

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
OUDHEIDKUNDE EN
KUNSTGESCHIEDENIS

UITGEGEVEN DOOR
DE KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
MET DE MEDEWERKING
DER UNIVERSITAIRE STICHTING

DRIEMAANDEL. UITGAVE

XI - 1941 - 4

RECUEIL TRIMESTRIEL

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

PUBLIÉE PAR
L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
AVEC LE CONCOURS DE
LA FONDATION UNIVERSITAIRE

BESCHERMINGSCOMITE - COMITE DE PATRONAGE

HH. PIERRE BAUTIER, WILLY FRILING, ALBERT VISART DE BOCARME.

MM. PIERRE BAUTIER, WILLY FRILING, ALBERT VISART DE BOCARME.

BESTUURSCOMITE - COMITE DE DIRECTION

Het jaarl. Bestuur der Acad. geholpen door HH. J. CAPART, L. VAN PUYVELDE, H. NOWE, P. BONENFANT, M. LAURENT, R. MAERE, D. ROGGEN.

Le Bureau annuel de l'Académie aidé de MM. J. CAPART, L. VAN PUYVELDE, H. NOWE, P. BONENFANT, M. LAURENT, R. MAERE, D. ROGGEN.

SECRETARIS : PAUL ROLLAND
ADJUNCT-SECRETARIS : JACQUES LAVALLEYE

SECÉTAIRE : PAUL ROLLAND
SECÉTAIRE-ADJOINT : JACQUES LAVALLEYE

INHOUDSTAFEL - SOMMAIRE

Bladz. - Page

De HH. Cefaloforen, door Dr J. Gessler	193
Vestiges romans à l'abbaye S. Bavon de Gand, par le Baron Verhaegen.	213
A propos du tombeau de Philibert de Savoie, par Gh. de Boom... ..	219
Jacques du Brœucq en Artois, par J. Lestocquoy	229
Victor Boucquet, par P. Bautier	241
Verreries héraldiques de la famille de Charles-Quint, par J. Helbig... ..	245
KRONIEK - CHRONIQUE :	
Koninklijke Belgische Academie van Oudheidkunde. - Académie royale d'Archéologie de Belgique. Procès-verbaux... ..	263
Musée du Louvre	264
BIBLIOGRAPHIE :	
I. <i>Werken-Ouvrages</i> : R. De Mayer (A. Geubel); Fr. Rademacher (G. Faider); P. W. S. Van Thienen, F. C. Bursch et C. W. Lunsingh Scheurleer (P. Rolland); G. Plat (P. Rolland); G. de Tervarent (P. Rolland); P. Du Colombier, R. A. Weigert, E. Dacier, P. Francastel, H. Clouzot (P. Rolland); Vl. Jaarboek voor Muziekgeschiedenis (Ch. Van den Borren); Propagandadienst, Antwerpen (P. Rolland)	265
II. <i>Tijdschriften - Revues</i> . Beeldhouwkunst en Sierkunsten. - Sculpture et Arts industriels (J. Squilbeck)	277
Inhoudsopgaven 1941 - Tables 1941	283

Het Bestuur neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de uitgegeven artikels en de afgebeelde foto's. Er wordt slechts één antwoord aangenomen op elke studie of recensie, alsook één repliek op dit antwoord.

Verkoopprijs: Per afl. Per jaar (3 aflev.)
België 35 frank 90 frank
Buitenland 40 frank 110 frank
Postcheckrekening der Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde, Antwerpen, n° 100.419.

La Direction n'assume aucune responsabilité en ce qui concerne les articles publiés et les photographies reproduites. Elle n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

Prix de vente: Par fasc. Par an (3 fasc.)
Belgique 35 francs 90 francs
Etranger 40 francs 110 francs
Compte chèques-postaux de l'Académie royale d'Archéologie, Anvers : n° 100.419.

DE HH. CEFALOFOREN

EEN ONDERZOEK NAAR DEN OORSPRONG VAN DEZE LEGENDE EN HET ONTSTAAN DER CEFALOFORENBEELDEN

Vere scire, scire per causas.
BACON.

Het hierboven aangehaald bastaardwoord is eigenlijk een Griekse samenstelling, welke letterlijk « hoofddragers » beteekent en algemeen in de hagiographie wordt aangewend, om die Heiligen aan te duiden, waarvan verhaald wordt, dat zij, na hun marteldood door bijl of zwaard, zich opgericht en hun afgeslagen hoofd hebben opgenomen om het naar een bepaalde plaats, kerk, kapel of grafstede, te dragen. Niet alle onthoofde martelaars werden in de volksvereering tot *cefaloforen* verheven; toch is hun getal ontzettend groot (1), met den H. Dionysius, patroon van Parijs, aan de spits, en S. Livinus, den Gentschen beschermheilige, in hunne schaar. Een Fransche folklorist heeft er meer dan 150 opgeteekend, aan 't slot van zijne rijk gedocumenteerde verhandeling (2), wel eens, doch onverdiend doodgezwegen, waarschijnlijk *in odio auctoris*, welk *odium* Schr. zich door een ander tendenzwerk, in zijn titel voldoende gekenmerkt (3), op den hals heeft gehaald. De betreurde grootmeester der wetenschappelijke hagiographie en bestuurder der Bollandisten, evenknie van zijn beroemdste voorgangers, Pater H. Delehaye gewaagt er niet eens van, waar hij over de legende der Cefaloforen handelt, noch in zijn *Légendes hagiographiques*, « travail synthétique de premier ordre » (4), noch in zijn hierachter geciteerde hagiographische lessen, wat tot een misverstand kan aanleiding geven en hem door andersdenkenden als een gemis aan documentatie aangewreven.

(1) « A vrai dire, le nombre des saints représentés comme celui-ci (saint Denis) a quelque chose d'exorbitant et conduirait à croire que cette merveille aurait été quasi de fondation », C. CAHIER, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, bl. 761, Parijs, 1867.

(2) P. SAINTYVES, *Les Saints céphalophores. Etude de folklore hagiographique*, in de *Revue de l'histoire des religions*, XCIX (1929), blz. 158-231. Voor de lijst, zie blz. 225-231, of 68-74 van den overdruk, waarnaar voortaan wordt verwezen. Of zijn opsomming overal even betrouwbaar is, valt nog te onderzoeken. Zoo treft men er ook den H. Lambertus, bisschop van Luik, aan, alhoewel deze niet onthoofd, maar door een lanssteek in den nek vermoord werd.

(3) P. SAINTYVES, *Les Saints successeurs des dieux. Essais de mythologie chrétienne*, Parijs, 1907.

(4) Volgens A. VAN GENNEP, *Religions, mœurs et légendes*, I, bl. 108, Parijs, 1908. — Over den praeses der Bollandisten leze men 't onlangs verschenen piëteit- en waardevol artikel van Pater E. DE STRIJCKER, *Het werk van een Bollandist. In memoriam Pater H. Delehaye*, S. J., in 't verdienstelijk tijdschrift *Streven*, VIII (1941), bl. 459-473.

Dat het hier gaat om een legende, niet in den etymologischen, maar wel in den literairen zin van het woord, en hoegenaamd niet om een geloofspunt, werd reeds door de Bollandisten uitdrukkelijk en herhaaldelijk bevestigd (4), en door het hoogste kerkelijk gezag, bij monde van paus Benedictus XIV, bekrachtigd (5). Bij gebrek aan historische bewijzen, waarvan geen enkel te vinden is, wordt dan ook het legendarisch karakter der Cefaloforen algemeen en onomstreden aangenomen (6). Maar dan blijft nog een duister punt, even belangrijk als ingewikkeld, te behandelen, om den oorsprong van deze legende op te sporen. En wekt over 't algemeen de vraag naar het ontstaan eener legende groote en welverdiende belangstelling, dan zal deze *in casu* nog stijgen, wijl hier met een verklaring af te rekenen valt, welke haast algemeen werd aangenomen en zich nu nog als « *selbstverständlich* » wil opdringen. Immers, verreweg de meeste legenden hebben een plastischen oorsprong: uit het beeld is de legende ontstaan (7). Waarom zou dit dan ook niet in het onderhavig geval zóó geweest zijn? Heel dikwijls werd een Heilige, die door onthoofding de martelkroon had verworven, met het afgehouden hoofd naast hem of in zijn handen afgebeeld, waardoor op aanschouwelijke en onmiskenbare wijze zijn marteldood werd voorgesteld. Uit dit hoofddragend heiligenbeeld is dan, meende men, de legende van den hoofddragenden Heilige ontstaan, met allerlei plaatselijke en tijdelijke bijzonderheden, door de volksverbeelding er bijgevoegd (8). « *Hanc caussam suspicor, quare apud Lutetiam D. Dionysius, et apud Maguntiacum Albanus martyr, depicti, videantur capita gestare in manibus* »: zoo verklaarde een 16e eeuwsch Duitsch schrijver, in het standaardwerk aangehaald van Jan Vermeulen of MOLANUS († Leuven, 1585), door J. N. Paquot heruitgegeven, waarin

(4) Cf. AA. SS. *April.* III, bl. 106; *Maii* VI, 36; *Oct.* VII, 819.

(5) *De servorum Dei beatificatione*, IV, p. II, cap. XXI, 4.

(6) « Nous n'hésitons pas à penser que l'on n'a jamais vu un décapité ramasser sa tête et la transporter, fut-ce durant quelques pas; non point parce que cette merveille est incroyable, non point même parce qu'elle a été trop souvent utilisée par les légendaires; mais tout d'abord parce qu'elle n'a jamais été attestée par des documents dont la véracité s'impose ». P. SAINTYVES, *Les Saints céphalophores*, bl. 2 van den overdruk. — « La promenade céphalophorique est donc, pour M. Macaigne, un fait historiquement établi? Je ne discuterai pas ce point avec lui... » G. KURTH, *Etudes Franques*, II, bl. 315. Parijs-Brussel, 1919.

(7) Zoo b.v., om een « persoonlijke » greep te doen in den onuitputtelijken legendschat: Arion en de dolfijn; de Zwaanridder; de Vadermoord op de Hoofdbrug te Gent; de Kaart-ridder van Heppeneert; de Heks van Aldeneyck; de H. Lucia; de H. Wilgefortis of Ontcomer, enz.

(8) Dès le XVIIe siècle, MONTFAUCON expliquait la légende de saint Denis portant sa tête, par les statues où le Saint était représenté sa tête à la main, comme emblème du martyr subi. » S. REINACH, *Cultes, mythes et religions*, II, bl. 166, n.l. Parijs, 1906. Aangehaald bij P. SAINTYVES, *Les Saints successeurs des dieux*, bl. 123, die er bijvoegt: « Je n'ai d'ailleurs pas retrouvé le passage de Montfaucon auquel le savant auteur fait allusion ».

een hoofdstuk over de cefaloforie van den H. Dionysius voorkomt (9).

Zoo werd dan vroeger vrij algemeen aangenomen, dat uit de beelden van onthalsde martelaars, met hun hoofd tusschen hun handen zinnebeeldig voorgesteld, de legende der cefaloforen in de volksverbeelding is ontloken. Een uittreksel uit de reeds vermelde monographie zal dit verduidelijken.

« Grâce aux Bollandistes, à la fin du XVII^e siècle on admettait volontiers que c'étaient les images emblématiques des saints décapités qui avaient fait croire qu'ils avaient porté leur tête. Jean de Launoy, le dénicheur de saints (10), traitant des actes et de la vie de saint Denis, déclare tout net que le célèbre martyr n'a jamais porté sa tête dans ses mains. Les premiers actes du Saint n'en parlent pas, dit-il; le peuple, voyant que le sculpteur lui avait mis la tête dans ses mains pour montrer qu'on la lui avait coupée, imagina qu'il l'avait réellement portée, et ce qu'en dit Hilduin dans la vie du Saint n'est qu'un emprunt à la tradition populaire » (11).

Hoe eenvoudig en natuurlijk deze verklaring ook schijne, mag zij echter niet meer behouden blijven, want het oorzakelijk verband tusschen beeld en legende doet zich feitelijk hier omgekeerd voor: geen beeld was aanleiding tot de legende, ouder dan welke afbeelding ook, maar de plastische voorstellingen van de heilige hoofddragers zijn uit de hagiographische legende ontstaan, waarvan de oorsprong in het verre verleden te zoeken is, en wel, om het van nu af te verraden, in de literaire *vitae* of levensbeschrijvingen van den H. Dionysius, den *prototypus* der cefaloforie (12). Alvorens hierop nader in te gaan, mogen eerst, om het voorgaande met 'n *argumentum auctoritatis* te staven, de beslissende woorden van P. Delehaye volgen, betreffende deze verklaring der legende door het beeld:

« Cette solution ne soulèverait aucune difficulté sérieuse, si le VIII^e siècle ou le début du IX^e nous offrait quelque exemple d'une représentation aussi caractéristique. Mais on n'en signale aucun et rien n'est plus éloigné de l'inspiration artistique de cette époque. Les images des saints ne s'écartent pas du style grave et solennel fixé par la convention, et le moment n'est pas venu où peintres et sculpteurs peuvent se livrer à leurs fantaisies. Ce n'est que bien plus tard, lorsque l'usage des caractéristiques s'est généralisé, que la céphalophorie entre dans le domaine de l'art, et elle y entre par l'hagiographie » (13).

(9) J. MOLANUS, *De historia SS. imaginum et picturarum*, bl. 367-371 (Cap. XLIV: Cur Dionysius Areopagita caput manu gestet). Leuven, 1771.

(10) Bedoeld wordt hierboven een beroemd godgeleerde uit de 17^e eeuw († Parijs, 1678), die zich een naam en zelfs een toenaam verwierf door zijn noesten ijver en scherpe critiek, waarmee hij tal van apocriefe heiligen uit hun nis (Fr. *niche*) had gehaald. Zijn volledige werken, te Geneve in 1731 verschenen, omvatten tien folianten.

(11) P. SAINTYVES, *Les Saints céphalophores*, bl. 9.

(12) « En fait, les textes sont antérieurs aux images. Et parmi les textes, c'est la vie de saint Denis, premier évêque de Paris, qui parle pour la première fois de notre miracle. Saint Denis est certainement le chef de file et pourrait bien être le modèle plus ou moins direct de tous les saints céphalophores ». P. SAINTYVES, *op. cit.*, bl. 18.

(13) H. DELEHAYE, *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, bl. 136, Brussel, 1934.

De hagiographische bescheiden, die hier in aanmerking komen, zijn, zooals reeds gezegd, de *Vitae* of *Passiones* van den H. Donysius, en wel voornamelijk de drie Latijnsche *Vitae*, want de eenige Grieksche-vrije bewerking of vertaling levert voor ons onderzoek geen belang op (14).

Chronologisch voorgesteld en, zooals gewoonlijk, door hun *incipit* aangeduid, zijn de drie Latijnsche *vitae* of *passiones*:

A de *Gloriosae* van den Pseudo-Fortunatus, uit de VIe eeuw, later herschreven;

B de *Post beatam*, bij de Bollandisten als *Acta fabulosa* betiteld, door een onbekende waarschijnlijk in de eerste jaren der IXe eeuw opgesteld (15);

C de *Post beatam ac salutiferam*, tusschen de jaren 825 en 840 door 'n Parijzer abt van Saint-Denis, met name Hilduinis, op aanvraag van Lodewijk den Vrome samengesteld.

Al deze teksten werden op betrouwbare wijze uitgegeven (16).

Het uitgangspunt of het tijdstip, waarop de *Gloriosae* werd geschreven (vóór 520), heeft G. Kurth onherroepelijk vastgesteld (17). Ook heeft hij de volgorde der twee eerstgenoemde *Vitae* bepaald, steunend op een eenvoudig en doorslaand criterium: naarmate er meer bijzonderheden in een *Vita* voorkomen, d.i. er aan toegevoegd werden, is deze van jongeren datum. Kurth vond dit criterium zoo natuurlijk en zonneklaar, dat hij het beleedigend voor den lezer achtte, zijn zienswijze in 't lang en breed

(14) Volledigheidshalve vermeld ik hier, voor wie er belang in stelt, het uitgebreid artikel van P. THÉRY, *Contribution à l'histoire de l'Aréopagisme au IXe siècle*, in *Le Moyen Age*, (1923), 1, bl. 122-153.

(15) G. KURTH, *op. cit.*, blz. 315, verjongde al te zeer de *Post beatam* waar hij beweerde: « il est tout au plus du IXe ou du commencement du Xe siècle ». Immers, de handschriftelijke traditie der zoogenaamde *Acta fabulosa* klimt op tot in de eerste helft der IXe eeuw, vóór 850. Zie hierover de grondige, rijk gedocumenteerde studie van M. BUCHNER, *Die Areopagitica des Abtes Hilduin von St. Denis und ihr kirchenpolitischer Hintergrund*, in het *Historisches Jahrbuch* 56-59 (1936-1939), *passim*, ook afzonderlijk verschenen onder den algemeenen titel van *Quellenfälschungen aus dem Gebiete der Geschichte, Drittes Heft* (waarna de ondertitel als hiervoor). Paderborn, 1939. Zie vooral zijn *Exkurs II*: « Zum Verhältnis der «Acta fabulosa» zu Hilduins Dionysiusbiographie », bl. 107-113 der afzonderlijke uitgave.

(16) Uitgaven: I in de MGH. *Auctores antiquissimi*, IV, 2, bl. 101 ss. - II in de AA. SS. *Oct.* IV, p. 792. - III in MIGNÉ'S PL. CVI, kol. 23 vlg. - I en II werden vroeger reeds uitgegeven door kan. ARBELLOT, *Etudes sur les origines chrétiennes de la Gaule*. I *Saint Denis de Paris*, bl. 74 ss. Parijs, 1880.

(17) Cf. G. KURTH, *Les traditions du VIe siècle sur l'apostolicité de saint Denis de Paris*, in zijn *Etudes Franques*, II, bl. 297 en vlg. (zie besluit bl. 314-315). Parijs, 1919.

uiteen te zetten (18). Ook de drie *Vitae* werden hierboven volgens hetzelfde criterium gerangschikt: onderlinge tekstvergelijking liet uitschijnen, naar mijn bescheiden meening, hoeveel er van de twee eerstgenoemde *Vitae* letterlijk door Hilduinus was overgenomen, buiten hetgeen er door hem werd bijgevoegd. Uit plaatsgebrek hadden we 't vermeden, hier in bijzonderheden te treden, hetgeen ons ten andere nutteloos scheen, wijl een nauwkeurig en doortastend onderzoek, tot nog toe onuitgegeven, door een jeugdigen en reeds ervaren criticus, Pater J. Toussaint S. J., ondernomen, bovenstaande volgorde bevestigde. Misschien zou men er nog een taalkundig criterium kunnen bijhalen, en de aandacht vestigen op een grammaticaal detail: de meervoudsuitgang van 't perfectum op *-ere*, welke nooit in 't Merovingisch Latijn (en ook niet in I), maar wel daarna meer en meer voorkomt (19). Men vergelijke b.v., in een passus, hierachter volledig aangehaald, het *Intulerunt* van A met het *intulere* van B, alsook de varianten in volgenden zin, welke in de drie teksten voorkomt: « Hi sancti viri a beati Dionysii nunquam (A) *sustinuerunt* (B) patiebantur, C *sustinuere*) abesse praesentia » (20).

De chronologische volgorde van A en B staat vast en wordt algemeen aangenomen, maar deze algemeene instemming bestaat er niet aangaande de twee jongste levensbeschrijvingen. Terwijl wij, in ons overzicht, de *Post beatam* vóór Hilduinus' versie plaatsen, zijn nu menige geleerden de tegenovergestelde richting ingegaan, vooral sedert de critische studies van Levillain (1921) en van Théry (1923), onlangs hernomen door M. Buchner in zijn reeds vermelde studie, maar zonder afdoende bewijzen. Het valt buiten ons bestek, hier nader op in te gaan. Ons hoofddoel is immers: de nog steeds opduikende meening aangaande den plastischen oorsprong der legende voorgoed uit te schakelen; de hagiographische verklaring terdege te staven, en met andere hypothesen definitief af te rekenen. Dit gezegd zijnde, zullen we nu de drie versies van ons standpunt uit onderzoeken.

Een eerste passage uit de *Gloriosae*, door Hilduinus herhaald en ver-

(18) « Je croirais faire injure au lecteur en entreprenant de lui prouver qu'une version contenant toutes ces choses (waaronder de cefaloforie, op Montmartre) est fatalement postérieure à celle qui les ignore. A qui fera-t-on croire que si l'auteur du *Gloriosae* avait connu l'aréopagitie et la céphalophorie, il les aurait passées sous silence, et qui ne voit que nous avons affaire ici à un des cas les plus évidents de végétation légendaire, la légende devenant de plus en plus touffue à mesure que s'écoulent les années ». G. KURTH, *op. cit.*, bl. 314.

(19) « Il faut noter également que dans les chartes et les diplômes mérovingiens, comme dans les textes bas-latins, il n'y a jamais de désinence *-ere* à la 3e personne du pluriel du parfait de l'indicatif ». J. VIELLIARD, *Le latin des diplômes royaux et chartes privées de l'époque mérovingienne*, bl. 167. Parijs, 1927.

(20) De meervoudsuitgang *-ere* komt in A niet, in B eens, in C viermaal voor.

klarend aangevuld, heeft de aandacht van alle commentatoren op zich gevestigd. Deze luidt aldus:

Tali ad Dominum meruerunt professione migrare, ut amputatis capitibus adhuc putabatur lingua palpitans Domino confiteri.

P. Delehayé, die deze zinsnede, volgens hem 'n «phrase alambiquée», aanhaalt, voegt er dan de bijkomende woorden van Hilduinus aan toe, alvorens te commenteeren:

quoniam unde mentibus inerat amor, licet praecisis capitibus, quod ore jam sumpserat, sermonibus aestuabat ardor.

In zijn commentaar heeft hij echter een volzin ingelascht, buiten alle verband, zoodat deze zich opvallend en zelfs onverstaanbaar voordoet, hetgeen 'n ophelderende uitweiding wettigt. Ziehier zijn commentaar, met den bedoelden volzin cursief afgedrukt:

«L'hyperbole est devenue un grand miracle: les têtes ont continué à parler. L'hagiographe ne s'est pas arrêté en si beau chemin. Voici Denys qui se relève, prend sa tête entre ses mains et, guidé par un ange, la porte à une distance de deux milles. G. Kurth a eu raison de penser qu'un premier contresens pourrait être le point de départ de la céphalophorie. Pour y arriver, le narrateur n'a eu à faire qu'un pas de plus dans la voie de l'absurde où il s'était engagé» (21).

P. Delehayé verwijst in voetnoot naar Kurth's *Etudes Franques* (II, bl. 315). Daarin lezen we, na de aanhaling van een tekst uit de eerste *Passio* van den Parijzer patroonheilige, hiervoor reeds afgedrukt (*Tali ad Dominum...*), volgenden ongewettigde n commentaar:

«L'auteur du *Post beatam* prend au pied de la lettre cette fleur de rhétorique et il écrit gravement: *Namque ad ostendendam divina pietate martyribus suis collatam victoriam, cum a corporibus abscisa corpora viderentur, eorum, ut poterant, linguae Domium jatebantur.* Il y a là un contresens que de nos jours aucun professeur ne tolérerait dans la version d'un élève de cinquième. Et c'est, si je ne me trompe, ce contresens qui est devenu à son tour le point de départ de la céphalophorie» (22).

Om alle misverstand te vermijden heb ik van te voren Kurth's commentaar als ongewettigd gebrandmerkt, waarmee hij zichzelf tot slechten Quintaner heeft verjongd. Immers, de «contresens» waarop hij zinspeelt en waaraan hij 'n scheppende rol toeschrijft, (*a corporibus abscisa corpora*) is niet bij den ouden hagiograaf, maar wel bij zijn modernen commentator te vinden. In de *Acta Sanctorum* staat klaar en duidelijk, zonder

(21) H. DELEHAYÉ, *Les caractéristiques des saints dans l'art*, in *Le Correspondant*, 25 Nov. 1928, bl. 494, letterlijk overgenomen in zijn *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, bl. 138. Brussel, 1934.

(22) G. KURTH, *op. cit.*, II, bl. 315.

den minsten « contresens »: « cum a corporibus abscisa capita viderentur »...

Kurth had wel eens eventjes mogen controleeren, alvorens zoo driest op te treden (23). En hiermee vervalt al wat hij over den vermeenden « contresens » en zijn scheppende rol heeft geschreven, alsook de raadselachtige volzin van P. Delehaye, welke ten andere niet paste in zijn commentaar.

Is nu de afstand zoo groot, als de geleerde Bollandist het beweert : « L'hyperbole est devenue un grand miracle: les têtes coupées ont continué à parler »? In de *Gloriosae* was de beteekenis uitsluitend overdrachtelijk, om wille van het woord *putabatur*: de trillende tong s c h e e n den Heer te loven. Daarna, in de *Post beatam*, volgens Kurth, en bij Hilduinus, naar P. Delehaye, is dit 'n werkelijkheid geworden: uit hoofden die schenen te spreken zijn sprekende hoofden geboren. Er dient nochtans op gedrukt te worden, dat het woord *putabatur*, dat zoo'n belangrijke rol speelt in de *Post beatam*, óók bij Hilduinus voorkomt, met 'n uitsluitend grammaticale variante: « ut amputatis capitibus, adhuc *putaretur* lingua palpans Jesum Christum Dominum confiteri ». Zelfs in de *Post beatam*, waar deze geheele volzin ontbreekt, is er 'n restrictie voorhanden: « cum a corporibus abscisa capita viderentur, eorum, ut poterant, linguae Dominum fatebantur ». Uiterst beslist van toon is dit voorzeker niet, evenmin als de door Hilduinus bijgevoegde woorden (*quoniam unde...*), minder bevestigend, dunkt me, dan in de *Post beatam*, door Kurth aangehaald (*Namque ad ostendendam...*).

Het voorgaande dient alleen, om de juiste strekking der vóór ons benuttigde teksten nauwkeurig te omschrijven. Grif willen we toegeven, dat hieruit, maar dan eerder uit de *Post beatam* dan uit Hilduinus' tekst, de legende der *cefalofalie* kan ontstaan zijn. Maar dat is nog geen *cefaloforie*, zooals de Fransche folklorist het terecht opmerkt (24).

Kan men nu met Kurth beweren, dat die sprekende hoofden, alle « contresens » daargelaten, het uitgangspunt der *cefaloforie* geweest zijn? Het lijkt moeilijk, hierop 'n beslissend antwoord, hetzij bevestigend of liever ontkennend, te geven. Op te merken valt echter: vooreerst dat uit de drie sprekende hoofden slechts één hoofddrager is ontstaan, want de gezellen

(23) Kurth citeert volgens kan. Arbellot, in wiens critische uitgave klaar en duidelijk te lezen staat: « cum a corporibus abscisa capita viderentur ». ARBELLOT, *op. cit.*, bl. 86.

(24) « Ce miracle de la tête coupée qui parle... a-t-il été le germe du miracle de la céphalophorie? Rien ne le prouve; ce sont deux miracles entièrement distincts. Le miracle de la tête coupée qui parle lui donnait du relief et le mettait en lumière, mais de là au thème du corps qui se relève, la saisit dans ses mains et la transporte, il y a un rude pas ». P. SAINTYVES, *op. cit.*, bl. 20.

van den H. Dionysius, met name Rusticus en Eleutherius, zijn nooit tot cefaloforen gestegen; daarna, dat alle gissing, hoe aannemelijk ook, totaal overbodig is, wijl de cefaloforie in 't lang en breed, tot tweemaal toe, in de *Post beatam* en bij Hilduinus, beschreven staat, hetgeen door Kurth en P. Delehaye hoegenaamd niet en door Saintyves slechts gedeeltelijk wordt vermeld. Deze teksten zijn nochtans belangrijk genoeg, om er de volle aandacht van den lezer op te vestigen. Daarom worden ze hier zoo volledig mogelijk afgedrukt.

Uit de *Post beatam* nemen we 't volgende over (§ 13):

Jacebant denique in vertice montis, abscisis capitibus, corpora pretiosa, implebaturque in martyribus Christi quod olim propheta praedixerat adfuturum, ut in conspectu Domini pretiosae permaneret mortes justorum. Namque ad declaranda martyris et sacerdotis primi merita gloriosa, ut, per quem (AA. SS. quam) salutifer prima coeperat fructus oriri, eo amplius gloria ipsius pateret et triumphus (25), beatissimi se Dionysii et pontificis venerandi sanctum exanime cadaver erexit beataque manu caput a corpore abscisum, lictoris ense truncatum, pendulum coepit brachiis vectitare atque ab illo montis cacumine duobus fere milibus firmis gressibus apportavit novo et prius inaudito miraculo, exanime corpus viventis currere more et homo jam mortuus firmis incedere plantis... (AA. SS. *Oct.* IV, p. 794; ARBELOT, *op. cit.*, p. 86).

Hoe doet zich nu 't verhaal der cefaloforie voor in de andere passio, de *Post beatam ac salutiferam*, door Hilduinus opgesteld. Na den aanvang van hoofdstuk XXXII, 'n uitweiding van Hilduinus, lezen we, met ietwat breedsprakiger aanvulsel:

Namque ad declaranda sancti martyris et Galliarum primi sacerdotis merita gloriosa, ut, ubi salutifer primo coeperat fructus oriri, eo amplius gloriae ipsius pateret triumphus, maximus cunctos honor assistentes invasit, ac lux ineffabilis cunctis respandit, et beatissimi Dionysii se cadaver erexit, sanctaque manu caput a corpore dolabra lictoris truncatum, angelico ductu gressum regente, et luce coelesti circumfulgente, pendulis coepit brachiis vectitare (26). Et facta est comes multitudo coelestis exercitus exanimi ejus corpori caput proprium, ab ipso monte, ubi fuerat decollatus, per duo fere millia deportanti usque ad locum, in quo nunc Dei dispositione et sua electione requiescit humatum, sine cessatione hymnis dulcisonis Deum laudans (PL. CVI, kol. 47).

Uit voorgaande aanhalingen blijkt, dat het verbazend mirakel der cefaloforie, « stupendum miraculum » zooals het daarna heet, vroeger onge-

(25) Bij de Bollandisten vindt men de gebrekkige *lectio*: « pariter et triumphus », met, in margine, de *lectio* door ons volgens Arbelot en de door hem benuttigde hss. aangenomen, welke men ook bij Hilduinus weervindt. Cf. ARBELOT, *op. cit.*, bl. 87 en n. 2. Ongetwijfeld is vroeger dat haast onverstaanbaar *pariter* door misschrijving uit *pateret* ontstaan.

(26) In bovenstaanden zin is er waarschijnlijk een drukfout binnengeslopen. Immers, uit het verband blijkt duidelijk dat *horror* (in plaats van *honor*) dient gelezen te worden. Dezelfde fout bij M. BUCHNER, *op. cit.*, in het *Historiches Jahrbuch*, 59 (1939), bl. 70, daarna verbeterd als *horror* in de « Sonderausgabe », bl. 157.

hoord en ongezien, door den anoniemen opsteller van de *Post beatam* geboekt, waarschijnlijk niet door hem werd verzonnen, maar eerder uit den volksmond opgeteekend, zoo men afgaat op het woord *relatio*, door hem gebezigd, waar hij over de samenstelling handelt van zijn eigen werk, dat geen aanspraak op oorspronkelijkheid maakt: « non ex nostri ingenii capacitate aut proprii sensus industria, sed quod veterum nobis *relatione* patuit et quod ex parte in quibusdam paginulis veteranis... didicimus ». Die oude *paginulae* duiden, naar we vermoeden, op de oudste *Passio*, waarin van cefaloforie geen sprake is (27), en dit wonderlijk gebeuren leerde de opsteller uit 'n *relatio*, hetgeen ons verwijst naar 'n mondelinge overlevering, zooals door G. Kurth onherroepelijk werd vastgesteld (28).

Aan de *Post beatam* ontleende Hilduinus, of omgekeerd, het wonder en beschreef het haast met dezelfde bewoordingen en enkele toevoegsels, zooals hemelschen glans en gezang. Als een typisch specimen van zijn amplificierkunst, in nauw verband tevens met ons onderwerp, volgt hier een passus, als 'n breedvoerige commentaar op de enkele woorden van de *Post beatam* over het *novum et prius inauditum miraculum* (c. 33):

Nempe novum, prius et inauditum miraculum, exanime corpus viventis currere more et hominem jam mortuum recto gressu incedere. Sed quamquam sit mirum, non est tamen difficile, praeciso capite, sanctissimi viri angelico ministerio in modum viventis ambulare. cum idem Deus sua omnipotentia efflato spiritu, cadaver ejus facile propter fidei suae commendationem, quam idem suus fidelis servus praedicavaret, facile ut iret potuit regere, qui idipsum corpus de pulvere terrae compingens, spiritum, quo vegetaretur, dignatus est inspirare, idemque redactum in cinerem dignabitur reparare, et qua vixerat anima, vividum perenniter reddere. Quod stupendum miraculum...

In verband met de cefaloforie en wat daarna geschiedt willen we de drie versies nog eens onderling vergelijken en aantonen, hoe B en C zich uit A ontwikkelden en hoe 'n leemte in de *Post beatam* door Hilduinus werd aangevuld, hetgeen onze chronologische volgorde, tegen andersdenkenden in, eenigszins schijnt te staven en wettigen.

In de oudste *Passio*, waar er van cefaloforie nog geen sprake is, worden de drie martelaars in 't geheim begraven door 'n « matrona quaedam, Ca-tulla nomine », en wordt later een kerk op hun graf gebouwd.

(27) Vooropgesteld, natuurlijk, dat de *Post beatam* vóór Hildenus werd geschreven, hetgeen door Max Buchner e. a. wordt betwist, zooals hierboven vermeld en hier, eerlijkheids-halve, herhaald.

(28) « *Relatio* » veut dire simplement *rapport* et rien de plus... Je dis que *relatio* ne peut avoir d'autre sens que celui de tradition orale. Jamais, en effet, dans aucun écrit de l'époque mérovingienne, *relatio* ne désigne une source écrite ». G. KURTH, *op cit.*, II, bl. 309. Dit zal ook wel voor 'n volgende eeuw gelden.

In de *Post beatam* wandelt de H. Dionysius, na zijn onthoofding, twee mijlen ver, « *ab illo montis cacumine* », als cefalofoor, maar we vernemen er niet, wat daarna met zijn lijk is geschied. Zijn twee gezellen echter, ter plaatse gevallen en gebleven, « *praeclara duo luminaria* », worden door Catulla heimelijk ter aarde besteld, die daarna een gedenkteeken op hun graf laat oprichten. Later rijst er, « *super sanctorum martyrum beata cada-vera* », eene kerk op, « *in sanctae gloriam Trinitatis trino numero* ».

De leemte in de *Post beatam* staat bij Hilduinus aangevuld, alwaar we vernemen dat Catulla hare vertrouwelingen « *inter nocturna secreta silentia, praescripta martyrum corpora tollentes, beati Dionysii corpori conjuxerunt et veneratione qua inter persecutorum rabiem poterant, devotissime frequentabant* »... En hiermee zijn we aan't slot van deze vergelijkende digressie en keeren tot ons onderwerp weder, om welhaast te besluiten.

We weten nu, dat 't wonder der cefaloforie, kort vóór 't ontstaan van B, wijl daar als *novum ac prius inauditum* bestempeld, door de volksverbeelding aan den H. Dionysius toegeschreven, voor het eerst, waarschijnlijk door den schrijver van de *Post beatam* werd opgeteekend, en ook door Hilduinus werd opgenomen en uitgebreid, tot meerdere stichting zijner lezers, grooteren luister voor de Sint-Denijsabdij en haren patroonheilige (29). Wat nu ook de juiste volgorde in dit veelomstreden chronologisch vraagstuk moge wezen, vast staat echter, dat vooral door Hilduinus' versie de legende verspreid werd en later aanleiding was tot de cefaloforenbeelden, waarvan het ontstaan op meer of minder wonderbare wijze vroeger werd verklaard: hetzij door een tekst van den H. Johannes Chrysostomus (30), waarschijnlijk in het Westen totaal onbekend bij het kiemen der

(29) « La littérature hagiographique présente cette particularité d'être populaire de public et de formation, et littéraire et savante de rédaction ». Zoo verklaarde Arnold van Gennep, den geleerdste aller levende Fransche folkloristen. De hagiographen beschreef hij aldus: « Par ce mot, il faut entendre ni des témoins directs, ni des historiens proprement dits, mais des compilateurs en majeure partie anonymes qui, tout en croyant de bonne foi faire œuvre historique, n'ont utilisé que des matériaux d'imagination, la plupart d'origine populaire ». A. VAN GENNEP, *Religions, mœurs et légendes*, I, bl. 111; III, bl. 149. Parijs, 1908 en 1911. — Elders wijst hij er nog op, dat het doel van dit literaire genre als « essentiellement utilitaire » kan gelden. « Ce n'est pas pour le plaisir qu'on dénombre les souffrances, les aventures, l'héroïsme des saints, mais dans un but d'édification. A ce but large s'adjoint le but précis et local: convaincre les auditeurs de la puissance du Saint et assurer ainsi à son culte des fidèles et des ressources. Ce double but, général et spécial, explique les grandes tendances de la formation des légendes hagiographiques ». A. VAN GENNEP, *La formation des légendes*, bl. 127. Parijs, 1910.

(30) Handelende over de cefaloforen schreef een vroegere Bollandist in een steeds geraadpleegd handboekje: « La première source de ces légendes, ainsi que les Bollandistes l'ont indiqué plus d'une fois, se trouve probablement dans ce texte de saint Jean Chrysostome : « Comme des soldats s'adressent avec confiance à leur roi lorsqu'ils peuvent lui montrer des blessures reçues à son service, de même ces saints martyrs, se présentant devant le Roi du ciel avec leur tête entre leurs mains, obtiennent de lui tout ce qu'ils désirent ». Ch. DE SMEDT, *Principes de la critique historique*, bl. 191. Luik, 1883.

legende (31); ofwel door 'n zonderling begravingsgebruik uit het neolithisch of zelfs post-neolithisch tijdperk, toen het hoofd van den afgestorvene gescheiden werd van het lijk (32), waarvan het voortleven in het volksbewustzijn tot de Carolingisch periode diende bewezen te worden; ofwel door magische *survivals* uit lang vervlogen tijden (33). De eerste verklaring wordt nog door Mgr. Schrijnen als uitgangspunt benuttigd en dan met de icono-traditioneele hypothese versmolten. Na den tekst uit een der homiliën van den H. Johannes Chrysostomus vertaald te hebben in zijn handboek, vervolgt hij aldus: « Ten gevolge dezer woorden werd de voorstelling van een heilige, die het hoofd in de handen droeg, het type der onthoofde martelaren. Doch weldra ging de oorspronkelijke beteekenis van dit type te loor en mèt de symbolische voorstelling ontspon zich een net van legenden, dat zijn draden over geheel Europa, met name over Frankrijk wierp. » (34).

Voor ons is de oorsprong ongetwijfeld zonneklaar: de cefaloforenbeelden zijn uit de legende ontstaan, nadat deze tot tweemaal toe geboekt was. Tusschen legende en beeld heeft echter een wisselwerking plaats gegrepen. Uit de legende kwam het beeld, maar dit heeft dan weer tot hare verspreiding veel bijgedragen, alsook tot hare veelvuldiger toepassing. Alengskens werd een legendarische cefaloforie aan andere onthoofde martelaars als S. Dionysius toegeschreven, eeuwen soms na de redactie hunner oudste *vita* geboekt, waardoor dan weer andere cefaloforenbeelden haast overal ontstonden. Dit was het geval met den H. Lucianus, want « in der

(31) « Le rapprochement est ingénieux, mais nullement décisif. Il a fallu toute l'érudition d'un lecteur des Pères grecs pour découvrir ce texte. Il n'était pas connu en Occident à l'époque où le premier céphalophore y a paru ». H. DELEHAYE, *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, bl. 136.

(32) « L'idée de la céphalophorie a pu ou aurait pu résulter de l'interprétation du rite (néolithique, de la décapitation du cadavre). Ce rite, en tous cas, devait singulièrement favoriser la diffusion d'une telle croyance ». M. HEBERT, *Les martyrs céphalophores Euchaïre, Elophe et Libaire*, in *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1914, p. 15. Deze hypothese, « présentée avec cette sage réserve » (P. SAINTYVES, *op. cit.*, bl. 3), werd hernomen door E. A. STÜCKELBERG, *Die Kephalophoren*, in *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, 1916, bl. 75-79. — Edoch: « En fait, dans le cas présent, le rite de la décapitation néolithique ou post-néolithique ne semble pas avoir jamais donné naissance à la céphalophorie ». P. SAINTYVES, *loc. cit.* Zie ook H. DELEHAYE, *Cinq leçons...*, bl. 137, waar Stückelberg alleen vermeld wordt en hem deze hypothese als « une théorie nouvelle » toegeschreven.

(33) « Mais il ne faut pas négliger le souvenir des croyances magiques et superstitieuses relatives aux êtres qui sont acéphales ou qui portent leur tête entre leurs mains, croyances qui remontent à une très haute antiquité ». Zie bewijsvoerende voorbeelden, waaronder een volgens hs. uit de 14e eeuw, bij W. DEONA, *Légendes et traditions d'origine iconographique*, in *Genua*, II (1924), bl. 271.

(34) Cf. J. SCHRIJNEN, *Nederlandsche Volkskunde*, II, bl. 183. Zutphen, z. j.

ältesten Fassung der Lucianpassion findet sich noch kein Wort vom Kopfwunder » (35).

Een typisch voorbeeld hiervan levert ons ook de legende van den H. Livinus, den Gentschen patroonheilige, heel Vlaanderen door vereerd. Van Iersche afkomst was hij als zendeling-bisschop naar Vlaanderen gekomen, om er in het land van Aalst het Evangelie te prediken en er de martelkroon te verwerven. Hem werd de tong uitgerukt — 'n ijzingwekkend schouwspel, door Rubens verheerlijkt — en later het hoofd afgehouden (36). Dit geschiedde in de VII^e eeuw; zijn eerste *Vita* dagteekent uit de XI^e, « partim ex bonae notae documentis, partim ex populi fama » samengesteld (37). Hier is nog geen spraak van cefaloforie, welke hem veel later, in de XVI^e eeuw namelijk, werd toegekend: « Decollatus in pago Escha S. Livinus erexit se et tulit caput suum, portavit in Houthem in sepulchrum angelicis manibus praeparatum ». Zoo schreef de Vlaamsche humanist Christiaen Masseeuw of Massaeus in zijn *Chronicum... libri XX*, in 1540 te Antwerpen gedrukt (38), waarbij de Bollandist Jos. Ghesquière volgenderwijs commenteert, hoofdzakelijk wat de late verschijning van het cefalofoorwonder in zijn levensgeschiedenis betreft:

Verum enimvero quis non videat, memoratam jam jam abscissi capitis deportationem nullo niti veterum testimonio, indeque ortam illam esse narratiunculam, quod in picturis utcumque antiquis sanctus Martyr exhibeatur suis consistens pedibus, ac manibus praecisum caput ante pectus gestans... Non esse admodum antiquam nec fide dignam Massaei narrationem, indicat ipsismet biographi (d.i. van S. Livinus' eersten biograaf, in de XIe eeuw) de eo prodigio silentium (39).

Des Guten nie zu viel: daarom wordt hier nog aan denzelfden hagiograaf het geval ontleend van den H. Piat, in de III^e eeuw uit Italië naar hier

(35) M. BUCHNER, *op. cit.*, bl. 157 van de « Sonderausgabe ». Het lezen overwaard is dezes Exkurs IV: « Zur Entstehung der Legende vom Tragen des eigenen Hauptes und zum Abhängigkeitsverhältnis der Lucian-, Fuscian-, und Victoricus sowie der Justus-Legende von der Dionysiusvita, bl. 156-161, cf. *Historisches Jahrbuch* 59 (1939), bl. 69-74.

(36) Zie o.a., om bij de folkloristen te blijven: G. CELIS, *Volkskundige Kalender voor het Vlaamsche volk*, bl. 304. Gent, 1923.

(37) Cf. J. GHESQUIERUS, *Acta sanctorum Belgii selecta*, III, bl. 100. Brussel, 1785.

(38) Over den grammaticus en kroniekschrijver Chr. MASSEEUW of *Massaeus*, geboren te Waasten 1469, overl. Kamerijk 1546, na een veertigjarig verblijf aldaar, cf. art. A. ROERSCH in *Biographie nationale*, XIII, kol. 933-935. Brussel, 1894-1895.

(39) J. GHESQUIERUS, *op. cit.*, III, bl. 113. — Ook elders wordt de kroniek van Massaeus als eenige bron voor de cefaloforie van den H. Livinus vermeld. Ch. A. RAYSSIUS, *Hierogazophylacium Belgicum*, bl. 444. Dowaai, 1628; J. J. STEYAERT, in het *Belgisch Museum*, VII (1843), bl. 121. — Over den H. Livinus en zijn biograaf, cf. 't onontbeerlijk standaardwerk van L. VAN DER ESSEN, *Etude critique et littéraire sur les Vitae des Saints mérovingiens de l'ancienne Belgique*, bl. 368-375. Leuven-Parijs, 1907. — Wat het voortleven der legende van den H. Livinus als cefalofoor betreft, zie DE REINSBERG-DURINGSFELD, *Traditions et légendes de la Belgique*, II, bl. 275. Brussel, 1870.

overgekomen om in het Doorniksche 't Evangelie te verkondigen, waar hij later door beulshanden werd onthoofd en aldus de martelkroon verwierf. Dit alleen, en niets meer, vermelden de oudste *Acta* (IX^e eeuw) en oude schrijvers, zooals Fulbertus Carnotensis († 1125), die in hem den discipel van den H. Dionysius bezong; slechts in de XV^e eeuw wordt hij door Petrus de Natalibus voor het eerst als cefalofoor verheerlijkt, tot groot genoegen der lichtgeloovige schrijvers van lateren tijd: « quodque mire placuit scriptoribus nimium credulis seculi XVII ». Het bondige relaas stemt nauw overeen met de andere versies van het wonder:

Cujus (S. Piat) *of Piatonis*) corpus truncum et exanime caput propriis manibus acceptum plus quam per dua milliaria deportavit, videlicet usque ad locum, ubi divinitus sepulturam elegit, ubi et gloriose occumbens tumulatus quiescit. Quo miraculo ultra mille gentilium conversi sunt (40).

Om het late opdagen van het wonder werd dit dan ook wijselijk uit het officie van den Heilige geschrapt: « Quapropter Tornacenses rectissime fecerunt, dum in Officio anni 1712 fabulam illam, non admodum de S. Piatto vetustam, prorsus omiserunt » (41).

En om nu aan den critischen zin van Pater Ghesquière 'n welverdiende hulde te brengen, worden hier nog de wijze woorden herhaald, welke hij neerschreef, na het cefalofoorwonder van den H. Helerius, in de VI^e eeuw omtrent Tongeren geboren en door zeeroovers op Jersey gemarteld, volgens 'n ouden hagiograaf vermeld te hebben:

Utut sit, ego multo majorem, quam sit scriptoris nostri, auctoritatem requiro, ut mihi in animum inducam, Helerium amputatum caput suum aliquo terrarum spatio suis manibus gestasse (42).

Een laatste aanmerking uit het standaardwerk van onzen Bollandist (43) zal op suggestieve wijze deze uitweiding besluiten en ons rechtstreeks naar het eigenlijk onderwerp terugvoeren.

De H. Chrysolius, in Armenië geboren, kwam het geloof verkondigen in

(40) *Acta Sanctorum Belgii selecta*, I, bl. 113. — Ghesquière zinspeelt waarschijnlijk op Rayssius' reeds vermeld *Hierogazophylacium Belgicum*, waar talrijke bladzijden aan S. Piat gewijd zijn (pp. 431-437), « qui verticem sui capitis ob Christi nomen amputatum Tornaco Seclinum detulit, ut asserit breviarium Tornacense et clerus Secliniensis », alvorens de andere martelaren op te sommen, « qui abscissa capita propriis manibus portaverunt ». Als specimen van zijn lichtgeloovigheid moge dit uittreksel gelden: « S. Fingar caput truncatum in quemdam montem portavit, unde ob litigationes mulierum, resumto iterum capite, alium vectitavit ad locum, ubi ipsum deponens caput cruentatum lavit: in quo loco fons splendidus aquisque dulcibus uberrimus miraculose erupit; lavatumque diligenter resumens, portavit iterum illud in alium locum. A. RAYSSIUS, *op. cit.*, bl. 443.

(41) *Ibidem*, bl. 113 en 114.

(42) Ghesquière, *op. cit.*, II, bl. 212.

(43) Over den geleerden Pater Ghesquière en zijn reuzenwerk leze men een uitmuntend artikel van Ch. PIOT in de *Biographie Nationale*, VII, kol. 719-725. Brussel 1880-1883.

Vlaanderen, waar hij te Vrelegem den marteldood stierf (44). In de twee *acta*, door Ghesquière uitgegeven, wordt hem ook de cefaloforie — *mira res magnoque miraculo digna* — toegeschreven en omstandig verhaald (45).

Aan zijn levensbeschrijving wordt hier slechts 't volgende ontleend:

Toen hij te Rome aankwam werd hij onder de discipelen van den H. Dionysius opgenomen en vergezelde hij den grooten missionaris naar Gallië, samen met andere leerlingen, in den tekst opgesomd:

Cum vero ab urbe Roma egrederetur, associatus est beatissimis Christi martyribus Dionysio, Quintino, Piato, Luciano et aliis quampluribus, quorum nomina vitae adscribuntur in libro, qui ad fidem Christi praedicandam in Gallias fuerant destinati (45).

De H. Dionysius was, zooals we nu weten, de *allereerste* cefalofoor der legendarische hagiographie; van de vier volgelingen, *nominatim* aangeduid, als martelaars gestorven, wordt aan drie de cefaloforie later toegeschreven, waaruit blijkt dat *de legende van den H. Dionysius uitgangspunt en centrum is geweest der cefaloforie, eerst op zijn volgelingen, daarna op andere martelaars toegepast, en van Parijs uit over Frankrijk en dan over heel westelijk Europa verspreid* (46).

Als besluit van deze misschien al te lange uiteenzetting mogen we onbetwistbaar vaststellen dat, tegen den gewonen gang in, het beeld der cefaloforen uit de *legende* is gesproten. Of nu deze laatste van literairen dan wel van populairen oorsprong is, rechtstreeks uit de verbeelding en uit de pen van den IX^e eeuwischen biograaf, wie hij ook zij, van den H. Dionysius gevloeid, ofwel in de volksverbeelding ontloken en daarna door hem opgeteekend, zal wel nooit met zekerheid uitgemaakt worden. Wie de door ons voorgestelde en elders bestreden volgorde der *passiones* aanvaardt, zou kunnen vermoeden, dat de legende reeds vóór Hilduinus geboekt was en dat deze er dan niet de schepper van zou zijn, noch « le véritable responsable de cette audacieuse falsification », zooals Saintyves zich al te scherp uitdrukt in zijn dikwijls vermeld, soms al te hekelend,

(44) Over den H. Chrysolius en zijn vereering te Komen in West-Vlaanderen, zie G. CELIS, *op. cit.*, bl. 127.

(45) *Acta Sanctorum Belgii*, I, blzz. 142, 143 en 145.

(46) Aangaande het wonder der cefaloforie, later aan de HH. Ferréol en Ferjeux, apostelen van Besançon, toegeschreven, teekent hun moderne biograaf aan: « Cette légende fut sans doute inspirée de saint Denis et de plusieurs autres martyrs. Elle a triomphé dans l'iconographie, mais on voit que son origine (wat de twee voornoemde heiligen betreft) n'est pas bien ancienne ». P. A. PIDOUX, *Vie des Saints de la Franche-Comté*, I, bl. 41. Lons-le-Saulnier, 1908.

maar toch verdienstelijk opstel (47), waarnaar we ons vergenoegen te verwijzen, wat de verspreiding der legende en de vereering der HH. Cefaloforen betreft. Hoofdzaak voor ons was het, den oorsprong der legende tot in het Carolingisch tijdperk na te gaan en zodoende vast te stellen, dat zij niet uit een cefaloforenbeeld gesproten is, maar dat deze beelden ontstaan zijn uit de legende, waarvan ze, door wisselwerking, de verspreiding hebben begunstigd, zoodat deze later nog op andere onthoofde martelaars dan op den Parijzer *prototypus* en zijn volgelingen is overgegaan, waaraan dan weer talrijke HH. Cefaloforen en ontelbare cefalofoorbeelden hun bestaan te danken hebben.

*
* * *

Het is niet raadzaam, zich al te licht op het glibberig pad der hypothesen te wagen: daarom past het, tegenover zekere al te stoute gissingen 'n critisch standpunt in te nemen.

Zoo werd er, door 'n Fransch oudheidkundige en folklorist, een oorzakelijk verband gezocht tusschen de beelden van onthoofde heiligen en een raadselachtig uithangbord, waarover herhaaldelijk werd geschreven, dat van de « Bonne Femme », waarop een vrouw zonder hoofd staat afgebeeld (48).

In het tijdschrift voor Fransche folklore kan men desaangaande lezen:

« A Saint-Flour (Cantal) sur la façade d'une maison, une niche abrite une statue de sainte Barbe, portant la date de 1728. Or, depuis au moins 1583 jusqu'en 1882, cette maison fut une « Hostellerie ou logis où pendait pour enseigne la Femme sans tête ».

Cette enseigne vraisemblablement parlante ne faisait-elle pas allusion à la sainte martyre qui avait sa statue dans la niche et qui, comme on sait, périt par décollation.

Connait-on d'autres cas d'une rencontre de ce genre entre l'enseigne assez répandue à la Femme sans tête et une figuration de quelque sainte ayant été décapitée? (49).

De schrijver van dit artikeltje vermoedt, dat er achter het uithangbord van de vrouw zonder hoofd een zinspeling schuilt op een onthoofde Heilige, en vraagt naar andere gevallen, waarin hetzelfde verband voorkomt. Haast

(47) P. SAINTYVES, *op. cit.*, bl. 21. — Zie ook bl. 53, waar hij zich op kalmeren toon over Hilduinus uitlaat: « En tout cas, ce fut vraiment lui qui introduisit notre thème dans la légende chrétienne, et nous devons reconnaître aujourd'hui, si nous en jugeons par son succès, que cette initiative fut un trait de génie. »

(48) Als laatste studie over dit veelbesproken onderwerp vermeld ik hier de artikels van J. M. REMOUCHAMPS, *La « Bonne Femme » ou Femme sans tête*, in de *Enquêtes du Musée de la Vie wallonne* (1925), bl. 203 en 389-394; III (1931-35), bl. 245-262.

(49) Comte de LAPPARENT, *L'enseigne « A la Femme sans tête »*, in de *Revue du Folklore français*, II (1931), bl. 328.

durf ik te verzekeren, dat zijn vraag onbeantwoord is gebleven. Wat nu het bijzonder geval betreft, door hem aangehaald, daaruit valt niets te besluiten. Een oorzakelijk verband tusschen cefalofoorbeelden en bedoeld uithangbord is chronologisch onmogelijk: het uithangbord bestond sedert 1583, en het beeld der H. Barbara werd er anderhalve eeuw later bijgevoegd. Dus staat het vast, dat « *cette enseigne parlante ne faisait pas allusion à la sainte martyre qui... périt par décollation.* »

Het schijnbaar belangwekkend artikeltje blijkt, op den keper beschouwd. uiterst oppervlakkig en zonder eenig belang. Toch wekt het bij ons de algemeene vraag, of er geen oorzakelijk verband zou kunnen liggen tusschen de cefaloforische voorstellingen en het uithangbord van de vrouw zonder hoofd. Zoo 'n verklaring werd door de Engelsche historici der uithangborden aangeboden, met verwijzing naar een ouderen schrijver, door hen voorzichtigheidshalve van meet af ter verantwoording opgeroepen:

« Brady, in his *Clavis Calendaria*, II, p. 203 says: The martyrs who had been decapitated were usually represented with headless trunks, and the head on some adjoining table, or more commonly in their hands; and it was easy for ignorance and credulity not only to mistake that type, but to be led into belief that those holy persons had actually carried their heads about for the benefit of believers. The sign of the Good Woman, although originally meant as expressive of some female saint, holy or good woman, who had met death by the privation of her head, has been converted into a joke against the females whose alleged loquacity is considered to be satirised by this representation which, to conform to such meaning, they now more commonly call the Silent Woman » (50).

Niettegenstaande de overeenkomst, op een hoofdpunt, tusschen de twee *acephale voorstellingen*, welke ten voordeele pleit van de voorgestelde verklaring, stort deze echter als 'n kaartenhuisje in duigen om wille van een essentieel, hemelsbreed verschil: bij 'n cefalofoorbeeld ontbreekt n o o i t het hoofd; a l t i j d op het bedoelde uithangbord.

Hiermee vervalt alle oorzakelijkheid tusschen cefalofoorbeeld en het uithangbord der Vrouw zonder kop. Het was ten andere totaal overbodig een geleerde verklaring te zoeken voor dit uithangbord, door den middeleeuwschen, op vrouwenschimp belustigden volksgeest verzonnen en tegen het zoo dikwijls gehekelde koppig wijf gericht: de vrouw zonder hoofd blijkt 'n « *bonne femme* » te zijn, want alles is goed in haar en het « *koppig* » zijn is haar materieel onmogelijk. Op menig Fransch uithangbord werd, als bijschrift, van de vrouw verklaard: *Tout est bon fors la tête*. Daarom

(50) J. LARWOOD and J. H. HOTTEN, *The history of signboards*, bl. 454. Londen (1866).

besluiten we met de bezadigde woorden der Hollandsche schrijvers over uithangborden:

« Intusschen zien wij niet, waarom de oorsprong van de voorstelling juist aan eenig historisch feit of aan eenige voorstelling of opschrift moet zijn ontleend. Het hoofd wordt beschouwd als de zetel van alle nukken en booze grillen; vandaar al die uitdrukkingen als stijfkop, kribbekop, dwarskop, slechthoofd, korselhoofd, koppigheid. En nu was er waarlijk geen geleerdheid, zelfs niet veel verbeelding noodig, om, als men een goede vrouw wilde voorstellen, haar af te beelden, beroofd van dien zetel van nukken en grillen, met een woord, zonder hoofd. Zondigt de voorstelling van een anderen kant, welnu dat deed die van Diogenes ook, toen hij beweerde dat een kip zonder veeren een mensch was naar de definitie van Plato (51).

Zoo is nu de hypothese van 'n mogelijk verband tusschen cefaloorbeeld en « Bonne Femme » voorgoed vervallen (52). Indien er hier de aandacht op gevestigd werd, geschiedde dit hoofdzakelijk om nadruk te kunnen leggen op den principiëelen regel, dat alle geleerde en vergezochte hypothesen nutteloos en daarom verwerpelijk zijn, wanneer een eenvoudige, meestal gegronde verklaring bestaat. Overal, ook onder de folkloristen, treft men echter nog geleerd doende menschen aan, die simpele oplossingen verfoeien en naar ingewikkelde trachten of, zooals de Fransman zegt: *qui cherchent midi à quatorze heures...* ook *in casu* op een hunner toepasselijk, met name Quitard (53), die la *Bonne Femme* door 't Latijnsche *fama* trachtte te verklaren zonder zich, in zijn monoglottische kortzichtigheid, aan de *Goe Vrouw* en *the Good Woman* en *la Buona Moglie* te storen.

(51) J. VAN LENNEP en J. TER GOUW, *De uithangteekens in verband met geschiedenis en volksleven beschouwd*, II, bl. 223-226. Leiden, z.j. — « Ces hypothèses ne nous semblent pas devoir être retenues, car notre enseigne satirique apparaît régulièrement comme un fruit de l'humour populaire ». J. M. REMOUCHAMPS, *art. et loc. cit.*, III, bl. 253.

(52) Hiermee vervalt natuurlijk ook al hetgeen door een getrouw medewerker van *De Brabantsche Folklore* werd geschreven, naar aanleiding van een Engelschen tekst uit 1888, door hem aan een uitgave zonder wetenschappelijk karakter — *The Girls own paper* — ontleend, en waarin de *Good Woman* gelijkgesteld wordt met Anna Boleyn, de ongelukkige tweede gemalin van Hendrik VIII, op zijn bevel in den « Tower » te Londen onthoofd (de plaats wordt nu nog aan de bezoekers getoond). Cf. FR. HENDRICKX, *Uithangbord: In de goei vrouw*, in *De Brabantsche Folklore*, XVI (1937), bl. 391. Bovenstaande Engelsche identificatie is te wijten aan een toevallig samentreffen van twee verschillende uithangborden, op de twee zijden van een dubbel uithangbord: « The King's Head and Good Woman », waardoor het b e s t a n d e « Good Woman » als Anna Boleyn werd bestempeld. Niet het minst doet dit afbreuk aan de hierboven verstrekte en versterkte hypothese over den oorsprong van het niet specifiek Engelsch, maar haast internationaal uithangbord der « Goei vrouw » of vrouw zonder kop.

(53) P. M. QUITARD, *Etudes historiques, littéraires et morales sur les proverbes français*, bl. 247. Parijs, 1860: « On voyait autrefois à Paris plusieurs enseignes où était peinte une femme sans tête, image de la Renommée, qui cache la sienne dans les nuages », enz.

Dat hij nog steeds volgelingen vindt, tegen Fournier en anderen in (54), blijkt o.a. uit het standaardwerk van Gobert, den even naïeven mensch als rijk gedocumenteerden beschrijver der *Rues de Liège* die, in de heruitgave van zijn meesterwerk, aangaande het te Luik alombekend uithangbord, later door V. Remouchamps grondig en vergelijkend bestudeerd, nog steeds de verklaring door *fama* aankleeft, om de andere, met hare « *sotte et scandaleuse conclusion: La bonne femme est celle qui n'a point de tête* » te kunnen verwerpen (55); eindelijk uit het slot van een onlangs verschenen dagbladartikel, waarvan de schrijver, achter twee initialen verscholen, tegen V. Remouchamps en ten voordeele van 't latijnsche *fama* optreedt (56).

Voor ons echter blijft, tegen alle andere exegetische proeve in, hoe geleerd ook, het hekelend uithangbord van de *Goe Vrou* zonder kop een spontane uiting van middeleeuwschen « Volkswitz », zonder eenig verband met het hier behandelde onderwerp.

Het moet ons niet verwonderen, dat « *la promenade céphalophorique* », om Kurth's woorden te benuttigen, welke op hagiographisch gebied zoo verspreid was en er zulke faam genoot, ook op een wereldsch terrein, ver van de heiligenwereld verwijderd, sporen heeft nagelaten. Een enkel geval, het eenige waarschijnlijk in de volksoverlevering, van een marcheerenden man zonder kop, onmiddellijk na zijn terechtstelling, doch zonder eigenlijke cefaloforie, mag hier vermeld worden.

In het Duitsche volksleven deed vroeger een verhaal de ronde, door een volkslied verspreid, van een zeeroover die, met zijn gezellen ter dood veroordeeld, als laatste gunst, gewoonlijk toegestaan, om het leven bad van de bandieten die hij, na zijn onthoofding, zou voorbijgaan. Zoo kon hij vijf veroordeelden al gaande redden, en zou nog verder gemarcheerd zijn, hadde de beul hem niet doen struikelen en vallen. Zoo verhaalt 'n Duitsch historicus:

(54) Tegen Quitard in schreef een Parijzenaar het volgende in 1851: « Quant à la fameuse enseigne de la *Femme sans tête*, il appartenait à la galanterie française de lui faire réparation d'honneur, en appliquant l'impertinente légende de « *Tout en est bon* », non plus à une femme décapitée, mais à un porc doré des pieds à la tête ». A. Berger, in het *Journal des Débats*, 15 Mei-1 Juni 1851, aangehaald door E. FOURNIER, *Histoire des enseignes de Paris*, bl. 277. Parijs, 1884.

(55) Th. GOBERT, *Liège à travers les âges*, II, bl. 219. Luik, 1925.

(56) « Le savant folkloriste (V. Remouchamps) nous paraît trop catégorique lorsqu'il écarte toute idée d'un rapprochement entre l'enseigne et l'expression *bona fama*, et sa thèse ne tient pas compte du fait que le proverbe « *Femme sans tête, tout en est bon* » a pu être inspiré par l'image de la Renommée ». P. G., *A la Bonne Femme*, in *La Legia*, 19-20 April 1941. — Na al het voorgaande lijkt het overbodig, den schrijver van dit artikel beredeneerd tegen te spreken.

« Vor seinen Tote hat Störtebeker vom Rate erlangt, dass alle seine Gesellen, bei denen er nach seiner Enthauptung vorbei liefe, begnadigt werden sollten, und ist dann enthauptet bis zum fünften Manne gegangen; da aber hat ihm der Henker einen Klotz vor die Füße geworfen, dass er gefallen ist und hat nicht wieder aufkommen können » (57).

*
* *

Een vermetele en uiterst gewaagde onderneming zou het zijn, 't opstellen van de iconographie der HH. Cefaloforen aan te vatten. Enkele typische voorstellingen van hun *prototypus*, verscholen of verdwenen, worden hier alleen aangehaald.

Toen, in de laatste jaren der XV^e eeuw, de syphilis in Europa verscheen als de geduchte straf der ontucht, werd deze kwaal de *morbus gallicus* of «Franzosen(krankheit)» genoemd, en de H. Patroon als beschermer tegen dit onheil aangeroepen. Dit blijkt o.a. uit 'n prachtige houtgravure, te Regensburg (of Ratisbonne) gesneden, waarop de H. Dionysius tweehoofdig wordt voorgesteld en het gebed afgedrukt, ter behoeding voor de verschrikkelijke krankheid, aldaar *mala franzos* geheeten (58).

Merkwaardig is het beeld van den H. Dionysius in de vroegere kapel van het ambacht der oud-kleerkoopers in de Sint-Pieterskerk te Leuven, in een onlangs verschenen hoogstaande verhandeling afgebeeld (59).

Een prachtig cefalofoorbeeld van den H. Dionysius, aan Lambert Lombard toegeschreven, wordt in het Museum te Luik bewaard en werd in 1940 te Brussel tentoongesteld (60).

In de bovennis van het hoogaltaar van de vroegere Capucienenkerk te Maeseyck, nu de kerk of kapel van O.L. Vrouw ter Engelen, prijkt een beeld van den H. Dionysius, welke zijn hoofd in beide handen voor zijn borst draagt. Deze voorstelling, in Limburg uiterst zeldzaam, laat zich verklaren uit het feit, dat deze kerk door den heer Dionysius Van Oeteren, oud-burgemeester van Luik, gesticht werd. Bij de wijding in 1638 werd ze dan ook onder de bescherming geplaatst van den H. Dionysius, patroonheilige van den stichter, aldaar begraven (61).

(57) Cf. A. KELLER, *Der Scharfrichter in der deutschen Kulturgeschichte*, bl. 169. Bonn-Leipzig, 1921 (*Bücherei der Kultur und Geschichte*, XXI).

(58) E. FUCHS, *Illustrierte Sittengeschichte*, Renaissance, I, bl. 381, fig. 331. München, 1909.

(59) Cf. J. VERHAERT, *Het Ambachtswezen te Leuven*, fig. III. Leuven, 1940. Onvindbaar in 't prachtwerk van E. VAN EVEN, *Louvain dans le passé et dans le présent*. Leuven, 1895.

(60) Cf. den catalogus van deze tentoonstelling (9 Maart-15 April 1940): *Les chefs-d'œuvre du Musée de Liège*, 46-47 («Panneau du retable de Saint-Denis») Brussel, 1940.

(61) Bij de laatste herstellingswerken aan kerk en klooster werd zijn grafsteen in den kerkmuur ingemetseld.

Door dat beeld, in de kerk van het « klein kleusterke » te Maeseyck, leerde ik voor het eerst, meer dan een halve eeuw geleden, den *prototypus* der HH. Cefaloforen kennen, wier legende geen ander spoor in mijn geboortestreek heeft achtergelaten.

Als een hulde aan den grootmeester der Vlaamsche schilderschool vermelden we ten slotte het prachtig en indrukwekkend tafereel « De Marteldood van den H. Justus », door Rubens circa 1635 geschilderd, nu in het Museum van Bordeaux bewaard (63).

BESLUIT

I. De *cefaloforie* is een legende zonder historischen ondergrond, zooals voldoende blijkt uit het feit, dat er geen sprake van is in de oudste akten van de Heiligen, later met dit wonder opgetooid.

II. Tegen den gewonen gang in (legende uit 'n meestal misbegrepen beeld ontstaan) heeft de cefaloforie geen plastischen, maar 'n hagiographischen oorsprong.

III. Het wonder der cefaloforie werd voor het eerst aan den H. Dionysius, dan aan zijn volgelingen, daarna aan andere heiligen, eerst in Frankrijk (met name te Parijs) en later ook in andere landen toegeschreven.

IV. Deze legende werd ten laatste in de IX^e eeuw geboekt, waarschijnlijk uit den volksmond opgeteekend.

V. De versie van Hilduinus, na of eerder vóór de *Post beatam*, heeft het meest tot de verspreiding der legende en het ontstaan der cefalofoorbeelden bijgedragen, en deze beelden hebben hunnerzijds, door de veraanschouwelijking der legende, de verspreiding er van begunstigd, zoodat de cefaloforen, door de eeuwen heen, tot meer dan 150 en hun beelden tot in het oneindige gestegen zijn.

VI. Alle vergezochte verklaringen, alsook de ongewettigde veronderstelling van Kurth, door 'n zinspeling van P. Delehaye opgefrischt, komen voortaan niet meer in aanmerking.

Leuven.

Prof. Dr. Jan Fr. GESSLER.

(62) Cf. o. a. A. ROSENBERG, *P.P. Rubens. Des Meisters Gemälde*, bl. 382. Stuttgart-Leipzig, 1911.

VESTIGES PREROMANS A L'ABBAYE DE SAINT-BAVON DE GAND

Dans son savant ouvrage consacré à saint Amand, le R. P. de Moreau S.J. a établi que, selon toute vraisemblance, les abbayes gantoises de Saint-Bavon et du Mont Blandin furent fondées au VII^e siècle, sous le vocable de Saint-Pierre, par saint Amand, missionnaire originaire d'Aquitaine (1).

La première période de développement de l'abbaye de Saint-Bavon est obscure. En 651, un seigneur du nom de Bavon, qui venait de se convertir, entra à l'abbaye et lui fit abandon de ses biens (2). Il y mourut et fut béatifié (3). Trois siècles plus tard, l'abbaye fut placée sous le patronage de Saint-Bavon; une charte de 974 désigne le monastère sous ce nom (4).

Au IX^e siècle, l'abbaye de Saint-Bavon dut connaître une période de prospérité. Vers 814, Charlemagne mit à la tête des deux monastères gantois son ami et biographe Eginhard et lui fit confier la dignité abbatiale. Après la mort de l'empereur, les Normands firent de fréquentes incursions dans nos contrées. En 851, ils saccagèrent l'abbaye de Saint-Bavon (5). En 879, Saint-Pierre (le Mont Blandin) et Saint-Bavon furent livrés aux flammes (6). Au témoignage des *Miracula Sancti Bavonis*, composés à la fin du X^e ou au début du XI^e siècle, la région au milieu de laquelle se trouvaient les ruines de l'abbaye ressemblait à un désert (7). Les moines se réfugièrent à Laon, emportant avec eux les reliques de saint Bavon, et y restèrent jusque vers 937.

La Flandre étant pacifiée, ils reprirent possession de leur monastère en ruines. La discipline monastique s'était fortement relâchée parmi eux. Les *Miracula* rapportent que Transmar, évêque de Noyon-Tournai (918-964), dont le diocèse comprenait la ville de Gand, demanda à Arnoul I^{er}, troisième comte de Flandre (918-965), un des princes les plus riches et les plus puissants de son temps, et qui avait sous sa domination l'abbaye de Saint-Bavon, d'entreprendre la réforme du monastère (8). Arnoul s'a-

(1) E. DE MOREAU, *Saint-Amand*, Louvain, 1927.

(2) *Vita Sancti Bavonis* (du IX^e siècle). Mon. Germ. Hist. Rerum Merovingicarum, t. IV, pp. 334, 546.

(3) *Ibid.* Préface de B. BRUSCH, p. 533.

(4) SERRURE, *Cartulaire de Saint-Bavon, à Gand* (655 à 1255). Gand, 1836 à 1840, p. 5.

(5) E. DE MOREAU, *Histoire de l'Eglise en Belgique*, t. I, p. 41.

(6) *Annales Blandinienses* (Xe-XI^e s.s.) Ed. GRIERSON, *Les Annales de Saint-Pierre de Gand*, etc. (Comm. Royale d'Histoire), 1937, pp. 12 et 14.

(7) *Miracula Sancti Bavonis*, t. I, c. VII, p. 593 (cité par E. DE MOREAU).

(8) *Ibid.*

dressa à Gérard, fondateur de l'abbaye de Brogne, dans le comté de Namur; il le chargea de la réforme des deux monastères gantois, en même temps que de leur restauration matérielle. A sa demande, le roi Lothaire I^{er}, par une charte de 954 (9), approuva la restauration de l'abbaye et l'installation dans les monastères gantois de moines de l'ordre de saint Benoît.

La réforme avait commencé en 937 (10). Les travaux de reconstruction de l'abbaye de Saint-Bavon durent être entamés vers le même moment. En 939, les reliques de saint Bavon, transférées jadis à Laon, furent ramenées à Gand par les moines, mais on dut les confier jusqu'à l'année suivante à l'église Saint-Jean-Baptiste du Nouveau Château, celle du monastère n'étant pas encore reconstruite. Quant aux travaux de restauration du monastère, ils ne furent achevés qu'en 946 (11).

Le 1er avril 985 fut commencée la réédification de l'église abbatiale (12); au cours de cette campagne furent édifiés, notamment, un porche occidental commencé le 25 avril 1003 (13) et une crypte où fut inhumé saint Macaire, en 1012 (14). Le 10 mai 1067, eut lieu la consécration solennelle de l'abbatiale (15).

Divers travaux furent entrepris à l'église au cours du XII^e siècle. En 1138, on ajouta une haute tour au massif occidental (16). En 1148, on y consacrait une crypte et on y déposait les reliques de saint Macaire (17). En 1177, on transférait ces reliques dans le chœur de l'église. En 1179, on les transportait dans une chapelle surmontant le lavatorium, destinée à abriter les objets les plus précieux de l'abbaye et dont la consécration

(9) *Archives de l'Evêché de Gand*, carton I, n° 3. (Charte du 11 décembre 954). Cité par E. NINANE dans *L'Abbaye de Saint-Bavon à Gand*, Bruges, 1930.

(10) E. DE MOREAU, *Histoire de l'Eglise en Belgique*, t. II, p. 60.

(11) *Ibid.*

(12) « Anno 985... inchoatum est in majori excellentia majus œdificium ecclesie et; chori Gandensis cœnobii die Kal. Aprilium », *Annales S. Bavonis, Mon. Germ. H. S. f.* 188 (*Annales Elmarenses*, GRIERSON,) cité par P. ROLLAND, *Rev. Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1941, p. 127. Les deux notes suivantes sont également empruntées à l'article de M. P. Rolland, qui apporte des précisions nouvelles sur la chronologie de l'abbatiale de Saint-Bavon.

(13) « Anno 1003 inchoatum est occidentale opus Gandensis cœnobii septimo Kal. Maii » *Ibid.* (GRIERSON, p. 88).

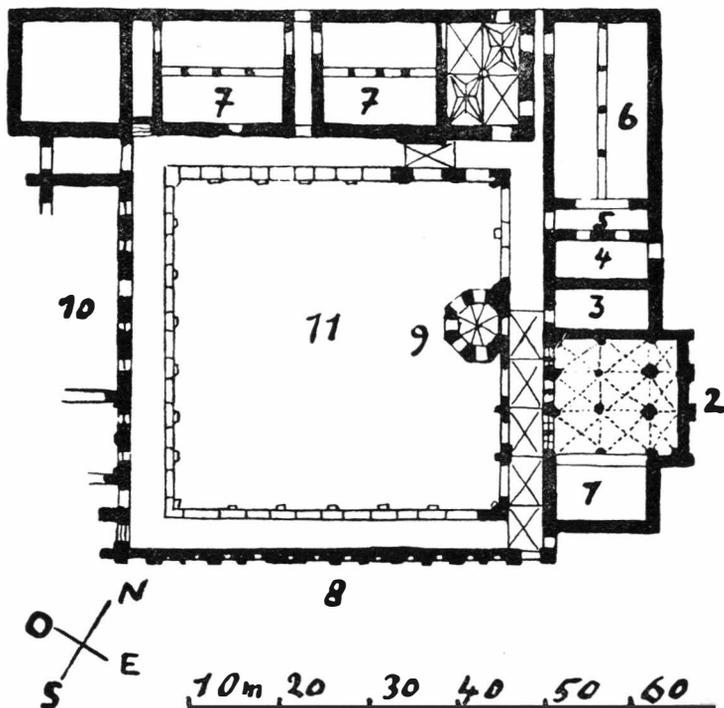
(14) « Anno 1012 S. Macharius... in cœnobio Gandensis, quarto idus Aprilis, obiit sanctissime et ibidem in crypta Beate Mariæ... sepelitur honorifice » (*Ibid.*)

(15) « Anno 1067 elevatio Sancti Macharii et dedicatio ecclesie Sancti Bavonis ». *Ibid.* p. 28.

(16) « Anno 1138 inchoatum est occidentale opus majoris turris Gandensis cœnobii, primo die mensis Martii ». *Ibid.*, p. 190.

(17) « Anno 1177 Sanctus Macharius... de crypta super sanctuarium... transfertur » *Ibid.*

avait eu lieu cette même année (18). A la même époque furent édifiés le cloître et les autres bâtiments monastiques, notamment la salle capitulaire, la sacristie, le dortoir, le réfectoire.



- | | |
|------------------------|----------------------------------------|
| ■ Xe au XVe s. | □ Démoli jusqu'aux fondations. |
| 1. — Sacristie | 7. — Cellier, surmonté du réfectoire. |
| 2. — Salle capitulaire | 8. — Emplacement de l'église |
| 3. — Salle | 9. — Lavatorium |
| 4. — Salle | 10. — Aile réservée aux Frères convers |
| 5. — Cage d'escalier | 11. — Préau |
| 6. — Salle basse | |

Plan des ruines de l'abbaye Saint-Bavon

Une nouvelle salle capitulaire fut construite au XIII^e siècle, sur l'emplacement de l'ancienne, et des transformations apportées au dortoir et à d'autres locaux (19). Au XIV^e siècle on travaille à l'aile septentrionale des bâtiments conventuels. La dernière transformation importante est

(18) Ceci semble concorder avec la mention de « grands travaux » exécutés sous l'abbatial de Baudouin II (1225-1251), d'après la chronique, souvent fantaisiste, du moine JEAN DE THILRODE, écrite vers 1294 (Mon. Germ. Hist. t. XXV. Cité par E. NINANE, op. cit.)

de la fin du XV^e siècle: en 1494, l'abbé Rafaël de Mercatel, fils naturel de Philippe-le-Bon, entreprit la construction d'un nouveau cloître, qui prit la place du cloître roman. Ce fut le dernier éclat que jeta l'abbaye.

En 1539, une révolte des Gantois eut comme conséquence la démolition partielle, sur l'ordre de Charles-Quint, de ce monastère neuf fois séculaire: l'abbaye fit place à une citadelle destinée à contenir les Gantois. La destruction fut continuée par les Calvinistes en 1581; elle se poursuivit jusqu'en 1834. Elle épargna, heureusement, certaines parties des bâtiments conventuels, notamment le réfectoire, l'entrée et la travée orientale de la salle capitulaire, le mur septentrional de l'église et des vestiges importants du cloître et des bâtiments attenant à sa galerie orientale.

L'archéologue gantois Van Lokeren (1799-1872) contribua dans une large mesure à la sauvegarde des ruines. Il consolida quelques travées encore existantes du cloître de Mercatel et en reconstruisit deux autres — les deux premières de l'aile orientale — à l'aide de matériaux anciens. Il fit des relevés minutieux des parties des ruines les plus exposées à la destruction.

*
* * *

Les vestiges de l'abbaye remontant aux XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles peuvent être aisément datés soit par des documents, soit par leurs caractères stylistiques. L'objet de cette étude, ce sont des vestiges antérieurs, que je crois pouvoir attribuer au deuxième tiers du X^e siècle. Ils se rencontrent dans tous les bâtiments conventuels attenant à la galerie orientale du cloître, depuis la sacristie, au sud, jusqu'à l'extrémité septentrionale de cette galerie. On distingue trois sortes de ces vestiges pré-romans.

Ce sont d'abord des segments d'arcs en plein cintre, (fig. I), visibles du cloître, au bas des murs occidentaux des bâtiments conventuels. Deux de ces fragments, correspondant à des baies géminées, sont interrompus par la fenêtre s'ouvrant à gauche de l'entrée de la salle capitulaire; ces arcs, arasant le parement du mur, actuellement aveuglés, sont composés de longues dalles minces, de taille fruste, et prolongés, sans interruption d'impostes, par des pieds-droits enterrés dans le sol. Sans doute était-ce là l'entrée d'une salle primitive; le sol dut être relevé à l'époque romane, car une base du cloître roman encore en place, contre le lavatorium, et les bases gothiques de la salle capitulaire sont complètement dégagées.

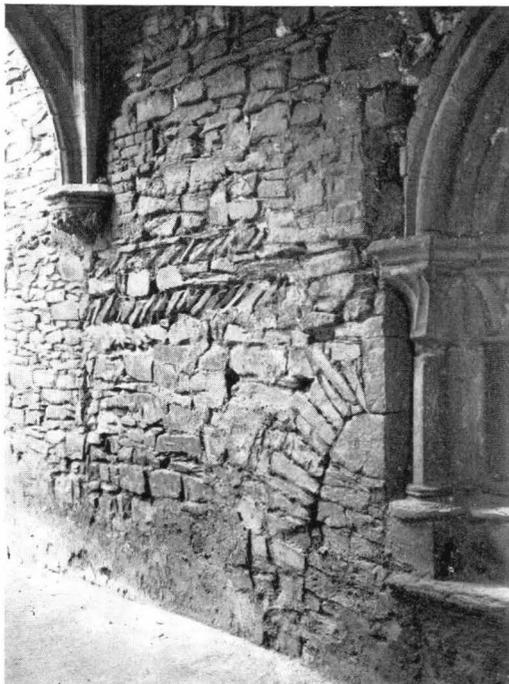


Fig. I. — Vestiges préromans au Nord de la salle capitulaire.



Fig. II. — Mur occidental de la salle n° 6. Vue extérieure.

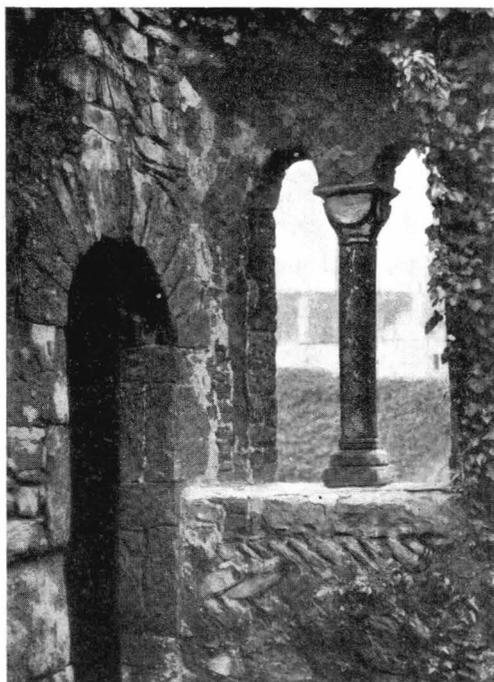


Fig. III. — Mur occidental du dortoir X^e et XII^e ss.



Fig. IV. — Mur occidental du dortoir du X^e s. Vue extérieure.

Ruines de l'abbaye Saint Bayon à Gand.



Fig. V. — *Mur occidental de la salle capitulaire.*
Dessin de Van Lokeren.



Fig. VI. — *Salle capitulaire vue vers l'ouest.*
Aquarelle de De Noter
Ruines de l'abbaye de Saint Bavon à Gand.



Fig. VII. — *Mur occidental du dortoir. X^e et XII^e ss.*
Vue intérieure.

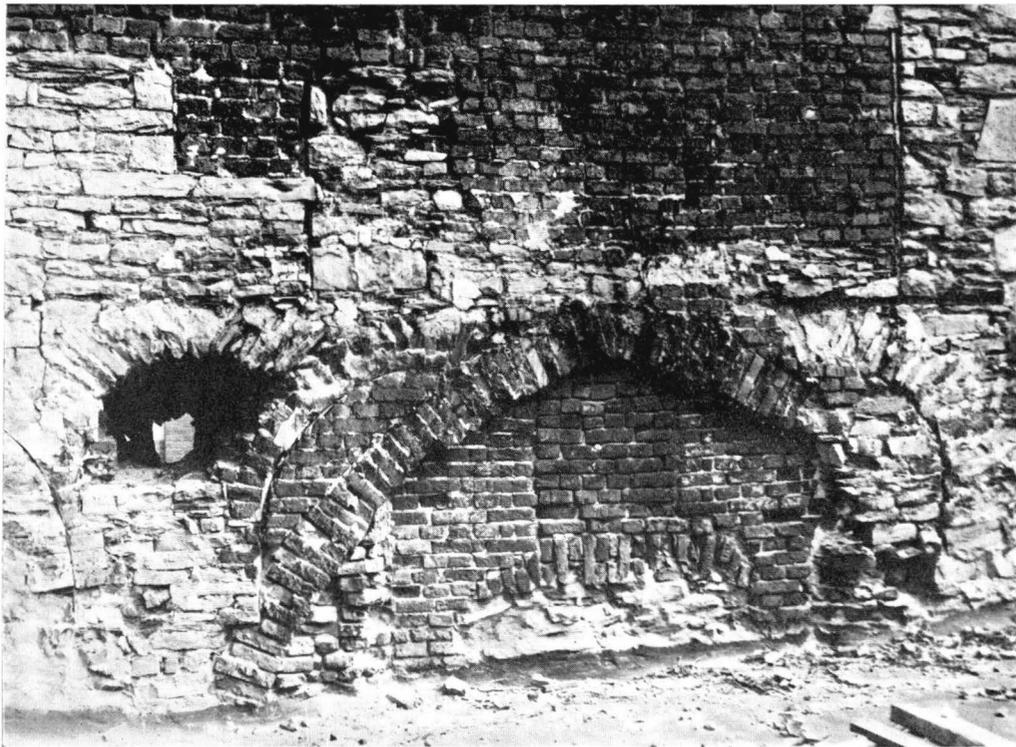


Fig. VIII. — *Mur oriental du dortoir. X^e s.*
Vue intérieure.
Ruines de l'Abbaye de Saint-Bavon à Gand

Trois autres fragments d'arcs de même appareil, mais venant plus haut que les premiers, sont visibles aux murs occidentaux des salles I et VI du plan terrier de l'abbaye.

D'autres témoins de l'époque préromane sont de nombreux fragments d'*opus spicatum* encastrés dans l'appareil des bâtiments orientaux. Tantôt les zigzags de l'*opus spicatum* sont superposés les uns aux autres (fig. II, III); tantôt ils sont séparés par des bandes d'appareil assez régulier (fig. I, II). On les rencontre sur tous les murs visibles de la galerie orientale du cloître; à l'intérieur de la salle capitulaire, à l'est comme à l'ouest, où ils apparaissent sous le parement dégradé du XIII^e siècle; dans la cage d'escalier et dans la salle VI du plan (fig. II); aux murs orientaux et occidentaux du dortoir (fig. II, III, IV). Un dessin de Van Lokeren exécuté en 1829, avant la reconstruction des voûtes des deux premières travées du cloître (fig. V), nous montre d'autres traces du même appareil. Un petit fragment d'*opus spicatum* est également encastré dans le parement sud du mur septentrional de l'abbatiale, le seul conservé: il semble que ce soit là un matériau de remplissage.

Signalons enfin une série de baies circulaires, rouvertes il y a quelques années et dont le sommet arrive à la hauteur du talus des fenêtres du dortoir du XII^e siècle. Ces baies, profondément ébrasées vers l'intérieur, ont conservé une partie de leur crépissage; on y distingue des marques de couchis. Elles sont grossièrement appareillées; leurs claveaux sont concentriques à l'axe dans la partie supérieure, posés à plat dans leur partie inférieure. Il y en a deux intactes et les vestiges d'une troisième au mur occidental du dortoir, au-dessus des salles III et IV du plan (fig. IV, VII); on en voit des fragments aux murs orientaux du dortoir (fig. VIII) et de la salle capitulaire, là où celle-ci rejoint la sacristie. Le dessin cité plus haut de Van Lokeren (fig. V) nous en fait voir deux au mur occidental de la sacristie. Enfin, une aquarelle du peintre Van Noter, datée de 1810, conservée au Musée lapidaire de l'abbaye (fig. VI), nous montre des baies d'un type analogue. Cette aquarelle représente l'extrémité orientale de la salle du chapitre, vue vers l'Ouest. Les voûtes de cette salle ont disparu, mais on distingue, à l'endroit où se faisaient leurs départs, les vestiges de baies en plein cintre aveuglées. Ces baies appartenaient, selon toute vraisemblance, au mur oriental du dortoir primitif, conservé par l'architecte du XIII^e siècle. Leur présence en cet endroit permet de croire que le dortoir du X^e siècle et celui qui lui succéda au XII^e siècle se terminaient ici et que la section orientale de la salle capitulaire, en saillie prononcée sur l'abbaye primitive, est une addition du XIII^e siècle. On notera

que le cintre de ces dernières baies se prolongeait par des pieds-droits, alors que les baies du mur occidental avaient la forme d'oculi.

*
* * *

Que ces divers vestiges soient les témoins d'une construction antérieure à l'abbaye romane, on n'en peut douter. Les grandes baies sises au bas des murs occidentaux ont été partiellement enterrées à l'époque romane. L'*opus spicatum*, si abondant dans les bâtiments de l'aile orientale, ne se rencontre dans aucun des bâtiments romans de l'abbaye, appareillés en petits moëllons de Tournai. On n'en voit, croyons-nous, de témoins dans aucune construction romane du bassin scaldien. Les baies circulaires, qui affleurent au seuil des fenêtres du dortoir du XII^e siècle et qui sont fortement désaxées par rapport à celles-ci, leur sont certainement antérieures. Leur tracé est celui de nombre de baies de l'époque carolingienne (19).

On a émis l'hypothèse que ces vestiges préromans seraient les restes de constructions antérieures aux invasions normandes. Cela n'est pas impossible en ce qui concerne les baies visibles au bas des murs de la salle capitulaire. Mais nous croyons que les baies circulaires du dortoir et l'appareil en *opus spicatum* appartiennent à une période sensiblement plus avancée de l'époque carolingienne. Cet appareil, dont on trouve ici des témoins si nombreux, notamment au dortoir, se rencontre également au rez-de-chaussée et au premier étage du donjon primitif du Château des Comtes de Flandre, à Gand. Ce château fut construit par le comte Arnoul I^{er}, un peu avant 940 (20). Arnoul y résida fréquemment, et c'est ainsi qu'il fut amené à intervenir dans l'administration des deux abbayes gantoises. On a vu plus haut que ce fut vers 937 que commença, à l'initiative de ce prince, la reconstruction de l'abbaye de Saint-Bavon. La similitude de l'appareil des deux édifices nous mène naturellement à cette conclusion qu'ils doivent être contemporains et que les vestiges préromans de Saint-Bavon sont ceux du monastère reconstruit par Gérard de Brogne.

B^{on} VERHAEGEN.

(19) Citons, notamment, pour la Belgique : Saint-Ursmer de Lobbes; pour la France : Saint-Riquier (Centula), la Basse-Œuvre de Beauvais, le Baptistère de Saint-Jean à Poitiers, Saint-Pierre de Jumièges (médaillons), l'église de la Couture au Mans, Saint-Remi de Reims (1005); pour la Suisse, le clocher de Romainmotier; pour l'Angleterre: les églises saxonnes d'Avebury, Bosham, Bybury, Barton-on-Humber, Saint-Benet de Cambridge, etc

(20) V. FRIS, op. cit., p. 8.

A PROPOS DU TOMBEAU DE PHILIBERT DE SAVOIE, ERIGE PAR MARGUERITE D'AUTRICHE

L'article intitulé « Autour du Tombeau de Philibert le Beau, à Brou. Une description du projet Perréal-Colombe, par Jean Lemaire de Belges » (1), développe une thèse nouvelle et ingénieuse. M. Jean Gabriel Lemoine a eu l'idée originale d'établir un lien étroit entre les premiers projets artistiques du tombeau de Philibert et l'œuvre littéraire de Jean Lemaire de Belges, intitulée la « Couronne Margaritique ». Evidemment il était connu, depuis longtemps, que ces deux œuvres étaient consacrées à la mémoire de Philibert le Beau, duc de Savoie, l'époux tant regretté de Marguerite d'Autriche.

Mais, sous prétexte de célébrer le mari défunt, l'écrivain s'attache principalement à glorifier la veuve fidèle. Sans doute il raconte la tragique partie de chasse à Pont-sur-Ain, où le beau duc contracta la pneumonie qui devait l'emporter en quelques jours. Mais, surtout, il dépeint les actes et les sentiments de Marguerite en ces tragiques circonstances; il montre comment la veuve, d'abord accablée de désespoir, se ressaisit courageusement. Aussi, pour la récompenser, la sublime déesse Vertu mande le digne orfèvre Mérite, afin de lui forger la Couronne Margaritique. Cette couronne sera dessinée par une artiste nommée Martia ou Marlia. Dix pucelles lui servent de patrons, chacune d'elles ornée d'une pierre précieuse symbolique, figurant dix vertus longuement exaltées par dix orateurs. Les dix pierres précieuses et les dix vertus forment, disposées en acrostiches, le nom de Marguerite. Bien qu'il renferme des renseignements précis et exactes sur la vie de Marguerite d'Autriche, cet essai paraît le triomphe du froid symbolisme, de la rhétorique savante et vide.

Voici que M. Lemoine lui a trouvé un sens caché extrêmement intéressant, car il donnerait la solution d'un problème d'histoire de l'art encore irrésolu: quel fut le projet français du tombeau de Philibert de Savoie, projet élaboré par le peintre Jean Perréal et le sculpteur Michel Colombe? On sait uniquement que les ébauches de ces artistes, finalement écartées en faveur de l'œuvre gothique que réalisa le flamand Van Boghem et ses collaborateurs, avaient été conçues dans le style de la Renaissance. Toutefois, comme on n'a point retrouvé ces documents, on ne peut s'en faire une idée précise. Mais l'article en question prétend nous apporter la solution

(1) *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. XI, 1941, 1, pp. 35-52.

de l'énigme. A défaut d'un dessin exact, nous possédons une description minutieuse du tombeau de Philibert. Ce n'est autre que la « Couronne Margaritique », qui a traduit « la réalisation plastique de Perréal ».

Cela suppose donc que l'œuvre artistique est antérieure à l'œuvre littéraire. Ce qui entraîne M. Lemoine à reporter le début de la composition poétique, non à 1504-1505, ainsi qu'il est généralement admis, mais vers 1508 et même 1509.

Peut-on le suivre dans cette voie? Tous ceux qui ont étudié Jean Lemaire de Belges, depuis notre compatriote J. Stecher, qui publia ses œuvres complètes, l'Allemand P. A. Becker, le Français Francisque Thibaut jusqu'à G. Doutrepont dans son dernier Mémoire publié en 1934, sont d'accord pour fixer le commencement de la Couronne Margaritique à 1504-1505 (2). Sans doute, l'œuvre n'est pas datée, mais elle contient une phrase qui, explicitement, nous reporte à cette époque. J. Lemaire dit, en effet, que celle pour qui il compose cet ouvrage, « aujourd'hui n'excède point vingt-cinq ans » (3). Or Marguerite d'Autriche était née le 10 janvier 1480, elle avait donc vingt-cinq ans au début de l'an 1505. Cela concorde, d'ailleurs, avec l'esprit dans lequel fut écrit la « Couronne Margaritique ». C'est, essentiellement, un écrit de circonstance, destiné à consoler la jeune veuve d'un deuil récent et cruel. Pourtant M. Lemaire s'élève contre cette tradition qui paraît sûrement établie. Il fixe le début de la composition au plus tôt en 1508, époque de la première conversation de J. Lemaire avec le peintre Perréal, au sujet du tombeau de Brou. A la suite de quoi Perréal dans sa première lettre à Marguerite d'Autriche, du 15 novembre 1509, offrit ses services en ces termes: « Lemaire me dit qu'on vous en a déjà fait quelques patrons (des sépultures). Si je me suis mis et ai renvoyé mes portraictures, au moins des choses antiques que j'ai vues en parties d'Italie, pour faire de toutes fleurs un trosse bouquet dont j'ai montré le ject à Lemaire » (4). D'après cette lettre, et M. Lemoine l'admet, c'est évidemment Lemaire qui a initié Perréal au dessein de Marguerite d'Autriche. Mais, en outre, à la vue des esquisses de l'artiste, l'écrivain aurait conçu le plan de la Couronne Margaritique. Pour démontrer cette hypothèse, M. Lemoine développe l'argument suivant: le projet du tombeau était connu de J.

(2) J. STECHER. *Œuvres complètes de Jean Lemaire de Belges*. Louvain, 1882-1891, 8°, 4 vol.
PH. AUG. BECKER. *Jean Lemaire Der erste humanistische Dichter Frankreichs*. Strassburg, 1893, 8°.

FRANCISQUE THIBAUT. *Marguerite d'Autriche et Jehan Lemaire de Belges*. Paris, 1888, 8°.
GEORGES DOUTREPONT. *Jean Lemaire de Belges et la Renaissance*, Bruxelles, 1934, 8°.

(3) J. STECHER. *Œuvres complètes*, t. IV, p. 149.

(4) BRUCHET (M.). *Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie*. Appendice I, n° 11, p. 192. Lille, 1927, 4°.

Lemaire avant qu'il n'entreprît la Couronne Margaritique. En effet, dans cette œuvre même, il compare Marguerite d'Autriche à Artémise, femme du roi Mausolus, car elle « a délibéré infailliblement d'honorer le lieu où le corps de son seigneur est inhumé et d'y faire construire un édifice grand et somptueux... Et sera enrichie sa sépulture d'une œuvre mémorable » (5). Cette allusion aux intentions de la jeune veuve nous reporte au plus tôt à l'année 1505, époque des premiers projets. « Mais, déclare M. Lemoine, à ce moment Jean Lemaire est à Turin et il y a peu de raisons pour qu'il en ait eu connaissance. »

On se demande pourquoi? Turin était la capitale du duché de Savoie et les desseins de Marguerite ont dû y être très vite connus et commentés. Car la jeune veuve rompait avec la tradition qui assignait aux ducs de Savoie, comme lieu de sépulture, l'abbaye de Hautecombe.

Or, dès le 16 septembre 1504, six jours après le décès, Marguerite d'Autriche a fait transporter le corps de son époux à Brou, et elle s'occupe aussitôt de l'érection du couvent des Bénédictins, qui auront la garde de l'église et du tombeau. Bien plus, en 1506, Jean Lemaire est envoyé à Rome pour assister les princes de l'Église chargés de négocier l'érection du nouveau cloître (6). Puisque les desseins de Marguerite lui étaient connus depuis si longtemps, pourquoi a-t-il dû attendre son entrevue avec Perréal pour commencer sa Couronne Margaritique?

Il me semble qu'on peut fixer vers 1510-1511 non le commencement, mais l'achèvement de la Couronne Margaritique.

M. Lemoine déclare que l'œuvre est incomplète. En effet, deux couplets, servant de conclusion, ont été ajoutés par le seigneur de Balleure qui découvrit l'ouvrage et le fit publier chez Jean de Tournes, à Lyon, en 1549. Mais, en lisant attentivement l'opuscule tout entier, il paraît évident qu'il ne manque rien d'essentiel à la Couronne Margaritique.

Comment peut-on dater, à peu près, l'achèvement de cette œuvre? Par une lettre de J. Lemaire contenant des renseignements qui nous reportent au début de l'an 1509. L'indiciaire de Marguerite déclare en effet à sa protectrice: « Depuis peu de jours en ça Monsieur Maistre Loys Barangier vous fist requeste pour moy que vostre bon plaisir fust me donner doresnavant mon séjour ordinaire, provision et résidence, en vostre comté de Bourgogne et mesmement en votre ville de Dôle, à cause de l'ettude et Université, laquelle requeste il vous a pleu me ottroyer » (7). Or, au prin-

(5) STECHER. *Œuvres complètes*. T. IV, p. 72.

(6) M. BRUCHET. *Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie*, p. 146 et p. 156.

(7) STECHER. *Œuvres complètes*, t. IV, p. 393.

temps de 1509 Lemaire est installé à Dôle avec ses deux neveux orphelins dont il a assumé l'éducation. Louis Barangier, greffier du Parlement et familier de la gouvernante des Pays-Bas, avait obtenu pour Lemaire ce « séjour ordinaire, provision et résidence » en échange du canonicat de Valenciennes (8).

Or que contient cette lettre que l'on peut ainsi dater sûrement de l'an 1509? Le poète y énumère les œuvres qu'il a « en main commencées mais imparfaites par faute de séjour, et toutes intitulées à vostre haultesse ». Il cite expressément: « Le deuxième livre de la Couronne Margaritique lequel est tout minuté, ne reste que le mettre au net ». La composition des deux volumes de l'œuvre est donc achevée et il faut seulement « mettre au net » le manuscrit. Pourtant M. Lemoine croit que l'écrivain, lors de son séjour aux Pays-Bas en 1510, a remis à la gouvernante seulement les débuts de son poème, avec certains « patrons » de Perréal. Nous savons, par des documents datés de 1511, que J. Lemaire est venu à nouveau aux Pays-Bas pour transmettre à la gouvernante, les « patrons et pourtraits et plattes formes en parchemin » dressés par Perréal pour l'église et le tombeau (9). De plus il lui a remis le contrat qu'il a passé, comme agent de Marguerite, avec Michel Colombe pour l'exécution des sculptures (10). En transmettant à l'archiduchesse les projets artistiques de Perréal et de Colombe, l'écrivain n'y aurait-il pas joint sa propre œuvre littéraire?

D'après M. Lemoine, J. Lemaire, en se rendant de Bourg-en-Bresse à Malines, en 1511, aurait abandonné son manuscrit chez un de ses anciens élèves, le Sr de Balleure. Pourquoi? Parce que, sentant baisser la faveur de la gouvernante, il s'est découragé. Mais ne se serait-il pas plutôt servi de cette œuvre pour ranimer les bonnes grâces de sa protectrice? A cette date il considère encore que la gouvernante des Pays-Bas possède un droit absolu sur son œuvre littéraire. En mars 1511 il écrit à Barangier pour le prier de l'excuser auprès de la gouvernante. Il expose en ces termes l'erreur qu'il a pu commettre: « Se j'ay offensé Madame en faisant imprimer quelque chose à Paris, ce a esté en ceci, c'est assavoir que j'ay fait imprimer Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye, lesquelles ont premièrement esté imprimés à Lyon, soubz le nom, le tiltre et les armes de Madame et ne les ay point voulu bailler ausdits imprimeurs de Paris, synon sous telle condition que les armes de Madame y seraient, pour ce que le livre estoit dédié à elle » (11).

(8) STECHER. *J. Lemaire de Belges, sa vie, ses œuvres*, p. XLI. Louvain, 1891, 8°.

(9) M. BRUCHET. *Marguerite d'Autriche. Appendice I* n° 65, p. 215.

(10) *IB.* n° 64, p. 22.

(11) STECHER. *Œuvres complètes*, t. IV, p. 421.

Aurait-il commis la grossière faute psychologique de confier à un étranger une œuvre non seulement dédiée à Marguerite d'Autriche, mais manifestement inspirée par elle?

Sans doute un manuscrit de la Couronne Margaritique fut découvert par le Sr de Balleure en 1544. Il expose en quelles circonstances, dans sa dédicace à Madame Alienor d'Autriche, reine de France, nièce de Marguerite d'Autriche « Venant donques à ouvrir les enrouillées serrures du lieu auquel estait confusément ce peu de livres que j'avois assemblé en mes jeunes ans a la suasion de feu maistre Jean Lemaire de Belges, mon bon precepteur, entre autres, l'œuvre présent me cheut en mes mains. » (12).

Ce manuscrit est-il le manuscrit français n° 12077 qui repose à la Bibliothèque nationale de Paris? Il est écrit sur papier, par deux mains différentes. Il porte le nom de André Dupré, l'inscription «Foucre m'a fait», et la date mil V cent trente deux. Il est orné d'un dessin maladroit représentant une femme et de deux lettrines, encadrant deux écussons différents, mais aucun n'est aux armes de Marguerite d'Autriche (13). Il est évident que ce manuscrit fort médiocre n'était pas l'œuvre parfaite de fonds et de forme destinée à la gouvernante des Pays-Bas. Car, quoique tous ceux qui ont traité la question l'aient ignoré, la Couronne Margaritique a certainement été en possession de Marguerite d'Autriche. Ainsi que je l'ai déclaré dans mon livre, — je m'excuse de me citer — l'œuvre est mentionnée expressément dans «l'Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits» de Marguerite d'Autriche... dressé le 9 juillet 1523. Mais comme la Couronne Margaritique ne figure pas dans l'inventaire de la librairie proprement dite, on a négligé de parcourir plus longuement le dépouillement des collections de la gouvernante. Sinon on eût rencontré, à la fin d'une énumération assez disparate intitulée «s'ensuite les coraulx et autres choses» la mention suivante: «Plus receu ung livre escript à la main, couvert de velours noir, intitulé la Corone Margaritique, qui se commence par limne Infelice (14). Le titre et même le début de l'œuvre sont nettement indiqués. L'hymne Infelice est le prologue en vers qui commence par « Plume infelice ». Peut-être l'incipit du manuscrit a-t-il été mal lu par Michelant qui aurait transcrit le mot plume, par limne (p barré=par). Il faudrait pouvoir vérifier sur le manuscrit n° 128 du fonds les « Cinq Cents Colbert » à la Biblioth. nationale.

(12) STECHER. *Œuvres complètes*, t. IV, p. 11.

(13) STECHER. *Notice sur la vie et les œuvres de Jean Lemaire de Belges*, p. XCVI. D'ailleurs, en 1532, Marguerite était morte depuis deux ans.

(14) *Inventaire* publié par M. MICHELANT, dans les *Bulletins de la Commission Royale d'Histoire*, 3^e série, tome XII, p. 111. (Bruxelles, 1871, 8°), Cf. G.H. DE BOOM. *Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance*, p. 204. Bruxelles, Paris, 1935, 8°.

En tout cas, il est manifestement erroné de dire, avec M. Lemaire, que « Marguerite ne connut de la Couronne qui lui était dédiée que le plan et sans doute la première partie. Il est vraisemblable qu'elle ignora la seconde et n'eut jamais l'œuvre entre ses mains ».

Mais il est vrai que l'œuvre ne figure point dans l'inventaire de 1516 (15). Pourquoi? Qu'il me soit permis de faire, à mon tour, une hypothèse. Il est établi que la couronne de Vertus qui entoure le tombeau de Philibert le Beau fut le seul élément que l'archiduchesse retint des projets français. Mais elle chargea de l'exécution des artistes flamands à qui elle dut donner des indications pour leur travail. Un document énigmatique qui paraît être de septembre 1512 ou de juillet 1513 nous apprend que l'archiduchesse désire que « les maistre maçon et ymaigier qui s'en doyvent aller en Bresse tant pour le fait de l'église que pour la sépulture » soient convoqués devant elle à Malines pour examiner le « pourtrait de ladicte sépulture » (16).

Le maître-maçon, c'est Loys van Boghem; mais l'imagier, déclare M. Bruchet, c'est encore un inconnu appartenant vraisemblablement aussi aux Pays-Bas et chargé de la petite statuaire » (17). D'autre part, il est établi que pendant près de dix ans, travaille à Brou un atelier d'artistes flamands chargé de la petite statuaire et qui, le 30 juillet 1522, avait terminé les Vertus du tombeau de Philibert (18). D'après quelles indications? Nous savons que Jean van Roome dit Jean de Bruxelles, a été payé, en 1516 pour le « pourtrait » des tombeaux notamment de la sépulture « moderne » du duc de Savoie, c'est-à-dire avec la double représentation de Philibert, mort et vif. Il a donc fourni les dessins de la grande statuaire, mais pour la petite statuaire où faut-il en trouver l'inspiration? Peut-être dans la Couronne Margaritique. Cela expliquerait que l'œuvre remise comme guide aux artistes partant pour Brou vers 1513-14, ne soit revenue à Malines qu'après l'achèvement du tombeau de Philibert. Pendant que les officiers de la gouvernante dressaient l'inventaire de 1523, ils reçurent le volume; mais la première partie étant terminée, l'œuvre ne figure point dans l'inventaire de la librairie. D'ailleurs le texte dit expressément: « De plus, receu ung livre... ». Ainsi je reprends, en partie, la thèse de M. Lemoine: La Couronne Margaritique est une transposition littéraire du monument funèbre consacré à Philibert le Beau. Mais M. Lemoine veut prouver que l'œuvre artistique de Perréal et Colombe est antérieure et a servi de

(15) LE GLAY (M.). *Inventaire* publié en appendice à la *Correspondance de l'Empereur Maximilien et de Marguerite d'Autriche*, t. II Paris, 1839, 2 vol., 8°.

(16) M. BRUCHET. *Marguerite d'Autriche*. Appendice I n° 90, p. 225.

(17) *Ib.* p. 170.

(18) *Ib.* p. 172.

modèle à l'écrivain J. Lemaire. Par contre, j'ai tenté de démontrer que la Couronne Margaritique est antérieure aux projets français et a peut-être été le guide des artistes flamands qui exécutèrent la petite statuette du tombeau de Philibert de Savoie. Car, il est évident que le nombre de dix Vertus ne coïncide nullement avec les chiffres traditionnels des trois vertus théologiques ou des quatre vertus cardinales et ne s'explique que par le nombre de lettres du nom de Marguerite. C'est pourquoi la meilleure interprétation du lien entre l'œuvre littéraire et l'œuvre artistique réside dans le fait que toutes deux ont été inspirées par Marguerite elle-même. La gouvernante des Pays-Bas s'adonnait à la poésie et la Couronne Margaritique prouve qu'elle a confié à son indiciaire des détails intimes qu'elle seule pouvait connaître. Elle aura fourni à J. Lemaire l'idée générale de la Couronne Margaritique qu'il aura développée avec toute la redondance des grands rhétoriciens. En outre, la fondatrice de Brou aura tenu à voir son idée poétique interprétée par le ciseau des sculpteurs. Les dix Vertus qui symbolisent la fidèle Marguerite continueront ainsi à garder le tombeau de l'époux bien-aimé.

Cette hypothèse est confirmée par l'intervention de Marguerite dans la composition d'une autre œuvre de J. Lemaire. « Le palais d'honneur féminin ». Dans une lettre à la gouvernante datée du 20 novembre 1510, J. Lemaire reconnaît nettement cette inspiration: « Vous m'avez chargé de construire le palais d'honneur féminin duquel verbalement par vostre faconde et ingeniosité céleste despieça, m'avez baillé devis, plate-forme, pourtrait et invention » (19). Aussi, M. Lemoine, étendant sa thèse, déclare que, de même que la Couronne Margaritique est l'interprétation littéraire du tombeau, le Palais d'honneur féminin est la transposition de l'église de Brou. J'avoue ne pouvoir le suivre dans cette nouvelle hypothèse. Certes nous ignorons la teneur de cette œuvre littéraire totalement disparue, mais nous savons qu'elle fut commencée à Turin, d'après la lettre déjà citée de J. Lemaire à Marguerite d'Autriche. Il énumère ses œuvres en cours de composition et notamment: « Le commencement du palais d'honneur lequel est de vostre propre invention et primitive ordonnance et que premier me commandastes à Thurin ». Si nous consultons l'Itinéraire de Marguerite d'Autriche (20), nous constatons que le dernier séjour de Marguerite à Turin se place du 11 mars au 3 juin 1504, donc trois mois avant la mort de Philibert le Beau. Or ce n'est qu'après le décès de son époux

(19) STECHER. *Notice sur la vie et les œuvres de J. Lemaire*, p. XXVIII, note 1.

(20) M. BRUCHET et E. LANCIEN. *L'Itinéraire de Marg. d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas*, p. 16. (Lille, 1934, 4°).

que la duchesse prit sur elle de remplir l'ancien vœu de sa belle-mère et d'ériger l'église de Brou pour abriter le tombeau de Philibert, brusquement enlevé à sa tendresse. Marguerite, épouse heureuse du jeune duc florissant de santé, n'a pu donc confier à son indiciaire le projet d'un monument auquel se vouera la veuve endeuillée. D'ailleurs, dans une lettre du 10 octobre 1510, où J. Lemaire se plaint à la gouvernante de ce qu'elle a refusé d'utiliser pour les tombeaux de Brou l'albâtre de S. Lothair qu'il lui a recommandé, le poète s'exclame: «Comment m'estimera désormais Madame pour fournir à son palais d'honneur féminin qui est une chose immortelle pardurable et de merveilleuse coutenge, entendu que par faux donner à entendre d'autrui, elle n'a point tant de confiance en toy ni en ton industrie et diligence que de povoir scavoir trouver simples marbres, estoffes ou materiaux pour un édifice terrestre et temporel » (21). D'après ce texte, J. Lemaire oppose nettement l'église de Brou, l'édifice terrestre et temporel au Palais d'honneur féminin », « chose immortelle et pardurable ».

Pour résumer ces réflexions à propos du tombeau de Philibert de Savoie et de la Couronne Margaritique, deux points me paraissent prouvés. D'abord que, conformément à l'opinion traditionnelle, la Couronne fut commencée vers 1505 et non en 1508-1509 comme le prétend M. Lemoine. Ensuite, que, malgré l'ignorance de tous les commentateurs de l'œuvre, le manuscrit achevé et relié (en velours noir) était en possession de la gouvernante. Quant au lien existant entre l'œuvre littéraire et l'œuvre artistique, c'est une hypothèse fort plausible qu'une étude approfondie de la petite statuaire du tombeau de Philibert pourrait infirmer ou confirmer. Toutefois je ne puis me rallier à l'opinion de M. Lemoine qui voit, dans la Couronne Margaritique, la description a posteriori des projets français de Perréal et Colombe. Pour défendre cette hypothèse il a dû reculer la date de composition de la Couronne Margaritique — malgré un texte formel — et il a ignoré le fait indiscutable que l'œuvre avait été remise, achevée, à l'archiduchesse, probablement vers 1511, date où les projets français sont seulement ébauchés. Quant à l'analyse détaillée de certaines parties de la Couronne, ses explications fort ingénieuses, ne me paraissent guère convaincantes. Par exemple quand il essaye de retrouver, dans les noms fantaisistes des artistes travaillant à la Couronne, les noms réels de Perréal (sous l'anagramme de Marlia ou Martia) et de Colombe (sous l'anagramme de Hans Steclin qui fut né à Coulogne). On se demande d'ailleurs pourquoi, dans une œuvre qui devrait être la description littéraire

(21) STECHER. *Œuvres*, t. IX, p. 399.

du tombeau de Brou, J. Lemaire aurait caché, sous le voile de l'anagramme, les noms de ses créateurs artistiques, alors que, dans ce même poème, il cite expressément, par leurs noms propres, de nombreux artistes célèbres, mais qui n'eurent aucune part à l'entreprise qu'il voulait glorifier.

Si donc, je me rallie pleinement à la première partie de la conclusion de M. Lemoine: «Lemaire a simplement pris la plume, pour traduire à sa manière, la pensée de la princesse » je ne puis que rejeter la seconde partie de la phrase « et la réalisation plastique de Perréal ». Il n'en reste pas moins que l'article de M. Lemoine a le grand mérite d'apporter une idée neuve et originale dans l'étude d'un sujet qui semblait épuisé. Il a établi un lien entre le tombeau de Philibert le Beau et la Couronne Margaritique, ces deux monuments artistique et littéraire qui glorifient, depuis des siècles, la noble Marguerite qui les a inspirés.

GHISLAINE DE BOOM.

JACQUES DU BROEUCQ EN ARTOIS

La belle église de Sainte-Waudru de Mons laisse au visiteur les plus magnifiques impressions; rarement effet majestueux fut mieux atteint que dans ce vaisseau gothique. Rarement aussi dans un seul édifice des problèmes plus divers. Une église gothique mais qui s'élève pendant presque tout le XVI^e siècle; le style de la Renaissance n'y laisse rien apparaître de ses arabesques et pourtant au même instant un jubé s'élevait où il était impossible de trouver le plus faible souvenir gothique; où, à travers les réalisations d'un sculpteur qui fut grand, on sent percer la connaissance d'œuvres vénitiennes ou florentines.

On y évoque la cruelle destinée de toutes les merveilles dont du Brœucq avait enrichi les Pays-Bas. Il est rare qu'un architecte et un sculpteur à la fois ne puisse être connu que par des débris. Il ne reste rien des châteaux de Binche et de Mariemont; démembré, le jubé de Sainte-Waudru; en partie mutilé, le tombeau de Mgr de Croy; fracassé ou réduit en chaux, le mausolée de Philippe de Sainte-Aldegonde. On va pourtant en pèlerinage à Mons et à Saint-Omer réfléchir à l'étonnant artiste qui, sans abdiquer sa personnalité, apporta dans les Pays-Bas, si résolument fidèles aux formes du moyen âge, un art tout italianisé.

Mons et Saint-Omer. On reste un peu surpris devant cette dualité. Que le Hainaut ait bénéficié largement du talent de du Brœucq, on ne saurait s'en étonner. Pays natal probablement, ce Hainaut: Jacques du Broeucq se marie à Mons en 1545 au moment où Marie de Hongrie ne cesse de lui confier des travaux importants (1).

Mais Saint-Omer? Qu'est-ce donc qui attira le grand artiste dans cette partie de l'Artois à l'exclusion de toute autre? Et non pas une fois, mais deux, au moins; non pas comme en passant pour y répondre à la fantaisie de grands seigneurs, mais en y laissant peut-être un élève, ou en y formant au moins celui ou ceux qui exécuteront le Christ du jubé de Saint-Bertin, la Vierge au Chat, le Songe de Saint-Joseph et d'autres albâtres qui tranchent par leur italianisme complètement assimilé, si différent des travaux des artistes de la région.

On posait jadis le problème de façon toute contraire: Jacques du Broeucq, artiste audomarois, était parti se fixer à Mons: « Jacques Brouc, nay auprès de Saint-Omer, gentilhomme » écrivait Guichardin en 1581, du vivant même

(1) HEDICKE; *Jacques du Broeucq de Mons*; trad. Dony, *Annales du cercle archéol. de Mons*, t. XL, 1911.

du sculpteur (2). Rien de moins évident, ont répondu les érudits montois. Il y a une famille de ce nom à Mons, il y eu un peintre nommé Antoine du Broeucq.

L'Artois n'a-t-il donc plus rien à voir avec Jacques du Broeucq? Comment oser l'assurer? Il est bien de l'ordre du possible qu'un document nous révèle la date de la naissance du maître et sa généalogie montoise. Il me semble possible également que, dans le cas où cette difficile généalogie serait établie, quelques liens avec l'Artois y soient découverts. Pour dire sans ambages ma pensée, les recherches entreprises me font penser que Jacques du Broeucq avait une parenté assez considérable en Artois et que cette famille a dû être à l'origine des commandes des œuvres audomaroises.

Quand on feuillette ces recueils considérables à des titres divers que sont l'« Epigraphie du Pays-de-Calais » (3) les « Recherches généalogiques » de L. E. de la Gorgue-Rosny (4) la « Statistique féodale » de J. de Pas (5), on ne peut ne pas être frappé par le nombre des mentions du nom de du Broeucq depuis le XIV^e siècle jusqu'à notre temps.

Je ne conteste pas qu'on en rencontre aussi en grand nombre qui ont apposé leurs *sceaux armoriés* à des actes des *Pays-Bas* et des *pays avoisinants* (6). Je ne saurais prétendre saisir le fil qui peut les unir, je me cantonnerai parmi les du Broeucq qui ont vécu à l'époque du sculpteur à l'entour de Saint-Omer.

(2) Guicciardin, gentilhomme florentin, *Description de tous les Pays-Bas*, Anvers 1582, pet. in-fol. p. 155. Il ne paraît pas inutile de reproduire texte et contexte: « Ce pays n'a point aussi eu faute d'hommes sçavants et excellents en l'Architecture, sculpture, graveure au burin... tels qu'ont été, de fresche mémoire, Sébastion d'Oia, d'Utrecht... Et à présent vivent: Jacques Bruccq, natif d'auprès de Saint-Omer, gentilhomme de race; graveur et tailleur expert et sachant bien l'Architecture. C'est luy qui dressa, pour la royne d'Hongrie, les modelles des places de Bossu et de Mariemont et autres superbes édifices. — Jean de Bologne, de Douay, qui fut son aprentis et qui ores est... fameux en ces art... Tous lesquels et peintres et architecteurs et tilleurs et graveurs ont esté en Italie tant pour y apprendre que pour voir les antiquités et y connaitre les hommes... excellents en leur profession. ».

(3) *Epigraphie du département du Pas-de-Calais ouvrage publié par la Commission départementale des Monuments historiques 1882-1936*, 8 vol. in-4^o de 136 p. Principaux collaborateurs R. Rodière, H. Loriquet, E. Edmont, J. de Pas, le Comte de Loisne, l'abbé D. Haigneré, etc.

(4) *Recherches généalogiques sur les comtés de Ponthieu, de Boulogne, de Guines et pays circonvoisins*, Boulogne, 1874-1877 4 vol. in-8^o de 1578-382 p.

(5) *Notes pour servir à la Statistique féodale dans l'étendue de l'ancien Bailliage et de l'Arrondissement actuel de St-Omer*, formant les t. XXXIII, XXXIV et XXXVI des Mémoires de la Soc. des Antiquaires de la Morinie, 1924-1936, 1648 p. in-8^o.

(6) J. Th. DE RAADT, *Sceaux armoriés...* 1898-1903, 4 vol. gr. in-8^o, I, 328 et suiv. Pour autant que l'on puisse attribuer un autre caractère que personnel aux armoiries décrites, elles paraissent se disperser en quelque 34 types dont les mieux suivis sont les 14 besants, les 3 chevrons, l'écu en abîme, la Croix engrelée. Quant aux armoriaux de Rietsap et Renesse, je ne crois pas me tromper en y trouvant pour des noms de même forme, dans les mêmes régions, une trentaine de types encore différents.

Il est permis de supposer que, si une rare fortune eût favorisé leur descendance de ces biens plus communément honorés que le talent, quelque Le Carpentier les aurait rattachés à cette très ancienne souche dont la seigneurie du Broeucq, à Flers, Lille et Marcq-en-Barœul, a perpétué le nom et dont la légende s'associe au meurtre de Charles le Bon (7). Un érudit s'est trouvé pour attribuer à Pierre du Broeucq chevalier, bailli de St-Omer en 1306 « maison ancienne et renommée » (8), alors que le Breucq est passé aux Marbaix avant 1246, faute d'hoir mâle. Néanmoins, le plein au franc-quartier des anciens du Breucq se retrouve au sceau d'un Jean du Bruécq, homme de la châtellenie de Lille à Verlinghem en 1393 (9) et vers la même époque dans la région de Juliers et Berg (10) tandis que Pierre du Breucq, chevalier, scelle une quittance d'octobre 1342 d'un quintefeuille à la bande engrelée brochante (11). Je note encore deux autres chevaliers du nom: Pierre, bailli de Gravelines en 1373, Baudoin mort en fonctions de bailli de Bergues le 11 sept. 1411 (12), étapes qui me ramènent à mon cantonnement.

Au XVI^e siècle nos du Broeucq de Saint-Omer sont de plus mince noblesse ou des commerçants aisés. Il n'est pas exclu qu'ils puissent être d'une même famille. On a contesté l'assertion de Guichardin parce qu'un gentilhomme ne se faisait pas sculpteur. Il ne faudrait exagérer ni la rigueur des distinctions sociales, ni les répugnances d'une noblesse que ne soutenait plus la richesse. Aussi bien le peu que l'on sait du caractère de Jacques du Broeucq témoignerait d'une certaine indépendance.

Le nom est bien local. Entre les abords de St-Omer et de Boulogne, je n'ai pas rencontré moins de vingt-trois lieux-dits ayant eu pour leur nom, qu'ils l'aient ou non conservée, la forme Breucq, les Breucqs ou Breux (13).

(7) LEURIDAN. *Le domaine du Broeucq et la seigneurie de Roubaix* dans Mém. Soc. Emulation de Roubaix. 2e série t.v. (1889) et *Statistique féodale... du Nord Châtellenie de Lille* dans Bull. de la Commission hist. t. XXIV (1900) p. 71 suiv.

(8) Bull. Soc. Antiq. Morinie, t. II (1860) p. 1010. Voir J. M. Richard. *Les baillis d'Artois au commencement du XIV^e siècle*. Arras 1887 in 8^o et Mém. Soc. Antiq. Morinie t. XXV (1899) p. 236.

(9) 8 kil. N.O. de Lille. Demay, *Sceaux de Flandre*, 2791.

(10) DE RAADT, *op. cit.*

(11) DEMAY. *Sceaux d'Artois*, n^o 215. Arch. du Pas-de-Calais. A. 820: il s'agit d'une « chevauchée » à St-Omer mais la noblesse qui y participe y vient de Wancourt (9 kil. E. d'Arras) à Bergues.

(12) Arch. du Nord-B. 7809 et 5748. Baudoin est-il le gendre de Wissoc V. ci-après n. 14.

(13) ABBÉ HAIGNERÉ, *Dict. topographique de l'arr. de Boulogne* 1881, in-8^o t. XI des Mém. de la Soc. Acad. de Boulogne CXLI-392 p.: — comte de Loisne *Dict. topogr. du Pas-de-Calais*, LXXIV. 498 p. in-4^o. Qu'il s'agisse originellement de Broc qui signifierait *marécage* (les plus anciens Breucq de Lille avaient le nom de *Aqua* et l'on trouve la traduction de *Palude* jusqu'au XIV^e siècle) ou du Breuil, le taillis, si commun en France. — Nos

La famille aurait donc appuyé quelque peu à l'Est en se fixant vers St-Omer où dès 1408, Baudin du Breucq, écuyer, participe comme gendre de Jean de Wissoc à la fondation à l'hôpital Saint-Jean (14); où se forme aussi une dynastie qui possèdera pendant près de deux siècles la seigneurie de Difques, à Moringhem (15) et contractera des alliances répétées avec les d'Ausque (16) et les Courteville, d'Oudezele (17).

Elle n'a sans doute pas entièrement abandonné le Boulonnais: le manoir de Bois-du-Cocq, à Alincthun, est saisi en 1555 sur la veuve de Nicaise du Breucq, Louis du Breucq épouse en 1577, l'héritière du manoir de Hautembert à Wierre-Effroy (18), Jacques déclare un fief à Wimille en 1572 (19), mais autour de St-Omer les du Breucq paraissent se multiplier davantage.

En ville même il en est qui vendent toile, drap, quincaillerie: Guillaume, précisément à l'hôpital St-Jean de 1445 à 1456 (20), Daniel et Lambert en 1499, Bertin en 1504. Daniel siège à l'échevinage de 1497 à 1501, Pierre de 1514 à 1517 (21).

Robert et Mathieu prennent l'habit à Saint-Bertin en 1495; le premier

écarts sont à Belle et Houlefort, Crémarest, Selles (canton de Desvres) Boursin, Hardingham, Licques (canton de Guines), Maningham et Wissant (canton de Marquise) Outreau, Verlincthun et Samer (canton de Samer), Wimille (canton et arr. de Boulogne), Eperlecques, Tournehem (canton d'Ardres), Coulomby, Nielles-lès-Bléquin, Ledinghem, Surques et Vaudringhem (canton de Lumbres), Moulle, Serques et Tilques (canton et arr. de St-Omer), Lambres (canton de Norrent-Fontes arr. de Béthune, mais à 16 kil. E. seulement de St-Omer), sans compter Vieille-Chapelle et Beuvry plus à l'Est dans l'arr. de Béthune. — Le groupement sur la carte de ces lieux-dits qui sont assez serrés serait fort instructif.

(14) L. DESCHAMPS DE PAS. *Recherches sur les établissements hospitaliers de St-Omer* 1877, 494 p. in-8°, p. 406 et LORQUET et CHAVANON. *Inventaire des arch. hospitalières* 1902 in-4° II, 1. Voir ci-dessus n. 12.

(15) A 11 kil. O. de St-Omer, V. L. Deschamps de Pas, dans *Dictionn. hist. du Pas-de-Calais*, St-Omer, t. III (1883) p. 25. Difques formait même une paroisse succursale.

(16) Ausque serait l'origine de Nordausque et Zudausque cependant relativement éloignés. Cette famille a possédé des fiefs, également groupés dans le voisinage de nos lieux-dits du Breucq de l'arr. de St-Omer, à Acquin, Leulinghem, Moulle, Quelmes, Tilques, Vaudringhem etc. (v. J. de Pas. *Statistique féodale* passim).

(17) Oudezele près Cassel, v. SANDERUS, *Flandria illustrata* (éd. de 1735) in-fol.) t. III, 87, suiv.

(18) RODIÈRE. *Vieux manoirs du Boulonnais* 1918, 195 p. 113 pl. in-4°, p. 12 65. Mon excellent ami M. Rodière veut bien me signaler encore François du B. au Buisson d'Esnars, en Boulonnais. (E. DESCILLE, *Documents inédits*, p. 130, non identifié); — Antoine-Robert, natif de Wismes lès St-Omer, pourvu de l'orifice de contrôleur du Domaine, faisant enregistrer des lettres de naturalité, 1586; (Arch. du P. de C. Sénéch. de Boulogne, Reg. du Roi, t. IV, 263 et 293); — Honoré à Wierre-Effroy et Maningham, 1597 (Chartrier de Longvilliers, fonds Lorient).

(19) LA GORGUE ROSNY, *op. cit.*

(20) Inv. Arch. hosp. II, 44-50.

(21) J. DE PAS. *La cloche de Zudausque*. Bull. Soc. Ant. Morinie, t. XII (1912), p. 808 d'après les comptes du Magistrat et *Listes de l'Echevinage de St-Omer*. Mém. Soc. Ant. Morinie, t. XXVIII (1907). On trouve des du Broeucq à l'Echevinage dès le XIIIe s.: Jacques en 1262, autre Jacques de 1290 à 1305, Laurent en 1313, Jean de 1329 à 1349, Denis de 1333 à 1347 et l'on sait combien restait fermée l'aristocratie qui administrait les villes.

meurt à Louvain en 1502; le second est troisième prieur de l'abbaye, à sa mort en 1520 (22). Certain épitaphier indiquerait deux pierres tombales du XVI^e siècle aux noms et armes du Broeucq dans l'église de l'abbaye (23).

Alleaume du Broeucq, habite « au touquet » des rues de l'Echiquier et de Saint-Bertin en 1512 (24). A la fin du XVI^e s. le nom se rencontre communément dans les registres paroissiaux.

Il est plus curieux de rencontrer, avec Colard du Broeucq, quelqu'un d'une profession approchant des métiers d'art et qui devait avoir la fierté de son métier puisque, contrairement à l'habitude, il signait ses œuvres: un fondeur de cloche. Les cloches de Zudausque, de Bazingham, de Longfossé et du St-Sépulcre à St-Omer sont ses œuvres. Les deux premières sont datées de 1506, la troisième de 1508; la dernière ne porte pas d'indication chronologique. On ignore tout de la personnalité du fondeur de cloches. Mais n'est-ce pas une singulière coïncidence de trouver à Zudausque des fiefs encore tenus par cette famille d'Ausque dont nous avons vu les alliances avec les du Broeucq, seigneurs de cette terre toute voisine de Difques; dans le voisinage de Bazingham, des du Broeucq établis à Audingham, en 1477; dans celui de Longfossé, des du Broeucq, à Doudeauville en 1450, 1475 etc. (25).

Jean du Broeucq est propriétaire à Surques en 1521 et c'est sans doute sa veuve qui meurt en 1562 (26).

D. Philippe meurt sous-prieur de Clairmarais en 1527 (26bis).

D'autres du Broeucq sont signalés un peu plus tard et un peu plus loin, comme Guillaume de Broeucq, à Arras (mort vers 1578) (27). A

(22) H. DE LAPLANE. *Les abbés de Saint-Bertin* (1855, in-8°) t. II, 84.

(23) Bruxelles, Bibl. de Bourgogne, ms 21.757, fol. 12 v° et 34 v°.

(24) J. DE PAS, *St-Omer Vieilles rues* 1911, LIII - 535 p. in-8°, p. 171.

(25) LA GORGUE-ROSNY. *Recherches généalogiques* Ip. 65, 261. Il est vraisemblable que certaines mentions de familles d'Isque s'appliquent en réalité à des Du Broeucq seigneurs de Difques en Moringhem (canton de St-Omer): Disques est le nom d'un fief de Boisdingham (canton de Lumbres, mais limitrophe de Moringhem), Isques d'une commune du canton de Samer; les confusions sont fréquentes (V. J. de Pas, *Statistique féodale*, 233, 397, 1166).

(26) LA GORGUE-ROSNY, *op. cit.*

(26bis) H. DE LAPLANE. *Les abbés de Clairmarais*, II (1868) 415 .

(27) *Épigraphie du P.D.C.* t. VII, p. 554, n° 1347. En l'église des Carmes sur un tableau de bois contre un pilier près du cloître, épitaphe de dam^{le} Anne Wirembault, veuve en 1ères noces de Jean Briois... en 3es de Guill. du Broeucq auquel elle survécut 12 ans (1590). Nous n'avons pu identifier ce Jean dans le dédale des généalogies que se sont opposées les Briois d'Angres et les Briois (Voir *Mém. des MM. Briois... d'Angre..* Arras 1780, 278-(213) p. in. 4°, ni dans la généalogie Briois publiée par M. P. Denis de PEAGE dans la 4e série de ses *Mélanges général.* p. 1 (Rec. Soc. Etudes Prov. Cambrai, t. XVI 1925); mais au même t. VII de l'*Épigraphie* p. 92, 560, 602, 684, les armoiries du Broeucq paraissent accolées aux armes de Briois à St-Nicolas-en-l'Atre, aux Carmes, aux Récollets et aux Clarisses dans les huit quartiers Cardevacque-Cauvet-Briois-Crespin et la Motte-Haudion-du Broeucq-d'Ausque; il s'agit du mariage en mars 1592 de Ferdinand de Cardevacque avec Modeleine de la Motte-

Ham-lès-Lillers c'est Philippe du Broeucq, chantre de l'abbaye dans la seconde moitié du XVI^e s. qui offre un autel (28).

Plus direct peut-être le rapport entre le sculpteur et le chanoine du Broeucq membre du Chapitre de cette cathédrale de Saint-Omer où s'élève le tombeau de Mgr de Croy, parrain en 1592 d'une cloche qui existe toujours (29). Assurément, il ne fut pourvu de son canonicat qu'en 1586, donc après la mort du sculpteur, mais il avait dû remplir d'autres fonctions auparavant.

Et comment ne pas s'arrêter devant ce parfait homonyme et contemporain Jacques du Broeucq « capitaine de gens de pied en Artois », qui représente le mieux la tradition noble de la famille. Si ce n'est lui qui tient en 1511 le fief de Happecoustre à Surques, il est le descendant des seigneurs de Difques qui figurent au ban de la noblesse du bailliage de 1475 comme devant fournir un homme de pied; fils d'Antoine, aussi capitaine de gens de pied, châtelain de Tournehem, et sans doute de Jeanne de Courteville, il a épousé une d'Ausque. Il est mort avant 1561 et, peu après, Claude d'Ausque et Gilles de Courteville, tuteurs de sa fille unique, Marguerite, sollicitent pour elle la reconnaissance du Roi au service duquel il s'est ruiné (30).

Peut-on légitimement conclure que c'est par hasard que Jacques du Broeucq vint travailler dans cette région de St-Omer qu'habitaient tant de personnalités portant le même nom?

Sans doute Ferry et Adrien de Croy — ce dernier père de Mgr. Eustache (31) — ont été gouverneurs de St-Omer de 1507 à 1532 pendant que leurs

Marafle, fille de François et de Marguerite du Broeucq, dame de (Difques). Une autre fille avait son épitaphe aux Récollets de St-Omer (Voir Ch. BLED, *Épigraphie ancienne de St-Omer* dans *Mém. Ant. Morinie* t. XXIII (1896) p. 455, d'après le Recueil d'Hellin. Bruxelles, Bibl. roy. fonds Goethals ms 1520).

(28) *Épigraphie* t. II, suppl. p. 103 et t. VIII, p. 729. L'inscription indique que D. Philippe a exercé plusieurs offices sous MM. les prélats de Pradeel et d'Audrehen (1552-1595) et lui attribue les armes habituelles données à la famille; de sinople à la bande d'argent chargée de 3 doloires de gueules, écartelées, ici, d'or à la croix ancrée de gueules, qui sont les armes de Courteville. D. Philippe serait donc fils d'une Courteville sans doute Jeanne, fille de Thierry et de Marguerite de « Pradelles », sœur de l'abbé de Ham, qui épousa Antoine du Broeucq, capitaine de Tournehem père de Jacques (Voir ci-après); il aurait donc été ainsi petit-neveu de son abbé (Sanderus, op. cit.)

(29) *Épigraphie*, t. VI, Eglises de St-Omer, p. 123.

(30) J. DE PAS. *Statistique féodale*. P. 1260 et 233; Sandérus, op. cit. Serques à 7 kil. N. de St-Omer. Claude d'Ausque, qui a épousé Françoise de Courteville, est sans doute le parrain de l'érudite douaisien et tournaisien 1564-1644 (V. Bull. Soc. Ant. Morinie t. III (1866), p. 493, d'après le *Messenger des sc. hist. de Belgique* 1860, p. 51; Gilles de Courteville, le gouverneur de Nieuport, mort en 1578. Cette Marguerite épouse vers 1576 François de la Motte, Lieutenant général du bailliage de St-Omer de 1578 à 1601; sur leurs filles, voir ci-dessus note 27.

(31) Lamberde de Brimeux femme d'Adrien et mère de l'évêque d'Arras aurait été marraine d'une cloche à Mercq-Saint-Liévin dont les Croy disputaient la seigneurie au chapitre de Fauquembergues (*Épigraphie* t. V arr. de St-Omer, p. 153).

cousins l'étaient du Hainaut et je répète que nombreux ont été aux XIV^e et XV^e s. les Brouk, Broeucq, Broich, Broke, Bruech, Bruche, etc., entre Yser et Meuse, voire Rhin. A Simon et Jean du Bruecq établis à Mons en 1503-1508, j'ajouterais même Jean du Bruecq, homme de la cour de Mons, qui scelle en 1457 un bail à Lessines d'un lion couronné au quinte-fenille en canton (32).

Mais sans vouloir faire cousiner tous ces Dubroeucq, je persiste répugner à accepter telle fantaisie du hasard. N'oublions ni les relations qui pénétraient les provinces, unies par le Grand-Duc d'Occident, ni les méthodes qui faisaient étudier chaque grand travail par des hommes de l'art appelés de loin ou par une sorte de commission envoyée aussi loin chercher, sur place, inspirations sinon modèles: Jean De Thuin, le père, maître de Ste Waudru, va à Malines, à Louvain, à Arras, à Marchiennes en 1547 et 1550 avant d'arrêter son projet pour une tour.

*
* *

Avant de situer les œuvres antérieures de du Broeucq dans leurs rapports chronologiques avec celles de Mons, il me faut présenter une statuette encore inconnue et que, pour ma part, je n'hésite pas à donner au Maître, malgré l'absence de signature.

C'est une Vierge à l'enfant, d'albâtre veiné, avec quelques rehauts d'or et de couleur, appartenant à l'église de Fauquembergue.

Objet d'un classement de la part des Monuments Historiques le 1er mai 1908, elle était qualifiée de « marbre commencement du XVIII^e siècle »! Brisée en plusieurs morceaux, elle était conservée dans une armoire de la sacristie et cette fausse datation, jointe à ce fâcheux état, aurait pu la laisser ignorer longtemps encore, si M. P. Degez, architecte du service, ne me l'avait signalée, en me faisant remarquer que cette statuette ne datait sûrement pas du XVIII^e si., mais bien plutôt du XVI^e siècle (33). La physionomie de la Vierge, la délicate résille qui enserme ses cheveux sont bien de la Renaissance. L'enfant Jésus est charmant, sa rondeur si juste en fait un « bambino » bien différent des enfants à l'aspect toujours un peu vieillot des sculpteurs flamands ou artésiens du même moment. Et ce « bambino » a des frères à Mons. C'est lui-même que la « Charité » accueille sous sa protection, au jubé de Sainte-Waudru. Une particularité,

(32) DEMAY, *Sceaux de Flandre*, 3251.

(33) Je l'ai présentée à la C.M.H. du P.D.C., Bull. 2e série T. VI (1937), p. 496. Elle a été depuis fort adroitement recollée par M. Pentel, adjoint à la conversation du Musée d'Arras.

qui n'est peut-être pas la meilleure partie de la statuette, frappe tout d'abord; c'est le mouvement de la jambe gauche posée sur le dragon et qui supporte l'enfant Jésus. Curieuse attitude; ce genou si projeté en avant ne se rencontre guère, ou plutôt il semble que c'ait été un mouvement cher à Jacques du Broeucq. Que l'on compare la « Foi » de Mons avec la Vierge de Fauquembergue. La Foi et la Vierge écrasent leur dragon avec le même geste. Le roi David de Sainte-Waudru, sans raison apparente, se tient de la même manière. Il est vrai que c'est aussi le mouvement du « Génie de la Paix » de Sansovino.

Il est toujours instructif de noter la chronologie des œuvres d'un artiste, surtout lorsque, comme dans le cas présent, toutes les œuvres importantes présentent des points fixes incontestables.

On peut placer la naissance du sculpteur vers le début du XVI^e s.: 1500-1510.

On constate alors avec surprise que toutes les sculptures — sauf probablement une — et tous les plans d'architecture doivent se placer ensemble entre 1534 et 1548:

Le Jubé de Mons s'échelonne entre 1534 et 1545.

Le monument de Croy à St-Omer se place peu après 1538.

Le château de Boussu en 1539.

Le château de Binche en 1545.

Le château de Mariemont de 1546 à 1548.

Seul le tombeau de Ph. de Sainte Aldegonde, peut se placer entre 1560 et 1575.

Il y a bien quelques œuvres non datées: l'Annonciation de Ste Waudru, la Vierge de Fauquembergue, les sculptures du Musée de Mariemont, qui peuvent lui être attribuées. Ce sont des fragments seulement.

Sans vouloir tirer toutes les conséquences de ce classement chronologique, il importe de noter deux remarques se rapportant aux œuvres artésiennes.

Le tombeau de Mgr de Croy qui mourut fort jeune, en 1538, doit être placé immédiatement après la mort du prélat. C'est donc un travail absolument contemporain du jubé de Mons. On regrette de ne plus connaître la statue de Saint-Eustache qui accompagnait l'évêque priant et celle de la Foi. Cette dernière devait ressembler fort à cette même représentation faite pour le jubé de Sainte-Waudru. De fait dans l'allure des visages d'une galbe si spécial, on reconnaît aisément la manière de Jacques du Broeucq.

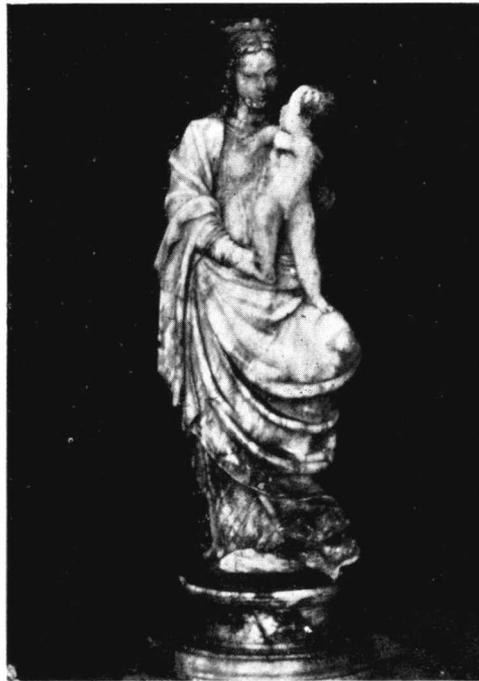
La petite statuette de la Vierge, signalée plus haut, n'est pas éloignée de l'Annonciation de Mons; mais ni l'une ni l'autre ne peut être datée.



JACQUES DU BROEUCO
Vierge du tombeau de Sainte-Aldegonde
(Cathédrale de S. Omer)



ECOLE DE DU BROEUCO
Le Songe de S. Joseph
(Cathédrale de S. Omer)



J. DU BROEUCO (?)
Vierge à l'Enfant
(Eglise de Fauquembergue)

Le fragment du tombeau de Philippe de Sainte-Aldegonde, qui appartient jadis à la Chartreuse de Longuenesse, près de St-Omer, appelle plus de réflexion. Ce fragment faisait partie d'un ensemble important; au début du XIX^e siècle, les gisants de Sainte-Aldegonde et de sa femme existaient encore, échappés à la ruine de la Chartreuse; ils furent vendus par le Conseil de Fabrique de la cathédrale de St-Omer pour en faire de la chaux, malgré la protestation solennelle des Antiquaires de la Morinie (34) *Abominatio desolationis!* Il n'en reste plus que cette magnifique Vierge à l'enfant, signée à la ceinture. A-t-on remarqué qu'il existe un tombeau presque célèbre, exécuté au début du XVI^e s. par deux Italiens, qui comporte un double gisant et au-dessus une Vierge à l'Enfant; le tombeau de Raoul de Lannoy et sa femme, à Folleville (Somme) exécuté par Antonio della Porta et Pace Gagini? Et si Raoul de Lannoy, jadis gouverneur de Gênes, a fait faire ce monument il faut remarquer que Philippe de Sainte-Aldegonde était marié à une Bonne de Lannoy (35). Le tombeau italien de Folleville a-t-il été indiqué à du Broeucq comme source d'inspiration? Ce n'est pas impossible. Il manque les gisants de la Chartreuse de Longuenesse pour décider; quant à la Vierge de Folleville, elle n'a pas été faite par les sculpteurs italiens.

La Vierge de du Broeucq est peut-être la plus italienne de ses sculptures et c'est aussi sa dernière connue. Philippe de Sainte-Aldegonde est mort en 1574. Le tombeau a pu être élevé de son vivant; c'était assez l'habitude: celui des Lannoy à Folleville en est un exemple typique. Sinon, vers la date de la mort. On peut donc le situer entre 1560 et 1575. Dans cet admirable morceau on ne saisit pas une imitation directe d'un italien et pourtant on croirait être à Florence. La tête de la Vierge pourrait presque être donnée à Rossellino.

Comment du Broeucq pouvait-il, dans son âge mûr être encore si purement italianisant? C'est une question sans réponse. Nouveau voyage en Italie? Dessins ou œuvres originales apportées aux Pays-Bas? On ne sait, bien qu'une œuvre florentine d'envergure, le tombeau de Guillaume Fillastre, en terre-cuite émaillée, œuvre de della Robbia, se vît à l'abbaye de Saint-Bertin depuis 1464.

(34) Epigraphie du Pas-de-Calais... t. V, Cathédrale, p. 128; arrondissement, p. 582.

(35) Sans doute le rattachement des Lannoy de Folleville (à l'échiqueté) avec les Lannoy de Flandre (aux 3 lions) est très contesté, mais la mère de Raoul, une Neufville, lui avait apporté la seigneurie de Matringhem (canton de Fruges) et les preuves abondent des liens de parenté entre la noblesse de part et d'autre de la Somme. Sur les Lannoy d'Auxi, voir abbé Vitasse, *Auxi-le-Château*, 1899, 400 p. in-8° p. 143. A Ruisseauville (même canton), une Vierge à l'Enfant, des mêmes maîtres italiens, vient, dit-on, de Montreuil, terre des Monchy (*Epigraphie*, t. IV, Fruges, p. 112 et Bull. comm. dép. Mon. hist. 2 s. t VI, 119).

Il y a à Saint-Omer bien d'autres œuvres dans lesquelles l'influence ou la main même de du Broeucq se manifestent.

Monnecove en signalait quatre dans la notice qu'il consacrait aux deux Jacques du Broeucq en 1875 (36) : un relief représentant la Vierge à l'Enfant, de sa collection personnelle, qui lui paraissait assez voisine de celle du monument de Philippe de Sainte-Aldegonde, le groupe étant cependant complété par « deux anges couronnant la Vierge, un petit Saint-Jean-Baptiste avec un agneau et plusieurs chérubins » et faisant primitivement partie d'un triptyque — deux petits « bas-reliefs appliqués contre les murs de la cathédrale, la scène du Calvaire et la Descente de Coix » ; — enfin le monument funéraire de François d'Audenfort « existant... très mutilé d'ailleurs... à l'église Saint-Denis » (37).

Hedicke avait étudié comme susceptibles de lui être aussi attribués « le Christ Rédempteur de l'église Saint-Denis », un bas-relief conservé « à l'Ecole des Frères de la rue d'Arras... et les fragments divers exposés au Musée » (38).

M. Léon Delférière, vient de reconnaître son modèle dans une plaquette en argent conservée au Musée chrétien de la Bibliothèque Vaticane, figurant la Résurrection du Christ avec les détails qui impliquent une si parfaite connaissance du célèbre bas-relief de Ste-Waudru, du château et de la collégiale de Binche qu'elle exclut tout autre interprétation (39).

Je ne reviendrai pour le moment sur ces objets, que pour redire, après un examen approfondi sous un bon jour lors d'une Exposition récente, que le Christ portant la Croix, du jubé de Saint-Bertin, actuellement à Saint-Denis, se prouve un nu assez fade, peu digne du maître. Faut-il l'attribuer comme on l'a fait à Jacques du Broeucq, le jeune (40)?

Par contre, deux petits albâtres, la Vierge, dite au chat, et le Songe de Saint-Joseph sont d'une main fort habile, fort italianisante et sans aucun

(36) G. DE MONNECOVE. *Quelques sculptures en albâtre du sculpteur J. Dubroeuq*, dans Bull. Ant. Morinie, t. V 362.

(37) Epigraphie, t. V. églises, p. 155.

(38) Notamment deux statuettes en albâtre, vestiges d'un rétable sans doute exposées sur un vieux dressoir.

(39) L. DELFÉRIÈRE. *D'une orfèvrerie du XVI^e s.*; extr. du Bull. de l'Institut hist. belge de Rome, t. XIX (1938) p. 285-297. Cette plaquette a pu orner soit la porte d'une armoire liturgique, soit un plat de reliure d'Évangiles. Je remercie bien vivement l'auteur de m'avoir fait parvenir cette excellente étude qui met à jour ce que l'on sait actuellement de du Broeucq.

(40) *Exposition de N.D. des Ardents et du Calvaire d'Arras*. Arras 1935. Monnecove, proposant l'attribution au deuxième Jacques du Broeucq — tout au plus neveu et non fils du maître — soulignait combien l'œuvre lui paraissait inférieure aux statues du tombeau d'Eustache de Croy. N'oublions pas que le marché de 1618 est souscrit de Guillaume Tabaguet, maître de carrière de marbre de Dinant, et d'Adam Loetman, sculpteur à Valenciennes, l'auteur du grand rétable de N.D. de Calais. Bull. Ant. Morinie t. III (1866 p. 331).

des souvenirs flamands qui parsèment les œuvres habituelles des sculpteurs régionaux. De là à les attribuer au grand maître il n'y a qu'un pas. On est tenté de le franchir. La prudence conseille de laisser sans affirmation ce qui ne peut être prouvé avec des raisons autres que sentimentales.

Il faut donc attendre une étude plus complète de l'œuvre entière de J. du Broeucq. Peut-être la part de l'Artois, après avoir jadis été exagérée, est-elle maintenant trop diminuée. Les recherches à faire à Mons, à Saint-Omer, à Valenciennes et en Italie sont du plus haut intérêt car elles concernent le premier artiste de pays du Nord qui, avant Jean Goujon lui-même, fut enivré par l'esprit de l'Italie au point d'en oublier totalement les chefs-d'œuvres du Nord.

J. LESTOCQUOY.

VICTOR BOUCQUET

et les portraitistes flamands « pseudo-espagnols »

Dans une opérette célèbre, on chante: « Il y a des gens qui se disent Espagnols et qui ne sont pas du tout Espagnols! » C'est le cas pour un groupe d'artistes de chez nous au XVII^e siècle, naguère étudiés par l'érudit allemand August L. Mayer (*Die pseudo-Spanier der alten Pinakothek*) (1). Jan Cossiers est le plus typique de ces peintres offrant, quant au style et à la technique, un caractère complexe, « à cheval » sur deux écoles; je le laisse ici de côté, me bornant aux portraits, et désireux de signaler trois effigies anonymes de haut mérite qui émanent, selon toute probabilité, de maîtres des Pays-Bas ayant séjourné en Espagne, pour m'arrêter ensuite à l'exemple précis d'un artiste originaire des Flandres, Victor Boucquet, lequel, s'il n'a pas voyagé peut-être, présente cependant de telles *affinités espagnoles* que le sous-titre de mon article s'en trouve pleinement justifié! A l'époque où le « souverain naturel » de nos provinces résidait à Madrid, pareille interpénétration artistique se conçoit, dans le domaine du portrait mieux qu'en aucun autre.

August L. Mayer appuie sa démonstration relative aux Flamands *pseudo-espagnols* sur le *gentilhomme au chien*, en habit écarlate, de la Pinacothèque de Munich (2), dont je donne la reproduction (Pl. I, 1). Ce magnifique tableau passait autrefois pour un Rubens, — tandis que le *chevalier de l'Ordre de Santiago*, du Musée de Berlin (3) (plutôt un héraut d'armes portant les insignes de l'Ordre de Santiago) fut longtemps attribué à Velasquez. De Rubens à Velasquez! Constatons ainsi l'étendue du champ des recherches à entreprendre aux fins de situer exactement ces évidentes productions de peintres de notre école travaillant outre-Pyrénées ou subissant une influence plus ou moins accentuée des maîtres de la péninsule. — On me permettra de joindre aux deux parfaits échantillons du genre, que je viens de citer, le beau *portrait d'homme*, de l'ancienne collection Del Monte à Bruxelles (4). Je le crois de la même

(1) *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 1913 II.

(2) N^o 374. — August L. Mayer attribue ce portrait à l'Anversois Frans Leux ou Luycx, qui fit carrière à la cour de Vienne. Le Dr GLÜCK suggère, on ne sait pourquoi, Erasme Quellin (*Rubens, Van Dyck und ihr Kreis*, Venne 1933, p. 348).

(3) N^o 408 c. «Act. 39, anno 1630». Reprod. dans l'album *Staatliche Museen Berlin 1933. Die Gemälde Galerie; Die vlämische, französischen, englischen und spanischen Meister*, p. 137.

(4) N^o LIII. *La collection Del Monte*, par GUSTAV GLÜCK (Vienne, s. d.) Voy. aussi P. BAUTIER. *La collection Del Monte à Bruxelles* (Gaz. B. A. 1928 I. pp. 329-330).

main que *l'homme en rouge* de Munich; rappelons d'autre part que le Dr Glück rapprochait le portrait Del Monte du fameux *Alessandro del Borro* de Berlin, sorte de Falstaff épanoui, faisant songer aux bouffons de Velasquez, — toile capitale demeurée disputée entre les écoles espagnole, flamande... et italienne (négligeons toutefois cette « 3^e direction »). — A la série des Pseudo-Espagnols ne faudrait-il pas ajouter deux peintres anversois qui n'allèrent jamais à Madrid, mais dont la critique se plaît souvent à souligner les *affinités espagnoles*: Juste Suttermans, portraitiste des Médicis à Florence (5) et Frans Leux ou Luycx, portraitiste des Habsbourg à Prague et à Vienne (6)? Enfin, un peu plus tard, le Bruxellois François Duchatel entrerait dans la série, car à mon sens le *Cortège de chevaliers de la Toison d'Or sortant du palais de Bruxelles* (7) et surtout *le jeune Comte de Heredia*, au cheval caparaçonné de vermillon (8), se rangent également parmi les œuvres que nous engageons à analyser « sous l'angle espagnolisant ». Présentons donc l'image de cet élégant gentilhomme (Pl. I, 2).

La documentation que j'ai réunie sur un artiste purement régional (quitta-t-il jamais Furnes, sa ville natale?) complétera mes brèves considérations belgo-espagnoles. Il s'agit, je l'ai dit, de Victor Boucquet (Furnes 1619-1677 (9), fort vanté par J. B. Descamps dans sa *Vie des peintres* (10) et son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* (11), mais au sujet duquel les renseignements d'archives sont assez minces: il épousa Marie van der Haeghen, il fit partie de la confrérie de St Roch à l'église Ste Walburge à Furnes, il exécuta un *saint Roch priant pour les pestiférés*, etc. Les anciens inventaires (12) mentionnent en outre sous son nom un certain nombre d'œuvres religieuses; lors de la guerre de 1914, l'archi-

(5) P. BAUTIER. *Juste Suttermans, peintre des Médicis* (Bruxelles, coll. des Grands artistes des Pays-Bas, 1912). Plusieurs portraits de Suttermans ont été longtemps attribués à Velasquez.

(6) ERNST EBENSTEIN. *Der Hofmaler Franz Luycx, ein Beitrag zur Geschichte der Malerei am österreichischen Hofe* (Jahrbuch der kunsth. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses XXVI). L'attribution à Luycx du portrait d'*Ottaviano Piccolomini*, duc d'Amalfi (Musées de Prague et de Stockholm) a été abandonnée en faveur de Suttermans. On remarquera certaine analogie de facture avec le *Borro* de Berlin.

(7) Musée de Bruxelles, n^o 156.

(8) Exposition, *Belgique-Espagne* au Musée de Bruxelles (app. à Mlle Le Maire de Sars-le-Comte). Le tableau a reparu en 1935 à l'Exposition *Cinq siècles d'art*, n^o 272 bis (coll. Jean De Cuyper à La Haye).

(9) Notices par AD. SIRET dans la *Biographie Nationale* (II. 785) et par H. HYMANS dans le *Lexikon* Thieme-Becker (IV, 436).

(10) (Paris 1754) II 277-278.

(11) Nouvelle éd. Paris 1938.

(12) *Inventaire des objets d'art de la Flandre occidentale* (Bruges 1852).



1. — ISCOXXI « pseudo-espagnol ». *Le gentilhomme au chien*.
(Pinacothèque de Munich).



2. — FRAŶÇOIS DUCHAYTIA. *Portrait du conte de Heredia*.
(Exposition Bruxelles 1935).



3. — VICTOR BOUCOQUET. *Un officier espagnol.*
(Musée de Bruxelles).



4. — VICTOR BOUCOQUET. *Le porte-étendard.*
(Musée du Louvre).

tecte Dhuicque en avait sauvé quelques débris, exposés au Havre en 1915; plusieurs toiles furent, dans la suite, restaurées chez C. Leegenhoek à Bruges. Néanmoins une enquête approfondie, menée par M. Paul de Grave, archéologue à Furnes (je l'accompagnais, en juillet 1926, aux églises de Loo, Avecapelle, Lampernisse) se révéla décevante; il semble bien que les fragments informes, étiquetés Boucquet en vertu d'une tradition locale, n'aient entre eux aucune similitude (13). Tout cela paraît en somme négligeable. La pièce principale a disparu: un *Jugement de Cambyse* (daté 1671) — évoquant Gérard David, et les «tableaux de justice» des Bouts et des Van der Weyden — qui ornait le fond d'une salle d'audience à l'hôtel de ville de Nieuport (14). Subsiste seule, — combien médiocre et sombre, sans que soit déchiffrable la signature supposée — une *Descente de croix* sur l'autel de l'église des Capucins d'Ostende.

«Les compositions de Victor Boucquet, écrivait Descamps, marquent un homme de génie, *excellent dans le portrait*». Voilà l'unique point où nous raccrocher, puisqu'un chef-d'œuvre signé «Victor Boucquet, Furnes 1664» (15) intrigue à bon droit les visiteurs du Louvre, au long de la galerie du bord de l'eau (16). *Le porte-étendard d'une compagnie d'archers* (Pl. II, 4), en pied, grandeur nature, solide et d'une fraîche coloration. Il tient sur l'épaule un drapeau bariolé; sur sa cuirasse, traversée par une écharpe rouge frangée d'or, s'étale un large col de dentelle; sa tunique de cuir jaune recouvre une jupe brun violet; les manches de sa chemise sont finement plissées; il porte des bas d'un bleu très franc; sur une balustrade à gauche, son chapeau à plumes blanches. — Le teint basané de ce visage, encadré de longs cheveux noirs, dénonce un Espagnol. La comtesse de Comminges-Guitaud, qui fit don au Louvre de ce précieux tableau, l'avait acheté en Espagne; on ne peut en conclure que Boucquet y soit allé, les troupes espagnoles aux Pays-Bas lui fournissant des modèles sur place.

M. Paul de Grave propose de reconnaître *Don Juan Carro*, sergent-major du régiment de D. Joseph de Monrique, alors en garnison à Furnes (et

(13) *Les 7 Douleurs de la Vierge*, prov. de l'église de Loo; *Vierge entourée de saints et Christ devant Pilate*, à Lampernisse; *Martyre de saint André*, à Woumen (disparu).

Le *saint Guillaume donnant le viatique à un militaire expirant*, dans l'église Ste Walburge à Furnes, n'est pas de Boucquet (M. Paul de Grave).

(14) Selon M. CAMILLE WYBO (*Nieuport ancien et moderne*) le *Rachat des esclaves chrétiens par des religieux trinitaires* dans la grande église de Nieuport (détruit) mentionné comme œuvre de Boucquet, était signé: «P. L. Bernaerds 1679».

(15) N° 1903 a; T. H. 184, L 111 cm. Marcel Nicolle. *Récentes acquisitions du Louvre*. (Revue de l'art ancien et moderne 1901 II pp. 195-196).

(16) EDOUARD MICHEL. *La peinture au Musée du Louvre, école flamande* (éd. de l'illustration, 1927, p. 107).

hôte probable de l'hôtellerie de la *Noble rose*, chère aux touristes d'antan!) dans l'*officier espagnol* (Pl. II, 3) que je fus assez heureux d'acquérir chez l'expert Féral à Paris en 1921, pour la *Société des Amis des Musées royaux de l'Etat à Bruxelles* (17). Debout devant une draperie verte, fond de paysage, les cheveux bouclés tombant sur les épaules, en justaucorps noir galonné d'argent, l'épée au côté, le personnage s'appuie de la main droite sur une canne à pomme d'ivoire. Morceau de choix, digne d'être mis en parallèle avec le *porte-étendard* du Louvre, auquel il s'apparente étroitement, ce portrait est toujours très admiré dans les salles de notre Musée où il occupe une place d'honneur. Et, comme à Paris, le nom de Victor Boucquet, ignoré du public, éveille la curiosité.

Ce nom de Boucquet, je l'ai rencontré pourtant dans plusieurs catalogues de ventes : San Donato (de Florence, 1880, n° 775), Lengart (de Lille, à Paris, Hôtel Drouot, 10 mars 1902, n° 44 (18); ainsi qu'au Fitz-William Museum de Cambridge, à propos d'un portrait attribuable à Claudio Coello (19). On l'invoqua jadis pour l'une des plus caractéristiques effigies *médi-céennes* de Suttermans (20), et nous y avons pensé en face du *jeune seigneur* de la collection de lord Ellesmere (Londres, Bridgewater-House) reproduit parmi les « Velasquez douteux » du volume des *Klassiker der Kunst* (21), qui serait *Don Enrique Felipe de Guzman*, fils naturel du comte-duc d'Olivarès. Enfin, A. L. Mayer le retrouve en un *jeune homme en buste* du Musée Magnin, à Dijon.

Autant d'hypothèses fragiles; car, si j'ose ainsi m'exprimer, il ne suffit pas d'une tunique fauve et d'un teint basané « pour faire un Boucquet »! — En attendant qu'il nous soit accordé de réexaminer à loisir les portraits anonymes du Prado en vue d'en exhumer peut-être une œuvre inédite de notre Flamand pseudo-espagnol, je veux espérer que la confrontation sur une même planche de ses deux superbes tableaux de Paris et de Bruxelles, tentera avec chance de succès de tirer son nom de l'oubli.

PIERRE BAUTIER.

(17) N° 783; T. H. 97, L. 75 cm. P. BAUTIER. *Bulletin de la vie artistique* (Paris, 1^{er} janvier 1922, p. 23) et *Société des Amis des Musées royaux de l'Etat à Bruxelles*; XXV années d'activité 1907-1932 (p. 45). Le tableau provient de la coll. Eug. Richtenberger, vendue à Paris, Hôtel Drouot, 19-20 avril 1921 n° 31. Sans doute identique au «Portrait d'un amiral espagnol» vente ibid. 4 juin 1891 (dimensions un peu différentes).

(18) Date 1624, trop tôt pour Boucquet.

(19) Art. A. L. MAYER, dans le *Burlington Magazine*, mars 1939, p. 137, reproduit.

(20) J. B. WILLEMS. *La situation du Musée de Cologne* (L'art. 1885, II 56) approche curieusement du tableau app. au Cte de Comminges-Guitaud, entré ensuite au Louvre, le portrait en pied du *prince François-Marie de Médicis* par Suttermans de la collection Oppenheim à Cologne, que j'ai publié dans la revue *Der Cicerone* en 1914.

(21) P. 143 (éd. Walter Gensel 1908). — Voy. W. L. BOURKE and L. CUST. *The Bridgewater-Gallery*, Westminster (1903).

VERRIÈRES HERALDIQUES DE LA FAMILLE DE CHARLES QUINT.

Jamais mécénat, dans le domaine du vitrail historié, ne fut plus somptueux que celui de Charles Quint, spécialement sous le gouvernement de sa tante, Marguerite d'Autriche. Parmi les quelques trois cents verrières anciennes sauvées de la destruction en Belgique, on en compte au moins trente cinq, soit 12 % environ, qui proviennent des largesses du trésor royal et représentent, comme donateurs, les membres de la famille de Charles Quint.

Pour manifester la gloire des Souverains appelés à diriger, à l'époque exaltante de la première Renaissance, les destinées d'un empire «sur les territoires duquel le soleil ne se couchait plus», Marguerite d'Autriche, régente en 1506, trouva dans l'art du vitrail un instrument idéal et s'appliqua aussitôt à mener, dans ce domaine, une politique de mécénat éblouissant. Tous les historiens ont été frappés de ce fait: «*Le règne de la tante de Charles Quint*», écrit Hyacinthe De Bruyn (1), *pourrait s'appeler dans notre histoire artistique l'époque des verrières. Jamais on ne peignit plus de vitraux que sous le règne de cette princesse, qui protégeait avec prédilection cette spécialité des arts décoratifs. A chaque feuillet du livre de comptes de sa maison, on rencontre des mentions de sommes allouées pour des œuvres d'art de ce genre.*» (2).

Comme, d'autre part, les Pays-Bas possédaient à cette époque, au sein des guildes de Saint Luc, des corporations de verriers dont la renommée débordait de toutes parts les frontières de nos principautés (3), la Gouvernante n'avait que l'embarras du choix. Elle semble, cependant, s'en être tenue généralement à ses verriers attitrés et, spécialement, à Nicolas Rombouts, auquel elle confia l'exécution de nombreuses verrières royales.

De 1506 à 1530, c'est-à-dire en moins de vingt-cinq ans, Marguerite d'Au-

(1) HYACINTHE DE BRUYN. *Trésor artistique des églises de Bruxelles*. Louvain 1882, p. 145.

(2) Voir aussi: ALEXANDRE PINCHART. *Archives des Arts, Sciences et Lettres*. Gand, 1860, 1863, 1881, T. I, p. 224.

EDMOND LEVY. *Histoire de la Peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique*. Bruxelles 1860, p. 148.

ALEXANDRE HENNE. *Histoire du règne de Charles Quint en Belgique*. Bruxelles, 1858-1860, T. V, p. 75 et suiv.

(3) De nombreux verriers originaires des Pays-Bas furent appelés à travailler à l'étranger: en France (contribution bruxelloise à Brou), en Angleterre (Flower, verrier attitré du roi Henri VII à Londres, et Vellert à Cambridge); en Espagne («le gran maestro Arnao de I'landes» à Séville), au Portugal (Belles, «mestre das vidraças de el Rey») en Italie (Hendrick van den Broeck à Pérouse), etc.

triche fit placer une véritable pleïade de vitraux historiés, portant les effigies et les armoiries des membres de la Maison d'Autriche, dans de nombreuses paroisses et couvents du pays. Parmi ces séries, le patrimoine national a conservé celles des églises Sainte Waudru à Mons (1511), Saint Gommaire à Lierre (1516-19) et Sainte Gudule à Bruxelles (c. 1520).

De grands événements, comme l'accession de l'Archiduc Charles au trône de Castille en 1516, le dix-huitième congrès solennel de l'Ordre de la Toison d'Or, tenu la même année à la collégiale Sainte Gudule à Bruxelles et les cérémonies grandioses qui se déroulèrent à l'occasion de l'élection de Charles Quint au Saint Empire en 1519, donnaient lieu à des commandes spécialement importantes de vitraux commémoratifs et héraldiques.

Outre les séries royales sauvées de la destruction, il y en eut bien d'autres dont les archives signalent l'existence, comme celles qui ornaient les églises Notre-Dame du Sablon à Bruxelles (1512), Sainte Elisabeth à Alsemberg (1512), le couvent de la Madeleine à Malines (1512), la chartreuse de Scheut (1516), les abbayes de Groenendael et de la Cambre (1516), le couvent de Saint François à Nieuwenhove (1516), l'église paroissiale de Menin (1517) et celle de Grave (1521), le couvent des Récollets (1521) et celui des Carmes à Bruxelles (1522), la Chartreuse de Gand (1522) et celle d'Anvers (1523), le prieuré de Rouge Cloître (1524-1527), la chapelle Notre-Dame d'Aire (1524), les couvents des Frères Prêcheurs à Utrecht (1524) et des Jacobins à Zierikzee (1524), ceux des Frères Prêcheurs à Douai (1525), de Notre-Dame-de-la-Grâce à Bruxelles (1526), de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs et de l'Annonciation à Bruges (1520-1530), des Victorines à Anvers, de l'abbaye de Bonneffe (1530), etc. Toutes ces verrières figurent sur la comptabilité de Marguerite d'Autriche.

Une mention spéciale doit être réservée à la grande verrière exécutée en 1516, d'après un dessin du fameux cartonnier Jan Van Rome, pour l'église Saint Rombaut de Malines. Cette fenêtre, connue sous le nom de « *glas van Keizer Karel* », faisait fonction, avec ses quarante portraits et quatre-vingts écussons, d'un véritable arbre généalogique de la Maison d'Autriche. Le musée de Malines en possède encore une ancienne reproduction.

Après la mort de sa tante, Charles Quint ne manqua pas de persévérer dans le mécénat somptuaire du vitrail, qui avait si bien contribué à rehausser le prestige de sa Maison. C'est à cette nouvelle période qu'appartiennent les célèbres verrières royales d'Hoogstraten (1531-1533) et celles que Bernard Van Orley, puis Michel Coxcie composèrent pour la collégiale Sainte Gudule à Bruxelles (1537-1556). De cette époque datent aussi les

verrières royales de la chapelle du Saint Sang à Bruges (1544), de l'église Saint Jean (1545), du couvent des Carmes (1546) et de l'église Saint Rombaut à Malines (1548), de l'église Saint Martin à Alost (1554), et probablement celles de la cathédrale d'Anvers, de l'église Saint Géry et du couvent des Dominicains à Bruxelles.

Si les verrières qui subsistent de cette seconde période du règne de Charles Quint l'emportent par l'effet grandiose des compositions monumentales, celles qui datent du gouvernement de Marguerite d'Autriche forment un groupe, plus modeste peut-être, mais très harmonieux et vibrant au point de vue des couleurs, calme et bien équilibré au point de vue de la composition. Celle-ci comporte trois zones: le décor héraldique très important à la base, les personnages historiques et sacrés au centre, le décor architectural au sommet, meublé d'emblèmes légers, fanions, initiales et devises.

Trois séries royales célèbres, de cinq fenêtres chacune (4), représentent encore de nos jours ce type de vitrail, attribuable à l'atelier de Rombouts (5): Ce sont celles de Ste Waudru à Mons, St Gommaire à Lierre et Ste Gudule à Bruxelles. On voit, sur chacune de ces séries, la figure de Maximilien, empereur d'Allemagne, occupant le centre et groupant autour de lui les membres de sa famille en combinaisons diverses. Les tableaux suivants en donneront l'aperçu synthétique:

(4) Pour la description de ces verrières, voir: a) LÉOPOLD DEVILLERS. *Mémoire historique et descriptif sur l'église Sainte Waudru à Mons*. Mons, 1857, chap. IV, p. 33-34. b) FÉLIX LADON. *Les vitraux de Maximilien dans la claire-voie du chœur de la collégiale Saint Gommaire à Lierre*. L'Ingénieur-Architecte, 1936, n° 2, p. 19. c) HENRI VELGE. *La collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles*. Bruxelles, 1925, p. 312 à 315.

(5) Voir Nicolas Rombouts, *peintre-verrier et bourgeois de Bruxelles*. Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, 1939, n° 1, p. 3 à 23.

(6) *Description des principales armoiries figurant sur les verrières de la famille de Charles Quint*.

Empire germanique: d'or à l'aigle éployé de sable.

Aragon: d'or à quatre pals de gueules.

Autriche: de gueules à la fasce d'argent.

Bourbon: d'azur à trois fleurs de lis d'or, au bâton de gueules brochant.

Bourgogne ancien: bandé d'or et d'azur, à la bordure de gueules.

Bourgogne nouveau: écartelé aux I et 4 d'azur à trois fleurs de lis d'or, à la bordure composée d'argent et de gueules; aux 2 et 3 parti: a. bandé d'or et d'azur à la bordure de gueules, b. de sable au lion d'or, armé et lampassé de gueules. Sur le tout, d'or au lion de sable, armé et lampassé de gueules.

Brabant: de sable au lion d'or, armé et lampassé de gueules.

Castille: de gueules à une tour sommée de trois tourelles d'or.

Hongrie: de gueules à quatre fasces d'argent.

Léon: d'argent au lion de gueules couronné d'or.

Portugal: d'argent à cinq écussons d'azur posés en croix, chacun chargé de cinq besants d'argent; à la bordure de gueules, chargée de sept tours d'or, ouvertes et ajourées d'azur.

Savoie: de gueules à la croix d'argent.

Sicile: écartelé en sautoir, 1 et 4 d'argent à l'aigle éployé de sable, 2 et 3 palé d'or et de gueules.

Tableaux comparatifs des verrières royales à Mons, Lierre et Bruxelles.

I. Mons	4	2	1	3	5
II. Lierre	4	2	1	3	5
III. Bruxelles	4	2	1	3	5

I. MONS (1511)

1	Maximilien d'Autriche « Halt Mas in alle dingen » — Tyrol Bourgogne	Crucifixion Empire Toison d'Or Hainaut Empire écart. Espagne-Bourgogne	Philippe le Beau « Qui voudra Je le veil » — Castille Luxembourg
2	St François et St Philippe Philippe le Beau et l'archiduc François « Qui voudra » Dalmatie Styrie Aquitaine Chili (<i>Cilly</i>)	St Sébastien Maximilien M. M. Empire Toison d'Or Chiet Oderau	Jésus au temple « Halt Mas » Hongrie Autriche Cortnaer Alsace
3	Apparition de Jésus à sa Mère « Qui voudra » Zutphanie Autriche Anvers Gueldre	St Philippe Philippe le Beau P. P. écart. Espagne-Bourgogne Toison d'Or Flandre Brabant	Charlemagne Les Archiducs Charles et Ferdinand « Qui voudra » Léon Bourgogne Artois Namur
4	Ste Marguerite Marguerite d'Autriche « Halt Mas » Autriche anc. Carniole Vindismarck ?	Ste Madeleine Marie de Bourgogne M. M. parti Bourgogne-Empire — Ortenburg Schelelingen	Fuite en Egypte « Je l'ay empris » Grenade Carinthie Kyburch Moravie

5	Ascension	St Jean Baptiste	Ste Elisabeth et Ste Catherine, les Archiduchesses
	»	Jeanne de Castille	Eléonore, Marie, Elisabeth, et Catherine
	—	P. I.	—
	Croatie	« Qui voudra »	—
	Brabant	écart. Espagne-Bourgogne	Autriche
Léon	—	Limbourg	
Carinthie	Nevers	Hollande	
	Luxembourg	Zélande	

II. LIERRE (1516-1519)

1	Ste Vierge	Ste Anne
	Maximilien d'Autriche	Marie de Bourgogne
	Empire et Toison d'Or	parti Autriche-Bourgogne
	Autriche	Brabant
	Bourgogne anc.	Savoie
Limbourg	Styrie	

2	St Jean l'Apôtre	St Philippe
	Jeanne de Castille	Philippe le Beau
	parti Bourgogne-Espagne	écart. Bourgogne-Espagne et Toison d'Or
	Léon	Castille
	Zélande	Luxembourg
Carinthie	Carniole	

3	Charlemagne	St Ferdinand de Castille
	Charles Quint	Ferdinand
	écart. Espagne-Bourgogne	écart. Espagne-Bourgogne
	Toison d'Or	Toison d'Or
	écart. Aragon-Hongrie	Navarre
Valence	Aragon	
Grenade	Salins	

4	Ste Marguerite	St Philibert de Jumièges
	Marguerite d'Autriche	Philibert de Savoie
	parti Savoie-Bourgogne	Savoie
	Empire	écart. Luxemb.-Jérusalem
	Bourbon	Portugal
Bourgogne	Léon	

5	St Jean-Baptiste	Ste Elisabeth de Hongrie
	Eléonore et Marie	Catherine et Elisabeth
	parti Bourgogne-Espagne	parti Bourgogne-Espagne
	Flandre	Autriche
	Aragon	Sicile
Bourbon	Léon	

III. BRUXELLES (c. 1520, 1525 et 1599?)

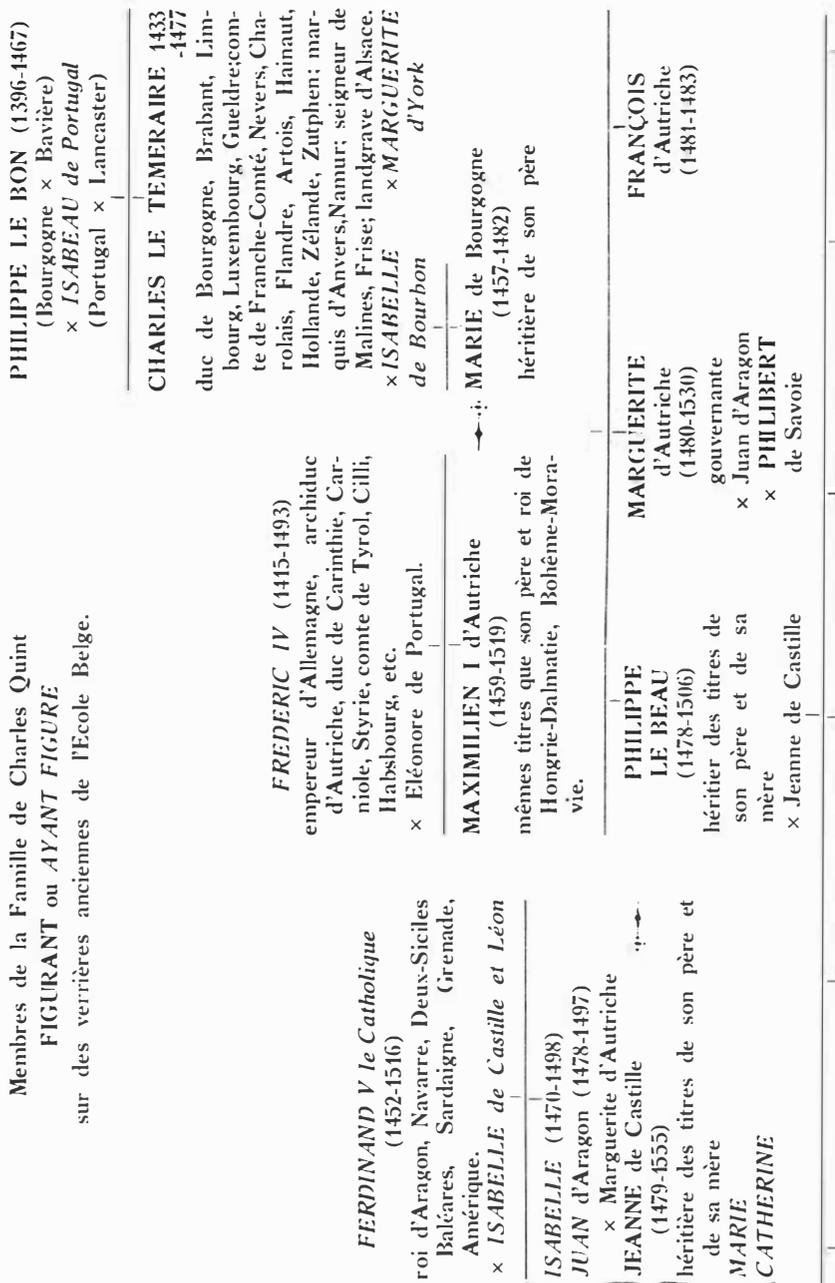
1	Maximilien d'Autriche Autriche anc. Portugal écart. Hongrie, Castille et Léon-Brabant, Autriche et Bourgogne anc.	la Ste Vierge Empire Toison d'Or ?	Marie de Bourgogne Bourgogne anc. Bourbon écart. Hongrie-Brabant
2	Jeanne de Castille écart. Castille-Léon Empire Portugal P. P.	Philippe le Beau — écart. Autriche-Bourgogne Toison d'Or P. I.	St Michel écart. Autriche-Bourgogne Bourgogne Bourbon M. M.
3	Ste Gudule écart. Castille-Léon Empire Bourgogne M. M.	Charles Quint — Empire Toison d'Or C. F.	Ferdinand écart. Autriche-Bourgogne écart. Aragon-Sicile écart. Castille-Léon P. I.
4	Marguerite d'Autriche? Empire Empire écart. Léon-Castille Faisceau de flèches	? M. F. écart. Aragon et Sicile- Castille et Léon F. parti Espagne-Empire M. F.	Ste Marguerite Aragon Aragon Bourgogne Faisceau de flèches
5	Ste Marguerite Savoie Savoie Bourbon parti Empire-Aragon et Sicile P. M. et M. P.	Philibert de Savoie P. M. Savoie Toison d'Or parti Savoie-Empire FERT	Marguerite d'Autriche Empire écart. Bourgogne-Pays-Bas Empire écart. Espagne-Bourgogne M. P. et P. M.

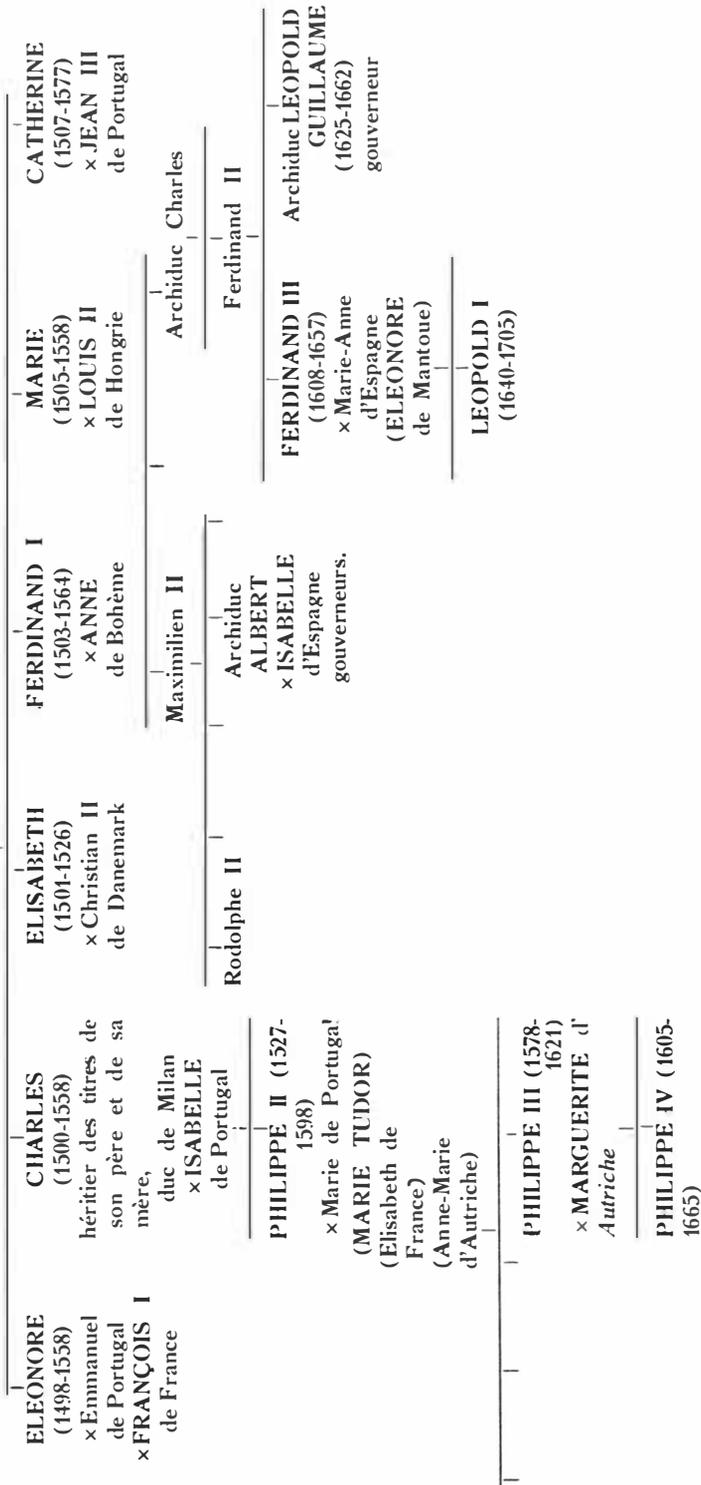
Ce qui frappe à première vue dans la confrontation de ces trois séries de verrières royales, c'est la confusion qui semble régner dans le décor héraldique, les mêmes personnages étant gratifiés de quartiers de prétention variant d'une verrière à l'autre. L'écu personnel de Marguerite d'Autriche diffère trois fois: à Lierre, il est parti Savoie-Bourgogne; à Bruxelles, parti Espagne-Empire et, plus loin, parti Savoie-Empire. Parmi les quartiers de la Gouvernante dans sa verrière de Mons, l'écu de Grenade paraît tout dépaycé au milieu de ceux des principautés germaniques. A Lierre, les armoiries de Flandre, Brabant, Limbourg et Luxembourg se trouvent dispersées suivant la fantaisie de l'artiste. A Bruxelles, la réunion des trois écus de dames, en forme de losanges, dans le bas du vitrail à l'extrême droite, paraît aussi une bizarrerie.

Mais pour voir clair dans ce chatoiement héraldique, il importe avant
250

tout de donner les titres héréditaires ou acquis de chacun des personnages représentés ici. A cet effet, le tableau suivant nous viendra à point pour justifier la présence des armoiries et des initiales correspondant à ces personnages:

Membres de la Famille de Charles Quint
 FIGURANT ou AYANT FIGURE
 sur des verrières anciennes de l'École Belge.





Il ne sera pas inutile, non plus, de consulter quelques documents concernant l'armorial de la famille de Charles Quint. Voici les titres et quartiers de Maximilien, de son fils et son petit-fils, d'après un ouvrage du XVII^e siècle (7), donnant la documentation héraldique de tous les chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or:

«MAXIMILIEN I, troisième Chef et Souverain de l'Ordre de la Toison d'Or, par la grâce de Dieu, Duc d'Autriche, de Bourgogne, de Lothier, de Brabant, de Styrie, de Carinthie, de Carniole, de Limbourg, de Luxembourg et de Gueldres; Comte de Flandres, d'Arthois, de Bourgogne Palatin, de Haynnau, de Hollande, de Zélande, de Namur et de Zutphen; Marquis du Saint Empire, Seigneur de Frize, de Salins et de Malines.

Austrice	Massowie	Portugal	Castille
Ferette	Opovie	Laurens	Arragon
Milan	Lithuanie	Lancastre	Alburquerque
la Schale	Tuveren	Castille	Portugal.

PHILIPPE LE BEL, quatriesme Chef et Souverain de l'Ordre de la Toison d'Or, par la grâce de Dieu, roy de Castille et de Léon, Prince d'Arragon et des deux Siciles, Archiduc d'Autriche, duc de Lothier, de Brabant, de Limbourg, de Luxembourg et de Gueldres; Comte de Flandres, de Tyrol, d'Arthois, de Bourgogne Palatin, de Haynnau, de Hollande, de Zélande, de Namur et de Zutphen; Marquis du Sainct Empire; Seigneur de Frize, de Salins et de Malines.

Austrice	Portugal	Bourgoigne	Bourbon
Milan	Lancastre	Bavieres	Berry
Massowie	Arragon	Portugal	Bourgoigne
Lithuanie	Alburquerque	Lancastre	Bavieres

CHARLES V, cinquiesme Chef et Souverain de l'Ordre de la Toison d'Or, roy de Castille, de Léon, de Grenade, d'Arragon, de Navarre, des deux Siciles, de Jerusalem, de Valence, de Maiorque, de Sardaigne, de Corse, etc., Archiduc d'Autriche; Duc de Bourgogne, de Lothier, de Brabant, de Styrie, de Carinthie, de Carniole, de Limbourg, de Luxembourg et de Gueldres; Comte de Flandres, d'Habsburg, de Tyrol, d'Arthois, de Bourgogne-Palatin et de Haynnau; Landtgrave d'Alsace, Prince de Suaube et du St Empire; Comte de Hollande, de Zélande, de Ferrette, de Kijburg, de Namur et de Zutphen; Seigneur de Frize, des Marches d'Esclavonie, de Portnauw, de Salins et de Malines; Depuis Empereur V. du nom.

(7) JEAN BAPTISTE MAURICE. *Le Blason des Armoiries de tous les Chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or*. La Haye, Jean Rammazeyn, 1667, p. 87, 104, 105, 141.

Austrice	Bourgogne	Arragon	Castille
Massowie	Portugal	Alburquerque	Lancastre
Portugal	Bourbon	Henriquez	Portugal
Arragon	Bourgogne	Ayale	Bragance.»

Dans un ouvrage du XIX^e siècle (8), nous trouvons une énumération plus complète encore des titres de Maximilien d'Autriche.

«MAXIMILIEN I, toujours Auguste, archiduc d'Autriche, duc de Bourgogne, de Lothier, de Brabant, de Styrie, de Carinthie, de Carniole, de Limbourg, de Luxembourg et de Gueldres; comte de Flandre, de Habsbourg, de Tyrol, de Gorlitz, de Ferrette, de Kibourg, d'Artois et de Bourgogne palatin, de Hainaut, de Hollande, de Zélande, de Namur et de Zutphen; prince de Souabe, marquis du Saint Empire et de Burgau, landgrave d'Alsace, seigneur de Frise, d'Esclavonie, de Salins, de Malines, etc.»

Le texte gothique et l'armorial figurant sur l'ancien tableau héraldique, conservé au Musée Communal de Malines, complètent de leur côté les données relatives à Charles Quint. Voici ce texte:

«CHARLES, par la grâce de Dieu, catholique roy de Castille, de Léon, d'Arago, des deux Ciciles, de Jérusalem, de Navarre, de Maorque, de Valence, de Gavre, de Tolledo, de Seville, de Grenade, de Sardene, de Tramesant et de Bougie, Archiduc d'Austrice, duc de Bourgogne, de Lothier, de Brabant, de Stirie, de Carinte, de Carniole, de Limbourg, de Luxembourg et de Gheldres, comte de Fladre, de Habsbourg, de Tirole, d'Artois, de Bourgogne-Palatin, de Haynnaux, de Hallande, de Zeelande, prince de Zwane et de Casteloigne, lantgrave d'Elsate, comte de Barchelone, de Namur, de Zutphen, de Silly, de Goirse, de Kiebourg, de Carra-lois, de Pourtenauw, d'Alost et d'Ostrevant, marquis de Saint Empire, de Burgauw et du Merher, seigneur de Frise, des marches d'Esclavonie, de Biscaye, de Rossillon, de Salins et de Malines».

Quant à l'armorial, il comporte plusieurs séries blasonnées: au-dessus du portrait de Charles Quint, son écu propre écartelé 1 et 4 Espagne, 2 et 3 Autriche, Brabant et Bourgogne; en exergue du médaillon contenant le portrait royal, les écus de ses possessions espagnoles: « Castille, Léon, Aragon, Secilla, Naples, Jerusalem, Navarre, Maiorck, Valenche, Galisse. Toulette, Seville, Grenade, Sardine, Tramesant, Bougye et Bisquay »; dans

(8) M^{re} CH^s L^s TH^{re} VAN MALCOTE. *Marie de Bourgogne et Maximilien d'Autriche. Etude historique.* Gand, 1862, p. 80-81.

les écoinçons, les quatre grandes armoiries d'états: Empire, Castille-Léon, Aragon-Deux Siciles, Bourgogne—Pays-Bas; sur les deux volets, les écus de prétention territoriale, à gauche ceux des possessions autrichiennes: « Hongrie, Dalmacie, Croatie, Autriche, Autriche, Stiere (Styrie), Carinte, Carniol, Hapsbourg, Tirole, Ferrete, Elsatén (Alsace), Souabe, Silly, Gourse (Görz), Kijbourg, Burgrave, Merher (Moravie), Wyndismarch, Portenau et Oderanche »; à droite, ceux des possessions bourguignonnes et néerlandaises: « Bourgogne, Lothre (Lothier), Brabant, Lembourg, Lucembourg, Gelders, Flanders, Artois, Bourgogne, Haynau, Hollant, Zellande, Namur, Zutphen, Charolois, Allost, Ostrevene, Saint Empiere, Firse (Frise), Salins et Malines. » (9).

Une autre source de documentation nous est fournie par la grande verrière de Charles Quint qui ornait jadis le transept Sud de l'église Saint Rombaut à Malines. Dans le domaine du vitrail, le record mondial pour l'abondance des armoiries et des effigies est vraisemblablement détenu par cette œuvre (10), dont voici le schéma héraldique:

1. Partie centrale

Frédéric IV empereur d'Allemagne (Empire)	Emmanuel le Fortuné de Portugal (Portugal)	Charles le Téméraire (Bourgogne- Brabant)	Jacques duc de Bourbon (Bourbon)
Philippe le Beau (Lothier)	Jeanne de Castille (Castille)		
Eléonore, Marie.	Charles Quint.	Ferdinand I.	Elisabeth, Catherine.

(9) Dans les octrois accordés par Charles II, fils de Philippe IV et roi d'Espagne (1661-1700), on trouve encore les titres suivants:

Octrooi 16 December 1682

Caerel by der Gratie Godts Coninck van Castillien, van Leon, van Arragon, van beyde Secillien, van Jerusalem, van Portugal, van Navarre, van Grenada, van Toledo, van Valence, van Gallicien, van Maillorequen, van Sicillien, van Sardanie, van Cordube, van Corsyke, van Murice, van Jean van Algarbe, van Algezire, van Gibraltar, van de eylanden van Canarien ende Indiën. zoo orientale als occidentale, van eylanden en vastelande der zee oceane, Artshertoge van Oostenryk, Hertog van Bourgoigne, van Lotryck, van Brabant, van Limborch, van Luxemborch, van Gelre en van Milanen, Grave van Habsborch, van Vlaenderen, van Artois, van Bourgoigne, jd. als grave van Tirol, van Henegauw en van Namen, Prince van Swave, Marcqgrave des Heylichs ryckx van Roomen, Heere van Salens, van Mechelen ende Dominateur in Asien ende Affricquen, alle degene die deze onze Opene brieven zullen zien en hooren lesen, Salut...

(10) Publiée par EMMANUEL NEEFFS. *Notes sur les anciennes verrières de l'église métropolitaine de Malines*. Messenger des Sciences historiques de Belgique, Gand, 1877, p. 9 à 14.

2. Partie latérale gauche

Philippe le Bon (Bourgogne-Pays-Bas)	Jean Sans Peur (Bourgogne)	Ernest d'Autriche (Autriche)	Jean II de Portugal (Portugal)
Edouard de Portugal (Portugal)	Charles de Bourbon (Bourbon)	Casimir de Pologne (Pologne)	Ferdinand d'Aragon (Aragon)
(M.M.)	(Empire)	(M.M.)	
Marguerite d'Autriche	Marie de Bourgogne-Maximilien	Philippe et François	
— (Empire)	(Hongrie) (Croatie) (Dalmatie)	(Autriche) (Bourgogne ancien)	
— (Habsbourg)	(Carinthie) (Carniole) (Charolais)	(Luxembourg) (Bohême)	
(Flandre) (Hollande)	(Tyrol) (Artois) (Gueldre)	(Souabe) —	
(Hainaut) (Limbourg)	(Zélande) (Pflz) (Alsace)	(Ostrevant) —	
(Alost) (Namur)	(Chiet) (Anvers) (Burgau)	(Moravie) —	

3. Partie latérale droite

Alphonse V le Magnanime d'Aragon (Aragon-Sicile)	Frédéric Henriquez comte de Melgar (Melgar-Aragon-Sicile)	Jean II de Castille (Castille-Léon)	Alphonse V l'Africain de Portugal (Portugal)
Jean I de Castille (Castille-Léon)	Bertrand de la Cueva, comte de Ledesma (Ledesma)	Jean de Gand duc de Lancastre? (Angleterre)	Jean I d'Aragon (Aragon)
(F.Y.)	(Castille-Léon Aragon-Sicile)	(F.Y.)	
Juan d'Aragon	Ferdinand V. le Catholique	Isabelle de Castille	Isabelle, Marie, Jeanne, Catherine
(Aragon) (Naples)	(Sicile) (Jérusalem)	(Navarre) (Grenade)	—
(Valence) (Sardaigne)	(Séville) (Majorque)	(Galice) (Tolède)	—
— (Andalousie)	? (Montfoort)	(Tramesant) (Bougye)	(Achaye)
— (Silly)	(Kyburg) (Görz)	(Styrie) (Zutphanie)	?
— (Wyndismarck)	(Frise) (Salins)	(Portenau) (Oderau)	

Si nous rapprochons maintenant toutes ces données héraldiques de nos trois séries de verrières, nous constaterons tout d'abord que les 50 armoiries de Mons, les 40 de Lierre et les 32 de Bruxelles, se rapportent à l'ensemble du groupe familial et non à chacun des personnages sous lesquels ils figurent, sauf bien entendu les armoiries personnelles, qui sont jointes comme de juste à leurs porteurs respectifs. La stricte ordonnance héraldique du tableau de Malines, avec son groupement territorial logique, fait défaut dans toutes les verrières armoriées de Charles Quint qui existent encore de nos jours. Sur le grand vitrail de l'empereur à Malines, nous avons encore une répartition assez judicieuse du décor héraldique, par l'alignement de 16 + 4 quartiers d'ascendance dans le haut et de soixante quartiers de prétention dans le bas, quoique ceux-ci soient mélangés au point de vue territorial: on se demande, par exemple, pourquoi la Zutphanie s'y trouve si loin de la Hollande, Portenau singulièrement écarté de la Carniole, Malines tellement éloigné d'Anvers, etc.

Dans les vitraux de Mons, Lierre et Bruxelles, même phénomène de dislocation géographique. De plus, telle ou telle série contiennent des armoiries qui ne figurent pas ailleurs, comme celles d'Ortenburg, Schelelingen, Aquitaine, Cortnaer, Nevers et, réciproquement, on relève dans certains actes officiels des titres qui ne sont pas reproduits dans les vitraux, comme ceux de Massovie, Esclavonie, Biscaye, etc.

Autre remarque générale à faire: dans les écus féminins, c'est le parti du côté du maître-autel qui l'emporte hiérarchiquement et, par conséquent, l'armoirie de l'époux se place à gauche ou à droite suivant l'emplacement de la fenêtre par rapport à l'axe de l'église.

Une anomalie assez curieuse est la présence de trois écus de dames dans la verrière de Philibert le Beau et Marguerite d'Autriche à Sainte Gudule de Bruxelles: celui du centre est parfaitement à sa place, mais les deux autres ne trouvent sans doute leur explication que par le premier mariage de la gouvernante.

En général, tous les personnages sont facilement identifiables, uniquement par leur armoirie personnelle. Certains cependant n'en ont pas, comme c'est le cas pour le tout jeune *archiduc François d'Autriche*, frère de Philippe le Beau et de Marguerite d'Autriche. Nous en voyons la très rare effigie sur les verrières de Malines et de Mons. Donnons ici copie de quelques textes documentaires se rapportant à ce personnage peu connu:

« *La princesse Marie (de Bourgogne), qui était restée à Bruxelles, où elle attendait d'un moment à l'autre le terme de sa grossesse, accoucha, le 10 septembre (1481) de son second fils et troisième enfant, qui, le dimanche*

suyvant fut baptisé en grande pompe et cérémonie dans l'église de Sainte Gudule et reçut le nom de François, d'après celui de son parrain le pape Sixte IV, représenté par le cardinal de Saint Vital. Son autre parrain était le duc François de Bretagne, représenté par le duc de Croy, comte de Chimay. La marraine fut la princesse d'Orange, qui rapporta dans ses bras le nouveau né au palais, suivie d'un immense cortège. Le peuple et les grands témoignaient beaucoup de joie et de satisfaction de la naissance de ce nouvel héritier que le ciel accordait à leur princesse chérie. Mais, hélas! cette allégresse fut de courte durée, car le royal enfant ne vécut que peu de temps. Il fut enterré dans l'église de l'Abbaye de Coudenberg à Bruxelles » (11).

« Marguerite d'Autriche fit élever en l'église de Coudenberg à Bruxelles, à la mémoire de son frère François mort en bas âge, un tombeau de marbre noir de Dinant fourni par Adrien Monnon, célèbre « maistre des pierres » de Liège. Le gisant, « ung enfant de XVIII mois... ung coussin soubz la teste et ung lyon au pied » fut l'œuvre de Guiot de Beaulgrant et le monument fut construit par l'architecte de l'église et des tombeaux de Brou, Loys de Bodeghem. » (12).

Il peut se faire aussi que les armoiries, emblèmes et initiales, accompagnant certains personnages, laissent planer un doute sur l'identité de ceux-ci. C'est le cas pour les deux personnages énigmatiques du vitrail, à l'extrême gauche, dans le chœur de l'église Sainte Gudule de Bruxelles (13). On avait cru, jusqu'à présent, y reconnaître les effigies de Philippe II et de son épouse Marie de Portugal, mais l'examen du décor héraldique rend cette hypothèse insoutenable. D'autres hypothèses peuvent être avancées au sujet de cette identification. D'après la première (14), on aurait à faire à Philippe III, né en 1578 et marié en 1599 à Marguerite d'Autriche, fille de l'archiduc Charles d'Autriche. Mais ce qui semble infirmer cette hypothèse, c'est l'absence du collier de l'Ordre de la Toison d'Or. Or, on sait que Philippe III était depuis longtemps membre de cet ordre avant son mariage et qu'il en devint même le chef en 1598, lors de son sacre comme roi d'Espagne. A part ce détail important, tout concorde: tant les armoiries d'Espagne et d'Empire que les initiales F (Filippo) et M (Margareta).

D'après une deuxième hypothèse, il s'agirait de l'Archiduc Juan d'Es-

(11) M^{re} CH^e L^s TH^{re} VAN MALCOTE, *Op. cit.*, p. 25.

(12) D^r GHISLAINE DE BOOM, *Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance*. Paris, Bruxelles, 1935, p. 110 et 111. Nous remercions ici l'auteur pour son aide si efficace dans nos recherches à la Bibliothèque Royale. Nous rendons aussi hommage à l'aimable intervention de M. Oct. le Maire Dr en droit.

(13) Voir tableau III, page 6, n^o 4.

(14) Voir « Philippines de verre » dans « Apollo », Bruxelles, mai 1941, p. 7 à 9.

pagne, né en 1478, marié en 1497 à *Marguerite d'Autriche*, tante de Charles Quint, et mort la même année. Mais ce qui, cette fois, fait échouer la concordance, c'est l'initiale *F*, plusieurs fois répétée, au lieu de *J*. Par une troisième hypothèse, nous pourrions supposer qu'il s'agit de *Philippe le Beau* et de *Marguerite d'Autriche*, frère et sœur. Cependant, outre l'absence du collier de la Toison d'Or autour de l'écu central (15), cet écu serait lui-même incomplet ou incorrect (16). De plus, l'initiale de Philippe, dans les vitraux voisins, est *P* et non *F* (17).

Force nous est donc d'abandonner cette dernière hypothèse. La seconde aussi doit céder le pas à la première, qui seule se justifie. Voici comment: il suffit d'admettre que lors de la restauration par Capronnier, celui-ci trompé par l'identité des calibres d'un groupe d'initiales oblitérées (*PP*) avec ceux des initiales *FF*, qui accompagnaient l'écu de Philippe III, ait cru devoir les réunir. En effet, les calibres du groupe inférieur (repeint) de ces initiales *FF* correspondent exactement aux calibres du collier de la Toison d'Or, entourant actuellement l'écu de Philibert le Beau. Ce collier étant absent sur le vitrail posthume de Philibert de Savoie à Lierre, il n'y a aucune raison pour qu'il figure sur son vitrail de Bruxelles (18). Il est donc évident que le restaurateur a commis une interversion de calibres, ce qui explique tout et justifie pleinement notre première hypothèse. Le collier doit rejoindre l'écu de Philippe III et être remplacé auprès de l'écu de Philibert de Savoie par les initiales *P P* (Philibert).

Une seule objection peut encore être faite: pourquoi l'initiale *M* (Margareta) précède-t-elle l'initiale *F* (Filippo)? Nous avons de nouveau, ici, le cas normal de la préséance du côté le plus central (19).

Concluons de tout ceci que le vitrail à l'extrême gauche du haut chœur de Ste Gudule date de 1600 environ! L'artiste s'est évidemment conformé, au point de vue du style et des couleurs, aux verrières voisines, pour former

(15) Philippe le Beau fut admis dans l'Ordre de la Toison d'Or à l'âge de trois ans!

(16) L'écu de Philippe le Beau, dans la verrière voisine, est écartelé Autriche-Bourgogne. Là aussi, l'armoirie ne paraît pas complète, puisqu'il y manque la Castille, dont Philippe fut effectivement roi de 1504, date de la mort de sa belle-mère, jusqu'en 1506, date de sa propre mort.

(17) *P* (Philipp) et non *F* (Filippo), parce qu'il s'agit d'un prince avant tout autrichien, par ascendance paternelle.

(18) Philibert le Beau ne figure pas, en effet, sur la liste des Chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or. Cf. B^{on} H. KERVYN DE LETTENHOVE. *La Toison d'Or*. Bruxelles, 1907, p. 102 à 106.

(19) Dans le vitrail voisin, où s'alignent les initiales *P.P.*, *P.I.*, *M.M.*, c'est par groupes que la préséance est établie, chaque groupe étant indépendamment constitué. Aussi *P* (Philippe) précède-t-il *I* (Jeanne), tandis que le groupe *M.M.* (Maximilien-Marie) suit le groupe *P.I.* (Philippe-Jeanne), afin de se trouver, de ce fait même, plus rapproché du tabernacle.

Quant au groupe des initiales *P.P.*, qu'on retrouve à Mons sur le vitrail de Philippe le Beau, il signifie sans doute: « Philippus Primus ou Pulcher ».

un ensemble homogène. Ainsi, l'examen du décor héraldique du dit vitrail nous amène à attribuer celui-ci au mécénat naissant des Archiducs Albert et Isabelle.

La série des trois verrières centrales du haut chœur de Sainte Gudule remonte aux environs de 1520. Quant aux deux verrières extrêmes, on leur donnait généralement comme date les environs de 1550. Cependant Henne a publié un texte comptable de 1524 se rapportant clairement à l'une de ces deux verrières (20). Il s'agit, sans contredit, de celle qui représente la Gouvernante avec son mari défunt, Philibert de Savoie. Quant à l'autre verrière, on doit en reculer la date jusqu'en 1599 au moins, par la mise au point d'une légère confusion héraldique.

Nous nous étions attachés un moment à l'hypothèse d'une verrière avec effigie de don Juan d'Espagne, dont le souvenir ne s'était pas effacé dans l'esprit de Marguerite d'Autriche, puisqu'en 1510, c'est-à-dire seize ans après la mort de son mari, la Gouvernante affectait encore une rente de quarante mille maravédís à la célébration, à perpétuité, d'une grand'messe quotidienne, « *souvenante du grant et bel amour porté au feu seigneur prince, (amour) qui, par bon respect, ne doit estre moindre envers l'âme.* » (21). Cette hypothèse correspondait beaucoup mieux au style de cette verrière, encore chargée d'éléments gothiques mais qui fut exécutée vers 1600, lorsque Rubens avait plus de vingt ans!

Sous le gouvernement de Marie de Hongrie, le rôle du décor héraldique fut moins important dans les verrières impériales qu'au temps de Marguerite d'Autriche. Il suffit pour s'en convaincre de comparer aux séries que nous venons d'examiner, celles de l'église Sainte Catherine d'Hoogstraten et celles du transept et de la chapelle du Saint Sacrement à la Collégiale Sainte Gudule de Bruxelles.

Ainsi, à Hoogstraten, parmi les verrières du chœur représentant les sept Sacrements, celle de l'Ordre donnée par Charles Quint ne porte que l'écu impérial, accompagné du collier de la Toison d'Or, de la devise « *Nec plus ultra* » et des deux colonnes; la verrière de la Pénitence, octroyée par l'empereur et son épouse Isabelle, ne présente que les armoiries du Saint Empire et du Portugal, les initiales *C.I.* et la devise « *Plus Oultre* »; la verrière de l'Eucharistie, donnée par l'impératrice, est ornée de l'écu de

(20) « Aux maîtres de la fabrique de l'église de Sainte Goulle en la ville de Bruxelles, la somme de cent livres, pour en faire une verrière *armoyée des armes de madite dame*, et icelle mectre et asseoir au *cœur* de la dite église, pour décorement d'icelle et en commémoration de madite dame. » Compte de J. de Marnix, de 1524, n° 1800, f° VIxx IIII. ALEXANDRE HENNE. *Histoire du règne de Charles Quint en Belgique*, Bruxelles, 1859, p. 75

(21) MAX BRUCHET. *Marguerite d'Autriche, Duchesse de Savoie*. Lille, 1927, p. 24, note 5.

celle-ci, parti Empire et Portugal; celle de la Confirmation, don de Ferdinand I et Anne de Bohême, ne porte que les armoiries personnelles des donateurs; celle du Mariage, enfin, avec les effigies de Philibert de Savoie et Marguerite d'Autriche, ne renferme que la Croix de Savoie, accompagnée de la devise «*F E R T*» et l'écu de la gouvernante défunte, avec la devise «*Fortune, Infortune, Fort Une*».

De même, à Bruxelles, on relève une tendance à réduire de plus en plus le rôle du décor héraldique au profit du décor monumental. La grande verrière de Charles Quint et d'Isabelle de Portugal, ornant le transept de la collégiale Sainte Gudule et datée du millésime 1537, déploie entre les nervures du tympan l'aigle impérial portant sur la poitrine l'écu écartelé d'Espagne et Bourgogne. Cet aigle se retrouve sur les deux étendards surmontant le portique, tandis que la couronne impériale, les briquets de Bourgogne et les initiales *C.Y.* complètent le décor léger du tympan. De plus, au sommet des quatre ogives, étincellent, en médaillons, les couleurs vives des armoiries de Brabant, Bourgogne, Autriche et Espagne; enfin, dans le décor architectural, se répète l'armoire impériale de Charles Quint, à laquelle se joint celle de son épouse, parti Empire et Portugal. Il n'est plus question ici de l'étalage des nombreux quartiers de prétention de l'empereur.

Une plus grande discrétion héraldique est encore observée dans les verrières de la Chapelle du Saint Sacrement des Miracles: le vitrail que Charles Quint avait fait placer au chœur de cette chapelle et qui a disparu aujourd'hui, ne portait, d'après le dessin de Van Orley, l'armoire impériale que tout en haut dans le tympan. Il en est de même des verrières des autres membres de la famille impériale, dont les écus sont comme perdus au sommet des décors architecturaux ou dans les lumières des tympans.

Si l'importance du décor héraldique subit un recul, les inscriptions dédicatoires, par contre, reçoivent une place bien en vue dans les soubassements: celle de Charles Quint dans la verrière du transept ne comporte pas, comme dans les manuscrits, l'énumération analytique de ses titres, mais une courte formule synthétique, lapidaire, lourde de puissance et qui est certes plus impressionnante: «*Carolus V, Romanorum imperator, semper Augustus. Hispaniarum et Indiarum rex, Asiae et Africae dominator, Belgii princeps clementissimus*».

Mais l'emphase atteint son point culminant sur la verrière de Charles-Quint à la cathédrale d'Anvers, où l'on pouvait lire l'inscription suivante: «*In divi Caroli Quinti Imperatoris Caesaris Augusti, Christianissimi, orbis*

Monarchae, Archiducis Austriae, ac divae Isabellae Augustae Imperatricis Incomparabilis ac ejus conjugis gratiam» (22).

Concluons: Deux apogées coïncident, dans le domaine de la peinture sur verre, avec le règne de Charles Quint et plus particulièrement avec l'époque du gouvernement de Marguerite d'Autriche: ce sont les apogées 1^o de la production quantitative des verrières historiées et 2^o de l'engouement pour la verrière héraldique, — dont les fenêtres royales de Mons, Lierre et Bruxelles servirent d'exemple à de nombreuses séries, comme celles de St Jacques et St Martin à Liège, Ste Waudru à Mons, St Martin à Assche, etc. Cet engouement contribua, sans doute, à la découverte des émaux d'application, indispensables à la peinture fidèle des armoiries compliquées et se prolongea, au XVII^e siècle, dans la peinture multicolore, en surface, des petits médaillons héraldiques d'appartement.

J. HELBIG.

(22) B^{on} DE REIFFENBERG. *De la peinture sur verre aux Pays-Bas*. Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale. Bruxelles, 1832, p. 31.

KRONIEK — CHRONIQUE

KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE

Séance des membres titulaires du 8 juin 1941.

La séance s'ouvre à 14 h. 30 aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, sous la présidence du vicomte Terlinden, vice-président.

Présents: M. Bautier, Mme Crick-Kuntziger, MM. le comte J. de Borchgrave d'Altena, Gessler, Van den Borren, Van de Walle, Velge, et le secrétaire.

Excusés: Mgr Lamy, président, MM. de Beer, trésorier, Courtoy, le P. de Moreau S. J., le P. Peeters S.J.

Le P. V. de la séance du 2 mars est lu et adopté.

Le secrétaire donne lecture d'une lettre de remerciements du vicomte Terlinden, élu président pour 1941, ainsi que d'une lettre de la Fondation Universitaire annonçant l'octroi du subside habituel pour la revue.

Un don de M. Willy Frilling en faveur de cette dernière est également enregistré.

On procède à l'élection de trois membres titulaires. Sont élus, au premier tour, M. Roggen, au second tour MM. Van Cauwenbergh et Rousseau.

L'élection de sept membres correspondants régnicoles amène au premier tour les noms de Mme Faider-Feytmans, Conservateur du Musée de Mariemont, et de MM. Squilbeck et Helbig, attachés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire; au second tour ceux de Mlle Clercx, bibliothécaire du Conservatoire royal de Bruxelles, M. Dossin, professeur à l'Université de Liège, Mgr Bauwens, abbé de Leffe, et M. Van Werveke, professeur à l'Université de Gand.

Des candidatures sont présentées pour deux sièges de membre correspondant.

La séance est levée à 15 h. 15.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Vice-Président,
V^{te} TERLINDEN.

Séance générale du 8 juin 1941.

La séance s'ouvre à 15 h. 15 aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, sous la présidence du vicomte Terlinden, vice-président.

Présents: MM. Bautier, Mme Crick-Kuntziger, MM. Comte J. de Borchgrave d'Altena, Gessler, Rolland, Van den Borren, Van de Walle, Velge, membres titulaires; M. Brigode, Mlle De Boom, MM. C. de Clercq, baron Delbeke, De Ruyt, Jacobs van Merlen, Poupeye, Sabbe, Mlle Sulzberger, membres correspondants.

Excusés: Mgr Lamy, président, MM. de Beer, trésorier, Courtoy, le P. de Moreau S. J., le P. Peeters S.J., membres titulaires; MM. le P. le Gaiffier, S.J., Dellérière, Jansen, Maertens de Noordhout, membres correspondants.

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

Le secrétaire fait part des remerciements de Sa Majesté le Roi, à qui une lettre d'hommage a été adressée par l'Académie.

M. Pierre Bautier, s'aidant d'une remarquable série de clichés, fait une communication sur un certain nombre de peintres de second rang, trop éclipsés par les grands artistes. C'est d'abord le peintre dit « *Le Maître de Marie de Hongrie* », auquel pourrait être attribué un portrait de cour; c'est ensuite un groupe de portraitistes flamands « *pseudo espagnols* » du XVII^e siècle, c'est-à-dire de peintres espagnols par leurs modèles et par leur style, mais flamands par leur technique. Après avoir parcouru l'œuvre de quelques anonymes, M. Bautier s'arrête surtout aux figures de Victor Boucquet de Furnes, de Frans Luys d'Anvers, et de François Duchâtel de Bruxelles.

Mlle Sulzberger entretient ensuite la compagnie de « *Rubens et la peinture antique* ». Grâce à la correspondance échangée entre Rubens et Peiresc, l'orateur montre l'intérêt que le grand artiste flamand portait notamment à une peinture découverte au Palais Barberini en 1629, qu'elle est parvenue à identifier, et dont elle situe la signification au milieu d'autres peintures du même genre.

Après quelques mots du président, la séance est levée à 17 h.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Vice-Président,
V^{te} TERLINDEN.

MUSEE DU LOUVRE

Le Souvenir de Paul Vitry. — Le regretté Conservateur du département des sculptures au Louvre, Paul Vitry, comptait en Belgique de nombreux admirateurs et amis, de nombreux élèves. Ceux-ci n'apprendront pas sans émotion que, le 24 novembre dernier, une inscription à la mémoire de leur maître a été inaugurée sur le mur d'une des salles de sculpture que Paul Vitry venait de réorganiser au Louvre, avec autant de science que de goût.

Pour rendre hommage à l'éminent historien de l'art, la Direction des Musées Nationaux a choisi la salle où est exposée l'œuvre de Michel Colombe, que Paul Vitry avait jadis étudiée dans sa thèse de docteur-ès-Lettres, laquelle demeure un de ses ouvrages capitaux.

En présence du Directeur et des Conservateurs des Musées Nationaux, le Directeur Général des Beaux-Arts, M. Louis Hautecœur, a prononcé l'éloge du savant qui consacra quarante ans de sa vie à la mise en valeur des chefs-d'œuvre de la sculpture française. Il rendit également hommage au brillant professeur de l'Ecole du Louvre et à l'animateur des Congrès internationaux d'Histoire de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

I. WERKEN — OUVRAGES

Dr. R. DE MAYER, *De Overblijfselen der romeinsche villa's in België, De Archeologische inventaris*, Eerste deel, dans les *Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren - Rijksuniversiteit te Gent*, De Sikkel, Anvers, 1940, 285 p.

Dans le compte rendu de l'ouvrage de Mr. de Maeyer consacré aux villas romaines, nous avons annoncé la parution du 2e vol., suite et complément du premier. C'est sous la forme d'un inventaire des débris romains trouvés en Belgique et dressé par provinces et communes que l'auteur nous livre ses fiches de travail. Un dernier volume, dont le manuscrit a été perdu en mai 1940, contiendra des compléments et l'inventaire des deux Flandres.

Disons de suite que l'ouvrage est précieux. Les archéologues, les historiens, voire les toponymistes n'avaient pour connaître l'occupation ancienne d'un site que deux ressources: ou bien feuilleter les annales des sociétés archéologiques et les histoires locales — c'était chercher l'aiguille dans un char de foin —, ou bien retourner à l'ouvrage de C. VAN DESSEL, *Topographie des voies romaines...*, datant de 1877. En 65 ans, que de découvertes! On ne peut plus en un seul livre énumérer les ruines et les objets laissés dans le sol depuis l'aurore de la préhistoire jusqu'aux Francs. Il faut choisir une époque: ici, la période romaine, dans celle-ci serrer la chronologie de plus près en rappelant les monnaies trouvées, la poterie datable, les marques de potier, situer la découverte, en donner la date, énumérer les détails typiques.

Tout cela, l'auteur l'a fort bien fait dans la mesure du possible, ou, plus exactement dans la mesure où les rapports des chercheurs le lui permettaient. Aussi chaque article est-il suivi d'une bibliographie à laquelle on ne peut adresser qu'un reproche: ne pas mentionner les différentes études dans l'ordre chronologique et ne pas distinguer — ne fût-ce qu'en caractère gras — les auteurs qui ont fait une constatation *originale*, dont ils sont responsables, des *minores* qui les ont copiés et qui sont aux premiers ce que sont en arithmétique les zéros placés après la virgule.

L'auteur a d'ailleurs uniquement travaillé d'après ces sources *imprimées*; il ne mentionne pas les découvertes non publiées, même quand elles complètent quelque rapport ancien (ex.: Arlon, 1938). D'autres découvertes sont omises (ex.: Amberloup, Lux. avec sa pierre à quatre dieux et une inscription qui a les honneurs du *corpus*).

Mais ce sont là des détails qu'auront vite corrigés les chercheurs locaux, comme ils sauront mettre au point les détails topographiques, dégrouper ou dissocier les articles, distinguer les homonymes (ex. Assenois, p. 178).

Comme dans le premier volume, maintes leçons, implicitement exprimées, se dégagent pour les chercheurs et, en travaillant, M. De Maeyer a dû leur tenir mentalement ce petit discours: « Dans vos rapports commencez par situer exactement l'endroit de la découverte: commune, hameau, lieu-dit, parcelle cadastrale, extrait de la carte au 1.000^e. Soyez avarés de phrases mais prodigues en détails précis. Un plan ou un dessin remplacent avantageusement plusieurs pages de description. Napoléon le répétait souvent! Vous avez un rôle grave à jouer: celui de *témoin*. N'enlevez pas à votre témoignage sa valeur en le noyant dans des généralités (on les trouve dans les manuels!) dans

des digressions (on ne les lira pas) ou dans des termes imprécis (ceux qui viendront après vous, vous maudiront!)

Les synthèses et les répertoires appuyent leurs pages les plus solides sur des travaux consciencieux; ailleurs, ce ne sont que des chapelets de points d'interrogation.

Dressez des cartes ou au moins des répertoires archéologiques de notre région: arrondissement, canton et commune. Comme l'historien français Mr Jean Gagé l'écrivait récemment, vous apportez en commun une connaissance des lieux et du passé local, une intimité avec le paysage historique du coin de terre, qui sont d'un prix irremplaçable.»

Mais je me surprends à écrire une postface à l'ouvrage de Mr de Mayere. Clôtureons sur ces moralités l'examen d'un livre de base de l'Archéologie Nationale et plaçons le dans la bibliothèque à portée de la main.

A. GEUBEL.

FRANZ RADEMACHER. *Fränkische Goldscheibenfibeln aus dem Rheinischen Landesmuseum in Bonn*, 82 p., 32 in 4°, München 1940.

Les trouvailles de bijoux datant du haut moyen âge se sont à ce point multipliées dans la région rhénane, depuis quelques années, et cela grâce à des fouilles méthodiquement conduites et systématiquement publiées, que plusieurs érudits et archéologues ont pu consacrer des études importantes à certains types de fibules bien déterminés. Sans parler du dernier en date de ces ouvrages, consacré par H. Kühn aux fibules arquées et dont il fut rendu compte ici-même, je songe aux travaux de H. Rupp sur les fibules cloisonnées et de G. Thiry sur les fibules ornithomorphes. Si ces études, et spécialement les deux premières, sont centrées sur les trouvailles faites dans la région rhénane, elles tendent néanmoins à les situer par rapport à d'autres, et passent en revue systématiquement toute la production actuellement connue dans un secteur déterminé, riche et étendu. Il en résulte un essai de classement chronologique, dont les éléments de discrimination sont basés soit sur la technique, soit sur le style, soit sur l'aire de dispersion.

La fort somptueuse publication de M. Rademacher répond à d'autres desiderata, et alors que les ouvrages cités plus haut sont des instruments de travail, celui-ci fait avant tout office de document et d'élément de connaissance: c'est le catalogue des 32 fibules d'or décorées de cabochons et de filigranes, conservées au Musée de Bonn. Cet ensemble unique méritait une publication soignée. Le catalogue proprement dit est précédé d'une étude sur le caractère technique et stylistique des fibules décrites, sur leur aire de dispersion dans la province rhénane, sur leur date et sur l'historique de leur développement.

Ces grosses fibules, d'aspect somptueux et barbare, sont les dernières productions de l'orfèvrerie précarolingienne. Elles datent toutes du VII^e siècle et marquent la transition entre l'orfèvrerie de l'époque des invasions et celle qui devait se développer avec tant d'originalité dans les régions rhénanes et mosanes durant le moyen âge. M. R. se rallie à la thèse classique de l'origine « byzantine » du style des fibules qu'il publie, style transmis sans doute par les Lombards, comme le prouvent les fibules intermédiaires trouvées à Castel Trosino. Que les pièces étudiées dans le présent ouvrage aient été fabriquées en Rhénanie et sans doute dans des centres où existaient également des ateliers monétaires, la chose semble démontrée. Il paraît cependant regrettable que l'auteur n'ait pas jugé utile d'ajouter en annexe à un travail rendu arbitraire par ses limites mêmes, un relevé systématique de toutes les fibules analogues trouvées dans la région rhénane: cela aurait donné infiniment plus de rigueur à ses conclusions, et

n'aurait nui en rien à la mise en valeur des pièces réunies par le Musée de Bonn. D'autre part, et l'auteur s'en excuse, deux paragraphes seulement sont consacrés aux fibules de type analogue trouvées en France, où cependant, en plus de celles provenant des fouilles citées de Charnay, d'admirables pièces ont été découvertes et publiées, entre autre celle de Ramecourt et celle de Baslieux. Des bijoux semblables ont été également découverts en Belgique, notamment à Ciply, Trivières et Nimy-Maisières, mais n'ayant fait l'objet d'aucune publication, il serait absurde de faire reproche de cette carence à M. R.

En résumé, ce catalogue est un modèle de précision *in se*, mais on aurait été heureux de pouvoir tirer d'un travail qui demanda tant de soin des conclusions d'ordre général, qui auraient permis de rattacher les pièces décrites à l'évolution de tendances propres à toute une partie de l'Europe occidentale dans le courant du VIII^e siècle.

G. FAIDER-FEYTMANS.

DR. F. W. S. VAN THIENEN, DR. F. C. BURSCH et Prof. DR. C. W. LUNSINGH SCHEURLEER.
Algemeene Kunstgeschiedenis. De Kunst der Menschheid van de oudste tijden tot heden. Deel I. Utrecht N. V. De Haan; Anvers, De Sikkel, 1941. 1 vol. 8°, XI et 328 p 132 fig.: dans le texte, 80 pl. en noir et 9 pl. en coul. hors texte. Relié 210 fr.

On s'étonnera peut-être de lire dans cette revue sur C. R. relatif au premier volume d'une histoire générale de l'Art, attendu que ce premier volume ne doit fatalement comprendre que des matières chronologiquement assez éloignées de l'art des anciens Pays-Bas.

De fait, le tome envisagé ici traite de l'art paléolithique, de l'art d'Asie antérieure (Mésopotamie et Iran jusqu'en 600 avant J.C.; les Hittites, les néo-Hittites, Chanaan, Phénicie et Palestine, Nouvel Empire babylonien, Empire perse sous les Achéménides, Chypre); de l'art de l'Égypte (époque pré- et proto-dynastique, Ancien Empire, Moyen Empire, Hyksos et Nouvel Empire, Relèvement politique, Période saïte et domination perse, Nubie, Période gréco-romaine); de l'art en Grèce (Période égéenne, Période historique), de l'art scythe.

Mais il est impossible de ne pas le signaler pour plusieurs raisons. Tout d'abord, c'est qu'il inaugure une série de tomes (on en comptera cinq) dont le deuxième, le troisième et surtout le quatrième seront consacrés à des sujets qui nous intéressent vivement, à savoir l'art du moyen âge (après l'art romain), l'art des pays méridionaux de 1400 à 1800 et l'art des pays septentrionaux durant le même laps de temps. Ensuite c'est que la méthode adoptée pour ce premier volume fait présager la grande perfection des volumes qui retiendront davantage notre attention, notamment par la clarté des subdivisions qui se hiérarchisent de la façon la plus logique en se répartissant dans les grands cadres: architecture, sculpture, peinture, arts industriels, et par l'érudition absolue du texte qui distingue cette « histoire générale de l'Art » de tant d'ouvrages homonymes où une copieuse illustration croit pouvoir remplacer par de simples images l'essentiel, la substance même d'un livre, à savoir l'exposé écrit du sujet.

Enfin c'est que, malgré tout, si les arts de ces périodes lointaines — nous ne dirons pas « de l'Antiquité avec les auteurs du prospectus qui intitulent ainsi ce premier volume sans penser peut-être que, ce faisant, ils semblent exclure de cette Antiquité la période romaine par laquelle débute le deuxième volume — ne sont pas d'un intérêt immédiat pour la connaissance de l'archéologie et de l'histoire de l'art de nos régions, ils n'en réclament pas moins de nous une connaissance suffisante pour deux raisons. La première est qu'ils font suivre *ab ovo* la genèse, l'évolution normale de certaines formes « antiques » qui traverseront les âges pour concourir à la formation de l'art

roman (arcs, voûtes, etc.) et que l'on voit ressurgir, quasi telles quelles, lors de la Renaissance. La seconde est qu'on peut constater par là certains emprunts directs, parfois bien déroutants, faits surtout dans le domaine de la décoration, aux arts orientaux, soit par l'enluminure, soit par la sculpture (chapiteaux, panneaux), soit par les arts industriels. A ce propos l'Assyrie et la Perse peuvent être considérées comme des mines inépuisables de rapprochements et les considérations de M. C. W. Lunsingh Scheurleer — qui traite les gros morceaux constitués par l'art asiatique, l'art égyptien et l'art grec (p. 9 à 317) — sont de la plus haute valeur.

Nous nous en voudrions de terminer cette trop brève notice sans ajouter que si le texte est l'essentiel de ce volume, l'illustration, tout en étant parfaitement raisonnée est, par la force des choses, quand même abondante. Les clichés imprimés dans le texte sont au trait et, de cette façon, ils résument véritablement la pensée de l'auteur par la stylisation et concourent à la netteté du rendu. Les illustrations simili en noir sont exécutées d'après des photographies très suggestives et celles qui sont tirées en couleurs témoignent du meilleur goût (voir par ex. la pl. V représentant les deux filles d'Ichnatou).

Nous attendons beaucoup des tomes qui vont suivre.

PAUL ROLLAND.

GABRIEL PLAT. — *L'art de bâtir en France des Romains à l'an 1100*, d'après les monuments anciens de la Touraine, de l'Anjou et du Vendomois. Paris. Les Editions d'Art et d'Histoire, 1939. 1 vol. in 4°, p. 40 fig. et XVII pl. hors texte.

L'histoire de l'architecture à l'époque mérovingienne et à l'époque carolingienne fait depuis quelque temps l'objet de recherches passionnées. Evidemment, cette *terra*, naguère encore *incognita*, n'a pas fini de retenir l'attention des archéologues, mais les résultats des premières recherches méthodiques — car il y eut, auparavant, des tâtonnements fantaisistes — sont déjà très importants.

Il y a peu de temps, nous rendions compte ici (1939, fasc. 2, p. 180-183), d'un ouvrage capital en la matière, celui de M. Jean Hubert. L'auteur du volume que nous analysons aujourd'hui et qui nous est d'ailleurs parvenu avec plus d'un an et demi de retard à cause des circonstances, semble avoir travaillé parallèlement à M. Hubert, sans connaître dans le détail les conclusions de ses recherches, si ce n'est tout à la fin.

Il convient de s'en féliciter plutôt que de le regretter car la complète indépendance réciproque de ces deux mémoires leur donne une valeur d'objectivité parfaite, dans l'établissement des connaissances relatives aux périodes qui précèdent l'architecture romane proprement dite.

A vrai dire, le sujet est ici très différent, dans la majorité des cas. Tout d'abord par sa portée. Sans doute, les constatations effectuées par M. l'abbé Plat en Touraine, en Anjou et en Vendomois acquièrent-elles souvent une valeur générale du fait de l'importance qualitative et numérique des monuments de ces régions. Je pense notamment à Saint-Martin de Tours, qui ne manqua point de jouer un rôle considérable dans l'histoire de l'art de la chrétienté occidentale. Il serait toutefois dangereux — et l'auteur en prévient lui-même fort loyalement le lecteur — d'appliquer sans réserve à d'autres territoires de l'Occident les données recueillies là. J'en veux pour preuve notamment la nature des matériaux. Quand M. Plat nous dit, par exemple, qu'entre l'époque romaine et le XIIe siècle on n'employa jamais de matériaux durs mais uniquement des matériaux tendres, même dans les endroits où se rencontraient de bons bancs de pierre dure (p. 18), cette constatation ne vaut strictement que pour les régions dont

il présente l'histoire en matière constructive, car elle ne s'applique pas du tout à certaines de nos anciennes villes d'origine romaine, telles que Tournai; de récentes fouilles permettent de l'affirmer.

En ce qui concerne le plan des édifices, l'aspect du problème est sans doute différent, car on peut se trouver en présence de caractères plus universels; mais l'angle redevient régional — ou peut le redevenir — lorsqu'il s'agit des supports, des baies et surtout des voûtes dans l'érection desquelles la nature des matériaux joue un grand rôle. Derechef la question d'extension des concepts est peut-être indifférente aux clochers et aux tribunes, mais elle se pose certainement à propos de la décoration.

Telles sont les précautions qu'il faut prendre pour éviter une généralisation trop hâtive, à laquelle on se sentirait presque fatalement porté à la lecture du livre de M. Plat, plein de choses nouvelles, originales et par là parfois un peu enivrant. Ce que, par contre, il pourra provoquer à juste titre, ce sont des comparaisons avec les situations observées ailleurs.

Sans m'en douter, je viens de passer en revue, d'une façon extrêmement sommaire, la structure de ce livre. Il importe toutefois d'entrer dans quelques détails, surtout à propos des premiers chapitres. Jamais jusqu'ici on n'avait pris la peine de scruter scrupuleusement les caractères techniques, dans le sens le plus strict, le plus matériel du mot, de la façon de bâtir des précurseurs de l'art roman. L'a-t-on fait d'ailleurs pour cet art et pour ses successeurs?

Après avoir, en une sorte de chapitre préliminaire, déterminé la nature du matériau (craie turonienne), procédé à quelques définitions nécessaires et établi fort clairement l'ordre de la discussion, l'auteur s'astreint au labeur ingrat — qui succède à une recherche non moins fatigante couvrant de nombreuses années — de présenter d'abord en général la pierre dans sa qualité, sa taille, ses dimensions, son moellon, son mortier et les éléments de celui-ci, puis d'envisager en particulier le mur romain dans les parements de moellons, la pose des matériaux à bain de mortier, coffrage et compression; les enduits; et le *mur pré-roman* et *roman* sous les mêmes angles.

On saisit immédiatement le procédé qui est employé ici; celui du parallélisme dans l'analyse. Les résultats de pareille enquête sont surprenants et exhaustifs dans la nature de leur détails.

Si ce deuxième chapitre est de loin le plus neuf et le plus riche en acquisitions, il s'en faut de beaucoup que les autres soient quelconques.

Le troisième chapitre, relatif au plan, reprend le problème de la naissance des églises en leur assignant une origine funéraire. Le rapprochement est ici très curieux avec l'ouvrage de M. Jean Hubert. Toutefois, on constate une légère difficulté, de la part de l'auteur, à lier ce qui fut ainsi, indiscutablement, le berceau du chevet à ce qui provoqua — qu'était-ce au juste? — la genèse de la nef (p. 50-51). Reconnaissons cependant que la question des parties orientales de l'édifice prime ici toutes les autres par suite de l'importance que l'on attache au développement du plan de ce côté. A ce propos le problème du déambulatoire de 905 à Saint-Martin de Tours est longuement examiné.

Le chapitre IV, relatif aux supports et baies, suit les réactions des maîtres d'œuvre régionaux dans ce domaine. Il en est de même du chapitre VI, concernant clochers et tribunes et du chapitre VII, consacré à la décoration. Entre-deux, élargissant le sujet, le chapitre V étudie les voûtes et revient — *quousque tandem!* — à l'épineuse discussion relative à la formation de la croisée d'ogives. M. Plat note que « les maçons tourangeaux de l'onzième siècle savait déjà, non seulement abaisser les poussées, mais

encore, dans la mesure même où le permettait le genre de voûte qu'ils employaient, les diriger sur un point déterminé» (p. 113). Il fait allusion par là aux voûtes en coupes à croisée de doubleaux. Et il ajoute « Il est tout naturel de se demander, dans l'hypothèse qui nous occupe, si la voûte gothique s'est formée dans la même région où l'on voyait apparaître, dès 1050, la croisée de doubleaux... Un maître d'œuvre, venu en pèlerinage, a fort bien pu emporter le souvenir de ces croisées de doubleaux... si l'on admet, comme on tend à le faire maintenant et jusqu'à nouvel ordre, que les plus anciennes voûtes d'ogives que nous connaissions se trouvent en Angleterre et en Lombardie, leur apparition simultanée en des points si distants suppose une origine commune — et centrale — qui fut peut-être les voûtes de Saint-Martin de Tours» (p. 120).

Rien ne peut mieux que cette citation montrer l'intérêt présenté par l'ouvrage de M. Plat, aussi bien pour les derniers que pour les premiers termes chronologiques qu'il s'est assignés.

On se trouve donc en face d'un accroissement précieux de la bibliographie des hautes époques architecturales. Sa qualité est encore accrue du fait de la présence de dessins et de planches hors texte, ainsi que d'un double index alphabétique des noms de matières et de lieux.

Emettons toutefois un petit regret, c'est que la matière imprimée ne soit pas mieux divisée au point de vue typographique : on souffre d'un « manque d'air », du fait que ce volume de 200 pages de texte ne connaît que huit divisions, celles des chapitres. Le reste s'aligne en bloc compact, sans jeu d'espace. Des subdivisions, avec sous-titre, par paragraphes essentiels, eussent reposé la vue en même temps que l'esprit car, de par sa nature même et sa nouveauté, la matière est parfois un peu lourde à assimiler...

PAUL ROLLAND.

GUY DE TERVARENT. *Les énigmes de l'art du Moyen Age*. 2ème série. Art Flamand. Paris. Les Editions d'Art et d'Histoire, 1941. Grand in⁸, 80 p., XX pl. héliogr.

On connaît les recherches dans lesquelles s'est spécialisé le chevalier Guy (de Schoutheete) de Tervarent: expliquer les énigmes que présentent l'iconographie et tout particulièrement les figurations scéniques de l'art médiéval au moyen des sources littéraires, d'ailleurs de natures les plus diverses.

Déjà de nombreux tours de force peuvent être portés à son actif. Il a, par exemple, publié une *Légende de sainte Ursule dans la Littérature et l'Art du Moyen Age* (Paris, Van Oest 1931), *Le diptyque de Saint-Bertin au Musée de Dijon* (ibid.) etc. En 1938 il a fait paraître le premier volume d'une série intitulée *Les Enigmes de l'Art du Moyen Age*. Dans ce premier volume il n'était pas question, de propos délibéré, de l'art flamand. Celui-ci devait être traité à part dans un ou plusieurs autres tomes, que nous attendions avec une curiosité d'autant plus impatiente que les circonstances empêchèrent tout un temps l'éditeur d'y songer.

Notre attente, qui prend fin aujourd'hui, n'aura pas été déçue. Guy de Tervarent, en effet, nous offre un régal de dix nouveaux cas d'interprétation de représentations figurées, autrefois totalement incompréhensibles ou tout au moins expliquées fort incomplètement et avec une indigence de références que l'abondance actuelle des sources ne fait qu'accuser davantage.

Si l'on procède en commençant par les moins importants des sujets — et dans cette importance le côté matériel coïncide la plupart du temps avec le côté artistique —

on glane une documentation fort nouvelle sur le *Saint Adolphe du Musée de Berlin* (dont l'auteur nous prouve qu'il n'est en réalité qu'un saint Servais); sur les *Deux prières* (la bonne et la... moins bonne) *du Musée du Prado*; sur le *Pape au Dragon* (saint Silvestre) du Musée du Cinquantenaire, sur la *Vierge d'Alexandrie* de la Collection Van der Elst, représentée d'après un texte conservé à Bruxelles.

Autour de l'histoire de sainte Anne convergent deux œuvres, l'une du Musée Saint-Sauveur, à Bruges (la *Légende de Ste Anne*), qui s'explique par la légende d'Emerantia, mère de la sainte; l'autre, du Musée de Francfort, un *Retable*, pour l'exécution duquel le peintre Rumold de Laubach a épuisé les composantes de toute une « somme de connaissances », une prière et un hymne, les « laudes sanctae Annae ».

Une plus grande discussion encore, disposée en trois parties, tente l'auteur. Il s'agit des sources littéraires de Van Orley. On se rend à l'évidence: dans les œuvres ici présentes ces sources sont la *Légende dorée*; la *Croisade de saint Louis*, racontée par les Carmes; la *Descriptio qualiter Karolus Magnus...*

Mais une démonstration de plus grande envergure s'applique à de nombreux sujets de la *Tapisserie du Ronceray* (France). Celle-ci représente la « Figure » (préfiguration) et la « Vérité » (réalité prouvée par des miracles) du Saint-Sacrement. Ce sont les représentations réelles qui entrent ici en ligne de compte. E. de Tervarent y signale surtout le recours aux recueils d'*Exempla* dont le plus célèbre fut celui d'Hérolt, prieur des Dominicains de Nuremberg, qui connut 48 éditions de 1474 à 1500. Cette source concerne la *Légende de saint Grégoire et la femme incrédule*, celle du *Doute et Vision d'un prêtre*, celle des *Hérétiques noyés*, celle des *Animaux s'agenouillant devant l'Hostie*, celle de la *Mort du pécheur qui communie*; celle du *Châtiment d'un prêtre coupable*, celle de la *Guérison d'un démoniaque*, celle du *Cheval païen rendant hommage à l'Eucharistie*, celle des *Abeilles bâtissant une chapelle à l'Hostie*.

D'autres sources toutefois sont à citer: le « Jeu et mystère de la Sainte Hostie », pour le *Sacrilège d'un Juif* (Miracle des Billettes); et surtout, au moins partiellement, car la tapisserie fournit elle-même des données nouvelles, la « Fleur des Histoires », pour la *Légende du Juif sacrilège mordu par un chien* et celle de *l'Idole renversée*.

L'auteur termine son étude sur la tapisserie du Ronceray en justifiant la présence de celle-ci dans son recueil par une attribution flamande, lato sensu. Aux arguments d'ordre technique, fournis par les spécialistes, il ajoute ceci: « S'il est probable que l'auteur des tapisseries eut entre la main le *Promptuarium* de Jean Hérolt, il est certain qu'il connut la *Fleur des Histoires*. En effet, ce n'est qu'à cet ouvrage qu'il a pu emprunter l'anecdote du Juif sacrilège mordu par son chien et celle de l'idole renversée par l'effet de l'Eucharistie. Or la *Fleur des Histoires*, ouvrage demeuré manuscrit, donc peu répandu, fut compilée pour un duc de Bourgogne et recopiée par les copistes de la cour ducale. La Flandre appartient à la Maison de Bourgogne durant le XVe siècle, et les ducs y tenaient souvent leur cour itinérante. Quand, au commencement du XVIe siècle, nous voyons un artisan mettre en œuvre deux épisodes tirés de la *Fleur des Histoires*, nous sommes enclins à penser qu'il travaillait dans les anciennes possessions des ducs de Bourgogne, là où ces miracles avaient pu garder quelque popularité, et nous nous rappelons que les provinces flamandes avaient alors des métiers célèbres » (p. 27-28).

Or si l'on note que la tapisserie fut exécutée entre 1505 et 1518, on ne peut manquer de se souvenir qu'à cette époque, dans nos régions, c'était surtout Tournai (et non plus Arras, comme le pense M. de Farcy à ce propos) qui tenait le sceptre de l'industrie tapissière.

N'avons-nous pas déjà vu, vers 1475, une série du même genre, c'est-à-dire comprenant

la « Figuration » et la « Vérité », mais étendue aux sept Sacrements, exécutée à Tournai par Pasquier Grenier (voir cette revue XVI, 1936, p. 203 ss.). Et quelques dizaines d'années après la tapisserie du Ronceray, en 1542, ne trouve-t-on pas encore dans la mortuaire du tapissier tournaisien Luc Carlier: « en l'ouvroir, ung harnas chargiet de l'histoire du Saint Sacrement contenant soixante aulnes, estimés 80 livres » et « en la chambre par hault, ung harnas chargiet de l'histoire du Saint Sacrement contenant soixante aulnes, estimé 70 livres » (E. Soil, les *Tapisseries de Tournai*, 1892, p. 177)? Les métiers locaux du genre n'ignoraient donc nullement le sujet. D'autre part, les textes des légendes des pièces du Ronceray « sonnent picard » à la façon tounaisienne, aussi bien dans leurs tournures que dans leur prononciation. Et le style ne manque pas non plus de provoquer des rapprochements. N'y aurait-il pas lieu d'aiguiller les recherches de ce côté?

On verra par ces remarques l'indiscutable intérêt que présente le deuxième volume des *Enigmes de l'Art du Moyen Age*, publié par M. Guy de Tervarent.

PAUL ROLLAND.

P. DU COLOMBIER. *Le Style Henri IV-Louis XIII*, 123 p.

R. A. WEIGERT. *Le style Louis XIV*. 123 p.

E. DACIER. *Le style Louis XVI*. 151 p.

P. FRANCASTEL. *Le style Empire* (du Directoire à la Restauration) 102 p.

H. CLOUZOT. *Le style Louis Philippe-Napoléon III*. 92 p.

Paris, Larousse 1941., 5 vol. in 8° (Collection Arts, Styles et Techniques).

Ce sont des volumes bourrés de faits historiques et artistiques que les Editions Larousse nous offrent sous le titre de « Style... ». A les apercevoir à la vitrine des libraires, dans leur format relativement réduit et leur mise modeste, quoique de bon ton, on les prendrait pour des syllabus de cours ou pour de la vulgarisation à bon marché. Il n'en est rien cependant. Grâce à la qualité des auteurs, à la disposition desquels des caractères d'imprimerie relativement serrés ont été mis pour développer plus pleinement leur pensée, on se trouve en présence d'une véritable histoire de l'art des règnes auxquels les titres se rapportent.

La charpente des ouvrages est, somme toute, analogue. Un même plan a été imposé à toute la série et semble avoir été suivi, autant que possible. Et c'est très bien ainsi: on sait d'avance ce que l'on peut chercher dans chacun des volumes et comment on le trouvera. S'il apparaît quelque variation dans la présentation interne des tomes, la cause en est plus dans la différence des temps envisagés que dans une divergence de méthode. Ainsi, peut-être, l'ouvrage de M. du Colombier paraît-il exposer plus à loisir et plus clairement l'architecture, dont les genres et les espèces sont passés en revue, tandis que le volume de M. Weigert semble davantage tirer parti du beau sujet que lui fournit le phénomène « unitaire » qui s'identifie au style Louis XIV et dont il explique nettement la formation; sans doute aussi, de son côté, la participation de M. Clouzot donne-t-elle surtout l'accent sur une réhabilitation de la mode dans laquelle la vie de nos grands-parents s'écoula encore... Mais ce ne sont là que reflets plus ou moins forts des faces d'un même prisme, d'un prisme qui décompose et analyse l'art de périoles intéressantes entre toutes.

Grâce aux considérations historiques, à celles qui relèvent bien ici d'historiens de métier et non pas d'esthètes touche-à-tout, la matière est replacée dans le milieu qui en conditionne la formation, à savoir, tout d'abord, ceux d'Henri IV et de Louis XIII, par ailleurs unis dans une même pensée baroque francisée, c'est-à-dire clarifiée, et celui de Louis XIV, qui décante encore davantage, pour en faire un philtre auquel toute

l'Europe boira, l'apport trop capiteux — notre Baroque flamand en sait quelque chose! — de la Renaissance. Puis, par-dessus une solution de continuité que la Firme Larousse s'efforcera, nous l'espérons, de combler au plus tôt, c'est l'influence réelle de la Pompadour — et non pas celle de Louis XVI, à qui l'on attribue un style dans la formation duquel il n'est pour rien — influence qui, par delà une nouvelle période unitaire correspondant au Premier Empire, rebondira avec l'engouement que manifesta, pour la fin de l'Ancien Régime, l'Impératrice Eugénie.

La question des corporations battues en brèche, puis définitivement vaincues, par les Académies, celle — qui lui est connexe au moins à l'origine — des manufactures royales privilégiées: l'apparition et le développement des conceptions urbanistiques; le rôle de Sully, de Richelieu, de Mazarin, de Colbert; l'action transcendante de Le Brun; la naissance et l'attirance invincibles d'une idée centrale — royale, plus tard impériale — procurant à l'art de toute une époque et sous toutes ses formes une unité indéfectible; le rôle des Cours ou des Révolutions, tels sont les faits historiques les plus saillants qui se trouvent étudiés en fonction des techniques artistiques considérées dans leur détails.

Ces techniques, telles que les considèrent avec infiniment de raison les éditeurs, ne sont pas les arts « majeurs » seulement, comme si une pensée vraiment forte n'influencerait pas absolument tous les actes de la vie! On trouve, avec eux, l'art des jardins — qui met et valeur l'architecture extérieure — la décoration, qui la complète intérieurement, l'art du meuble, qui se rattache à cette dernière en s'inspirant de la sculpture, et les arts graphiques, qui s'apparentent à la peinture. Et l'on rencontre aussi — voire parfois surtout — les arts industriels proprement dits, à savoir plus spécialement ceux du tissu, du métal et de la terre.

Dans une revue de telle envergure, les auteurs évoquent bien des noms, soulèvent bien des problèmes. Pour compléter la physionomie des uns et aider à résoudre les autres, les dernières pages de chaque volume sont consacrées à une sorte de petit dictionnaire biographique, ainsi qu'à des listes bibliographiques, dressées par chapitre.

Il va de soi que tout homme cultivé trouvera dans ces ouvrages de quoi compléter encore sa formation. Mais il ne sera pas le seul. L'érudit les consultera avec fruit, surtout s'il se rappelle que l'époque d'Henri IV-Louis XIII vit partir de chez nous quantité d'artistes et d'œuvres qui allèrent influencer l'art de France tandis que, par réciprocité, ce dernier nous dota, sous Louis XIV, de règles et d'exemples du plus pur classicisme. Et si les autres périodes présentent moins de contacts entre la France et notre pays, il ne faut pas cependant s'en désintéresser, même à notre point de vue. Fontaine et Percier trouvèrent chez nous bien des émules dans la décoration Empire, et le Louis-Philippe n'est pas sans avoir inspiré ce que nous appellerions un « Léopold Premier », dont on se plaira peut-être un jour à définir les caractères. Aussi bien, l'étude des réactions des styles français hors de France trouvera une amorce dans les chapitres spéciaux qu'y consacrent les précieux volumes que nous venons de citer de la petite mais captivante collection Larousse.

PAUL ROLLAND.

Vlaamsch Jaarboek voor Muziekgeschiedenis, 2^e-3^e Jaargang (1940-1941); 1 vol. in 8^o de 107 pages, édité par la « Vereeniging voor Muziekgeschiedenis », sous la rédaction de MM. Stellfeld, Corbet et Weyler.

Le deuxième volume de cette publication contient, à l'instar du premier (dont on trouvera le compte-rendu dans le 4^e fascicule, année 1940, de cette Revue, p. 270), une série d'articles intéressant l'histoire musicale, soit d'un point de vue général, soit d'un

point de vue plus strictement archéologique. Au premier groupe appartiennent les contributions de M. Corbet (*Twee eeuwen muziekgeschiedenis*), de M. Weyler, (*De huidige stand der muzikwetenschap*) et du soussigné (*Du rôle de la musique ancienne dans la vie contemporaine*). M. Corbet expose, en une vue panoramique clairement et intelligemment présentée, les diverses conceptions qui sont à la base des traités d'histoire de la musique parus de 1715 (Jacques Bonnet) au début du XXe siècle (Hugo Riemann). M. Weyler s'occupe des questions de méthodologie relatives à cette discipline, constate le désarroi qui règne, à l'heure actuelle, en cette matière, et préconise, en conclusion, une méthode que l'on pourrait appeler psychologico-sociologique, en vertu de laquelle l'essence et la signification de l'œuvre musicale doivent se définir en fonction de l'individualité créatrice, dans ses rapports, conscients ou inconscients, avec l'espace et le temps (*Men moet... het muzikale kunstwerk den « zin » terug schenken die er door de scheppende kunstenaarspersoonlijkheid, als gebonden aan ruimte en tijd, ingelegd is geworden, bewust en onbewust*).

Parmi les contributions d'ordre archéologique, celle de M. Stellefeld intitulée: *Het muziekhistorisch belang der catalogi en inventarissen van het Plantinsch archief* apporte toute une série de renseignements inédits concernant la musique et les musiciens du XVIe et du XVIIe siècle. A lire ces extraits d'archives ainsi classés et commentés, on se fait une idée précise de la vie quotidienne d'une maison d'impression et d'édition comme était l'officine Plantin, et des préoccupations d'ordre commercial ou technique qui s'y mêlent constamment au souci d'art et de haute tenue professionnelle. On apprend notamment quels musiciens ont le plus de succès auprès du public (par exemple, Orlando di Lasso et Jean de Castro) et quels autres se classent, à partir d'un certain moment, parmi les « invendables » ou les moins rentables (par exemple Pevernage, Philippe de Monte, de la Hèle). On retrouve, occasionnellement, la trace d'artistes, d'œuvres musicales et d'éditions qui n'avaient pas encore été repérés jusqu'ici. A ce propos, observons que l'un de ces musiciens, Laurent de Vos, a été signalé par Houdoy (*Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, p. 130 s.) comme maître de musique de la cathédrale de Cambrai, de 1566 à 1850, qu'il mourut d'une mort tragique, rapportée par Lefebvre, dans les Mémoires de la Société d'Emulation de cette ville, et que Cl. Riquelet, chanoine et chantre, possédait 5 *libri musicales Laurenti de Vos*, dont il disposa, dans son testament, en faveur de l'un de ses proches (Houdoy), p. 288). Le tableau des éditions musicales plantiniennes (p. 13), ainsi que celui des éditions du typographe musical douaisien Bogaerd (p. 10) dressés par M. Stellefeld sont du plus vif intérêt. Peut-être y aurait-il des recherches fructueuses à faire sur un autre éditeur musical de Douai, qui déploya son activité pendant le premier tiers du XVIIe siècle et qui, chose curieuse, porte le nom de Balthazar Bellère (1). Etait-il ou non parent de ce Jean Bellière qui s'associa à Pierre Phalèse le Jeune au temps de la plus grande splendeur de la célèbre maison d'éditions louvaniste, émigrée à Anvers à partir de 1581?

Mlle Irène Bogaert donne au *Jaarboek* un excellent article sur *Giaches de Wert: zijn betrekkingen met bekende tijdgenooten*. Auteur d'un important mémoire, couronné par la *Vlaamsche Akademie voor taal en letterkunde*, sur l'illustre maître de chapelle de la Cour de Mantoue (né 1536†1596), elle se borne, dans le présent travail, à énumérer, avec commentaires à l'appui, les personnages haut placés auxquels il a dédié ses œuvres (1), ainsi que tout un lot d'autres individualités — principalement des musiciens — avec lesquelles ses fonctions à la Cour de Gonzague l'avaient mis en rapport, tout au long

(1) Cf. A. Gastoué, *Le cantique populaire en France* (Paris, Janin, 1924), pp. 260 et 264.

de sa carrière. Peut-être Mlle Bogaert eût-elle pu citer, parmi les musiciens, Roland de Lassus qui, reçu en février 1574, à la Cour de Mantoue (2), dut vraisemblablement s'y rencontrer avec le maître de chapelle du duc. Il ne serait nullement impossible, d'autre part, que les deux maîtres se soient revus, en automne 1585, à Ferrare, où Wert séjourna à diverses reprises, de 1584 à 1589, à la Cour d'Alphonse d'Este.

M. Jan Bouws consacre une brève monographie à Jérôme de Clibano, musicien originaire de Bois-le-Duc ($\pm 1460-1503$), qui fut maître de chant à Bruges et à Anvers durant le dernier quart du XVe siècle: personnage d'humeur assez instable, dont les allées et venues sont, en raison de cela, assez malaisées à suivre avec précision. A titre complémentaire, signalons: 1° que Gilliodts-van Severen donne, à son sujet, dans *Les Ménestrels de Bruges* (Bruges, 1913), un intéressant extrait d'archives (p. 59), 2° que M. André Pirro nous a fait savoir, en juillet 1931, dans une correspondance privée, qu'il avait « pu récemment fixer le temps où Jér. de Clibano fut à Chartres »; 3° qu'il résulte des extraits d'archives publiés par le Dr Van Doorslaer dans son article sur *La Chapelle musicale de Philippe le Beau* (Rev. Belge d'arch. et d'hist. de l'art, IV (1934), fasc. 1 et 2, pp. 47 et 143 s.) que Jérôme de Clibano (Jherome Dufour) a été engagé, dès le 5 août 1500, comme membre de cette chapelle; 4° que l'on peut admettre comme vraisemblable l'hypothèse de Van Doorslaer (art. cité, p. 143) selon laquelle la qualification de *sengmeester tot Antwerpen* s'expliquerait par le fait que J. de Clibano a pu remplir les fonctions de maître de chant dans une autre église anversoise que Notre-Dame (dont les archives, explorées par de Burbure, ne font aucune mention de lui); 5° que Nicasius de Clibano, père de Jérôme et chantre au service de l'illustre *Lieve Vrouwe Broederschap* de Bois-le-Duc, à partir de 1457, est représenté par un *Patrem Dominicale* dans le codex tchèque de la première moitié du XVIe siècle connu sous le nom de *Specialnik* (1); 6° qu'un chantre *Nicasius*, réperé vers 1470 à St-Rombaut, à Malines (où il était peut-être de passage?) pourrait éventuellement se confondre avec Nicasius de Clibano (2).

CH. VAN DEN BORREN.

FR. CLIJMANS et J. DENUCÉ. *Antigoon's Spiegel*, Anvers. A. Bossaerts, 1938, 8° carton., 70 p., 24 pl.

FR. CLIJMANS. *Antwerpsche kerken en haar kunstschaten*, Anvers, «Pressa», 1939, 8°, carton. 63 p., 24 pl.

FR. CLIJMANS et J. DENUCÉ. *Antwerpen*. Anvers, Van Uffel, 1941, 8° carton., 62 p., 24 pl.

FR. CLIJMANS. *Poortjes en Mariabeelden in het oude Antwerpen*, Anvers, Van Uffelen, 1941, 8°, carton., 74 p., 30 pl.

FR. CLIJMANS et J. DENUCÉ. *Het Brouwershuis*, Anvers, N. V., Nederlandsche Boekhandel, 1940, 8°, carton., 38 p., 22 pl.

DR H. F. BOUCHERY. *Het Museum Plantin-Moretus*, Anvers, Buschman, 1941, 8° carton., 51 p., 32 pl.

LEO VERKEN. *Het Museum voor Folklore*, Anvers, Burton, 1940, 8° carton., 41 p. 24 pl.

(1) P. 68, ligne 15 en remontant, *Modulationem* est une erreur pour *Modulationum*.

(2) Cf. Van den Borren, *Orlande de Lassus*, p. 29. — Voir aussi, dans Sandberger, *Beiträge* III. Buch, I. Teil, la lettre qu'Orlande adressa, de Mantoue au duc Guillaume de Bavière, le 26 février 1574.

(3) Cf. Van den Borren, *Ibid.*, p. 48.

(1) Cf. Orel, dans *Festschrift Guido Adler* (1930), p. 89. M. Orel constate l'identité entre le *Patrem* et le *Patrem* de Nicasius de Clibano imprimé par Petrucci en 1505 (dans *Fragmento Missarum*), sous le nom (« sous le titre » aurait été plus exact) de *P[atrem] Villayge*.

(2) Cf. Steenackers, *L'Ecole des Choraux de l'Eglise Métropolitaine de St Rombaut, à Malines*, (Malines, Godenne, 1926), p. 9.

- J. DENUCÉ. *Het Steen*, Van Uffelen, 1941, 8°, carton., 34 p., 24 pl.
 FLORIS PRIMS et MICHEL VERBEECK. *Het Antwerpsch Stadsarchief*, Anvers, Van Tilborg, 1941, 8°, carton., 48 p., 24 pl.
 A. J. J. DELEN. *Het Stedelijk Prentencabinet van Antwerpen*, Anvers, Van Dieren, 1941, 8°, carton., 39 p., 24 pl.
 AM. DERMUL. *De Antwerpsche Stadsbibliotheek*, Anvers, Van Tilborg et Kenens, 1941, 8°, 46 p., 16 pl.
 FR. CLIJMANS. *Rondom den wederopbouw van het Rubenshuis*, Anvers, Van Uffelen, 1941, 8° carton., 63 p., 32 pl.
 (Publications du Service de Propagande et de Tourisme de la ville d'Anvers).

La magnificence de la Ville d'Anvers se traduit jusque dans les détails de sa propagande. Son service de Tourisme, dirigé avec autant d'intelligence que d'activité par M. Frédéric Clijmans, vient de nous faire parvenir tout un lot d'opuscules de la plus belle apparence et, qui mieux est, dont le contenu est digne du contenant.

Sans doute ne faut-il pas chercher dans la plupart d'entre-eux des discussions savantes sur quelque point contesté d'archéologie ou d'histoire de l'art. Mais on ne manquera pas de trouver dans les volumes consacrés aux églises de la métropole, si exceptionnellement riches en mobilier; à ses portes privées baroques et à ses statuettes de coin de rue, si caractéristiques; à ses maisons Plantin et des Brasseurs, devenues des musées universellement connus tout en conservant leur aspect propre; au Musée du Steen, si spécifiquement anversoise dans son site et ses collections, de très utiles renseignements de nature scientifique. Les opuscules sur le musée de Folklore et le Cabinet des Estampes, constituent, de leur côté, des catalogues sommaires des richesses de l'espèce — qui s'y trouvent bien définies — tandis que celui consacré aux Archives est d'un réel intérêt technique et que celui dédié à la Bibliothèque forme une substantielle notice historique.

Mais c'est surtout sur le volume réservé à la Maison de Rubens que je voudrais insister ici. M. Clijmans, dont la qualité d'animateur se double de celle d'auteur, a eu l'excellente idée de tenir le public anversoise au courant de ce qui a été retrouvé, de ce qui est prévu et de ce que l'on a déjà réalisé dans cette vénérable demeure, dont on sait que la Ville d'Anvers a fait l'acquisition il y a quelques années. Dans une édition encore plus luxueuse — c'est-à-dire plus Plantinienne — que les autres et qui s'intercale, comme numéro spécial, dans la collection du «Rubens-Bulletin» périodique, il décrit, en les situant dans la vie du maître, les origines et les avatars de cette maison, ainsi que les découvertes et les intentions — au moins architecturales — de ceux qui désirent lui voir recouvrer sa splendeur. Une série extrêmement riche de documents graphiques, allant d'anciennes archives — parmi lesquelles des dessins de Rubens — jusqu'aux projets de M. Em. Van Averbek, architecte en chef de la Ville d'Anvers, se marie heureusement au texte plein de vie.

Souhaitons que le Service de Propagande et de Tourisme d'Anvers continue, par ses remarquables éditions, à joindre l'utile à l'agréable.

PAUL ROLLAND.

P. S. On ne peut parler de la magnificence d'Anvers sans faire allusion au nouveau geste qu'elle vient de poser en «adoptant» la reconstitution du Musée des Arts décoratifs, complètement incendié, de Tournai. A cette occasion, le même Service de Propagande a édité une brochure encore plus luxueuse que les précédentes intitulée *Antwerpen-Doornik* (Anvers, Buschmann, 1941, 12 p. illustr.) et reproduisant notamment de magnifiques intérieurs détruits de Tournai.

P. R.

II. TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN — REVUES ET NOTICES

BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS

C'est un fait certain que très tôt dans le Moyen Age les Tournaisiens importèrent en France et en Grande Bretagne des sculptures de pierre, principalement des fonts baptismaux et des monuments funéraires. Cependant, comme l'a très judicieusement remarqué M. l'abbé LESTOQUOY, on peut retrouver dans le Nord de la France des œuvres qui, bien que taillées dans de la pierre de Tournai, sont empreintes d'un accent autre que celui qui caractérise l'école de la ville wallonne. La seule explication valable est que les sculpteurs étaient au moins achevés sur place, au début sans doute par des Tournaisiens venus de la carrière, puis par des artistes tournaisiens fixés dans le Nord de la France. Au début du XIV^e siècle, un Jean Aloul travaille pour la Comtesse Mahaut, l'évêque d'Arras et à l'Abbaye de St Vaast. Deux siècles après Etienne Bedet vient à Arras achever un tombeau, et se fixe dans la suite à Béthune. Cette immigration dont les exemples seraient sans doute très nombreux si on les cherchait, a créé des parentés de style et a contribué à former une école de sculpteurs en Artois, région dont l'art est, comme le signale l'auteur, de la même veine que le nôtre. (*A propos des sculptures en pierre de Tournai conservées en Artois. Bulletin de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais*; 2^e série, t. VII 1941, fasc. I, pp. 78-80).

— La statue de Notre Dame de Groeninghe vénérée en l'église St Michel à Courtrai fait l'objet d'un culte fervent. En dehors de la foule des pèlerins, le public profane la connaît pour en avoir vu la photographie reproduite dans les hebdomadaires illustrés. C'est une œuvre d'ivoire, d'une grâce captivante. Aussi, on comprend que M. I. W. MOITKE ait jugé souhaitable de la faire mieux connaître aux lecteurs de *Pantheon*. Nous remercions volontiers avec l'auteur que cette vierge appartient à un type essentiellement français. Ce point capital admis, nous ferons des réserves quant à la nationalité de l'atelier dont elle provient. L'art français du XIV^e siècle a été imité partout, spécialement en ce qui concerne les ivoires pour lesquels les modèles circulaient avec une grande facilité. Aussi depuis que dans un ouvrage fort connu, M. Koechlin a fait hommage aux ateliers de son pays de nombreuses pièces éparpillées partout, nous avons appris, à la suite du savant américain M. C. R. Morey, à distinguer l'existence d'ateliers italiens dont les œuvres se différencient des produits français par des détails qui ne se révèlent qu'à l'étude approfondie. Nous comprendrons donc la réserve prudente des archéologues belges devant une œuvre qui pose un problème très délicat. Mais il reste néanmoins étonnant que la Vierge de Groeninghe ait échappé à M. Koechlin, dont elle aurait si bien illustré la thèse. (*Unsere liebe Frau von Groeninghen. Pantheon, 1941, n° 8, pp. 171-172*).

— L'étude de M. F. COURTOY sur les tailleurs de pierres Duchesne de Namur devant être analysée dans la Chronique de l'Architecture, nous nous contenterons de la citer pour mémoire afin qu'elle n'échappe pas à l'attention de nos lecteurs, ce qui serait fort regrettable. (*Les Duchesne tailleurs de pierres et marbriers namurois. Annales de la Société Archéologique de Namur, t. XLIII, pp. 285-295*).

— Par ses fonctions d'archiviste de l'Etat à Namur, M. F. COURTOY est bien placé pour découvrir des documents inédits se rapportant à l'histoire de l'art dans sa province,

qu'il connaît très bien. C'est ainsi que les pièces d'un procès lui ont révélé comment le sculpteur montois Hannicq avait exécuté, sur la commande de l'abbé de Severi, une statue pour le refuge de l'abbaye de Floreffe à Namur. Ses confrères du métier se croyant lésés dans leurs privilèges corporatifs lui intentèrent vainement un procès, grâce auquel nous connaissons l'existence d'une œuvre, hélas, aujourd'hui disparue, comme les autres travaux dont le sculpteur obtint par la suite, la commande à Namur (*Une œuvre du sculpteur Georges Manicq au refuge de Floreffe à Namur. Namureum*, t. XVIII-1940- n° 2 pp. 13-19).

— Dans les *Varia Cortracensia*, nous trouvons sous les initiales P. V. R. une note intéressante sur *Jean de Scheenmaker, maître escripteur courtraisien*. Cet artisan fut chargé de nombreux travaux pour des églises de la région, aussi convenait-il de tirer son nom de l'oubli (*Mémoires du Cercle Royal Historique et Archéologique de Courtrai*. Nouvelle série t. XVIII, pp. 242-245.)

— On se souviendra que Mlle GENEVIÈVE VAN BEVER a obtenu, il y a quelques années, un prix de l'Académie Royale de Belgique, pour une étude consacrée à l'histoire de la sculpture en ivoire, du XVI^e au XVIII^e siècle, en Belgique. Pour des raisons que nous ignorons, le mémoire couronné n'a pas encore été publié. Aussi sommes-nous bien aise d'avoir l'occasion d'en lire un intéressant extrait dans la jeune revue bruxelloise *Apollo* (N° 3-Juillet et Août 1941-pp. 9-13). Ces quelques pages, qui nous font connaître le but et la méthode de l'auteur, concernent spécialement *Lucas Fayd'herbe-Tailleur d'Ivoire*. Parmi les sculpteurs anversois, ce fut certainement lui l'artiste qui subit le plus l'influence de Pierre-Paul Rubens et s'appliqua le plus fidèlement à transposer son style de la technique picturale à celle du ciseau. Comme on le sait, il fut d'ailleurs pendant plus de trois ans, l'élève du génial anversois, pour lequel il exécuta des sculptures d'ivoire. Mais de là, peut-on lui attribuer, comme on le fait trop souvent, des ivoires de style rubénien, souvent très médiocres, alors que tant d'artistes, utilisant le plus souvent des gravures, travaillaient dans le même goût.

Mlle G. Van Bever étudie en particulier, la « Danse d'enfants » du musée du Prado, transposition d'un détail de la « Fête chez Vénus », de l'Albertine de Vienne. Cette attribution semble, en effet, erronée, comme celle d'un vidrecome de Vienne, représentant la « Marche de Silène », que le Dr. Gluck a donné, un peu à la légère, à Lucas Fayd'herbe. Cette œuvre est, en effet, étroitement apparentée à une salière du musée de Stockholm, que le Dr. Gluck attribue à Fayd'herbe, en contradiction avec M. Feuchmeyer, dont l'opinion a reçu une confirmation éclatante par la découverte, sur l'objet, du monogramme de Georges Petel. L'auteur de l'article nous fait, en outre, sentir la différence de style entre la manière de l'artiste anversois, et celle de son aîné allemand qui exécuta, on le sait, plusieurs pièces pour les collections de Rubens.

Dans la partie positive de son travail, Mlle Van Bever expose les raisons qui l'inclinent à reconnaître la main de Lucas Fayd'herbe dans le très beau crucifix des carmélites de Soignies, et dans quelques œuvres moins importantes, conservées dans des collections privées.

— L'ABBÉ LESTOQUOY avait annoncé une notice sur la châsse de Ste Gertrude à Nivelles. Si nos renseignements sont exacts, cette étude, à peine imprimée dans les annales du Cercle archéologique de la petite ville brabançonne, a péri dans les flammes, à peu près en même temps que l'incomparable chef-d'œuvre qui l'avait inspirée. A défaut de ces pages qui étaient si impatiemment attendues, nous pourrions nous rendre compte d'une partie de la pensée du conservateur du Musée diocésain d'Arras en lisant ce qu'il a écrit

récemment au sujet de *Colard de Douai, orfèvre d'Arras, et la châsse de Ste Gertrude à Nivelles*.

La célèbre fierte a été exécutée d'après les dessins du moine Jacques d'Anchin, par Colard et Jaquemon de Nivelles. L'inspiration française de l'œuvre est évidente et nul ne la conteste. Mais M. l'abbé Lestoquoy voudrait établir au surplus que l'exécution serait aussi en ordre principal française parce que Colard de Douai aurait joué le rôle prépondérant dans l'association des deux orfèvres. L'argument qu'il fait valoir est que seul des deux artistes, Collard a apposé son sceau au bas du contrat passé avec le chapitre de Nivelles. Ce fait ne nous semble pas suffisant pour établir la supériorité de l'orfèvre français sur son confrère. Les chartes de l'époque ne témoignent pas en faveur d'une coutume de faire sceller les actes, de préférence par la personnalité la plus en vue. Nous voyons, au contraire, des grands personnages laisser souvent à leurs officiers le soin de pendre leur sceau personnel au bas de l'acte passé en leur présence et dans leur intérêt. En outre, Colard de Douai ne serait autre que Nicolas de Douai, moine d'Anchin et auteur du retable de son abbaye. Il appartiendrait à une lignée d'orfèvre de la région. Idée très séduisante, puisque les dynasties d'artistes sont très fréquentes au Moyen Age, mais que les archéologues français seront mieux qualifiés que nous pour discuter. (*Bulletin de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais*, 2e série, t. VII, pp. 68-73).

— On comprend aisément comment la gracieuse simplicité et l'élégance délicate d'Un petit reliquaire du XIIIe siècle, dont il fit l'acquisition pour son musée, a séduit immédiatement le COMTE JOSEPH DE BORCHGRAVE D'ALTENA. Cette pièce est contemporaine de la châsse de Nivelles dont nous venons précisément de parler. Comme elle, elle relève de l'esthétique française de la fin du XIIIe siècle (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3e série, t. XIII, N° 3 mai-juin, 1941, pp. 50-51).

— C'est à un art moins élégant, mais plus robuste, plus national aussi, qu'appartiennent les deux *Chrismatoires-tourelles aux poinçons de Louvain*, mis en valeur par une étude de Mlle ALINE PARA. Le premier, provenant du legs Vermeersch, consiste en une tourelle surmontée d'un toit conique et portée par trois délicieux lions.. A défaut d'une lettre décanale qui permettrait plus de précision, on peut dater cette pièce de la deuxième moitié du XVe siècle.

La seconde tourelle est montée sur un pied. L'inscription O(leum In(firmorum) indique qu ce vase devait servir à l'administration du Sacrement de l'Extrême-Onction. Comme le fait remarquer l'assistante des Musées Royaux, cette pièce témoigne de la persistance, en plein XVIIe siècle, de formes gothiques abâtardies et alourdies, mais toujours reconnaissables. (Même Bulletin, 3e série, t. XIII, N° 4, juillet-août pp. 93-95).

— M. C. L. A. A. LINDEMAN n'a pas craint de s'attaquer à la solution de l'épineux problème de l'identification des célèbres statuettes de Jacques de Gerines au Rijksmuseum d'Amsterdam. Nous attendrons que la publication de cette importante étude soit entièrement achevée pour en rédiger un compte rendu complet. Mais nous donnons, dès à présent, à nos lecteurs, la référence bibliographique des deux premières parties: *De datering, herkomst en identificatie der «Gravenbeeldjes» van Jacques de Gerinnes. Oud Holland*. 1941: pp. 95-105 et 161-168.

— Une découverte en contient souvent une autre en germe. Il y a environ deux ans, nous avons relaté ici comment Madame CRICK-KUNTZIGER, avait reconnu la marque du fabricant bruxellois Pierre de Godde sur une tapisserie représentant la noce de Gombaut

et de Macée et qui fut immédiatement acquise par un collectionneur de notre pays. Dans une étude publiée à cette occasion, le conservateur des Musées Royaux d'Art et d'Histoire exposait le délicat problème de l'origine de diverses éditions de la suite représentant les épisodes de la vie du couple paysan. A ce moment, la solution paraissait bien lointaine et bien difficile, même à l'auteur, qui nous l'apporte à notre vive satisfaction. Comme les gravures qui ont servi de modèles aux peintres des cartons, sont de Jean le Clerc, on avait une tendance à croire que la majorité des tentures de ce groupe étaient françaises. Devant l'impossibilité de désigner avec certitude le lieu de fabrication, on songeait pour les unes à Felletin et pour les autres à Tours, mais sans arguments sérieux comme on le verra. Il aurait mieux valu songer à examiner les lisières pour y découvrir, comme le fit l'auteur, une marque consistant en une broche de tisserand. Or, cet instrument est, avec l'accompagnement d'un B gothique surmonté d'une couronne, le signe distinctif de la production brugeoise et sa présence n'a jamais été signalée dans une autre marque. Quand la thèse de l'origine française était encore incontestée, Mme Crick-Kuntziger avait déjà remarqué que dans certains panneaux des détails scabreux propres aux versions parisiennes, n'étaient pas reproduits autre part, si bien que le texte des écriteaux ne correspondait plus toujours avec la scène représentée. De là, la question « Ces discordances sont-elles le fait d'illettrés ou bien d'artisans ignorant le français? » Il est donc définitivement démontré que cette dernière alternative constitue la vérité.

Cette précieuse découverte restitue donc à Bruges et à notre pays l'honneur d'une production numériquement importante, et surtout flatteusement appréciée. Ajoutons que c'est la deuxième fois que Mme Crick-Kuntziger fait faire un important progrès à nos connaissances relatives à la production tapissière de Bruges, naguère encore presque totalement ignorée. (*Remarques nouvelles sur les tentures de Gombaux et de Macée - La solution d'une énigme. Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3e série, t. XIII - mai et juin 1941 - n° 3, pp. 61-65).

— Une branche secondaire des arts textiles, le tissage des linges damassés, témoigne aussi, mais d'une façon moins brillante, de l'habileté de nos artisans. Bien que son auteur ait visé surtout à apporter une contribution à l'histoire économique de nos provinces, une étude de M. EMIEL HUYS nous apporte des renseignements intéressants sur cette industrie de luxe à Courtrai et les crises qu'elle eut à subir: (*Het linen bedrijf te Kortrijk en de opgekomen Hollandsche concurrentie. Mémoires du cercle Royal Historique et Archéologique de Courtrai*. Nouvelle série, t. XVIII pp. 36-59).

— On peut rapprocher de cette dernière étude un article de Mlle G. T. VAN YSSELSTEIN, où il est aussi question des linges damassés de Courtrai. (*Voorouderlijk specialisatie en tafelversiering bij feestmaaltijden. Maandblad voor Beeldende Kunsten* - 1941 n° 10-octobre, pp. 266-273).

— *L'envers des Vieux Vitraux* nous montre toutes les altérations dues à l'action du temps sur le verre. Ce sont l'irisation, le dépolissement, la criblure, les entonnaires et les lichens. Ces caractéristiques sont minutieusement décrites par M. JEAN HELBIG, qui les a étudiées attentivement en collaboration avec M. COREMANS, Chef du Laboratoire des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Ces indications, à la fois très claires et très scientifiques, seront une aide précieuse pour les collectionneurs et les conservateurs de Musée. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3e série, t. XIII, mai et juin 1941 n° 3, pp. 52-59).

— Portant son expérience sur un champ plus vaste, M. JEAN HELBIG a assisté à la dépose des vitraux dans plusieurs églises de notre pays. Il nous donne quelques spécimens des constatations qu'il eut ainsi l'occasion de faire (*Confidences de vieilles verrières* - Apollo-n° 6-novembre 1941-pp. 12-14).

— Au moment où, pour venir en aide à la ville de Tournai, si cruellement meurtrie, on essaie de faire revivre chez elle les industries d'art, qui, au Moyen Age et au XVIIIe siècle firent sa gloire tout en contribuant largement à sa prospérité, M. PAUL ROLLAND établit une brillante synthèse de l'activité artistique de sa ville natale. Pendant le second âge d'or auquel se limite l'auteur, cette activité se cantonne principalement dans les arts mineurs et, de plus, le mouvement est dominé et dirigé par une seule famille, extraordinairement féconde en hommes de talent, celle des Le Febvre. D'abord orfèvres de père en fils, on les voit étendre leur activité à la fonte du bronze, la fabrication de la porcelaine et finalement, au tissage des tapis. Rappelons à ce propos que M. Paul Rolland leur a déjà consacré dans «Savoir et Beauté» une série d'études très appréciées. (*Anciennes industries d'art tournaisiennes*. Apollo n° 3-juillet et août 1941 - pp. 14-17).

— M. L'ABBÉ HAYOT est un trop fin connaisseur pour passer à côté d'œuvres d'art intéressantes, sans y prêter attention. Même quand il poursuit un but d'édification comme dans sa *Petite histoire de Notre Dame de Foy d'après des documents inédits*, il ne manque pas de nous apporter des renseignements archéologiques de grande valeur. Un chapitre entier de sa brochure traite de l'église, de son plafond, de son mobilier et de son trésor.

Sans vouloir empiéter sur un domaine qui n'est pas le nôtre, signalons en passant, pour être complet, que le savant ecclésiastique wallon nous fait part d'une découverte importante qu'il a fait dans des archives. Les peintures du célèbre plafond si connu des touristes ne sont pas dues à Bertholet Flemalle, ainsi que le voulait une légende dont l'origine est obscure, mais à Michel Stilman, l'architecte de l'édifice, à son frère Jaspard et à un troisième dinantais, Guillaume Goblet.

En ce qui concerne les arts décoratifs, il est intéressant d'apprendre que ces tableaux aujourd'hui entourés de chêne naturel, étaient jadis mis en valeur par de riches sculptures polychromées et dorées, aujourd'hui disparues, mais que l'on espère bientôt rétablir d'après quelques témoins subsistant encore. Une des plus belles pièces du mobilier de l'église est le jubé avec son tambour, ainsi que le lambris qui règne autour de toute église. Le maître autel entièrement en marbre noir est une bonne pièce de 1634. Les autels latéraux sont d'un type très compliqué et quelque peu décadent. L'église ne possède plus que deux panneaux des verrières placées dix ans avant. Ils représentent une Vierge, et les armes du chanoine donateur. Pour autant que nous sachions, ils n'ont pas encore été signalés jusqu'ici. La chaire de vérité porte l'empreinte du style des Stilman. Malheureusement, les confessionnaux du XVIIIe siècle, provenant probablement du couvent des Jésuites de Dinant, constituent un anachronisme assez pénible dans cet ensemble si homogène du XVIIe siècle. En fait de sculptures, signalons un beau crucifix et quelques statuettes intéressantes. Seules quelques rares pièces du trésor, jadis si riche, nous sont parvenues. Les deux grands chandeliers placés dans le chœur constituent des documents importants pour l'histoire de la dinanderie, puisque l'on peut préciser qu'ils ont été fondus en 1633 dans la petite ville mosane toute proche. Ils voisinent avec un lustre sur lequel nous sommes moins documentés, bien qu'il porte une inscription dédicatoire. M. l'abbé Hayot le qualifie de hollandais, ce qui semble assez étonnant dans le pays de

l'industrie du cuivre. Peut-être faut-il entendre par là, un lustre du type hollandais? Nous aurons sans doute des explications définitives sur cette œuvre dans l'inventaire archéologique de l'arrondissement de Dinant qui a été entrepris par l'auteur. (Brochure in 8°, 80 pp. Bruxelles, Imprimerie Bulens, 1939).

— Si l'Abbé Hayot a étudié occasionnellement les œuvres d'art du sanctuaire de Foy Notre-Dame, c'est d'une façon délibérée que M. F. J. DE WAELE fait exclusivement porter son étude sur le mobilier de l'église paroissiale de Sinay-Waes. Malgré cette divergence, on peut établir des comparaisons intéressantes entre ces deux travaux. Ainsi, l'église de Foy, grâce à son pèlerinage marial a été meublée rapidement, et par là, elle constitue un ensemble homogène, tant pour son architecture que pour sa décoration, tandis que l'église de Sinay-Waes ne jouissait pas de ressources spéciales et son mobilier s'est constitué petit à petit au cours des âges. Ainsi se justifie la remarque de M. De Waele qui dit que, tant dans les villages que dans les villes, les églises constituent de véritables musées, des refuges pour les œuvres d'art, où chaque génération laisse des souvenirs. Dans les sanctuaires les plus modestes nous trouvons des reflets plus ou moins directs des grands courants artistiques qui se sont succédés.

A Sinay, les œuvres encore en place s'échelonnent entre 1673 et 1686, mais l'étude de M. De Waele évoque, en outre, le souvenir d'œuvres précieuses, aujourd'hui disparues, victimes des nombreux événements douloureux de notre histoire. Ce sort fatal nous a ravi un autel de Pierre Quintyn d'Anvers (1541), un tabernacle de Frans Roesse (1543), un jubé plus récent, et un autel dû à Frans De Waele (1630).

Encore une fois, nous n'avons pas à nous étendre sur les pages consacrées aux tableaux des deux autels latéraux qui sont dus à A. Van Heuvre (1673) et à Philippe Bonnacroy (1764). Ce qui retiendra plus longtemps notre attention, ce sont les riches boiseries qui décorent les parois de l'église et, tout d'abord, les lambris avec stalles au chœur latéral nord qui datent de vers 1680-1690. On y voit une série de quatorze médaillons offrant des figures réalistes d'apôtres ou de saints. M. De Waele s'attache longuement à les identifier en mettant à profit ses connaissances sur l'iconographie de la Contre-Réforme. Deux confessionnaux appartiennent à la même époque. Leur style fait songer à attribuer cet ensemble à F. H. Verbruggen, bien que l'on ne puisse pas encore avancer d'argument définitif. Les clôtures du baptistère sont beaucoup plus récentes, puisque de 1735. On peut donner la même date à la seconde rangée de stalles avec lambris, qui dans le chœur latéral sud font pendant à celles dont nous venons de parler. Ici les médaillons représentent, dans un style plus adouci, la vie de Ste Catherine. La chaire de vérité est l'œuvre d'un artiste de la région, De Cauwer de Tamise. Malgré la date de 1773 qu'elle porte, on y relève des ornements Louis XV, survivances tardives comme on en voit dans les œuvres provinciales. Une belle statue de St Paul relève, pour son inspiration, du Père éternel de A. Quellijn-le-Jeune qui surmonte le jubé de la cathédrale St Sauveur à Bruges. (*Kunstwerken van de 17e en 18e E. en de St Catharinakerk van Sinaai-Waes. Mededeelingen van de K. Vlaamsche Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België. Klasse der Sch. Kunsten*, 1940 N° 1, brochure in 8°, 32 pp. 6 pl.)

— En quelques lignes M. L'ABBÉ VANNESTE nous donne un aperçu des œuvres d'art anciennes et modernes de l'église de Dottignies. Bien qu'aucune œuvre transcendante n'y soit signalée, cette brève nomenclature sera très utile, et tiendra lieu d'inventaire. (*Notes historique sur Dottignies. Mémoires du Cercle Royal Historique et Archéologique de Courtrai*. Nouvelle Série, t. XVIII, 1939-1940, pp. 107-109). JEAN SQUILBECK.

INHOUDSOPGAVE VAN HET XI^e BOEKDEEL

TABLE DES MATIERES DU TOME XI

ELFDE JAARGANG 1941.

ONZIEME ANNEE 1941.

BIJDRAGEN. — ARTICLES.	Blz. P.
BAUTIER (PIERRE). — Victor Boucquet et les portraitistes flamands « pseudo-espagnols»	241
DE BOOM (GHISLAINE). — A propos du tombeau de Philibert de Savoie, érigé par Marguerite d'Autriche	219
GESSLER (J.). — De H.H. Cefaloforen. — Een onderzoek naar den oorsprong van deze legende en het ontstaan der cefaloforen	193
HELBIG (J.) — Portraits de donateurs dans nos vitraux anciens.	53
HELBIG (Jean). — Verrières héraldiques de la famille de Charles-Quint.	245
LAMY O. PR. (HUGUES). — Une compétition de sculpteurs pour la statue de St Norbert à Rome	71
LEMOINE (J. B.). — Autour du tombeau de Philibert le Beau à Brou.	35
LESTOCQUOY (Abbé J.). — Jacques Du Broeucq en Artois	229
PARMENTIER (R. A.). — Bronnen voor de Geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVI ^e eeuw.	5, 97
PURAYE (JEAN). — Jacques Dartois, orfèvre liégeois.	157
ROLLAND (PAUL). — Un groupe belge d'églises romanes.	119
SULZBERGER (S.). — Rubens et la peinture antique.	59
VERHAEGEN (B ^{on}) — Vestiges préromans à l'abbaye de Saint-Bavon de Gand	213
YERNAUX (J.). — Jean Gérard Cockus, orfèvre liégeois	67

KRONIEK. — CHRONIQUE.

<i>Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde. — Académie royale d'Archéologie de Belgique.</i>	
Ledenlijst. — Liste des membres	79

Verslagen van zittingen. — Procès-verbaux des séances. . .	85, 263
Verslag op het dienstjaar 1940. — Rapport sur l'exercice 1940.	83

BIBLIOGRAPHIE.

I. Werken. — Ouvrages.

AUBERT (MARCEL) et VERRIER (JEAN). — L'architecture française, des origines à la fin de l'époque romane. (PAUL ROLLAND).	95
BOUCHERY (Dr H. F.). — Het Museum Plantin-Moretus. (PAUL ROLLAND)	275
CLIJMANS (FR.) et DENUCÉ (J.). — Het Brouwershuis. (PAUL ROLLAND)	275
CLIJMANS (FR.). — Poortjes en Mariabeelden in het oude Antwerpen. (PAUL ROLLAND).	275
CLIJMANS (FR.) et DENUCÉ (J.). — Antwerpen. (PAUL ROLLAND).	275
CLIJMANS (FR.). — Antwerpsche kerken en haar kunstschaten. (PAUL ROLLAND))	275
CLIJMANS (FR.) et DENUCÉ (J.). — Antigoon's Spiegel. (PAUL ROLLAND)	275
CLIJMANS (FR.). — Rondom den wederopbouw van het Rubenshuis. (PAUL ROLLAND)	276
CLOUZOT (H.). — Le style Louis Philippe-Napoléon III. (PAUL ROLLAND)	272
DACIER (E.). — Le style Louis XVI (PAUL ROLLAND).	272
DELEN (A.J.J.). — Het Stedelijk Prentencabinet van Antwerpen. (PAUL ROLLAND)	276
DE MAYER (Dr R.). — De Overblijfselen der Romeinsche villa's in België. De Archeologische inventaris. (A. GEUBEL).	265
DE MCREAU S. J. (ED.). — Histoire de l'Eglise en Belgique, des origines aux débuts du XX ^e siècle. (PAUL ROLLAND).	93
DENUCÉ (J.). — Het Steen. (PAUL ROLLAND).	276
DERMUL (AM.). — De Antwerpsche Stadsbibliotheek. (PAUL ROLLAND).	276
DU COLOMBIER (P.). — Le style Henri IV-Louis XIII. ((PAUL ROLLAND)	272
FRANCASTEL (P.P. — Le style Empire (du Directoire à la Restauration). (PAUL ROLLAND).	272
HAUTECCER (LUCIS). — L'Architecture française de la Renaissance à nos jours. (PAUL ROLLAND).	95

KÜHN HERBERT). — Die Germanischen Bügelfibeln der Völkerwanderungszeit in der Rheinprovinz (G. FAIDER-FEYTMANS).	86
LOTTHÉ (ERNEST). — Les églises de la Flandre française, au nord de la Lys. (SIMON BRIGODE).	92
MAFFEI (EDMOND). — Le mobilier civil en Belgique au Moyen Age. (PAUL ROLLAND).	95
OZINGA (DR M. D.). — De Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst. (BONN VERHAEGEN).	190
PLAT (GABRIEL). — L'Art de bâtir en France des Romains à l'an 1100. (PAUL ROLLAND).	268
PRIMS (FLORIS) et VERBEECK (MICHEL). — Het Antwerpsch Stadsarchief. (PAUL ROLLAND).	276
RADEMACHER (FRANZ). — Fränkische Goldscheibenfibeln aus dem Rheinischen Landesmuseum in Bonn. (G. FAIDER-FEYTMANS).	266
TERVAREHT (GUY DE). — Les énigmes de l'art du Moyen Age. PAUL ROLLAND.	270
VAN THIENEN (DR F. W. S.), BURSCH (F. C.), LUNSINGH SCHEURLEER (DR C. W.). — Algemeene Kunstgeschiedenis. (PAUL ROLLAND).	267
VERKEN (LEO). — Het Museum voor Folklore. (PAUL ROLLAND).	275
WEIGERT (R. A.). — Le style Louis XIV. (PAUL ROLLAND).	272
WEISGERBER (ALOÏS). — Studien zu Nikolaus von Verdun und der rheinischen Goldschmiedekunst der 12 Jahrhunderts. (SUZANNE GEVAERT).	87
L'Art en Belgique du Moyen Age à nos jours. (SIMON BRIGODE).	91
Vlaamsch Jaarboek voor Muziekgeschiedenis. (CH. VAN DEN BORNEN)	273

Tijdschriften en Korte Stukken. — Revues et Notices.

Bouwkunst. — Architecture. (SIMON BRIGODE, PAUL ROLLAND).	179
Beeldhouwkunst en Sierkunsten. — Sculpture et arts industriels. PAUL ROLLAND, JEAN SQUIBECK).	277
Schilder- en teekenkunst. — Peintures et dessins. (S. SULZBERGER, PAUL ROLLAND).	189

ILLUSTRATIETAFEL.

TABLE DES PLANCHES.

NAAMTAFEL. — TABLE ONOMASTIQUE.

BARTOLI. — Nymphaeum antique	62
BOUCQUET (VICTOR). — Le porte-étendard. (Musée du Louvre).	242
BOUCQUET (VICTOR). — Un officier espagnol (Musée de Bruxelles)	242
BRACCI (P.). — Statue de Saint Norbet.	72
DARTOIS (J.). — Le Serpent d'Airain.	164
DARTOIS (J.). — Christ.	164
DARTOIS (J.). — Hercule et Omphale.	166
DARTOIS (J.). — Jupiter et Junon.	166
DARTOIS (J.). — Le Colonel Wolf Maximilien de Buchwald.	168
DARTOIS (J.). — Cachet de	168
DARTOIS (J.). — Le comte Jean d'Oultremont.	168
DARTOIS (J.). — L'orfèvre J. M. Dartois.	168
DARTOIS (J.). — Le Prince Evêque Charles d'Oultremont jurant la Paix de Fexhe.	170
DARTOIS (J.). — Pendule.	172
DARTOIS (J.). — Chandeliers d'Autel.	172
DARTOIS (J.). — Scène de la Révolution liégeoise.	174
DU BRËUCQ (J.). — Vierge du tombeau de Sainte-Aldegonde.	236
DU BRËUCQ (J.). — Vierge à l'Enfant.	236
DU BRËUCQ (Ecole de). — Le Songe de St-Joseph.	236
DUCHATTEL (FRANÇOIS). — Portrait du Comte de Heredia.	242
INCONNU. « Pseudo-espagnol ». — Le Gentilhomme au Chien. (Pinnacothèque de Munich).	242

TOPOGRAFISCHE TAFEL. — TABLE TOPOGRAPHIQUE.

<i>Anvers</i> , Cathédrale. Portrait de l'Archiduc Albert.	56
<i>Boston</i> , Musée des Beaux-Arts. Charles-Quint.	54
<i>Bruxelles</i> , Eglise Sainte Gudule. Charles-Quint.	54
<i>Bruxelles</i> , Musées royaux des Beaux-Arts. L'Archiduc Albert.	54
<i>Bruxelles</i> , Musées royaux des Beaux-Arts. Marguerite d'Autriche.	54
<i>Bruxelles</i> , Eglise Sainte Gudule. Erard de la Marcke.	54

<i>Bruxelles</i> . Exposition 1935. Duchatel F. Portrait du comte de Heredia	242
<i>Bruxelles</i> , Musée. Boucquet V. Un officier espagnol.	242
<i>Centula</i> . St-Riquier. Abbatale.	149
<i>Centula</i> , Abbatale de St-Riquier, plan	150
<i>Fauquembergue</i> , Eglise. J. du Broeucq. Vierge à l'Enfant.	236
<i>Furnes</i> , Ste Walburge (plan).	124
<i>Gand</i> . Abbatale St Bavon (1534).	128
<i>Gand</i> . Abbatale St Bavon (1540).	128
<i>Gand</i> , Saint-Bavon. Restitution présumée	130
<i>Gand</i> . Ruines de l'abbaye S. Bavon.	216
<i>Hautem St-Liévin</i> . Tourelle et Chapelle orientales.	134
<i>Liège</i> , Saint-Martin. Erard de la Marck.	54
<i>Liège</i> , Saint-Jacques, Marguerite de Croy et Claudine de Savoie.	54
<i>Lierre</i> , Saint-Gommaire, Marguerite d'Autriche.	54
<i>Lierre</i> , Saint-Gommaire, Charles-Quint	54
<i>Messines</i> , St-Nicolas. Plan	133
<i>Messines</i> . St-Nicolas	134
<i>Munich</i> , Pinacothèque. Inconnu « pseudo-espagnol ». Le Gentil-homme au chien	242
<i>Naples</i> , Musée. Le Bélier égaré.	62
<i>Paris</i> , Musée du Louvre. Boucquet V., Le porte étendard.	242
<i>Renaix</i> . St-Hermès. Plan de la crypte.	139
<i>Renaix</i> , St-Hermès. Croisillon nord.	140
<i>Renaix</i> , St-Hermès. Crypte	140
<i>Rome</i> . Portrait de Nicolas-Paul Meyers, procureur-général de l'Ordre de Prémontré	72
<i>St Omer</i> , Cathédrale. J. Du Broeucq: Vierge du tombeau de Ste Aldegonde	236
<i>St Omer</i> , id. Ecole de Du Broeucq: Le Songe de St Joseph.	236
<i>Soignies</i> St Vincent. Plan terrier primitif	120
<i>Soignies</i> . St Vincent. Chœur, tour centrale et croisillon nord.	120
<i>Soignies</i> . St Vincent. Nef et tour occidentale.	120

Uitgever: *Koninklijke Belgische Académie van Oudheidkunde; Paul Rolland, St. Hubertusstraat, 67, Berchem-Antwerpen.*

Verantwoord. hoofdredacteur: *Paul Rolland, St. Hubertusstraat, 67, Berchem-Antwerpen.*

Drukker N° 1007: *Drukk. en Publ. Flor Burton, N. M., Jules Burton, Beheerder-Bestuurder, Korte Nieuwstraat, 28, Antwerpen.*

Editeur: *Académie royale d'Archéologie de Belgique: Paul Rolland, 67, rue St. Hubert, Berchem-Anvers.*

Rédact. en chef respons.: *Paul Rolland, rue St. Hubert, 67, Berchem-Anvers.*

Imprimeur N° 1007: *Impr. et Publ. Flor Burton, S.A., Jules Burton, Administr.-Directeur, 28, courte rue Neuve, Anvers.*

Editeurs : FELIX ALCAN, Paris - NICOLA ZANICHELLI, Bologna
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT m. b. H., Leipzig - DAVID NUTT, London
G. E. STECHERT & Co., New York - F. KILIAN'S NACHFOLGER, Budapest
F. ROUGE & Cie, Lausanne - THE MARUZEN COMPANY, Tokyo.

1939 33^{ème} Année

“ SCIENTIA ”

REVUE INTERNATIONALE DE SYNTHESE SCIENTIFIQUE

Paraissant mensuellement (en fascicules de 100 à 120 pages chacun)

Directeurs : G. B. BONINO - F. BOTTAZZI - G. BRUNI - A. PALATINI - G. SCORZA
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, 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 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.

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 : Lires It. 180

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^{me} 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.

