit ou devient triviale, la miniature française monte au zénith. Aucun manuscrit malheureusement de Jean Pucelle à la Bibliothèque royale, mais des miniatures de 1300 à 1350, dans lesquelles son souvenir n'est pas effacé. Puis ce'est la série des œuvres que le Comte Durrieu réunit sous le nom du « Maître aux boqueteaux » et dont le signe caractéristique le plus certain serait certaine forme de pin parasol. En réalité, cet indice, montrent nos auteurs, indique simplement l'époque de Charles V. L'unité d'atelier s'évanouit.

Nous renvoyons pour ce qui concerne le « Maître aux boqueteaux » à la notice 339 du recueil (p. 339, mss. 1187 et 9577). Et à qui voudrait goûter pleinement le charme des miniatures exquises, exécutées à Paris sous la règne de Charles V, nous signalons le « Livre d'Heures de Philippe le Hardi » (ms. 10392, not. 145) : il y a là une analyse bien intelligente de ce chef-d'œuvre, non isolé, d'ailleurs (cf. Arsenal, 5212), qui projette de vives clartés sur l'état de la peinture de livres à cette époque.

On suit aisément, grâce aux commentaires de MM. Gaspar et Lyna, l'évolution de la miniature française dans le dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle et, par contre-coup, celle de la miniature flamande, dominée à cette époque par les exemples de France et, en même temps, attachée à son esprit, à ses procédés traditionnels. Nous signalerons particulièrement, à cet égard, le « Missel de Louis de Mâle » (ms. 9217, not. 143) et le « Songe du pèlerinage de vie humaine » par Guillaume de Digulleville (ms. 10176-78, not. 158), « manuscrit d'un intérêt capital », où l'on passe des diableries et caricatures annonçant Bosch et Breugel au pathétique, au sublime, à la façon de Grunewald et de Roger van der Weyden.

Manuscrits français et manuscrits flamands alternent et l'on arrive, vers la fin du volume, au « Livre d'Heures du duc de Berry » (ms. 11060-61, not. 167). Ses deux miniatures initiales, grisailles très célèbres, sont-elles d'André Beauneveu ou de Jacquemart de Hesdin? Et les miniatures suivantes, lettrines historiées, sont-elles ou non du même Jacquemart? D'autre part, quelle est la place, le caractère du manuscrit par rapport à la peinture italienne, dont l'influence est ici manifeste, et à l'œuvre des frères de Limbourg? De ces problèmes, nos auteurs ont fait l'exposé le plus clair et le plus complet; à ces questions, les réponses qu'ils font témoignent d'une grande expérience personnelle, de recherches neuves et d'une parfaite sagacité. La bibliographie relative au manuscrit n'occupe pas moins d'une page et demie (1).

Les mêmes éloges sont mérités par la notice consacrée au « Livre de prières de Philippe le Hardi », tout semblable par son décor harmonieusement nuancé au ms. 10392, dont la première partie contient la ravissante « Vierge au Croissant » des frères de Limbourg.

On est surpris, d'ailleurs, par le nombre et la qualité des manuscrits parisiens du XIV<sup>e</sup> siècle, conservés à la Bibliothèque royale. Impossible de les citer tous, mais nous en détachons un groupe, dont le type le plus parfait est le Livre d'Heures 10767 (not. 176), attribué par le Cte Durrieu à un enlumineur qu'il appelle le « Maître des Heures du maréchal Baucicaut » et qui serait le flamand Jacques Coene. En réalité, ce qui distingue le décor de ces manuscrits dans les types aussi bien que l'ornementation n'est pas le fait d'un artiste déterminé, mais bien des ateliers parisiens au commencement du

(1) Nous n'avons relevé dans le texte que deux petites inadvertances : p. 118, à propos de l'Histoire de Suzanne, lire Daniel au lieu de David; p. 119, ce n'est pas Ezéchiël qui marque de la croix le front des justes, mais l'« Homme vêtu de lin » (Ezéch. IX, 11). Quelques fautes d'impression : *Handshriften*; p. 153, *monteaux* pour montants; p. 54; *Rosses* pour Rooses; p. 67, *individia* pour invidia; p. 73; *perperit* pour peperit.

XV<sup>e</sup> siècle. Voilà ce qu'affirment MM. Garpar et Lyna, non sans étayer leur opinion de bons arguments, des arguments dont la précision et la pertinence résultent de leur connaissance approfondie des monuments.

Les planches du recueil ne laissent rien à désirer. L'impression, sur papier ivoirin, est remarquablement claire, d'une beauté grave. Voici en somme un ouvrage qui fait honneur à la science belge et qui rendra plus faciles, plus fructueuses, en tout pays, les recherches d'histoire de l'art.

MARCEL LAURENT.

J. DENUCÉ et G. GERNEZ, *Le livre de mer manuscrit de la Bibliothèque communale d'Anvers* (n<sup>o</sup> B. 29-116). Anvers, De Sikkel, 1936, in-8<sup>o</sup> carré, 2 vol. XIV-91 et LVIII p. cartes et *fac simile*.

La première publication de l'*Académie de Marine de Belgique* se présente avec un cachet d'art qui mérite d'être signalé aux lecteurs de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*.

Bien que, au point de vue géographique, les croquis de cartes soient fort grossiers et ne représentent le tracé des côtes que d'une façon tout à fait schématique, les vues qu'on trouve sur plusieurs pages ont un incontestable caractère d'originalité. Il est curieux de constater combien dans ce manuscrit, que les déductions fort judicieuses de MM. Denucé et Gernez permettent de faire remonter à une période s'étendant de 1572 à 1580, ont été conservés les procédés d'après lesquels nos peintres du XV<sup>e</sup> siècle envisageait le paysage vu à distance.

Les pages 12-13 et 14-15 offrent un intérêt particulier pour notre pays en donnant la silhouette de l'entrée de l'Escaut et de tout le littoral de Flandre depuis en face de Flessingue jusqu'à Calais. On y trouve dessinées les places d'Aardenburg, Saint-Lambert, l'Ecluse, l'embouchure du Zwiyn, Knocke, Sainte-Anne, Heyst, Lissewege, avec à l'arrière plan ter Does, Blankenberg et son phare, et dans le lointain la silhouette très fantaisiste de Bruges, Wenduine, pour continuer par Ostende, avec dans le Sud-Est, une église sans clocher, et dans le Sud-Ouest, un bourg sans nom, Middelkerke, Nieuport, l'église des Broers, Dunkerque, Gravelines et, bien loin dans les terres, Cassel au pied de sa montagne, avec l'inscription «Kasselenberch muecht ghy met claer weer wel sien als ghy wat hender an land syt».

C'est de la même façon que sont indiquées toutes les côtes du littoral occidental de l'Europe, depuis Helgoland, jusqu'à la rade et le port de Cadix. Malgré son peu de précision et même de nombreuses inexactitudes, ce livre de mer pouvait rendre de grandes services à la navigation à une époque où les cartes géographiques n'avaient pas le caractère scientifique qu'elles ont acquis depuis. Cependant ces vieux *Livres de mer* et *Portulans*, résultat des observations personnelles des pilotes et navigateurs des diverses nations, se présentent avec un caractère d'originalité qui, au point de vue de l'art, les rend bien plus vivants que les plus belles cartes modernes.

Vte CH. TERLINDEN.

SMITS VAN WAESBERGHE, S. J. (Jos), *Muziekgeschiedenis der middeleeuwen*. Tilburg, W. Bergmans.

Nous avons rendu compte, dans le Tome VII, fascicule 1 (janvier-mars 1937), p. 89, des cinq premières livraisons de cet ouvrage. Depuis lors, cinq nouvelles livraisons ont paru, dans lesquelles l'auteur achève de nous convaincre de l'importance capitale de l'école liégeoise, au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle, en ce qui regarde l'enseignement doctrinal de la musique. Après avoir campé la figure centrale d'Aribo, dans la première partie de son travail, il met en relief, à grand renfort d'arguments probants et suivant une

méthode comparative sans fissures, l'origine liégeoise de ce que l'on pourrait appeler les tenants et les aboutissants de l'œuvre théorique de ce maître, à savoir : le commentaire du chapitre XVII du *Micrologus* de Guy d'Arezzo, le traité de l'Anonyme de Johannes Wolf, les *Quaestiones in musica* (que l'on peut, selon lui, attribuer à Francon de Liège, avec de fortes chances de ne pas se tromper), etc.

Dans ces cinq livraisons figurent, en outre, des appendices, dont le plus conséquent est consacré aux cloches et carillons au moyen âge (1). M. Smits van Waesberghe a rassemblé, là, tout ce que les écrits médiévaux peuvent nous apprendre concernant les *cymbalae* et les *nolae*. Un premier paragraphe s'occupe de la terminologie relative à ces producteurs de sons musicaux; un deuxième, de la façon dont on les utilisait en groupe; un troisième, des procédés qui président à leur fabrication; un quatrième, de la classification des textes qui y ont trait; un cinquième reproduit *in extenso* les textes eux-mêmes. On peut difficilement imaginer documentation plus fournie et mieux ordonnée.

Notons enfin que, tenant compte des critiques qui lui avaient été faites au sujet de la forme un peu trop « orale » de son exposé, le R. P. Smits van Waesberghe est arrivé à réaliser, dans la suite de ce dernier, une condensation qui répond beaucoup mieux à ce que l'on attend d'un travail de cette espèce.

CH. VAN DEN BORREN.

## II. REVUES ET NOTICES.

### 1. PREHISTOIRE.

Les deux conférences faites, au King College de Londres, par le Professeur Frédéric H. ZEUNER, sur la Chronologie pléistocène en Europe centrale, ont été publiées (*The Pleistocene Chronology of central Europe; Geological Magazine*, vol. LXXII, August 1935, pp. 350-376).

M. Zeuner condense très habilement les différents facteurs qui permettent de donner une chronologie basée sur des résultats scientifiques. Depuis vingt ans le pléistocène de l'Europe centrale a été beaucoup exploré par les Géologues. Ces résultats associés à ceux fournis par l'anthropologie, la paléontologie, les industries humaines, et complétés par l'astronomie ont permis d'établir une stratigraphie détaillée. Beaucoup de ces observations ont été faites en Allemagne, pays dont la situation géographique est particulièrement favorable pour ces recherches, car il est situé entre les anciens glaciers scandinave et alpin. De plus une grande partie du sud et du centre de l'Allemagne appartient à la zone périglaciaire, où se sont faits des dépôts sédimentaires variant d'après les différents climats.

Les plus importants progrès ont été accomplis par les recherches de Soergel en 1919 et 1924; en 1925 il met en corrélation ses résultats avec la courbe des radiations solaires établie par les astronomes Milankovitch en 1920, et Koeppen en 1924.

Il a été possible d'établir une chronologie détaillée de l'Europe entre le 60° et le 70° de latitude nord. Voici d'après le Professeur Zeuner, les dates les plus intéressantes pour la Préhistoire :

A l'interglaciaire Gunz II-Mindel I, les sables de Mauer avec l'*Homo Heidelbergensis*.

Pendant la glaciation Mindel I (approximativement 472.000 ans avant notre ère) début de l'outillage lithique?

---

(1) Il constitue, en fait, une véritable monographie sur la matière, que l'auteur a très opportunément fait tirer à part (46 pages in 4°) sous le titre : *Klokken en klokkengieten in de middeleeuwen* (Tilburg, Bergmans, 1937).

L'Acheuléen est contemporain de la glaciation de Riss II (approximativement 183.000 ans avant notre ère).

Le Moustérien et l'Homo Néandertalensis sont postérieurs au maximum de la glaciation de Wurm (approximativement 112.000 ans avant notre ère).

L'Aurignacien appartient à l'interglaciaire Wurm I-Wurm II et début de la seconde glaciation de Wurm (cette dernière se situe vers 67.000 ans).

Le solutréen est contemporain du Wurm II.

Le Magdalénien débute au Wurm II et se prolonge jusqu'au Wurm III, c'est-à-dire vers 18.000 ans avant notre ère.  
R. L. DOIZE.

## 2. ARCHITECTURE.

— Dans le *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 1937, janv.-juin, on trouve un rapport sur les récents travaux de transformation et de mise en état du Palais des Princes Evêques à Liège. Ces travaux, qui ont causé certains dommages au décor ancien du Palais, ont amené la découverte fortuite d'un mur percé de baies en anse de panier et d'une colonnade sous l'aile nord de la deuxième cour. Le même *Bulletin* contient des rapports sur les monuments suivants en vue de leur classement : 1° A Chaumont—sous Chaumont—Gistoux en Brabant, l'église Saint-Bavon. Cet édifice a conservé le chœur, la tour et la nef qui furent élevés dans le style gothique encore primitif. 2° A Meise, l'église Saint-Martin en style gothique tardif du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, avec peintures murales dans le chœur attribuées à Frans Floris. Le classement du presbytère de Meise, bâtie du XVII<sup>e</sup> siècle, est proposé aussi. 3° A Neder-Over-Heembeek, la tour romane de l'église des saints Pierre et Paul : cette tour a seule échappé à l'incendie qui a détruit l'église en 1937. 4° Le presbytère de Villerot, construction du XVII<sup>e</sup> siècle.

— L'église de Vyve-St-Eloi, près de Courtrai, a conservé des vestiges d'une nef unique qui peut remonter au X<sup>e</sup> ou XI<sup>e</sup> siècle et un chœur curieusement terminé par une abside à quatre pans qui date du XIV<sup>e</sup> siècle à en juger d'après les caractères de style. Une nef latérale, du XVI<sup>e</sup> siècle, a conservé sa voûte en bardeaux primitive. (J. DE B., *Notes sur l'église de Vyve-St-Eloi, Mémoires du Cercle Royal Historique et Archéologique de Courtrai*, t. XV, 1936, pp. 467-469).

— A propos du *Régionalisme en Architecture*, Mlle ODA VAN DE CASTYNE expose quelques caractères généraux propres aux demeures anciennes de la ville de Ath (*Annales du Cercle Royal Archéologique d'Ath*, T. XXV, 1938, pp. 95-112).

— M. LEO VERRIEST publie la reproduction d'un dessin qu'il a trouvé dans un manuscrit de la bibliothèque municipale à Cambrai (n° 887). Ce dessin, exécuté en 1602, représente la partie supérieure de la tour de Burbant à Ath, telle qu'elle avait été terminée en 1570. (*Annales du Cercle Royal Archéologique d'Ath*, T. XXV, 1938, pp. 305-312).

— Le Rd P. NORBERTUS TEEUWEN O.E.S.A. fait l'histoire de l'ancien couvent des Augustins à Tirlemont, (*De Augustynen te Tienen, 1615-1796, Thuinas* 1938, n° 1-2, pp. 5-17).

— A Malines se trouvent d'assez nombreuses caves anciennes, voûtées. M. J. UYTTERHOEVEN en décrit deux, sises sous les maisons n° 45 et n° 18 du Marché aux Grains. L'une possède deux consoles en forme de têtes humaines; l'autre présente une épave de colonnes à chapiteaux à crochets (*Mechelsche Bijdragen*, 1938, pp. 22-27).

— Les beaux jardins à la française du château de Freyer, sur les bords de la Meuse, n'ont pas été dessinés par Le Nôtre, comme on l'a prétendu : ils ne sont pas antérieurs

à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le château possède une aile flanquée de tourelles qui remonte à l'année 1571 et un pavillon datant de 1774-5 qui est décoré de stucs signés des célèbres stucateurs italiens, les Moretti. (F. COURTOY, *Les jardins du château de Freyer, Namurcum* 1937, n<sup>o</sup> 3, pp. 33-40).

— Un ensemble de notes sur les *Grandes Halles à Courtrai* sont publiées par M. J. DE B. dans les *Mémoires du Cercle Royal Historique et Archéologique de Courtrai*, t. XV, 1936, pp. 461-466. Elles sont extraites d'un rapport du baron J. B. de Béthune à la Commission Royale des Monuments en 1899 et d'une étude de M. Th. Sevens (extraite des mêmes *Mémoires*, t. VI, fasc. I, pp. 9-14) et complétées par une brève nomenclature des travaux de restauration des Halles, de 1902 à 1910, par l'architecte M. Jos. Demeere.

— L'histoire de l'ancien hôpital de la ville de Thielt, desservi par des sœurs de l'ordre de St. Alexis, est retracée par M. J. de Vriendt dans les *Mémoires du Cercle Royal Historique et Archéologique de Courtrai*, t. XV, 1936, pp. 213-258.

— Notons dans l'étude sur les chapelles dans le pays de Waes par M. J. VAN VLIERBERGHE l'histoire de la construction de la chapelle Saint-Roch à Sombeke érigée au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, de la chapelle de Notre-Dame des Sept Douleurs à Waesmunster, du XVI<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle et de celle de Saint-Antoine, à Waesmunster également, dont l'origine remonte au XIII<sup>e</sup> siècle et qui fut réédifiée en 1628. (*De Kapellen in Waasland. Annales du Cercle Archéologique du Pays de Waes*, t. 49, 1<sup>re</sup> livr. 1937, pp. 141-154).

L. NINANE.

### 3. Sculpture et Arts Industriels.

Nombreux furent les artistes flamands qui, au cours du XV<sup>e</sup> siècle, prirent le chemin de l'Espagne, où la réputation de leur talent les avait précédés.

De ce nombre fut Hanequin de Bruxelles, Maestro Mayor de la cathédrale de Tolède, que Mr. HAROLD E. WETHEY identifie, d'une façon apparemment irréfutable, à Anequin de Egas Cueman, sculpteur connu pour ses travaux au monastère de Guadalupe.

Nous sommes d'accord avec l'auteur pour reconnaître dans Cueman la déformation de Cooman. Mais il nous semble difficilement admissible que l'artiste ait fait précéder son nom de celui de sa femme, une Egas espagnole ou portugaise de naissance, puisque son frère et collaborateur est qualifié d'« Egas Hermano del maestro mayor ».

Il faut regretter que Mr. Wethey n'ait pas eu connaissance des listes du métier des tailleurs de pierre de Bruxelles, publiées si opportunément par M. Duverger, et où il aurait trouvé de nombreux Cooman, Coeman, Coelman, et même des Demol surnommés Cooman.

Le tombeau de Gonzalo de Illescas et celui de Alonso de Velasco dans l'église de Guadalupe sont d'intéressants échantillons de la sculpture flamande de l'époque bourguignonne.

Nous n'attacherons pas moins de prix au calvaire de bois, dont il ne reste que l'image de Marie Madeleine et le groupe de la Vierge pâmée, soutenue par St Jean et Marie, et qui est tout à fait dans le style de Roger Van der Weyden.

Mr. Wethey attribue de plus à Anequin de Egas Cueman, un fragment de mise au tombeau d'un style légèrement différent, mais qui révèle encore l'influence du peintre officiel de la ville de Bruxelles.

Avant d'entreprendre ces travaux, Anequin avait présidé, en sa qualité de maître des travaux de la cathédrale de Tolède, à l'exécution de la célèbre Porte des Lions. Mais Mr. Wethey pense qu'il n'exécuta lui-même aucune des sculptures, se contentant d'en donner le dessin à ses collaborateurs, dont furent maître Egas et Juan Aleman

qu'il ne faut pas se hâter de considérer comme un allemand, parce que les Espagnols avaient incontestablement une tendance à considérer tous les étrangers venus du Nord, comme des Germains. (*Anequin de Egas Cueman, a Fleming in Spain. The Art Bulletin*, t. XIX, n° 3, septembre 1937).

— Le Comte DE BORCHGRAVE D'ALTENA signale à notre attention une Déposition de croix du Musée d'art et d'histoire. Ce groupe, dont la photographie ne rend peut-être pas tout le mérite, est apparenté au retable du Steen jadis à Averbode, qui a été identifié d'une façon définitive dans cette revue, par le Chanoine Pl. Lefèvre. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1937, n° 5).

— Au cours de ses fructueuses recherches en vue de la rédaction d'un inventaire monumental et archéologique de la province de Namur, Mr. l'abbé E. HAYOT a eu la bonne fortune de retrouver des documents inédits sur des travaux d'artistes liégeois dans la région de Dinant.

On ignorait jusqu'ici le célèbre Jean Del Cour eût été payé en 1679 pour avoir exécuté, pour l'église St Georges de Leffe, une image de St Erasme, puis une statue de St Fiacre, une autre de Ste Barbe et deux angelots.

Pour une raison qui demeure inconnue, le St Erasme cessa vite de plaire. Il fut remplacé par un groupe dû au médiocre sculpteur Joseph Tonon.

C'est dans une des paroisses dépendant du monastère qu'il fallait donc rechercher l'œuvre originale. Les investigations de l'abbé Hayot l'ont conduit à Waha, où le culte du martyr fut, en effet, introduit par les religieux de Leffe, et où nous retrouvons un groupe de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, dont l'état est malheureusement lamentable.

Pour compléter son étude, l'auteur nous donne le contrat pour l'exécution d'une chaire de vérité, passé entre les mambours de la collégiale de Dinant et le sculpteur liégeois, d'origine flamande, Cornelis Van der Vecken.

Plus tard, Simon Cognouille tailla pour la même église, deux médiocres statues reléguées aujourd'hui derrière l'autel. (*Œuvres inédites d'artistes liégeois au pays de Dinant. Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. XXVIII, 1937).

— Il est entré récemment au musée de Mineapolis (E. U.) une tapisserie flamande du début du XVI<sup>e</sup> siècle, représentant l'histoire de l'enfant prodigue. L'article qui commente cette acquisition est illustré de bonnes reproductions, dont aucune ne donne malheureusement l'ensemble de la pièce. D'importants indices d'identification nous échappent ainsi. (*Bulletin of the Mineapolis Institute of Arts*, XXVII, n° 6. February 5, 1938).

— L'important ouvrage consacré par MM. Gabarowicz et Mankowski, aux tapisseries du Wawel à Cracovie a le grand mérite d'attirer l'attention des spécialistes sur la célèbre série de la Genèse de Michel Coxie, dont l'édition la plus ancienne se trouve précisément dans le château polonais, et qui fut appréciée au point d'être interprétée, avec plus ou moins de fidélité, par une vingtaine de fabricants.

L'étude des diverses versions des cartons du peintre flamand constitue un problème plein d'intérêt, et Madame CRICK-KUNTZIGER se devait de contribuer à sa solution, en nous apportant des éléments nouveaux.

Ce sont principalement trois pièces inédites du Musée Isabella Steward Gardner à Boston (Etats-Unis), sorties de la manufacture de Jan van Brughen.

Chose curieuse, le cycle de Noé connut une faveur toute spéciale en Grande Bretagne : Jean van Rottom en tissa même quelques pièces avec des inscriptions anglaises, qui les firent attribuer jusqu'ici, par erreur, à Mortlake. (*Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1938, n° 1, janvier-avril).

— La généralité de Catalogne vient de céder au Musée de Barcelone, un important lot de tapisseries flamandes.

Il s'agit d'une série des « Triomphes de Pétrarque » tissée par François Goebbels (et non pas Gempels, comme il est écrit par erreur) et d'une suite dite les « Amours de Mercure et d'Hersée » un peu postérieure et due à Panemaker (et non Panemark).

A cette occasion, Mr. DURAN I CANIMÉRAS leur consacre une notice qui consiste surtout en une longue description accompagnée d'une abondante illustration. Mais cette étude, pas plus que la précédente, n'ajoutera guère à nos connaissances. (*Els tapissos de l'audiencia al nostre museu. Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Decembre 1937).

— Madame CRICK-KUNTZIGER a retrouvé, dans des papiers de famille, une savoureuse description du trône en tapisserie du roi Jean V de Portugal, tissée à Bruxelles, dans la célèbre manufacture des Leyniers.

Un passage du *Memorie Boeck* de Daniels Leyniers, appartenant à M. Lucien Crick, raconte comment l'achèvement de ces tentures en 1731 fut une sorte d'événement national. Le duc de Lorraine, la gouvernante, le cardinal-archevêque accompagné des curés de la ville vinrent admirer le nouveau chef-d'œuvre.

Une courte préface de Mr. LUIS KEIL, conservateur du Musée de Lisbonne met en valeur cette intéressante découverte que complètent deux documents empruntés à la correspondance diplomatique de Don Luis Cunha. (*Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, Documentos relativos a ourivesaria, pintura, etc.*, t. II, 1936).

— Mr. FRANCIS LITTLE nous fait connaître une collection de dentelles donnée au Metropolitan Museum, dans laquelle figure une belle dentelle flamande de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. (*Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, t. XXXIII, n<sup>o</sup> 3, mars 1938).

J. SQUILBECK.

— L'étude publiée par l'abbé L. PHILIPPEN dans le *Bestuurlijk verslag over het dienstjaar 1936* de la Commission d'Assistance Publique d'Anvers (p. 129-148) constitue une contribution précieuse à l'histoire des anciennes faïences anversoises. (*De oud-Antwerpse majolica van het Maagdenhuis-Museum te Antwerpen*). Nous y trouvons, pour la première fois une classification et une description détaillée, accompagnée d'illustrations, de 63 écuellen décorées de bustes de personnages ou de figures de la Madone; ces objets ont été exécutés à Anvers dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le catalogue, établi consciencieusement d'après les travaux récents sur la faïence anversoise, est un modèle du genre. La mention de l'inventaire de 1587, relevée par l'auteur dans les archives de l'institution charitable, paraît bien se rapporter à ces écuellen et indiquerait ainsi que leur fabrication est certainement antérieure à cette date, ainsi que le faisait présumer l'étude archéologique.

— A peine la nouvelle édition du livre de Soil de Moriamé sur les porcelaines de Tournai a-t-elle paru, que voici un article important d'un spécialiste anglais, Mr. W. TAPP, sur les relations qui existèrent entre les manufactures de Chelsea-Derby et de Tournay. (*The Connoisseur*, 7 avril 1938, *Joseph Willems, china modeller, D. 1766*, p. 176-182). Il s'agit d'un artiste bruxellois qui, après avoir travaillé comme modelleur à Chelsea sous la direction du liégeois Nicolas Sprimont, vint s'établir à Tournai en 1766.

L'auteur a découvert dans les archives de la ville de Tournai et dans les catalogues d'exposition anglais contemporains, des mentions qui permettent d'identifier certains groupes des deux manufactures. Il annonce d'autres études sur les artistes Duvivier et Gauron qui jetteront sans doute de nouvelles lumières sur les relations porcelainières anglo-tournaisiennes.

Remarquons que l'auteur aurait pu mentionner les travaux de W. King et de ceux qui précédemment ont noté les contacts entre les deux fabriques de porcelaines.

H. NICAISE.

#### 4. PEINTURE.

— L'« Annonciation » du Maître de l'Adoration Khanenko est conservée dans une collection parisienne. Cette composition est influencée directement par le même sujet peint par Hugo Van der Goes au revers du retable Portinari. Cet artiste doit être bruxellois, on perçoit encore dans son œuvre un souvenir du type de la Vierge caractéristique de la manière de Rogier Van der Weyden (*Pantheon*, janvier 1938, pp. 34-35).

— M. L. Baldass insiste avec raison sur l'importance que prend le paysage dans l'œuvre de Gérard David, artiste très sensible qui, le premier, révèle un sentiment vrai de la nature, particulièrement des bois. Il attire l'attention sur une « Déposition de Croix » du maître que conserve le Mährische Landesmuseum de Brünn, œuvre peu connue et cependant importante dans le catalogue de David : elle est la plus ancienne composition de ce thème qu'il illustrera souvent; d'autre part, son originalité repose sur la disposition des figures dans une nature organique qui joue un rôle prépondérant. Cette position des personnages dans l'espace et la signification neuve du paysage apparaissent dans les diverses figurations du Repos de la fuite en Egypte. C'est dans le « Baptême du Christ » et les volets du chanoine de Salviatis que Gérard David s'affirme paysagiste sincère et ému; également dans le sous-bois qu'il peignit au revers d'une « Nativité » fort restaurée, panneaux entrés depuis peu au Rijksmuseum d'Amsterdam et d'une valeur considérable (L. VON BALDASS, *Gerard David als Landschaftsmaler, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1936, pp. 89-96).

— M. Ernst GÜNTER (*Schlesische Quellen zur Altniederländischen Malerei, Pantheon*, avril 1938, pp. 128-131), étudiant quelques œuvres peintes à la fin du XV<sup>e</sup> siècle appartenant à l'école de Silésie, y décèle des influences des grands maîtres des Pays-Bas. Ces panneaux sont conservés au musée provincial ou au musée diocésain de Breslau.

— L'art de Quentin Metsys a retenu l'attention de M. J. Friedlaender. Dans un premier article (M. J. FRIEDLAENDER, *Quentin Massys: reflexions on his development, The Burlington Magazine*, février 1938, pp. 53-54), il retrace l'évolution du maître jusque vers 1511. A ses débuts, les modèles de Thierry et d'Albert Bouts l'inspirent, mais l'influence louvaniste est plus idyllique que dramatique sur Metsys. Puis le maître réalise les Madones du musée de Bruxelles et enfin les retables de 1509 et de 1511. L'auteur en rapproche une « Déposition de croix » (galerie Frank T. Sabin à Londres) qu'il daterait volontiers des premières années de la carrière du peintre. Au cours d'une seconde étude (M. J. FRIEDLAENDER, *Ueber den Zwang der ikonographischen Tradition in der Vlämischen Kunst, The Art Quarterly*, Detroit, hiver 1938, pp. 18-23), le savant auteur insiste sur le fait des nombreuses répliques d'un même thème iconographique au XV<sup>e</sup> siècle. Van Eyck, Petrus Christus, Memlinc, David reprennent sans cesse les schémas de compositions souvent identiques; il faut attendre le XVI<sup>e</sup> siècle pour percevoir chez les artistes un souci d'originalité dans la composition. Quentin Metsys reste attaché aux pratiques du XV<sup>e</sup> siècle, à preuve la Vierge et Enfant dans une église qui dérive du vieux thème de la Madone dans une abside (cf. cette *Revue*, 1934, p. 286).

— M. et Mme E. Raymond Field ont fait don à l'Institut des Beaux-Arts de Detroit d'un tableau représentant « Le joueur de cornemuse », sujet souvent répété par Pieter Huys aux environs de 1570 (E. P. RICHARDSON, *Pieter Huys, Bulletin of the Detroit Institute of arts*, mars 1938, pp. 52-54).

— La « Tour de Babel » de Pierre Bruegel le vieux (musée de Vienne) date de 1563. L'artiste traita ce sujet avant cette date. Dans le testament de Giulio Clovio, il est question d'une composition semblable peinte sur ivoire vers 1553. M. Gustave Glück révèle une autre « Tour de Babel », de format réduit (chêne, 60×74,5 cm.), entrée dans la collection D. G. van Beuningen à Rotterdam en 1935. Pour des raisons de style et à cause de la perfection de la technique, l'auteur n'hésite pas à reconnaître la main de Pierre Bruegel le vieux, il situe l'œuvre vers 1554-1555 (G. Glück, *Peter Bruegels des älteren « kleiner » Turmbau zu Babel, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1936, pp. 193-195).

— Le peintre anversois Simon Pereyngs eut des difficultés avec le tribunal de l'Inquisition de Mexico où il vivait depuis 1566 (cf. Marg. DEVIGNE dans THIEME et BECKER, *All. Künstler-Lexikon, sub verbo Pereyngs*). M. M. Toussaint publie le texte de la dénonciation et diverses pièces annexes. Il prend occasion de cet article pour rappeler les œuvres existantes encore ou disparues de ce maître. On aurait aimé voir la reproduction de l'une ou l'autre composition de cet artiste flamand émigré en Nouvelle Espagne (M. TOUSSAINT, *Proceso y denuncias contra Simon Pereyngs en la inquisicion de Mexico*. Mexico, 1938, XXI-38 p. — En supplément au n° 2 des *Anales del Instituto de investigaciones esteticas*).

— M. Willem Buma donna en 1924 un paysage avec une « Tentation de Saint Antoine » au musée du Louvre. L'œuvre y était attribuée à l'entourage de Gillis Van Coninxloo. M. Ed. Michel en fait l'étude et propose d'y reconnaître le faire d'Antoine Mirou au début de sa carrière, donc avant 1608. Le tableau est proche du paysage de Mirou que conserve le Rijksmuseum d'Amsterdam (Ed. MICHEL, *Une Tentation de Saint Antoine de A. Mirou, Bulletin des Musées de France*, juin 1937, pp. 82-83).

— Dans un précédent article, Melle Cl. JANSON a étudié les réminiscences de l'art de Véronèse dans l'œuvre de Rubens (cf. cette *Revue*, 1937, p. 95). L'auteur examine à présent *L'influence de Tintoret sur Rubens* (*Gazette des Beaux-Arts*, février 1938, pp. 77-86). En Italie Rubens est subjugué par la manière de Tintoret : motifs de composition, emploi de raccourcis audacieux, imitation des couleurs opaques, fortes oppositions d'ombre et de lumière. Lorsque l'artiste flamand orientera son art vers l'établissement d'une palette plus claire, il se souviendra encore des leçons de Tintoret dans certains de ses thèmes à effets dynamiques. Ces idées sont étayées sur plusieurs exemples : le Héros couronné par la Victoire, la Bataille de Nordlingen, le Martyre de Sainte Ursule, le Massacre des Innocents, le Miracle de S. Ignace et d'autres encore.

— MM. Ch. STERLING et L. BURCHARD révèlent *La découverte et l'histoire d'une œuvre inconnue de Rubens*. (*L'Amour de l'art*, novembre 1937, pp. 285-295) retrouvée dans les magasins du Louvre. Il s'agit d'une composition représentant Hercule raillé par Omphale. Un nettoyage a confirmé l'attribution des auteurs. L'œuvre doit être rapprochée des tableaux datant des années 1602-1605, elle fut peinte par Rubens à Gênes pour son ami Giovanni Vincenzo Imperiale et dénote déjà tout le talent du maître qui réalise une de ses premières pages baroques. Burchard précise que ce tableau est surtout proche de la trilogie de Grasse et de la « Mise au tombeau » du Casino Borghèse.

J. LAVALLEE.

Editeurs : FELIX ALCAN, Paris - NICOLA ZANICHELLI, Bologna  
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT m. b. H., Leipzig - DAVID NUTT, London  
G. E. STECHERT & Co., New York - RUIZ HERMANOS, Madrid  
F. KILIAN'S NACHFOLGER, Budapest - F. ROUGE & Cie, Lausanne  
F. MACHADO & Cia, Porto - THE MARUZEN COMPANY, Tokyo.

---

1938 32ème Année

## “ SCIENTIA ”

REVUE INTERNATIONALE DE SYNTHÈSE SCIENTIFIQUE  
*Paraissant mensuellement (en fascicules de 100 à 120 pages chacun)*  
Directeurs : F. BOTTAZZI - G. BRUNI - F. ENRIQUES.

Secrétaire Général : Paolo Bonetti.

EST L'UNIQUE REVUE à collaboration vraiment internationale.

EST L'UNIQUE REVUE à diffusion vraiment mondiale.

EST L'UNIQUE REVUE de synthèse et d'unification du savoir, traitant par ses articles les problèmes les plus nouveaux et les plus fondamentaux de toutes les branches de la science : philosophie scientifique, histoire des sciences, enseignement et progrès scientifique, mathématiques, astronomie, géologie, physique, chimie, sciences biologiques, physiologie, psychologie, sociologie, droit, sciences économiques, histoire des religions, anthropologie, linguistique; articles constituant parfois de véritables enquêtes, comme celles sur la contribution que les différents peuples ont apporté au progrès des sciences; sur la question du déterminisme; sur les questions physiques et chimiques les plus fondamentales et en particulier sur la relativité, sur la physique de l'atome et des radiations; sur le vitalisme. « Scientia » étudie ainsi tous les plus grands problèmes qui agitent les milieux studieux et intellectuels du monde entier et constitue en même temps le premier exemple d'organisation internationale du mouvement philosophique et scientifique.

EST L'UNIQUE REVUE qui puisse se vanter de compter parmi ses collaborateurs les savants les plus illustres du monde entier.

Les articles sont publiés dans la langue de leurs auteurs, et à chaque fascicule est joint un Supplément contenant la traduction française de tous les articles non français. La Revue est ainsi entièrement accessible même à qui ne connaît que le français. (*Demandez un fascicule d'essai gratuit au Secrétaire Général de « Scientia », Milan, en envoyant trois francs en timbres-poste de votre Pays, - à pur titre de remboursement des frais de poste et d'envoi.*)

---

ABONNEMENT : Fr. 315

Il est accordé de fortes réductions à ceux qui s'abonnent pour plus d'une année.

*Adresser les demandes de renseignements directement à  
« SCIENTIA » Via A. De Togni, 12 - Milano (Italie).*

---

La Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art succède depuis 1931 aux anciennes publications in-8° de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, c'est-à-dire aux *Annales* et aux *Bulletins*, remontant aux années 1843 et 1868 et dont les derniers volumes sont respectivement le tome LXXVIII (7<sup>me</sup> série, T. VIII), paru en 1930, et le Bulletin de 1929.

Certains fascicules de ces anciennes publications sont encore disponibles. On peut se les procurer en s'adressant au secrétariat de la revue.

Il en est de même des tomes II et III de l'édition in 4°, hors série, de l'ouvrage de DEWITTE, *Histoire monétaire des Ducs de Brabant*, Anvers, 1894-1900.

*Des réductions sont accordées le cas échéant.*

