— SECRETARIAAT : PAUL ROLLAND, 67, St-HUBERTUSSTRAAT, ANTWERPEN —

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

DRIEMAANDEL. UITGAVE
XII - 1942 - 1
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

DRUKK. & PUBL. FLOR BURTON, N. M., KORTE NIEUWSTRAAT, 28, ANTWERPEN

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.

SECRETARIS : PAUL ROLLAND
ADJUNCT-SECRETARIS : JACQUES LAVALLEYE

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

SECRÉTAIRE : PAUL ROLLAND
SECRÉTAIRE-ADJOINT : JACQUES LAVALLEYE

INHOUDSTAFEL - SOMMAIRE

Bladz. - Page

Bronnen voor de Geschhiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw, door H. R. A. Parmentier ... 5

Le chandelier de Reims, par S. Gevaert ... 21

L'ancien doxaal ou jubé de Ste Gudule, par Pl. Lefèvre, O. Praem. ... 31

La restauration de la cathédrale de Tournai, par R. Lemaire... 43

KRONIEK - CHRONIQUE :

Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde - Académie royale d'Archéologie de Belgique, Ledenlijst - Liste des membres; Verslagen - Rapports. 73

BIBLIOGRAPHIE :

I. Werken: Ouvrages: J. Gabriels et A. Mertens (A. Jansen), D. Bartling (A. Jansen); F. L. Ganshof (P. Rolland); Ph. Schmitz (P. Rolland); L. Bréhier, F. Gebelinck (P. Rolland); St. Leurs (P. Rolland); Cl. Tréfois (P. Rolland); J. Helbig (J. Squilbeck); G. Daniëls (P. Rolland). 77

II. Tijdschriften en korte stukken - Revues et notices: I. Bouwkunst-architecture (P. R.); II. Beeldhouwkunst en sierkunsten. - Sculpture et arts industriels (J. Squilbeck et P. R.); III. Schilder- en teekenkunst-Peinture et dessins (S. Sulzberger). 89

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.

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

— SECRETARIAAT : PAUL ROLLAND, 67, St-HUBERTUSSTRAAT, ANTWERPEN —

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

UITGEGEVEN DOOR

DE KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

MET DE MEDEWERKING

DER UNIVERSITAIRE STICHTING

DRIEMAANDEL. UITGAVE
XII - 1942

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

DRUKK. & PUBL. FLOR BURTON, N. M., KORTE NIEUWSTRAAT, 28, ANTWERPEN

BRONNEN VOOR DE GESCHIEDENIS VAN HET BRUGSCHE SCHILDERSMILIEU IN DE XVIe EEUW

(Vervolg)

XXI. GERARD DAVID.

Deze schilder werkte met veel bijval te Brugge in het laatste kwart der vijftiende eeuw en in het eerste der zestiende; zijn aandenken echter geraakte nogal spoedig in de vergetelheid. De West-Vlaming Karel van Mander, die in 1604 zijn waardevolle aanteekeningen over de Nederlandsche schilders publiceerde, geeft over Gerard David geen ander bescheid, dan dat hij door Pieter Pourbus als een voortreffelijk kunstenaar geprezen werd; hierbij valt op te merken, dat de voornoemde Pourbus slechts in 1543 als vrijmeester-schilder te Brugge werd aangenomen, hetzij twintig jaar na Gerard's dood (1). De kennis van David's leven en persoonlijkheid hebben wij hoofdzakelijk te danken aan den speurzin van den schranderen geschiedvorscher W. H. J. Weale; deze geleerde immers heeft door zijn belangrijke archiefvondsten en in 't bijzonder door zijn kostbare identificeering van het te Rouaan in Frankrijk bewaarde altaarstuk met de « Virgo inter virgines » naam en werk van meester Gerard in 't volle licht gesteld.

Gerard David, zoon van Jan, verkreeg als vreemdeling het vrijmeesterschap onder de schilders te Brugge op 14 Januari 1484 en betaalde als intreegeld in 't geheel zes pond groot. Naar een mededeeling van den Vlaamschen priester en geschiedschrijver Anton Sanders en naar luid ook van een oude Brugsche grafschriftenverzameling zou hij te Oudewater in Zuid-Holland geboren zijn. Het staat niet vast, waar hij zijn vakopleiding genoot, doch kunsthistorici beweren in zijn vroegste gewrochten Noordnederlandsche invloeden te bespeuren. Toen hij zich te Brugge vestigde, trof hij aldaar den grootmeester Hans Memling aan,

(1) In het sterfhuis van Nikolaas Cornelis Cheeus, overleden te Antwerpen op 31^en Maart 1621, bevond zich een drieluik met de Madonna op het middenpaneel; naar het oordeel van toenmalige schatters, die eveneens schilders waren, was dit stuk vervaardigd « by Meester Ghear van Brugge ». Hiermede wordt onzes inziens Gerard David bedoeld, veeleer dan de latere Brugsche schilder Marcus Gerard, zooals men gemeend heeft. Vgl. J. DENUCÉ, *De Antwerpsche « Konstkamers ». Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen*, blz. 30 (Antwerpen, 1932 — *Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche kunst, II).*

die ook buiten Vlaanderen zeer vermaard was. Onze Gerard wist zich in betrekkelijk korten tijd zoodanig op te werken, dat hij na Memling's afsterven ten jare 1494 in het Brugsche schildersbent voorgoed de eerste plaats innam. De tijdsomstandigheden waren hem in 't allerminst niet gunstig, want in economisch opzicht ging de stad Brugge geweldig achteruit, om reden van de steeds toenemende verzanding van de haven van het Zwin en bovendien wegens de politieke onlusten die binnen hare muren heerschten. Vermoedelijk heeft onze kunstenaar de voorschreven troebelen, althans voor een groot deel, bijgewoond, want hij schijnt wel te Brugge verbleven te hebben tijdens de gevangenzetting van den Roomsch-Koning Maximiliaan van Oostenrijk. Deze laatste, zooals men weet, werd op 5 Februari 1488 door de opstandige gemeentenaren in hechtenis genomen; eerst werd hij in bewaring gesteld in het huis *Kranenburg,* aan de westzijde van de Markt, om vervolgens op 27^en^ van de bovengenoemde maand overgebracht te worden voor ruim elf weken naar de woning van wijlen Jan de Gros, aan de oostzijde van de Sint-Jacobsstraat, dichtbij de Ezelbrug (2). Welnu, kort na de gevangenneming van den Roomsch-Koning werden de stedelijke magistraat en de daaraan onderhoorige corporatiebesturen hernieuwd voor den termijn van 12 Februari tot 1 September 1488 en bij deze gelegenheid werd Gerard David voor den eersten keer tot bestuurslid verkozen van het ambacht der beeldenmakers en der zadelmakers, waaronder de schilders ressorteerden, namelijk: tot tweeden v i n d e r (3).

Onze Gerard begaf zich in het huwelijk met Cornelia Cnoop, dochter van den goudsmid Jacob Cnoop, den jonge, en diens eerste vrouw, Katelijne uter Vorst, beslist na 13 Februari 1497. Daar hij vele opdrachten kreeg, moet hij in welstand geleefd hebben. Hij was lid van de notabele broederschap van Onze-lieve-Vrouw van den Droogen Boom, die grootendeels uit aanzienlijke personen samengesteld was en haar zetel had

(2) Over de bovengemelde beroerten vgl. *Het boeck van al 't gene datter geschiedt is binnen Brugghe sichtent jaer* **1477**, **14** *Februarii tot* **1491** (ed. C. C[ARTON]), inzonderheid blz. (180)-(225), (Gent, 1859 — *Maetschappy der Vlaemsche bibliophilen,* 3^e^ serie, nr. 2).

3. Op grond van een verkeerde lezing van tekst werd beweerd, dat Gerard David toentertijd ook, in opdracht van het stadsbestuur, verscheidene vensters en traliën van het huis van wijlen Jan de Gros zou geschilderd hebben (vgl. L. GILLIODTS, *Inventaire des archives de la ville de Bruges,* tom. VI [Brugge, 1876], blz. 306). Soortgelijk werk echter is niet uitgevoerd geworden door meester Gerard, maar door diens vakgenoot Frans vanden Pitte, zooals 't blijkt uit den hiervolgenden post van de stadsrekening over het dienstjaar 1487 (Sept. 1)-1488 (Febr. 29), blz. 121, nr. 12 : « Item, betaelt Fransoys vanden Pitte, den scildre, van ghevaerwet t'hebbene zekere menichte van trailgen ende veinstren in 't huus van wylen meestre Jan de Gros: 2 l. 10 s. gr. ». Het is ten andere niet uitgemaakt, of dit schilderwerk in verband moet gebracht worden met de gevangenzetting van den Roomsch-Koning in het reeds genoemde huis van wijlen Jan de Gros.

in de Minderbroederskerk (4). Opmerkenswaard is het, dat hij in nauwe betrekking stond met de Karmelieternonnen van het nieuwgestichte kloster Sion aan den Vlamingdam. In 1509 gaf hij aan deze religieuzen een door hem vervaardigd schilderij ten geschenke voor het hoogaltaar hunner kerk. Dit stuk bevindt zich thans te Rouaan en verbeeldt de tronende Madonna met het goddelijk Kind Jezus, dat in zijn handen een druiventros houdt. Maria en haar Zoon zijn omstuwd door twee staande engelen, alsmede door een zittende maagdenschaar. Op den achtergrond heeft de schilder-donateur aan de rechterzijde zichzelf en aan de linkerzijde een vrouw, denkelijk zijn echtgenoote, in staande houding geportretteerd. Naderhand leende David zonder interest, op 25 April 1521, aan dezelfde Sion-zusters de som van tien pond groot, welk bedrag hij op 7 Juni 1523, enkele weken vóór zijn dood, terug ontving. Onze kunstenaar overleed immers vóór 10 September 1523, waarschijnlijk op 13 Augustus van het voorschreven jaar, en werd op de parochie van Onze-lieve-Vrouw begraven. Kort na zijn afsterven werd zijn dochter Barbara uitgehuwd. Wat zijn weduwe betreft, deze beheerde haar vermogen beslist niet naar behooren, want op 15 December 1526 werd zij van overheidswege onder curateele gesteld; terloops zij aangestipt dat haar vader eveneens vervoogd geweest was. Later hertrouwde zij en verliet Brugge tusschen 2 September 1529 en 1 September 1530.

Meester Gerard heeft viermaal deel uitgemaakt van het ambachtsbestuur der beeldenmakers en der zadelmakers: vooreerst, zooals hierboven gezegd, werd hij in 1488 tot tweeden v i n d e r gekozen, daarna in 1495/6 en 1498/9 tot eersten v i n d e r en ten slotte in 1501/2 tot deken. Schier aan het einde van zijn loopbaan liet hij zich in 1515 als vrijmeester-schilder opnemen in het Sint-Lucasgild te Antwerpen, precies in hetzelfde jaar dat de beroemde landschapschilder Joachim Patinir aldaar vrijmeester werd (5). Als leerling heeft hij Ambrosius Benson gehad, met wien hij ten andere in een vrij onbehaaglijk proces verwikkeld werd. Inderdaad,

(4) Met betrekking tot de toenmalige samenstelling van de voormelde broederschap zie de jaarlijksche ledenlijsten, die in de rekeningboeken aangetroffen worden. — In het gildeboek van de reeds genoemde broederschap, aangelegd in de jaren 1495-1496 en bijgehouden tot 1821, vindt men op blz. 32 onderaan de inschrijving van onzen kunstenaar : « Meester Gheeraert Davdt [sic], scildre »; na diens overlijden werd vóór deze aanteekening een kruisje geplaatst.

(5) Vgl. Ph. Rombouts en Th. Van Lerius, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde, onder zinspreuk « Uut jonsten versaemt »* (Antwerpen-'s Gravenhage, 1864-1876, twee deelen), tom. I, blz. 83. — Ofschoon men in den regel tot het Sint-Lucasgild te Antwerpen niet kon toetreden zonder poorter te zijn aldaar, werd in de practijk nochtans herhaaldelijk van dit voorschrift afgeweken. Dit is blijkbaar ook het geval geweest met onzen Gerard David. Vgl. F. J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, blz. 8-9, 370-371 (Antwerpen, 1883).

nadat de jonge Benson het huis en het atelier van Gerard David verlaten had, eischte hij van dezen laatste twee met patronen gevulde koffers terug, en toen zijn gewezen meester goede reden meende te hebben om hierop niet in te gaan, liet hij hem in de gevangenis zetten (6)! Volgens een bericht van priester Sanders zou Adriaan Isenbrant eveneens bij David in de leer geweest zijn. Ofschoon meester Gerard geen baanbrekend kunstenaar was zooals zijn tijdgenoot Quintijn Metsijs van Antwerpen, heeft hij nochtans het Brugsche schildersmilieu in hooge mate beïnvloed geheel de zestiende eeuw door; aldus moeten ook de gebroeders Claeissins, die voornamelijk in het laatste kwart dier eeuw gewerkt hebben en verder ter sprake zullen komen, onder zijn epigonen gerekend worden.

Er bestaat geen enkel schilderij dat de signatuur van Gerard David draagt. Daarenboven worden in de bescheiden slechts weinig gegevens over de werken van dien meester aangetroffen; zijn best gedocumenteerde stuk is het reeds vermelde schilderij van Rouaan, herkomstig uit het Brugsche Sion-klooster. Nagenoeg zijn geheele oeuvre moest derhalve langs den weg der vergelijkende stijlcritiek vastgesteld worden; inzonderheid de Duitsche kunsthistoricus E. von Bodenhausen heeft zich hierbij groote verdienste verworven. Heden ten dage worden te Brugge drie aan onzen David toegeschreven hoofdwerken bewaard, te weten: de twee paneelen met het Oordeel van koning Kambuses, de triptiek van Jan des Trompes met het leven van den H. Johannes den Dooper en het tafereel met de Verheerlijking van den Zaligmaker. De eerste twee gewrochten bevinden zich in het stedelijk museum van schoone kunsten (nrs. 40-41, 35-39), het laatste in de Onze-lieve-Vrouwenkerk. In zijn schilderstukken heeft Gerard David soms Italiaansch-antieke motieven opgenomen, zooals festoenhoudende kindertjes. Soortgelijke bijkomstige versiersels kan hij gemakkelijk ontleend hebben aan gravures en teekeningen en evenzoo aan de gewrochten van zijn gildebroeder Hans Memling. In de laatste periode van zijn leven, meer bepaaldelijk vanaf 1515, lijkt hij op nog intenser wijze den invloed der Italiaansche Renaissance ondergaan te hebben, zoodat men zelfs van een verandering van zijn stijl meent te mogen gewagen. Onzes inziens moet meester Gerard daarvoor niet noodzakelijk naar Italië zijn gaan studeeren en arbeiden: ook te Antwerpen kon hij met de nieuwe kunstrichting in aanraking komen. Het valt ten andere moeilijk aan te nemen dat hij, op betrekkelijk gevorderden ouderdom, een heelen tijd de stad Brugge zou verlaten hebben, waar hij een aanzienlijke cliënteele

(6) Vgl. R. A. Parmentier, *Bescheiden omtrent Brugsche schilders in de 16e eeuw. I. Ambrosius Benson,* in *Handelingen van het Genootschap « Société d'Emulation » te Brugge,* tom. LXXX (1937), blz. 92-94.

had. Voor de veronderstelling, dat onze kunstenaar aan gene zijde der Alpen zou verbleven hebben, wordt overigens geen authentiek bewijsstuk aangebracht (7).

Ontegenzeglijk heeft Gerard David in zijn tijd ook de voortbrengselen van de Brugsche miniaturisten merkelijk beïnvloed. Hij zelf wordt als miniatuurschilder geprezen door Ludovico Guicciardini en vermoedelijk eveneens door Giorgio Vasari, twee Italiaansche historiografen uit de zestiende eeuw. 't Is echter nog de kwestie, of onze Gerard inderdaad de miniatuurschilderkunst uitgeoefend heeft. Te Brugge ressorteerden de miniaturisten onder het librariërsgild, dat de HH. Johannes en Lucas, evangelisten, als schutspatronen vereerde en waartoe ook de boekschrijvers, boekverkoopers, drukkers, binders en schoolhouders behoorden. Dit gild behelsde twee soorten van leden, te weten: personen die een der bovenvermelde beroepen werkelijk uitoefenden en begunstigers; de eerstgenoemden werden gildebroeders van de nering, de laatstgenoemden gildebroeders van het gild of gildebroeders van devotie of ook al gildebroeders van gratie geheeten (8). Dat meester Gerard lid geweest is van de vereeniging der librariërs, lijdt geen twijfel. Immers, uit de gilderekening over het jaar 1523 blijkt ter dege, dat hij aan de voorschreven vereeniging, bij wijze van doodschuld, het bedrag van drie schelling zes penning gejond heeft en verder, dat dezelfde vereeniging een rouwmis tot zijn zieleheil heeft laten opdragen. Opvallend is het daarentegen, dat in de voorafgaande rekeningen van het gild nooit gewag gemaakt wordt van Gerard David: nergens toch staat aangeteekend, dat hij inkomgeld of gildegeld zou betaald hebben. Het is derhalve waarschijnlijk, dat hij alleen als begunstigend lid tot de vereeniging der librariërs is toegetreden.

De bewering, dat Cornelia Cnoop, vrouw van Gerard David, de miniatuurschilderkunst zou beoefend hebben, is uit de lucht gegrepen: de naam van 's meesters echtgenoote is in de rekeningen van het librariërsgild niet vermeld en de naam van haar dochter Barbara evenmin (9).

---

(7) Deze veronderstelling werd onlangs met nadruk te berde gebracht door dr. G. J. Hoogewerff in zijn *Vlaamsche kunst en Italiaansche Renaissance*, blz. 91 en vlg. (Mechelen-Amsterdam, z. j.).

(8) Vgl. *rekeningboek van het librariërsgild over de jaren* **1454-1523**, blz. 166 v. (2e kolom); vgl. ook Brugge, rijksarchief, fonds van de Brugsche ambachten, nr. 207, *rekeningboek van het librariërsgild over de jaren* **1524-1555**, blz. 1 v., 6 v., 92, 96 v., 99 v., 102 v., 105 v., 109 v., 113, 118.

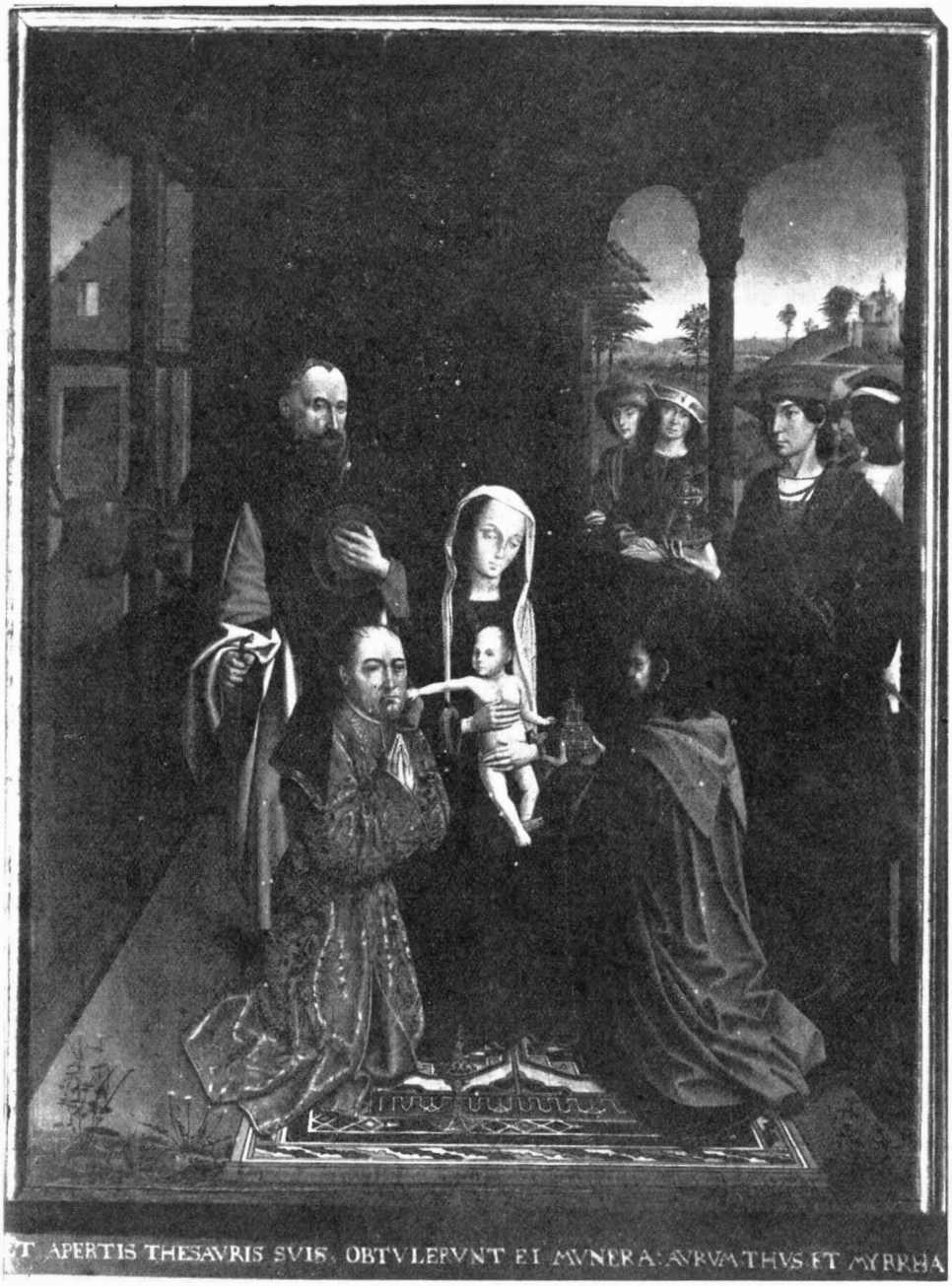
(9) Vgl. de rekeningboeken van het librariërsgild over 1454-1523 en 1524-1555. — Over Gerard David zie: E. VON BODENHAUSEN, *Gerard David und seine Schule* (München, 1905); M. J. FRIEDLAENDER, *Die altniederländische Malerei*, tom. VI (Berlijn, 1928), blz. 71-113, 143-156, platen LXVII-CI; ID., *ibid.*, tom. XIV (Leiden, 1937), blz. 106-107; C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 34b, 40b, 47a, 49a, 200a, 219b (Brugge-Kortrijk, z. j.); A. SIRET, in *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences*,

Hiernevens deelen wij de reproductie mede van een paneel, dat ongetwijfeld in de voormalige Nederlandsche gewesten tot stand gebracht werd bij 't leven van meester Gerard David en dat volgens het oordeel van den gewaardeerden kunsthistoricus heer G. Hulin de Loo meer bepaaldelijk te Brugge vervaardigd is omstreeks 1510 (9bis). Dit belangwekkend stuk behoort toe aan den heer baron J. Ryelandt, toondichter en directeur van het muziek-conservatorium te Brugge en is 1520 mM. hoog bij 1173 breed, binnen de lijst gemeten. Het verbeeldt de aanbidding van het Kind Jezus door de Wijzen uit het Oosten. Als tooneel dezer gebeurtenis dient een bouwvallig vertrek, dat achteraan met een effen muurvlak is afgesloten, doch ruime openingen heeft in de zijwanden. In 't midden zit de H. Maagd met het goddelijk Kind op haren schoot en een kostbaar vloertapijt onder hare voeten; naast haar staat de H. Jozef, met zijn hoed in de eene hand en zijn stok in de andere. Aan weerszijden van de Moedermaagd is een Wijze neergeknield; een dier Wijzen is met gevouwen handen en in nagenoeg frontale houding voorgesteld. Een derde Wijze bevindt zich aan den ingang van het vertrek, rechts. Twee van de afgebeelde Wijzen bieden hun offergaven aan in gesloten vaten. Door de openingen ter rechterzijde ziet men vier mannen uit het gevolg der Wijzen, onder dewelke een Moor, en diep op den achtergrond een heuvelachtig landschap met een burcht. Ter linkerzijde, door een groot raam zonder ruiten, steken os en ezel hun koppen naar binnen en bemerkt men op den achtergrond een vervallen woning. De kunstwaarde van onderhavig tafereel is zeer ongelijkmatig : sommige deelen zijn voortreffelijk, andere minder goed geschilderd. De vijf staande personages rechts maken onbetwistbaar het beste gedeelte van het werk uit; het bij die groep aansluitende vergezicht is eveneens met zorg en smaak uitgevoerd. Daarentegen zijn de gestalten van de knielende Wijzen zeer gebrekkig geproportionneerd. Overigens is er om

---

des lettres et des beaux-arts de Belgique, tom. IV (1873), kolommen 711-721 (voc. *David Gérard);* U. THIEME en F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* tom. VIII (Leipzig, 1913), blz. 452-455 (voc. *David Gerard);* [W. H. J. WEALE], *Gérard David,* in *Le Beffroi,* tom. I (1863), blz. 223-234; tom. II (1864-65), blz. 288-297; tom. III (1866-1870), blz. 334-346; [ID.], *Triptyque du baptême du Christ conservé au Musée de l'Académie de Bruges,* in *Le Beffroi,* tom. I, blz. 276-287; W. H. J. WEALE, *Gérard David,* in *Gazette des beaux-arts,* tom. XX (1866), blz. 542-553; tom. XXI (1866), blz. 489-501; ID., *Gerard David painter and illuminator,* Londen, 1895 (*The Portefolio, Monographs on artistic subjects,* nr. 24); A. VON WÜRZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon,* tom. I (Weenen en Leipzig, 1906), blz. 382-387 (voc. *David Gerard*).; ID., *ibid.,* tom. III (Weenen en Leipzig, 1911), blz. 74-75 (voc. *David Gerard).* Zie verder de literatuur aangegeven bij H. VAN HALL en B. WOLTERSON, *Repertorium voor de geschiedenis der Nederlandsche schilder- en graveerkunst sedert het begin der 12e eeuw tot het eind van* 1932, blz. 341-342, nrs. 8522-8560 ('s Gravenhage, 1936).

(9bis) Zie: G. H[ULIN] DE LOO, *Bruges* 1902. *Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes,* blz. 110 (Gent, 1902).



I. *De aanbidding der Wijzen*
Paneel van een onbekenden Nederlandschen meester uit den tijd van Gerard David
(in 't bezit van baron Ryelandt te Brugge).

II. *Paneel met de Aanbidding der Wijzen*
Detail: het hoofd van de H. Maagd

III. *Paneel met de Aanbidding der Wijzen*
Detail: het hoofd van een Wijze

zoo te zeggen geen leven in de geheele compositie en schijnen de afgebeelde personen vreemd aan het gebeuren. Opmerking verdient ten slotte, dat op de achterzijde van het paneel een aarvormige figuur is uitgehouwen, waarschijnlijk een merk. Soortgelijke schilderstukken van anonieme meesters, vooral uit de zestiende eeuw, zijn te Brugge in grooten getale aanwezig, zoowel in particuliere als in openbare verzamelingen. 't Is hoogst wenschelijk in 't belang van de kunstgeschiedenis, dat zij eens ter dege geïnventariseerd en vergeleken zouden worden.

1.

1489, October 12. — *Lodewijk uter Vuerst en Jacob Cnoop, de oude, als voogden van Cornelia, de minderjarige dochter gesproten uit het huwelijk van Jacob Cnoop, den jonge, met wijlen zijn eerste vrouw, Katelijne, geven bij de weeskamer van Brugge het moederlijk versterf aan van het bovengenoemde kind.*

Den 12 en dach van Octobre in jaer MCCCc ende LXXXIX Lodewyc uter Vuerst (10) ende Jacob Cnop, d'oude, als voochden van Cornelekinne, Jacob Cnop, de jonghe, de goudsmet, kinde, dat hy hadde by joncvrauwe Katheline, zyne wyve, brochten ten papiere van weesen, volghende haerlieder eedt, voor den heere Pieter van Riemslede, overzienre, den heere Jan de Keyt ende den heere Clais vanden Steene, scepenen van weesen, zittende ten berechte van partiën, de groote van 't kints goede, hem toecommen ende verstorven byder doot van zyne joncvrauwe moedere, ende es 't ghelt dat hiernaer volcht.

Eerst drie ponden grooten ervelike renten tsjaers, beset ende versekert upde rechte (11) van eenen huuse met eene kelnaere derondere staende ende met den huuse derbachten staende ende der toebehorende, gheheeten *ten Muelne,* staende inde Coorte Vlamyncstrate, an de westzyde van diere, met eene plaetskinne van lande dat leghet jeghens de eetcamere van denselven huuse ende bachten den huuse dat men heet *Gheldre,* dat wylen was Colaert Coorthooft ende daernaer Jan Ghys, gheseit van Ypre, de sceppere, met zynen vryen muere ande zuudzyde van denselven plaetskinne, jeghens welc plaetskinne dit vors. huus ende 't vors. Jan Ghys huus wylen was behouden sullen haerlieder lucht, ghelyc dat zy nu ten tyden heeft, behouden dat deghuene die Jan Ghys hebben ende toebehoert, mach doen maken inden zuudwestenhouc vanden vors. plaetskinne eenen blenden wentelsteghere, twee voeten ende een alf ten vors. plaetskinnewaerts, ghaende ten zoldre diere staet boven 't vors. Jan Ghys paertstalle vanden vors. huuse, zonder enichghe lucht ter vors. plaetskinne te makene; naesten 't vors. Ghys Sbrunen kinderen huuse, twelke nu toebehoert Jan Brassaert, an d'een zyde ende 't vors. Jan Ghys huuse, twelke nu toebehoert Jacob weduwe vanden Baerse, al soverre als 't vors. Jacobs weeduwe huuse vanden Baerse vooren strect, in welghe ghote dit vors. huus sal bliven waterende voorwaerts ter straten ute ende inde ghote die leghet boven de camere boven 't vors. Jacob weeduwe pardstalle sal bliven nu wateringhe mitsgaders desen vors. huuse (12) met eender hanghende pype binnen desen vors. huuse in 't aysement vanden vors. huuse, ghelyc die van nu ten tyden watert, dus zo sal de vors. Jacobs vanden Baerse weeduwe ende huere

(10) In de verder sub 2 gepubliceerde akte wordt onderhavige familienaam gespeld *huter Vorst.*

(11) Hierna ontbreekt vermoedelijk het woord *heltscheede.*

(12) Het hs. herhaalt de laatste drie woorden.

naercommers vanden huuse *De Landshere* die de vors. hanghende pype ende ghemeene ghote ghemeene houden ligghende, elc alf ende alf, of andere zyde; up tsabs ende convent land vander Doost ende der andere diere toebehoren, met neghen ende dartich scellinghen ende twee pennynghen parisis elkes jaers, al gheheel ghaende ute den vors. huuse met datter toebehoert ten rechten landcheinse, als 't claerlicke blyct byder besettinghe, ghepasseert vanden vierden daghe van Maerte anno 89, onder scepenen zeghelen Fransois Rytsaert ende Cornelis van Doorne, clerc: J. Scoudharync (13).

Voort zo heeft 't vors. kint noch overe de catheylicke goedinghen de somme van zesse ende dartich ponden grooten tornoysen, van welken 36 l. grooten tornoysen de vors. Jacob als vadere weddinghe ghedaen heeft ten wille ende vermane vanden vors. voochden, met der houdenesse vanden vors. kinde, ende zyn steede ghecosen upde Stroobrugghe in Saint-Janszestendeel, als 't blyct byder weddinghe ghepasseert vanden vierden daghe van Maerte anno 89, onder scepenen zeghelen Fransois Rytsaert ende Cornelis van Doorne, clerc : J. Scoudharync.

Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren 1467-1497, blz. 214 (tweede foliatie).

2.

1497, Februari 13. — *Jacob Cnoop, de oude, en Kollaart de Drumez, als voogden van Cornelia, dochter van Jacob Cnoop, den jonge, en wijlen diens eerste vrouw, Katelijne huter Vorst, geven bij de weeskamer van Brugge de goederen aan, die de bovengenoemde dochter geërfd heeft van haar grootouders van moederszijde, Lodewijk uter Vorst en diens vrouw, Barbara.*

Den 13en dach van Sporkele anno 1496 Jacop Cnoop, d'houde, ende Colaert de Drumez, als voochden van 't voors. Neelkin, Jacop Cnoops, de jonghens, dochtere, die hy hadde by jouffrauwe Katelyne, zynnen eersten wive (14), ghaven te kennen den overzienre ende scepenen van weesen de groote van tzelfs kindts ghoede, haer toecommen ende ghebuert byden overlydene van Lowyc huter Vorst ende joufrauwe Baerble, zyn wyf, 't voors. kindts grootheere ende grootevrauwe ende dat volghende huerlieder eedt, zo hiernaer volcht.

Eerst dertich scellynghen groten eeuwelicke losrente den penninc 18, beset, verzekert ende gheassingneert up een huus ende up een onbewuende ofstede daerneffens ligghende met al datter toebehoort, twelke eenne backerye es, staende ten voorhoofde inde Hezelstrate, ande westzyde vander strate, voort gheleghert ende met zulke rente jaerlicx hute ghaende als den chaerter van besettinghe vander date 1484, 15 in Octobre, dat breeder verclaerst ende inhoudt, scepenen zegele daeranne anghende d'heeren Lievin van Assenne ende Joris Centurion, clercq: Busghe.

Voort noch een huus, staende inde Wapemakerstrate, ande oostzyde vander strate, neffens Anthuenis Storms huuse an d'een zyde ende Everaert Schelphaghens huuse wylen was, staende upden houck van Sint-Wouburghensstrate of andre zyde, gheleghert ende met

(13) De tekst van deze paragraaf is nogal duister en vermoedelijk zelfs corrupt.

(14) De bovenvermelde Jacob Cnoop, de jonge, begaf zich achtereenvolgens in den echt met Katelijne huter Vorst, Maria Bliec en Margaretha Lowys. Zie: *Weeskamer van Brugge, aanteekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren* **1519-1531**, blz. 212 v., nr. 2, 215, nr. 4. 217, nr. 4 en blz. 259 v., nr. 2, 261 v., nr. 1.

zulker rente jaerlicx daerute ghaende als den chaertre danof zynde, hondei scepenen zeghele van Brugghe, dat breeder verclaerst ende inhoudt (15).

Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren 1467-1497, blz. 214 v. (tweede foliatie).

3.

1507 (Aug. 14) - 1516 (Aug. 14). — *Posten uit de rekeningen van de broederschap van Onze-lieve-Vrouw van den Droogen Boom te Brugge betreffende de betaling van inkomen gildegeld door Gerard David.*

Rekening over het dienstjaar 1507, Aug. 14 - 1508, Aug. 14, blz. 77 (rubriek: Ontfanc van nieu incommende):

... Meestre Gheeraert Davidt (16), scildre (17) niet.

Rekening over het dienstjaar 1508, Aug. 14 - 1509, Aug. 14, blz. 83 (rubriek: Ontfanc van nieu incommende):

... Item ontfaen van meester Gheeraert Davidt (18), die ooc in reste was, 8 gr.

Rekening over het dienstjaar 1509, Aug. 14 - 1510, Aug. 14, blz. 90 v. (rubriek: Ontfanc van jaerghelde):

... Meestre Gheeraert Davidt 12 gr.

Rekening over het dienstjaar 1510, Aug. 14 - 1511, Aug. 14, blz. 95 v. (rubriek Ontfanc van jaerghelde):

... Meestre Gheeraert Davidt 12 gr.

Rekening over het dienstjaar 1512, Aug. 14 - 1513, Aug. 14, blz. 106 (rubriek: Ander ontfanc van ghildeghelde):

... Meestre Gheerard Davit de anno 11 en 12 2 s.

Rekening over het dienstjaar 1513, Aug. 14 - 1514, Aug. 14, blz. 111 v. (rubriek: Andere ontfanc van ghildeghelde):

... Meester Gheeraert Davit 12 gr. (19).

4.

1520, April 28. — *In het geschil tusschen Joost vanden Poele, eischer ter eener zijde, en meester Gerard David, benevens Jacob Cnoop, verweerders ter andere, beslissen schepenen van Brugge, dat de experten van beide partijen op Maandag eerstkomende hun verslag zullen uitbrengen over het door hen gedane onderzoek van den gevel, door Joost vanden Poele aan het huis van Jacob Cnoop gemaakt, onder verbeurte van zes pond groot.*

Upden 28en dach van April in 't jaer duust vyfhondert ende twintich... Tusschen Joos

(15) Onderhavige akte is reeds vermeld geworden in *Le Beffroi,* tom. I, blz. 225.

(16) In 't origineel staat: *Davdt.*

(17) Later werd bijgevoegd: « Ende es ontfaen inde naervolghende rekenynghe ». — Van onderhavigen post wordt gewag gemaakt in *Le Beffroi,* tom. I, blz. 225.

(18) Hs. heeft: *Davdt.*

(19) Al de bovengemelde rekeningen komen voor in het rekeningboek van het gild van Onze-lieve-Vrouw van den Droogen Boom over de jaren 1496-1516, dat doorloopend gefolieerd is. — Over de broederschap van Onze-lieve-Vrouw van den Droogen Boom zie: A. DE SCHODT, *Confrérie de Notre-Dame de l'Arbre Sec,* in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges,* tom. XXVIII (1876-77), blz. 141-187.

vanden Poele (20), heesschere, contra meester Gheerart Davit ende Jacob Cnoop, verweerers, es gheordonneert dat elc van partiën up in Maendaghe doe compareren zynen man, die de visitatie ghenomen hebben vanden ghevele byden voors. Joos ghemaect an 's voors. Jacobs huus, upde peine van 6 l. par. die daerof in ghebreke wert, om huerlieder rapport ghehoort, voort gheordonneert te zyne alzo redene bewysen zal.

Memoriaal van de schepenkamer van Brugge over de jaren 1519-1520, blz. 111.

5.

1514 (Mei 1)-1520 (Mei 1). — *Posten uit de rekeningen van het godshuis van Onze-lieve-Vrouw ter Potterie te Brugge betreffende de betaling eener jaarrente door Gerard David.*

Rekening van den ontvanger van het godshuis ter Potterie over het dienstjaar 1514, Mei 1 - 1515, Mei 1, blz. 16, nr. 4 (rubriek: Ontfanc van poortrenten, commende over de wisselinghe vanden goede in Brabant jeghens die van Sint-Janshuus in Brugghe. — Ende eerst in Sinter-Niclaeuszestendeel):

... Gheeraerdt Davidt ghelt telcken Johannis 4 d. par., bezet up zyn huus, staende over de Vlamyncbrugghe, ande oostzyde vander straete, ontfaen de anno 1508, [150]9, [15]10 12 d. par.

Rest 1511, 12, 13, 14 : 16 d. p.

Rekening van den ontvanger van het godshuis ter Potterie over het dienstjaar 1515, Mei 1 - 1516, Mei 1, blz. 14 v., nr. 7 (rubriek: Ontfanc van poortrenten, commende over de wisselinghe vanden goede in Brabant jeghens die van Sint-Janshuus in Brugghe. — Ende eerst in Sinter-Niclaeuszestendeel):

... Gheeraerdt David, scildre, ghelt telcken Johannis 4 d. par., bezet up zyn huus, staende over de Vlamyncbrugghe, ande oostzyde vander straete, ontfaen de anno 1511, [15]12, [15]13 12 d. par.

Rest 1514, 15 : 8 d. par.

Rekening van den ontvanger van het godshuis ter Potterie over het dienstjaar 1516, Mei 1 - 1517, Mei 1, blz. 14 v., nr. 2 (rubriek: Ontfanc van poortrenten, commende over de wisselinghe vanden goede in Brabant jeghens die van Sint-Janshuus in Brugghe. — Ende eerst in Sinter-Niclaeuszestendeel):

... Gheeraerdt Davidt, scildre, ghelt telcken Johannis 4 d. par., bezet up zyn huus, staende over de Vlamyncbrugghe, ande oostzyde vander strate, ontfaen de anno 1514, [15]15, [15]16 12 d. par.

Rekening van den meester en den ontvanger van het godshuis ter Potterie over het dienstjaar 1519, Mei 1 - 1520, Mei 1, blz. 15 v., nr. 1 (rubriek: Ontfanc van poortrenten, commende over de wisselinghe vanden goede in Brabant jeghens die van Sint-Janshuus in Brugghe. — Ende eerst in Sinter-Niclaeuszestendeel):

... Gheeraert Davidt, scildre, ghelt telcken Johannis 4 d. par., bezet up zyn huus, staende over de Vlamyncbrugghe, ande oostzyde vander straete, ontfaen de anno 1519 4 d. par. (21)

---

(20) Deze persoon was bouwmeester te Brugge; vgl. over hem C. VERSCHELDE, *Les anciens architectes de Bruges,* in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges,* tom. XXIII (1871), blz. 100-101.

(21) Met betrekking tot de hierboven medegedeelde posten vgl. ook A. MAERTENS, *Onze lieve Vrouw van de Potterie,* blz. 276-277 (Brugge, z. j.).

6.

1520, Mei 24. — *In de zaak tusschen Philips Ramdon, als voogd met Cornelis Janssuene over de kinderen van Jacob Cnoop, eischer ter eener zijde en meester Gerard David, als curator van den voornoemden Jacob Cnoop, verweerder ter andere, bepalen schepenen dat de litigieuze hypotheekbrieven, alsmede de quitantie, afgegeven door de abdis van het Sint-Clarakloostер te Brugge, morgen aan de rechtbank zullen overgelegd worden en verder, dat Pieter Dominicle ter zelfder tijd zal onderhoord worden.*

24e Maii XCc ende 20.

Tusschen Philips Ramdon, als voocht met Cornelis Janssuene vanden kinderen van Jacob Cnoop, heesschere ter eender zyde ende meester Gheeraert Davit, als curateur van Jacop Cnoop, verweerere over andere, es gheordonneert dat de lettren dies questie es als morghen hier ghebrocht werden, metgaders de quitantie die Cornelis Janssuene zeicht hebbende van die van Sinte-Claren (22), om die ghesien ende Pietre Dominicle (23), die men ooc ordonneert hier te doen comparerene, ghehoort, gheappointeert te werdene alzoo 't behoort.

Memoriaal van de schepenkamer van Brugge over de jaren 1519-1520, blz. 124.

7.

1520, Mei 25. — *In de zaak tusschen Philips Ramdon en Cornelis Janssuene, als voogden van het niet nader genoemde minderjarige kind van Jacob Cnoop, ter eener zijde en meester Gerard David, als curator van den voormelden Jacob Cnoop, ter andere zijde, beslissen schepenen aldus: op den hypotheekbrief, groot vijftig pond groot, zal men aanteekenen, dat het voorschreven bedrag voldaan is en daarna zal men denzelfden brief ter vernietiging en bewaring afleveren aan meester Gerard David, als curator van Jacob Cnoop; de andere hypotheekbrief, groot vijf en twintig pond groot, zal blijven berusten bij Philips Ramdon, doch deze moet daarvan een ontvangstbewijs overhandigen aan Cornelis Janssuene, zijn medevoogd. Verder zal de quitantie door de abdis van het Sint-Clarakloostер afgegeven, betreffende de haar gedane betaling eener som van veertien pond groot in mindering eener hoofdsom van achttien pond vijftien schelling groot, hermaakt en op de namen gesteld worden van beide voogden; de door Gerard David te vereffen betaling der resteerende vier pond vijftien schelling groot zal genoteerd worden op den hypotheekbrief van vijf en twintig pond groot.*

Ghehoort byden college etc. de questie voor hemlieden gheresen ter camere tusschen Philips Ramdon ende Cornelis Janssuene, als voochden vanden onbejaerden kinde van Jacob Cnoop, ten eender zyde ende meester Gheerart Davit, als curateur van Jacob Cnoop, over andere, ghehoort ooc Pieter Dominicle ende ghesien de brieven vander ypoteke vanden vichtich ponden in één partie ende vanden 25 l. gr. in een andere partie, metgaders de quitantie vander abdesse van Sinte-Claren vander somme van 14 l. gr. in minderinghe vanden 18 l. 15 s. gr., toebehoorende der dochtere vanden voors. Jacob Cnoop in 't voors. cloostre gheprofest, 't college considerende dat den chartere van besettinghe van

(22) Al de bovenvermelde bewijsstukken worden nader omschreven in het verder sub 7 medegedeelde vonnis.

(23) De bewuste Pieter Dominicle was vroeger voogd geweest met Cornelis Janssuene over de minderjarige kinderen, door Jacob Cnoop verwekt bij diens tweede vrouw, Maria Bliec. Zie: *Weeskamer van Brugge, aanteekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren* **1519-1531**, blz. 212 v., nr. 2.

vichtich ponden grooten vul betaelt es, heeft gheordonneert dat men de betaiinghe wien ende waer die ghedaen es daerup scriven zal ende, dat ghedaen, denzelven chartere leveren den voorn. meester Gheerart Davit, als curateur vanden voors. Jacob Cnoop, omme by hem ghecasseert ende bewaert te zyne, ordonnerende voort dat den anderen chartere van bezettinghe van 25 l. gr. bliven zal onder den voors. Philips Ramdon, als ghetraut hebbende de zuster vande kinderen, ende dat dezelve Philips zynen medevoocht daerof recepisse gheven zal ende bet voorts de quictantie vander abdesse van Sinte-Claren vanden voors. 14 l. gr. haer betaelt te doen hermakene. sprekende up beede de voochden, ende dat de betalinghe vanden 4 l. ende 15 s. gr. die de voorn. meester Gheerart inde qualiteit als vooren noch doen moet, omme 't vuldoen vander porcie vander voors. religieuse, gheteekent zal werden upden voors. chartere van 25 l. gr. ende dat de voochden van dat zy ontfanghen zullen ghesaemdelic quitantie gheven zullen t' elcx bewaernesse.

Actum den 25en in Meye XVc ende twintich.

Memoriaal van de schepenkamer van Brugge over de jaren 1519-1520, blz. 125 r.-v.

8.

1521, November 7. — *Cornelis Schelhavere, goudsmid, wordt in plaats van Herman Schelhavere aangesteld tot curator van den goudsmid Jacob Cnoop, samen met meester Gerard David, schilder.*

Cornelis Scelphavere (24), goudsmet, juravit curator in stede van Herman Scelphavere (25), verlaten midts zynder ziecte, met meestre Gheerardt David, schildere, te vooren cura[tor] van Jacop Cnoop, goudsmit. Actum in 't college den 7en in Novembre 1521, present: Praet, Pithem, Velde, Themseke, scepenen (26).

Weeskamer van Brugge, aanteekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1531, blz. 216, nr. 6.

9.

1521, November 20. — *Schepenen van Brugge veroordeelen bij verstek meester Gerard David, benevens Herman Schelhavere, als curators van Jacob Cnoop, tot betaling eener som van twaalf pond groot aan Philips vanden Berghe, welk bedrag de bovengemelde Jacob aan den laatstgenoemden Philips schuldig was.*

Ten poortersche dinghedaghe ghehouden ter vierschare van Brugghe den 20en dach van Novembre 1521 so waren ten vervolghe van Philips vanden Berghe, heesschere, meestre Gheeraerdt David ende Herman Schelhavere, als curateurs ghestelt te wetten

(24) Onderhavige geslachtsnaam wordt eveneens gespeld *Schelhavere,* zooals hieronder sub 9; vgl. ook L. GILLIODTS, *Les registres des « Zestendeelen » ou le cadastre de la ville de Bruges de l'année* **1580**, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges,* tom. XLIII (1893), blz. 392, op het woord *Schelhavere.* Gelijkvormigheidshalve bezigen wij steeds de spelling *Schelhavere.*

(25) Deze Herman Schelhavere is getrouwd geweest met Johanna Cnoop. Zie: *Weeskamer van Brugge, aanteekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren* **1519-1531**, blz. 221, nr. 8, 250 nr. 5.

(26) Deze aanteekening komt in het origineel voor tusschen twee posten, onderscheidenlijk gedateerd 14 en 21 November, het is derhalve nog de vraag, of de datum van 7 November geen verschrijving is voor 17 November.

van Jacob Knoop (27), verweerers, aldaar wettelic ontboden zynde ende niet compererende noch procureur over hemlieden, naer de kennesse van huerlieder ghebode voortgheroupen ende verbeyt tot den hende vanden ghedynghe, naer de costume in ghelycke onderhoudden, gheachterhaelt ende by contumatiën jeghens den voors. heesschere ghecondemneert inde somme van 12 l. grooten, daerinne de voors. Jacob Knoop by cedule van zynder handt hem jeghens den voors. heesschere verbonden hadde ende belooft die te betalene te zekere paiementen alle overleden, omme by denzelven heesschere daerof t' hebbene innynghe ende executie in live ende in goede naer den rechten, wetten ende costumen vander voors. vierschare.

Actum als boven.

Register van de vierschaar van Brugge over de jaren 1520-1528, blz. 59 v.- 60.

10.

1522, Juni 30. — *Rogier de Paeu, kleederschrijver en bokraa,n,verver, alsmede zijn echtgenoote, Lijs, te voren vrouw van den bokraanverver Pieter Loocman, beloven aan Adriaan Coene en Jan Braet, als voogden van de hier genoemde minderjarige kinderen, gesproten uit het huwelijk van wijlen Pieter Loocman met diens vrouw, Lijs, de som van zeven en zestig pond elf schelling zeven penning groot te zullen betalen voor het vaderlijk versterf der bovenbedoelde weezen en als zekerheid voor die betaling verbinden zij een woning met haren geheelen inboedel, gelegen aan den Diver, tusschen het huis van wijlen Jacob vander Lende en de zijnen aan den oostkant en het huis van Gerard David, den schilder, aan den westkant.*

Theymseke, Assenede, laetst [Wedemaent 1522]. — Rogier de Paeu, de cleerscrivere ende boccraenverwere (28), ende ver Lysen, uxor ultima Pieter Loocmans, 's boccraenverwers, als besitters van tselfs Pieters sterfhuuse, wedden elc over al Adriaen Coene ende Jan Braet, voochden van Jooskin, Tryskin, Tannekin ende Babekin, tsvoors. Pietre kinderen, per eandem Lysen, 67 l. 11 s. 7 d. gr., commende over huerlieder vaders verstervenesse, solvendum voochden, cum houdenesse, etc., stede up Sinte-Maryebrugghe in Onser-Vrauwenzestendeel, ende in meerder versekerthede verbonden hierinne een huus met alle den halame, ten ambochte vanden boccraenverwers ende cleerscrivers dienende, metsgaders alle de catteylen derbinnen wesende, met al datter toebehoort, upden Divere, naesten den huse ende erve quondam meestre Jacob vander Lende et sui, oost una ende den huse ende erve toebehoorende meestre Gheeraert David, scildere, west altera, achterwaerts streckende toten mueren vanden cloostre vanden Eechoute, met 14 s. 4 d. gr. landcheins ende noch met 5 l. gr. eeuwelicke rente boven den landcheins, te lossen ende betalen sicut chartre, fides Philips Aerts, cordewanier, tot 21 l. gr. ende niet voordere, alse vanden voors. 67 l. 11 s. 7 d. gr., omme by ghebreke etc.

Register van Cornelis vanden Leene, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1520-1539, blz. 104.

---

(27) Eigenlijk was de laatstgenoemde curator kort te voren wegens ziekte vervangen geworden door Cornelis Schelhavere. Zie hierboven sub 8.

(28) Over deze beide beroepen vgl. L. GILLIODTS, *Inventaire des archives de la ville de Bruges-Glossaire flamand* par E. GAILLIARD, blz. 366 en 878, 260-261 en 824, op de woorden *cleederscriver, cleerscriver, bockeraen* (Brugge, 1879-1882).

11.

1523, September 10. — *Pieter Moscron en Cornelis Janssuene leggen hun eed af als voogden van Barbara David, minderjarige dochter gesproten uit het huwelijk van wijlen meester Gerard David met Cornelia Cnoop.*

D'heer Pietre Moscron ende Cornelis Janszuene, juraverunt tutores van Babekin, meestre Gheerardt Davidts dochtre by joncvrauwe Cornelie Cnoops, uxor. Actum den 10en in Septembre 1523, present: Pietre Dominicle ende Berthelemeeus Lippins, scepenen, clerc: Bernaerts.

Weeskamer van Brugge, aanteekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1531, blz. 128, nr. 3.

12.

1524, April 27. — *Philips Ramdon, goudsmid, wordt benoemd tot curator van Jacob Cnoop, ter vervanging van wijlen meester Gerard David.*

Philips Randon, de goudsmit, juravit curator in stede van meestre Gheerardt David, overleden, met Cornelis Scelphavere, te vooren curator van Jacop Cnoop. Actum in 't college den 27en in April, present: Petyt, burchmeestre, Vlamincpoorte, Biese, Lem ende andre scepenen.

Weeskamer van Brugge, aanteekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1531, blz. 252 v., nr. 5.

13.

1526, December 15. — *De stadsregeering van Brugge maakt bekend, dat vrouw Cornelia Cnoop, weduwe van wijlen meester Gerard David, onder curateele gesteld is.*

Actum ter clocke 15 in Decembre in 't jaer 1526, present: Snouckaert, Gheerolf, scepenen. ... Voort omme 't sobre regement van joncvrauwe Cornelye Cnoop, weduwe van wylen meester Gheeraert David, zo eist dat mynheeren vander wet derzelver joncvrauwe Cornelye in curatelen ghestelt hebben, twelcke men hier te kennen gheift ten fyne dat huer niemende en boorghe noch en leene noch met haer en contractere hoogher dan vyf scellinghen parisisen, up onghewarandeirt te zyne van huerlieder schult.

Register van hallegeboden over de jaren 1513-1530, blz. 489 v.

14.

1528, April 27. — *Adriaan Bernaerts wordt voorloopig aangesteld tot curator van Cornelia Cnoop, weduwe van meester Gerard David, in plaats van Cornelis Janssuene.*

Adriaen Bernaerts by provisiën juravit curator in stede van Cornelis Janszuene, verlaten ex causa, met d'heer Jacop van Stakenburch te vooren curator van joncvrauwe Cornelie Cnoops, vidua meestre Gheerard Davidt. Actum eodem die, presentibus ut supra [den 27en in April 28, present: Bood, overzienre, Woestine ende Jacop de Bood, scepenen].

Weeskamer van Brugge, aanteekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1531, blz. 142 v., nr. 4.

15.

1528, Augustus 6. — *De lakenkoopman Cornelis Janssuene wordt opnieuw benoemd tot curator van Cornelia Cnoop, weduwe van meester Gerard David.*

Cornelis Janszuene, lakensnidere, juravit curator in stede van Adriaen Bernaerts, verlaten quia by provisiën, met d'heer Jacop van Stakenburch te vooren curator van joncvrauwe Cornelie, meestre Gheerardt Davidts weduwe. Actum den 6en in Ougst 28, present: Valenchiennes, raedt, Joos de Brune, burchmeestre van scepenen ende Stevin van Praet, scepenen [sic].

Weeskamer van Brugge, aanteekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1531, blz. 143 v., nr. 5.

16.

1673 (Dec. 9) - 1684 (Mei). — *Vergoeding door de kerkfabriek van het H. Bloed toegekend aan de Brugsche schilders Jan Lamorlet, Karel Philips de Rael en Jan Penneville voor de restauratie van het aan Gerard David toegeschreven schilderij met den Nood Gods.*

Betaelt aen Jan Lamorlet, Carel Philippe de Rael ende Jan Penneville (29) over het repareren vande schilderie inde voornoomde kercke [van Sint Baselis] ende het vergulden vande moluere van het stuk *De Nood Godts,* gheschildert by meester Geeraert van Brugghe (30), de somme van vyf en twyntich ponden vyfthien schellynghen ende vier grooten Vlaems, als 't blyckt by vier quitantiën (31) 25 l. 15 s. 4 gr.

Rekeningen van de kerkfabriek van het H. Bloed 1512-1697 (32), *rekening over het boekjaar 1673 (Dec. 9) - 1684 (Mei),* blz. 438, nr. 3.

R. A. PARMENTIER.

(29) Al de bovengenoemde personen waren lid van het Brugsche schildersgild. Vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges,* passim.

(30) Bedoeld is een groot drieluik, dat thans nog in het museum van de H. Bloedkapel aanwezig is, doch waarvan de toeschrijving aan Gerard David door de kunsthistorici gewraakt wordt. De onbekende vervaardiger van dit schilderstuk wordt voorloopig « Meester van het H. Bloed » genoemd. Vgl. A. DUCLOS, *Bruges, histoire et souvenirs,* blz. 374, 456 (Brugge, 1910); M. J. FRIEDLAENDER, *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge* 1902, blz. 22-23 (München, 1903); ID., *Die altniederländische Malerei,* tom. IX (Berlijn, 1931), blz. 96-100; G. H[ULIN] DE LOO, *Bruges* 1902. *Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes,* nrs. 126, 127, 155, 260.

(31) Een dezer kwijtschriften, gedateerd 30 Juli 1675, is gepubliceerd in *Le Beffroi,* tom. 1 (Brugge, 1863), blz. 233.

(32) Deze rekeningen, in één register vervat, zijn doorloopend gefolieerd.

LE CHANDELIER DE REIMS.

Le fragment de chandelier monumental conservé à Reims est un document de première importance dans l'histoire des arts du métal à l'époque romane. Otto von Falke a souligné sa signification dans l'aristocratique lignée des chandeliers à sept branches qui furent peut-être les ouvrages de fonte les plus prestigieux du moyen âge. (1).

Dans ce groupe se rangent, selon une progression artistique incontestable, tout d'abord, le chandelier de Reims, qui daterait de 1150 environ; ensuite, le chandelier de Prague qui doit être daté d'avant 1162, car c'est après le siège de Milan de 1162 qu'il fut rapporté en butin par le duc Ladislas II de Bohême; enfin, le remarquable chandelier de Milan, le seul en parfait état de conservation, destiné à remplacer le précédent et exécuté, sans doute, vers l'an 1200 (2).

L'archéologue n'hésite pas à attribuer les chandeliers de Prague et de Milan à Nicolas de Verdun (3). Quant au chandelier de Reims, il en fait le prototype du groupe et lui suppose une origine lotharingienne, même s'il a été fait à Reims.

Jusqu'ici, cependant, le chandelier de Reims n'a pas été étudié de façon approfondie. Les reproductions qu'on en possède, faites généralement d'après un moulage qui trahit l'original, n'ont donné qu'une idée fort imparfaite d'une œuvre dont l'intérêt véritable réside surtout dans des particularités de détails (4).

Il nous a donc paru intéressant d'en fournir de meilleures photographies et de reprendre, à la lumière de ces documents, quelques-unes des questions qu'il soulève (5).

---

(1) O. von Falke, *Französische Bronzen des XII° Jahrhunderts*, Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen, 43 (1922), pp. 57-58 et fig. 3; du même, *Der Bronzeleuchter des Mailänder Doms*, Panthéon, 1931, p. 132 et fig.; du même, *Bronzegeräte des Mittelaltars*, Berlin, 1935, p. 11 et fig. 60.

La bibliographie du chandelier de Reims doit être complétée par les études suivantes : H. Lüer et M. Creutz, *Geschichte der Metallkunst*, t. 1 (Stuttgart, 1904), p. 308-309, fig. 234; H. Köhn, *Romanisches Drachenornament in Bronze und Architekturplastik*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte cahier 275 (1930), p. 73-74.

(2) Nous ne pouvons, dans cette étude, nous occuper de la série complète des chandeliers monumentaux du XIIe s., à laquelle se rattachent ceux de Gloucester, de Brunswick et de Lunebourg, plus ou moins étroitement apparentés à ceux de Reims et de Milan.

(3) O. von Falke, *Französische Bronzen*, pp. 47-59, Der Bronzeleuchter, pp. 127-132, 196--202; Bronzegeräte, pp. 8, 11, 14.

(4) Dans le moulage, les pierres manquantes ont été remplacées, l'attitude d'un personnage a été modifiée. Au surplus, la reproduction du moulage est inversée de gauche à droite, dans toutes les études citées. Voyez notre fig. 1 à titre de comparison.

(5) Le chandelier a été exposé, en 1938, à l'Orangerie, à Paris: Exposition des Trésors de Reims. C'est à cette occasion que nous en avons fait prendre des photos de détail.

Si l'on en croit une description du XVIIe siècle, le chandelier de Reims ne mesurait pas moins de 7 m. de haut. Sur une base de trois pieds, se ramifiaient symétriquement, de part et d'autre de la tige centrale, trois branches avec des pommeaux et des vases portés par des figures ailées. (6). L'œuvre fut détruite à la Révolution française; ce qui nous en reste ne constitue que le tiers de la base. Encore ce fragment a-t-il perdu les pierres qui étaient enchâssées dans les cavités ovales perceptibles en divers endroits du décor. Le bronze, fortement patiné, a pris un ton verdâtre et un aspect rugueux qui confèrent à la pièce un caractère d'archaïsme très marqué.

Par sa structure, le fragment du chandelier de Reims se décompose en deux éléments assez distincts: d'une part, le pied proprement dit, constitué par un dragon dont la tête prend appui sur le sol; d'autre part, une partie purement ornementale servant primitivement de liaison aux supports et constituée d'entrelacs végéaux ajourés animés d'êtres fantastiques (fig. 1).

L'artiste a conféré à chacun de ces deux éléments le caractère qu'exigeait sa fonction: tandis que le dragon, par ses formes pleines et solides, obéit à son rôle de support, la partie ornementale a légèreté et fantaisie. Cette dualité d'aspect s'impose d'emblée à l'attention.

Reprenons tout d'abord l'examen du support. On sait quel rôle important le dragon a occupé dans le répertoire ornemental du moyen âge. Il apparaît très tôt dans les manuscrits (7), et il faut supposer que c'est son caractère essentiellement fantaisiste qui lui a permis d'être adapté à une fin pratique quand il passa de la miniature dans la technique du métal. On peut se rendre compte de l'ingéniosité de l'adaptation en parcourant l'ouvrage que von Falke a consacré aux bronzes du moyen âge (8). Les chandeliers ornés de dragons y occupent une place prépondérante. D'une manière générale, le dragon garde partout cet aspect hybride qui, comme le note H. Köhn, l'apparente à la fois à l'oiseau par ses ailes, au lézard par son corps allongé et à la bête de proie par sa tête au museau puissant et les deux pattes de son avant-corps (9).

Le dragon de Reims est, dans l'ensemble, conforme à ce type. La tête est pourvue de deux longues oreilles pointues que sont occupés à mordre deux petits quadrupèdes couchés symétriquement sur le rebord du socle circulaire par l'intermédiaire duquel le dragon pose sur le sol.

(6) H. Luer et M. Creutz, op. cit., p. 308-309.

(7) H. Köhn (*op. cit.*, p. 33) constate la présence de dragons dans les initiales des manuscrits dès la fin du VIIIe s. Voyez aussi sur cette question, Georg Humann, *Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst*, Studien zur d. Kunstgeschichte, cahier 86 (1907), passim.

(8) O. von Falke, *Bronzegeräte*, passim.

(9) H. Köhn, *op. cit.*, p. 18.

Fig. 1. Le chandelier de Reims
(Vue d'ensemble)

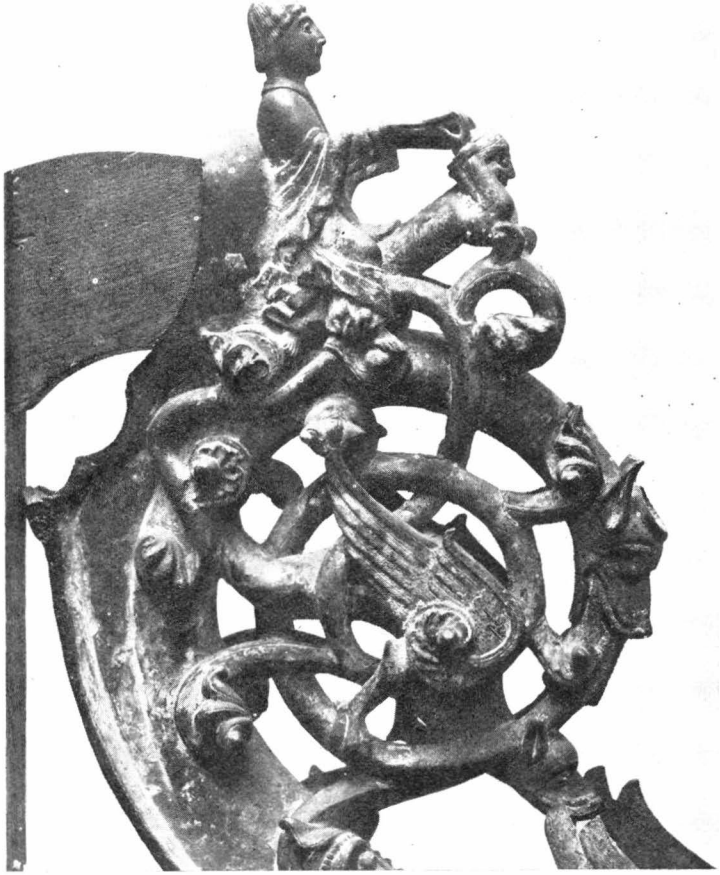


Fig. 3. Le chandelier de Reims (détail).

Les yeux sont protégés par une arcade sourcilière très accusée limitant le front bombé percé d'une cavité ovale à son sommet. La gueule est largement ouverte. La mâchoire inférieure, terminée à l'avant par un crochet, souligne la forme triangulaire dans laquelle s'inscrit la tête de l'animal qui tient à la fois du loup et du chien. Les narines n'ont toutefois rien de commun avec celles d'une bête: elles forment un nez véritable, large et pointu, épaté comme chez les races nègroïdes. Sous cet aspect exceptionnel, on le retrouve dans le chandelier de Milan (10). Mais là ne se bornent pas les similitudes des deux œuvres. Il faut noter encore l'aspect général du socle circulaire, orné de la même bordure, faite d'une alternance d'oves et de rectangles. Le motif des deux petits animaux encadrant la tête du dragon réapparaît également à Milan et prouve de façon incontestable la parenté étroite des deux ouvrages (11).

Le corps du dragon, agrémenté d'une série de points en relief formant une crête longitudinale, est soutenu par deux pattes robustes qui se rattachent par des articulations très apparentes, presque maladroites, à l'avant-corps de la bête; les ailes, longues et effilées, s'y soudent au même niveau, tandis qu'un personnage minuscule est agenouillé sur le dos de l'animal et, de ses bras tendus, se retient à ses ailes. La présence de cette figure étrange au visage large, à la structure étriquée, aux vêtements ajustés, ne se justifie pas aisément. Joue-t-elle le rôle du cavalier symbolique terrassant le monstre (12)? Il est malaisé de le croire car l'attitude du personnage ne rappelle en rien celle d'un combattant, il ne porte aucun attribut de guerrier, enfin, sa taille disproportionnée par rapport à la bête semble s'opposer à cette hypothèse. Il faut plutôt supposer qu'il s'agit d'une figure purement décorative dont on retrouve des pendants dans les chandeliers de petit format (13).

La même valeur ornementale semble d'ailleurs devoir être dévolue aux deux autres personnages qui surmontent la queue du dragon (fig. 3). Le plus élevé, un prêtre sans doute, tient des deux mains un livre ouvert que supporte, d'autre part, un autre personnage placé devant lui dans l'attitude de l'atlante mais dont le corps, reporté vers l'arrière lui sert en quelque sorte de monture. Le lecteur apparaît donc assis à califourchon sur le dos de son compagnon et, tandis que leurs jambes se croisent en X, leurs pieds nus prennent appui sur les enroulements végétaux qui ter-

(10) O. von Falke, *Der Bronzeleuchter*, fig. 1 p. 127 et *Bronzegeräte*, fig. 61 p. 27.

(11) Notons, dans le chandelier de Milan, la jolie variante qui présente, au lieu d'animaux, deux personnages affrontés; O. von Falke, *Bronzegeräte*, fig. 1.

(12) Rôle qu'on peut relever sur des chandeliers de petit format, von Falke, *Bronzegeräte*, fig. 175, 176, etc.

(13) *Ib.*, Fig. 87.

minent le corps du dragon. Le motif est absolument curieux et d'une hardiesse évidente. Il faut supposer qu'il dérive, lui aussi, de modèles enluminés, car l'enluminure, on le sait, fut la principale source d'inspiration des ornemanistes romans. Le caractère plus linéaire que plastique des draperies enveloppant le lecteur rappelle également une tradition calligraphique. Le motif des plis en éventail et l'aspect particulier de l'ourlet de l'étoffe pourraient être relevés dans un grand nombre de manuscrits de la région mosane (14).

Quant aux caractères ethniques de ces trois petits personnages, il est intéressant de les définir pour tenter de leur trouver des points de contact avec les spéciments analogues de l'art de la fonte. Vues de face, les trois figures se caractérisent par une tête massive, plutôt forte par rapport au corps, avec le front dissimulé sous la calotte très apparente des cheveux et les yeux à fleur de tête. La carrure, par contre, est étroite et le buste sans relief (fig. 1). De profil, les visages gagnent en charme (fig. 3). Le prêtre, notamment, avec son nez aquilin, prolongeant directement la ligne du front, avec son œil globuleux, les stries régulières de sa chevelure, n'est pas dépourvu de personnalité. On pourrait, jusqu'à un certain point, l'apparenter aux figures d'archanges ornant la base du crucifix mosan du South-Kensington Museum, œuvre liégeoise, datée de 1150 par von Falke (15), ou encore aux figures d'Evangelistes du maître de Stavelot, au Musée de Florence, de 1165 environ (16).

Dans la merveilleuse volute qui achève le corps du dragon, le fondeur donne libre cours à son aimable fantaisie (fig. 3). Le mouvement de la tige est d'une souplesse incontestable et la volute qui se replie plusieurs fois sur elle-même en un mouvement centripète, est balancée en quelque sorte par le mouvement centrifurge des rameaux rayonnant autour d'elle. Deux éléments zoomorphes sont associés au végétal : tout d'abord, au point de départ de la branche, une tête de dragon à l'œil globuleux, aux oreilles pointues, le front pourvu d'une cuvette ovale. C'est de sa gueule que s'échappe la volute tandis qu'un autre dragon se dissimule entre ses enroulements, les pattes solidement fixées aux rameaux. Ce qui caractérise l'élément végétal, c'est la flexibilité mais aussi la robustesse de la tige sur laquelle le feuillage ne semble jouer qu'un rôle secondaire. Ce feuillage, rappelant plutôt des bourgeons sur le point de s'épanouir, consiste soit en groupes de trois folioles disposées à l'extrémité des rameaux

(14) C. Gaspar et F. Lyna, les *manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Paris, 1937, Pl. VIII, X b, XI.

(15) O. von Falke, *Bronzegeräte*, fig. 47; Lüer et Creutz, *op. cit.*, fig. 142.

(16) O. von Falke, *Der Meister des Tragaltars von Stavelot*, Panthéon, 1932, fig. 6, p. 283.

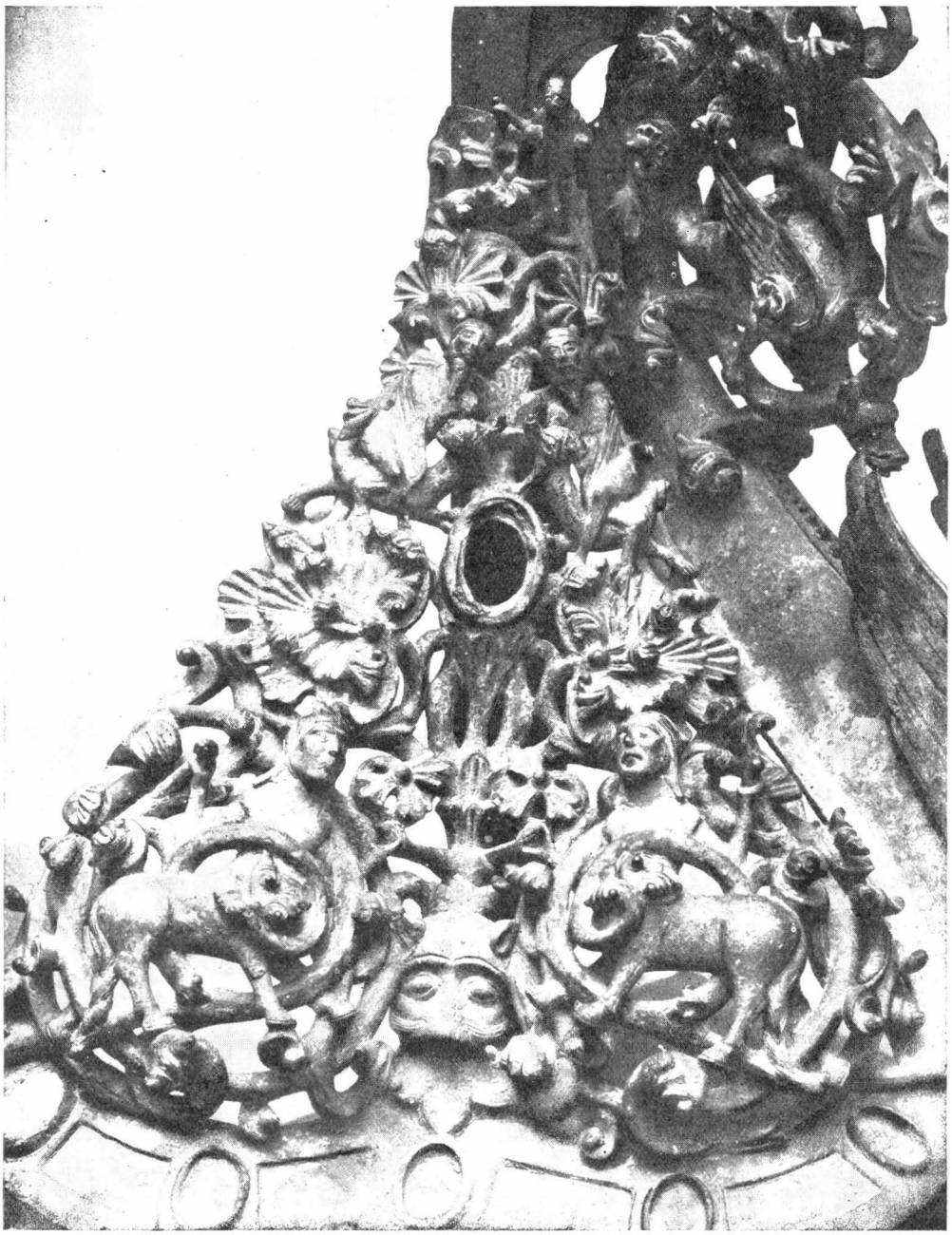


Fig. 2. Le chandelier de Reims (Détail).

et soulignées par un pointillé ou une fine arête, soit en collerettes festonnées émanant d'un point en fort relief et le circonscrivant. Ces éléments ne correspondent, à vrai dire, à aucun spécimen précis de la nature. Ici encore la fantaisie a prévalu.

Elle prévaut à nouveau dans la partie ornementale du chandelier qu'il reste à examiner (fig. 2).

Cette partie de forme triangulaire est limitée, vers le sol, par un large bandeau sur lequel étaient enchâssées primitivement, comme sur le socle du dragon, des pierres ovales disposées à intervalles réguliers. L'une d'elles subsiste (17).

Le bandeau dessine deux courbes symétriques qui, à leur point d'intersection, sont complétées par une sorte d'éperon orné de feuillage et correspondant à l'axe médian du décor (fig. 1). Vers l'intérieur, (fig. 2) cet axe est marqué de bas en haut, tout d'abord par un trilobe prenant appui sur le bandeau; ensuite, par un masque d'animal surplombant le trilobe et surmonté lui-même d'un tronc servant de point d'attache aux entrelacs végétaux; enfin, par une grande bague ovale privée de la pierre qu'elle servait à enchâsser. De part et d'autre de cet axe se déploient symétriquement des enroulements végétaux d'un caractère plastique remarquable. La flore gagne ici en variété et en luxuriance: elle s'enrichit, non seulement de grands fleurons et de baies diverses, mais encore d'êtres fantastiques nombreux qui se mêlent aux feuillages. Voici, à la partie inférieure, deux centaures se faisant pendant et d'une parfaite similitude d'aspect et d'attitude; deux centaures légués par l'art antique et que le fondeur roman s'est appliqué à interpréter sans maladresse trop flagrante. Le visage large à l'expression rébarbative est encadré d'une chevelure lourde qui recouvre le front et retombe sur les épaules. Le torse étroit par rapport à la tête, se présente de biais tandis que les bras ouverts se glissent entre les rameaux et s'y accrocheent. Le corps trapu de quadrupède est porté par des pattes robustes et raides. La queue est longue et bien fournie.

Dans le répertoire des orfèvres romans, le motif du centaure est rarement signalé. Un spécimen intéressant peut être relevé dans un ornement repoussé de la Châsse des Rois Mages, à Cologne (18). O. von Falke attribue cette partie de l'ouvrage à Nicolas de Verdun. La différence de technique

(17) Ces pierres étaient placées dans des sortes de cuvettes dont le rebord fait saillie sur le bandeau. Il convient de noter toutefois que, dans le même chandelier, l'artiste a appliqué un second procédé de sertissure: les pierres sont alors disposées sur des cavités et maintenues par le seul rebord saillant (fig. 1 et 2). Ce dernier procédé de sertissure serait propre aux orfèvreries mosanes.

(18) O. von Falke, *Bronzegeräte,* fig. 164c, Pl. 72.

explique la supériorité du motif repoussé quant à la structure de l'animal et à la qualité expressive du mouvement.

Au-dessus des centaures, apparaissent, dans les entrelacs du chandelier de Reims, deux figures de vieillards enfourchant d'étranges volatiles: ce sont des oiseaux aux pattes robustes, au cou allongé terminé par une tête humaine surmontée d'une coiffure bizarre offrant à son sommet une aspérité que saisissent d'une main les cavaliers. Ceux-ci ont le visage allongé, la barbe pointue et la chevelure en calotte déjà signalée chez les autres personnages de l'œuvre. Par leur conformation particulière et leur expression rude, ces figures rappellent certains Christs de la région mosane (19).

Les volatiles ont, d'autre part, leurs parallèles les plus proches dans les ornements repoussés de la châsse de saint Héribert, à Deutz. Sur les deux versants du toit de ce reliquaire qui doit être rattaché à la tradition de la Meuse et daté entre 1160-1170, on relève une infinité d'animaux de toute nature, les uns réels, les autres fabuleux, tous d'un caractère étonnant de naturel, on serait tenté de dire, de vérité. L'oiseau à tête humaine y apparaît à trois reprises sous un aspect analogue (20).

Quant au petit personnage qui, dans le chandelier, est juché à l'extrème pointe des entrelacs, nous le retrouvons, non seulement dans les ornements repoussés de la châsse de Deutz, mais encore dans un ouvrage de fonte qui présente les analogies les plus saisissantes avec le chandelier de Reims et doit, de ce fait, servir de document fondamental pour aider à préciser le problème de son origine: il s'agit du crêtage de la châsse de saint Annon, conservée à Siegbourg (21). C'est à Nicolas de Verdun, on le sait, que O. von Falke attribue ce reliquaire exécuté vers 1183 et dont nous avons parlé récemment dans cette revue (22). L'attribution de l'œuvre à l'artiste lorrain ne peut être formellement démontrée; elle a, néanmoins, un caractère de haute vraisemblance.

Le crêtage de bronze, en particulier, révèle un artiste de tout premier plan, un artiste qui, certainement, connaissait le chandelier de Reims, car les similitudes des deux ouvrages sont trop étroites pour être attribuées au hasard.

---

(19) Tout spécialement, une tête de Christ en bois conservée à l'église N.-D., à Tongres, œuvre datée de la première moitié du XIIIe s., par M. Devigne (*La sculpture mosane*, Bruxelles et Paris, 1932, fig. 20 et 20bis.).

(20). On le trouve également dans la miniature mosane, à la même époque, cfr. la Bible de l'abbaye de Parc au British Museum (Add. 14.788-14.790.) vol. I, f° Iv°.

(21) O. von Falke, *Der Bronzeleuchter*, p. 202, fig. 6, 7 et 8; *Bronzegeräte*. p. 14. fig. 164 a.

(22) *A propos de la châsse de saint Annon*, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, t. X (1940), pp. 5-10.

Voyez, tout d'abord, cette sorte de collerette foliagée que, dans le chandelier, nous avons notée sur la volute de feuillage prolongeant le corps du dragon (fig. 3); nous la retrouvons sur la crête de la châsse, dans les spires qui terminent pareillement les petits dragons affrontés (23).

Voyez ensuite, dans les deux ouvrages, les fruits caractéristiques qui ornent les feuillages (24). Ce sont des baies globuleuses rappelant peut-être, d'une façon générale, l'aspect des fraises mais ne correspondant, en réalité, à aucun modèle précis de la nature. Un examen attentif de leur mode d'attache à la tige, de leur disposition sous les folioles trilobées qui les recouvre convainc rapidement de l'identité de leurs caractères et permet de conclure à leur communauté d'origine.

Un motif, celui de la baie, va nous aider à préciser cette origine. Il apparaît encore, en effet, dans un autre ouvrage d'orfèvrerie, celui-ci incontestablement lié au nom de Nicolas de Verdun: l'ambon de Klosterneubourg. Ici plusieurs plaques émaillées nous montrent la baie entourée ou couverte de folioles (25). Les analogies de ces baies avec celles de la châsse de s. Annon et du chandelier rémois sont trop évidentes pour nécessiter une démonstration. Mais le fait n'en reste pas moins troublant car la présence d'ornements identiques sur des œuvres émanant de centres aussi éloignés l'un de l'autre que Reims, Siegburg et Klosterneubourg ne peut évidemment être expliquée par l'influence d'un courant artistique, les trois œuvres étant conservées, depuis l'époque de leur élaboration, dans la localité où elles se trouvent actuellement.

Qu'en conclure, sinon que ces analogies sont dues à l'action d'un seul et même orfèvre qui transporta d'un atelier à l'autre les conceptions de la région où il reçut sa formation artistique.

Nicolas de Verdun, l'orfèvre lorrain formé au paysan mosan, ne pourrait-il être, comme le supposait von Falke, cet artiste itinérant par qui s'expliquerait la relation des œuvres considérées?

Dans le récent et important ouvrage qu'il a consacré à Nicolas de Verdun, A. Weisgerber fait quelques observations intéressantes au sujet de la baie ornant l'ambon (26). Il note que le motif n'apparaît à Cologne dans aucune œuvre antérieure au cycle de Nicolas mais qu'il se retrouve, par la suite, dans beaucoup d'ouvrages de métal ou de pierre en France, en Allemagne et en Angleterre. Le répertoire qu'il dresse de ces œuvres pré-

(23) *Des Bronzeleuchter*, fig. 6 et 8.
(24) *Ib.*, fig. 6, 7 et 8 et notre étude fig. 2.
(25) K. Drexler, *Der Verduner Altar*, Pl. 42, 45, 46 et 49.
(26) A. Weisgerber, *Studien zu Nikolaus von Verdun und der rheinischen Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts, Kunstgeschichtliche Forschungen des rheinischen Heimatbundes*, t. VI, 1940, pp. 118-120. Nous avons donné ici même le compte-rendu de cet ouvrage.

pare une investigation plus complète dont nous attendrons avec impatience les résultats, car elle ne manquera pas d'apporter des éléments nouveaux au problème de l'origine de la baie et des ornements apparentés. L'auteur croit d'ailleurs que le motif a une origine française et que c'est bien sur le chandelier de Reims qu'il fait son apparition. Il refuse toutefois de partager l'opinion de von Falke selon laquelle Nicolas aurait vu le chandelier et lui aurait emprunté l'ornement végétal qu'on retrouve à Klosterneuburg. Il suppose que l'orfèvre a eu sous les yeux, à Cologne même, un modèle étroitement apparenté à la baie de Reims, modèle constitué par une plaque quadrangulaire placée sur le revers gothique d'une reliure d'évangéliaire de Paris (B. N., lat. 9391) qui daterait de la huitième décade du XIIe siècle. Or, comme le note l'archéologue, cette plaque a beaucoup d'affinités avec l'art mosan. S'il la croit colonaise, il relève le caractère mosan de sa technique et sa parenté avec des éléments de la châsse de s. Héribert.

Et ceci, pour nous, est essentiel car si, élargissant le champ de nos investigations, nous tenons de déterminer l'origine des éléments qu'on retrouve à Reims, à Siegburg, à Klosterneuburg, c'est l'art mosan et spécialement la miniature mosane qui va précisément nous fournir la réponse la plus directe et la plus complète.

Dès 1097, dans la Bible de Stavelot, nous trouvons des initiales d'une richesse ornementale et d'un caractère plastique tout-à-fait remarquables qui annoncent directement l'art du fondeur. Déjà les entrelacs végétaux s'y combinent aux formes humaines et aux éléments zoomorphes avec l'aisance que nous retrouverons dans le chandelier. Leurs rinceaux sont ceux qu'adoptera l'orfèvrerie. Il suffit, pour s'en convaincre, d'analyser une initiale telle que celle qui, au volume II, orne l'en tête de l'évangile selon s. Matthieu (f° 142). Les tiges puissantes qui, par un jeu savant des ombres, donnent une impression saisissante de relief, pourront sans grande difficulté être transposées de l'enluminure dans l'art du métal.

Ainsi, à la fin du XIe s., les enlumineurs de Stavelot avaient déjà rassemblé tous les éléments dont les fondeurs du XIIe siècle devaient tirer parti.

Mais jusqu'ici les analogies signalées ont peut-être un caractère trop général pour permettre des déductions précises en ce qui touche l'influence probable de l'enluminure sur l'orfèvrerie.

Serrons donc de plus près le problème et, passant des manuscrits du XIe à ceux du XIIe siècle, cherchons à y découvrir les éléments précis que nous avons notés dans le groupe d'orfèvreries considérées.

Fig. 4 Bible de Floreffe, Londres
B. M., Add. 17.737. f° 84 v°

Fig. 5. Bible de Floreffe, Londres
B. M., Add. 17.738. f° 100.

Fig. 6. Bible de Floreffe, Londres
B. M., Add. 17.737. f° 34 v°

Fig. 7. Bible de Floreffe, Londres.
B. M., Add. 17.738. f° 66 v°

Un manuscrit fondamental de la région mosane doit retenir notre attention: la Bible dite de Floreffe, dont nous avons tenté déjà de préciser la provenance probable et la signification exacte dans l'art du XIIe siècle (28).

Cette bible qui semble se rattacher à un groupe de manuscrits localisés à Stavelot, est surtout connue par ses compositions figurées. En réalité, ce sont ses initiales qui méritent particulièrement de retenir l'attention. Elles sont d'une qualité incontestable et, à la différence des représentations figurées, semblent avoir le mérite d'une profonde originalité. Or, si nous étudions les éléments qui ont servi à leur ornementation, nous reconnaissons tous ceux du chandelier de Reims et sous un aspect fort identique à celui qu'ils revêtent dans l'œuvre de fonte.

Voici, tout d'abord, le dragon qui, dans les lettres ornées joue ce même rôle de support signalé dans le chandelier (fig. 4 et 5). Il est, en effet, l'élément fondamental de maintes initiales. Il est le point d'appui sur lequel viennent s'enrouler les rinceaux aux volutes souples. Son aspect est bien celui du candélabre: oreilles pointues, nez en crochet, yeux globuleux, pattes robustes, crête festonnée sillonnant le corps allongé qui se prolonge par des entrelacs végétaux. Mais ces rinceaux, à leur tour, n'ont-ils pas ce caractère de force et de souplesse dont nous parlions à propos du chandelier? Leurs tiges épaisses accusent pareillement le jeu des courbes et des contre-courbes entre lesquelles les feuilles jouent un rôle de remplissage et non de facteur essentiel. Voici que nous retrouvons les trilobes, les collerettes festonnées et les fleurons plus développés de l'œuvre de Reims. Mais ce n'est pas tout: de çi de là entre les feuilles, voici encore la baie caractéristique notée à Siegburg, à Reims, à Klosterneuburg. Dans la Bible de Floreffe, elle apparaît à maintes reprises entre les enroulements des feuillages. Elle semble un élément de prédilection de l'artiste. (fig. 6). Comme nous la retrouvons, à la même époque, dans d'autres manuscrits mosans: Bible d'Averbode, Moralia de Job, etc. (29), il faut en conclure que cet élément était en faveur dans nos ateliers d'enluminure au XIIe s. De l'enluminure, il passa dans l'orfèvrerie (ambon de Klosterneuburg, chandeliers de Reims et de Milan, crêtier de la châsse de Siegburg). Nous le retrouverons encore sur le crêtier de la châsse de saint Servais, à Maestricht, vers 1170-1180, et, en 1205, sur celui de la châsse N.-D. à Tournai.

---

(28) S. Gevaert. *Le modèle de la Bible de Floreffe,* Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, t. V (1935), pp. 17-24; *L'origine de la Bible d'Averbode,* ib., pp. 213-219.

(29) Nous reprendrons ailleurs l'étude de ce dernier manuscrit. (Paris, B. N. lat. 15.675, f° 72).

Autre fait à noter, c'est dans la Bible de Floreffe encore, que nous reconnaissons le petit personnage qui, mêlé aux feuillages, s'accroche à eux, bras tendus (fig. 7). Ceci encore est un motif favori de la tradition mosane car nous le rencontrons aussi dans la Bible de Parc, déjà citée.

Nous pourrions multiplier les rapprochements mais, peut-être, nos observations peuvent-elles paraître suffisantes pour nous permettre de conclure.

Cette conclusion peut se formuler comme suit: les productions de la Lotharingie mosane peuvent aider à expliquer l'art du fondeur qui exécuta le chandelier de Reims car les manuscrits et les orfèvreries de cette région offrent des points de contact extrêmement nombreux avec le chandelier rémois. Si, d'autre part, nous avons noté maintes similitudes avec la châsse de Siegburg et l'ambon de Klosterneuburg, ces œuvres, ne l'oublions pas, ne nous éloignent pas du même foyer artistique: la Meuse dont Nicolas de Verdun propagea la tradition durant toute sa carrière, dans ses ouvrages et ceux de son cycle (30).

Il convient toutefois de noter que les productions mosanes auxquelles nous avons fait appel pour expliquer l'œuvre de fonte se datent de la seconde moitié du XIIe s. (Bibles de Floreffe, d'Averbode, de Parc: vers 1160; châsse de s. Héribert: entre 1160-1170; petits bronzes mosans: après 1150), ce qui conduit à assigner au chandelier une date plus tardive que celle proposée par von Falke. Nous inclinons donc à penser que l'œuvre a été élaborée dans le troisième quart du XIIe siècle.

Nicolas de Verdun, s'il n'en est pas l'auteur, a certainement connu ce document dont les vestiges restent d'une importance primordiale pour expliquer l'art de l'Europe médiévale.

SUZANNE GEVAERT.

(30) On retrouve, notamment, dans l'ambon, des ornements de la Bible d'Averbode.

L'ANCIEN DOXAAL OU JUBE DE SAINTE-GUDULE A BRUXELLES

Nombre d'édifices importants de nos contrées possèdent — ou possédèrent jadis — un jubé séparant le chœur du transept. L'origine de ces tribunes, qui depuis le XVe siècle sont richement décorées, doit être cherchée dans l'usage des ambons, sortes de chaires élevées où se chantaient l'épitre et l'évangile pendant la messe solennelle, les leçons ou lectures durant l'office de la nuit. Placés de chaque côté, à l'entrée du chœur, les ambons furent bientôt réunis par une tribune ou galerie centrale. Au-dessus de celle-ci on dressa une croix triomphale, accompagnée des statues de la Vierge et de saint Jean. Parfois même, on y plaça un buffet d'orgues. Sous la galerie, fut aménagé un cancel ou grillage afin d'empêcher les fidèles de pénétrer dans l'enceinte chorale et d'y déranger les officiants. Contre le cancel, sous chacune des croisées latérales de la tribune, vint se dresser un autel. Le passage au centre est pourvu d'une porte grillée. Ainsi, d'étape en étape, on arriva à la conception du jubé telle que nous la trouvons réalisée à la fin du Moyen Age dans plusieurs églises belges, à Louvain, à Furnes, à Lierre, à Arschot, etc.: tribune très ornée, surmontée d'un calvaire, voire d'un buffet d'orgues, abritant deux autels latéraux, entre lesquels s'ouvre une porte grillagée pour donner accès dans le chœur.

Comme la plupart des églises importantes, la collégiale bruxelloise posséda jadis son doxaal ou jubé à l'entrée du chœur. Nous ignorons à quel moment précis il fut élevé. Vraisemblablement convient-il de retenir une date à placer entre 1294 et 1326. Le premier de ces millésimes correspont à l'achèvement de la partie antérieure de l'abside et du mur correspondant du transept oriental (1): le second rappelle la fondation, par la duchesse de Brabant, d'une chapellenie en l'honneur de Notre-Dame qu'elle érige à l'autel des Trois Mages, doté jadis, en 1290, par feu son mari, Jean I, en mémoire de la victoire de Woeringen. Cet autel, assure la duchesse, se trouve sur le jubé de Sainte-Gudule, *in dossali, in*

(1) Dans la chapelle de Saint-Pierre, comprise dans cette première campagne de construction, une chapellenie fut fondée le 5 février 1294. AESG (= Archives de l'église Sainte-Gudule, conservées à la sacristie), chartrier n° 107.

ecclesia beate Gudile Bruxellensi (2). Par un acte subséquent, du 5 décembre 1415, nous apprenons que l'autel en question est placé au milieu de la tribune, au-dessus de la porte d'entrée du grand chœur, *supra portale quod est supra introitum chori ecclesie predicte.* (3).

Au cours de la seconde moitié du XVe siècle, deux autels sont érigés sous le jubé. Du côté de l'épître, où se trouvait en ce moment une statue de saint Jérôme, les maîtres d'œuvre de Sainte-Gudule, Gilles van den Bossche, dit Joes, et Henri de Moll, dit Coeman, construisent en 1460 un autel en l'honneur du saint (4). Six ans plus tard, en 1466, le chanoine-chantre, Nicolas Clopper, fait transférer sous le jubé, du côté de l'évangile, l'autel établi jadis en l'honneur de saint Grégoire dans la chapelle du Saint Sacrement. A cette occasion, il y fonde une nouvelle chapellenie (5). Au-dessus du jubé, ici comme ailleurs, on aperçoit la croix triomphale, devant laquelle se balance, au milieu du transept, une couronne de lumières (6). Une somme importante est versée en 1467 par le même chanoine Clopper, pour l'entretien des cierges à brûler sur ce lustre (7). Aux deux extrémités supérieures de la tribune se dressent les statues de saint Michel et de sainte Gudule, patrons de la collégiale. Elles s'abritent dans des niches accrochées aux piles maîtresses du transept. En 1538, le peintre Corneille Scherniers est chargé de nettoyer les images et de repeindre les niches (9). Signalons aussi que la ballustrade du jubé, du côté de

---

(2) Annexe n° 1. — Le culte des Rois Mages existe à Cologne depuis l'année 1178, lorsque leurs reliques y furent apportées de Milan par l'archevêque Reinold. A. MIRAEUS, *Opera diplomatica*, II, p. 1184. Bruxelles 1723. Le duc de Brabant, Henri I, et sa femme y firent des fondations en l'honneur des Rois au mois d'août 1221. *Ibidem*, t. III, p. 384.

(3) AESG, chartrier, n° 1689.

(4) *in altari sub doxali construendo, in loco ubi nunc ymago ejusdem sancti Jeronimi situatur.* Actes du 12 et du 20 mars 1460, conservés en originaux aux AGRB (=Archives Gnérales du Royaume à Bruxelles), archives ecclésiastiques, carton 321, n° 1776bis et aux AESG, chartrier n° 2426.

(5) Actes de fondation du 6 mars et du 13 décembre 1466 aux AESG, chartrier, n°s 2499 et 2513. — La fondation de saint Grégoire remontait à l'année 1400, et avait été faite dans la chapelle Saint-Pierre par Jacques Perremans, chapelain de Sainte-Gudule. AGRB, archives ecclésiastiques, carton 309, n° 1182. Elle fut transférée dans la chapelle du Saint-Sacrement, après l'érection de celle-ci, vers 1438. AESG., reg. 772, fol. 70.

(6) Les comptes de la fabrique pour l'année 1465-1466 consignent les frais pour l'achat d'une *zeel daer de lettoenen croone ane hanght voir theilich cruijs op t'oxael.* AESG., reg. 1367, fol. 16vo.

(7) Acte daté du 24 mars 1467, conservé en original aux AGRB., archives ecclésiastiques, carton 322, n° 1816.

(8) Leur présence est déjà signalée dans les comptes de la fabrique en l'année 1491 : *voer d'onderhouden van 2 keersen op d'oxael voer de beelden van sinte Michiel ende sinte Goedelen...* AESG., reg. 1538, fol. 27vo.

(9) *Den voirscreve Cornelise Schernier, schildere, van sinte Michiele ende sinte Goedelen, metten tabernaculen staende op d'oxael schoen te makene, inde, achter ende boven de beelden den pilaer met nieuwen zwerte te beleggene, betaelt* 10 *stuv. gr.* Comptes de la fabrique de l'année 1537-1538 aux AESG., reg. 1189, fol. 57vo.

l'église, est munie d'une herse, sur laquelle brûlent quatorze cierges durant les offices solennels (10).

En l'année 1542, un incendie se déclara sur le haut de la tribune. Il consuma l'autel des Trois Mages et les flammes endommagèrent la croix triomphale. On entreprit sur le champ la restauration des dégats. Le décorateur Scherniers retoucha le Christ (11); Michel Coxie dessina le patron d'un nouvel autel (12), qui fut exécuté partie en bois, partie en pierre, par les soins d'André van Couwenberg et de Pierre van Wyenhoven (13). On couvrit également d'une gaîne de cuir le pupitre en laiton placé sur la tribune pour le chant de l'évangile (14). Une surveillance nocturne fut établie dorénavant dans l'église afin de prévenir de nouveaux accidents (15). Le 18 décembre 1549, le suffragant de Cambrai, Martin de Cuyper, vint bénir l'autel reconstitué. (16).

Devant le jubé de Sainte-Gudule se déroulent, durant le XVe et le XVIe siècle, des représentations scéniques ou « mystères » en rapport avec les grandes fêtes que ramène le cycle annuel de la liturgie. A l'Ascension, on y fait monter vers la voûte une statue du Sauveur (17), à la Pentecôte, une colombe est descendue dans l'église (18). Pendant la messe d'or, du mercredi des Quatre-Temps de l'Avent, on y représente la rencontre de l'ange et de la Vierge, avec le dialogue rappelé par l'Evangile (19).

---

(10) *Voer t onderhouden van* 14 *half pont keersen staende op d'oxael, op de rancke,* Comptes de la fabrique pour l'année 1491. AESG., reg. 1491, fol. 26.

(11) Les comptes de la fabrique de l'année 1542 portent, parmi les ouvrages exécutés par Corneille Schernier: *Item van Onsen Heer aen t'cruijs staende op d'oxael, die verbernt was, al nieuwe te schilderen,* 3 *stuv.,* 6 *den. gros.* AESG., reg. 1189, fol. 79. Sur l'incendie survenu le 24 août 1542, voir J. A. Rombaut, *Het verheerlijkt of opgehelderd Brussel,* t. I, p. 223. Bruxelles, 1777.

(12) Comptes de la fabrique pour 1543: *Item gegeven Mr Michiele van Coxien, schildere, van eenen patroon gemaect int cleyne totter outair taefelen op doxael, een goude croone.* AESG., reg. 1300, fol. 72vo.

(13) Comptes de fabrique du mois de mars 1545: *Stem Andries van Couwenberge, schrijnmakere, betaelt achtervolgende der conventien met hem gemaect bij den fabrijkmeesters, van der outaer taefelen staende op doxael voer zijn handt,* 31 *pond.* 5 *sol.* — *Item betaelt Peeteren van Wijenhove, loidzenere, van den steenen dienende totten verlingene van den outaer boven doxael...* AESG., reg. 1300, fol. 63 et 80.

(14) Comptes de la fabrique pour l'année 1545: *Item betaelt Cornelisse den gareelmakere van den lessenere op doxael te beleggene met goeden stercken lere...* AESG., reg. 1300, fol. 64

(15) Comptes de la fabrique pour l'année 1545. AESG., reg. 1300, fol. 65.

(16) Comptes de la fabrique, AESG., reg. 1513, fol. 246vo.

(17-18) *Item, op ten Ascentien dach, ende op ten Sincxen dach, aen den montcost van allen den werckliedien van der kercken die besich waeren aen den opvaert van Onsen Heere ende d'aflaten van den Heilghen Gheeste, metten stadtpijpers,* 22 *stuf. gros.* Comptes de la fabrique de l'année 1532. AESG., reg. 1538, fol. 60vo.

(19) Un legs testamentaire pour la messe d'or ou le *Missus* est fait par le doyen, Jean Coreman. le 17 octobre 1446. AESG., reg. 1811, fol. 268vo. De nouvelles fondations furent faites en sa faveur par le chanoine Josse Cloet le 6 avril 1529. AESG., chartrier, n° 3161. Encore en 1691, en prescrit au maïeur de l'église: *te behangen die huyskens van Onze Lieve Vrouw ende van den engel in de gulde misse.* AESG., reg. 1267, fol. 112.

Pendant le Carême un voile violet couvre le passage central du jubé, pour cacher la vue de l'autel aux fidèles, d'après les traditions médiévales. Le voile tombe au moment de la consécration de la messe chorale (20). Le vendredi saint, on place devant le jubé le saint Sépulcre (21). Ajoutons que c'est du haut de la tribune de Sainte-Gudule que fut proclamé à Bruxelles, le 31 juillet 1570, le pardon accordé par le duc d'Albe aux rebelles conjurés contre la domination espagnole (22).

Au cours des luttes religieuses qui marquèrent chez nous la seconde moitié du XVIe siècle, la collégiale de Sainte-Gudule fut spoliée par les hérétiques. Le 6 juin 1579, veille de la Pentecôte, une troupe de brouquilles envahit l'église; aidée par la populace, elle fit main basse sur les objets du culte qui n'avaient pas été mis en sécurité et brisa le mobilier (23). Le jubé médiéval n'échappa pas à la fureur des pillards.

Lorsque le calme revint, après la capitulation de Bruxelles, en 1586, les chanoines rentrés à Bruxelles et les maîtres de la fabrique firent entreprendre les restaurations les plus urgentes. Leur attention s'arrêta sur l'aspect minable du jubé qui se dressait au milieu de la basilique. Il apparut sans doute assez rapidement que son état de vétusté ou peut-être les dégradations qu'il avait subies durant la profanation du temple ne permettaient pas d'envisager une restauration décente. Dès la fin de l'année 1590, le contrôleur des travaux de la ville, Christian Jacobs, fut envoyé à Anvers par la fabrique d'église de la collégiale pour y inspecter des matériaux destinés aux travaux à entreprendre (24). Au début de l'année 1593, maître Henri Maus ou Moris d'Anvers, l'auteur de la tourelle eucharistique de Courtrai, présenta un patron pour le nouveau jubé de Sainte-Gudule. Il y avait travaillé pendant septante-et-un jours et reçut de ce chef 142 florins de Rhin (25). L'année suivante, divers autres artistes émargent aux comptes de la fabrique pour avoir dessiné des patrons de la même tribune. Citons Hans de Nole d'Anvers, Pierre Le

(20) Dans les comptes de la fabrique de l'année 1491 on porte en calcul: *Item den selven Aerde, den belleman, van der gordijnen te hangere in de Vastene,* 6 *den. gross.* AESG., reg. 1388, fol. 23.

(21) Les comptes de la fabrique mentionnent durant l'année 1616: *Item betaelt om seven dagen gevrocht te hebben aan Ons Heeren graff, dwelck voor d'eerste nieuw gemaect is voor den oxael.* AESG., reg. 1430, fol. 70.

(22) Comptes de la fabrique, à la date du 31 juillet 1570: *Als men publiceerde 't pardon opt docxael in Sint Goedelen kercke, van op den voerslach te spelene,* 6 *stuv.* AESG., reg. 1369, fol.1369, fol. 82vo.

(23) AESG., reg. 1457, fol. 90, des comptes de la fabrique pour l'année 1578. On y lit la remarque suivante: *VIa junii, op den Sincxenavont, na den zesse uren 't savonts, nae d'loff, was de kercke van Sinter Goedelen met gewelt open ghebroken, ende teenemael ghespolieert van den soldaeten en de borghers...*

(24) Voir Annexe II.

(25) *Ibidem.*

Poivre de Mons et l'ingénieur Pierre Croonenbosch, qui soumit divers projets et y consacra septante-sept journées de labeur. Des croquis furent également levés des jubés de la cathédrale de Tournai et de l'église Saint-Jean à Gand. Quatre ans plus tard, l'accord n'est pas encore fait sur le plan à adopter pour l'exécution. De nouveaux projets sont présentés par Corneille Floris d'Anvers, par l'ingénieur de la Cour, Herdewijn, et l'architecte Henri Meerte (26).

Pendant que s'opèrent ces transactions, la fabrique s'est occupée de réunir les matériaux nécessaires ainsi que l'argent destiné à couvrir les frais de l'entreprise. Durant l'année 1593, des pierres d'Avesne ont été achetées et remisées au cimetière entourant l'église (27). Deux architectes, Henri Meerte et Henri Moris, se sont rendus à Binche pour y choisir des colonnes et des pierres (28). Une réunion des maîtres de la fabrique, du vice-chancelier et des députés de la ville de Bruxelles a été convoquée: y fut discuté le montant de la somme qui pourrait être prélevée en faveur de l'exécution du travail sur le secours de 50.000 fl. adjugé par la ville à la restauration des églises urbaines dévastées lors des troubles (29). Les marguillers de la collégiale s'adressèrent également à la Cour et en obtinrent, par lettres patentes du 20 août 1597, un don de 3000 livres à payer par la Chambre des comptes en surplus des 1000 livres précédemment accordées (30).

Au cours du mois de février 1599, on aborde l'exécution de l'ouvrage. Après s'être assuré le concours de l'artiste anversois Robert Nole dit Colijns, pour certains travaux de sculpture (31), la fabrique signa, le 10 février, un accord avec maître Abraham Hideux, le facteur du jubé de la cathédrale d'Arras (32).

Celui-ci serait tenu d'exécuter l'œuvre d'après la maquette en bois approuvée par la fabrique. Rien, malheureusement, ne nous permet de dire quel fut le patron sur lequel s'arrêta la préférence des édiles de Sainte-Gudule. Présumons que ce fut l'un de ceux qui leurs furent soumis durant les années 1593-1594 ou 1597. Le facteur du jubé livrerait tous les matériaux nécessaires, sauf le fer et le plomb, qui lui seraient fournis par

(26) Textes complets à ce sujet à l'annexe II.

(27) Comptes de la fabrique du 27 juin 1593. AESG., reg. 1181, fol. 145vo 146.

(28) *Betaelt Henrick Meert, van dat de selve es gereist met Henrick Morisse naer Binst, in Henegauwen, om aldaer te besiene naer zekere pilaeren ende andere steenen aldaer liggende, die de kercke waeren toeghevuegt totten oxael* 6 *insguld.* AESG., reg. 1181, fol. 146.

(29) Comptes de la fabrique à la date du 2 novembre 1593. AESG., reg. 1281, pl. 146vo.

(30) PINCHART, *Archives des Arts, sciences et lettres,* t. I, p. 217. Gand., 1860.

(31) Voir Annexe II, à la date des 1 et 20 février 1599.

(32) Texte complet de l'accord à l'annexe III.

la fabrique. On lui indiquait les différentes sortes de marbres à employer, avec ordre de soigner particulièrement le polissage et les jointures des pièces. Au-dessus du jubé s'élèverait un calvaire, avec les statues de la Vierge et de saint Jean. Aux deux extrémités, les images de saint Michel et de sainte Gudule. Ces quatre figures devaient être en albâtre. Sur les faces antérieure et postérieure de la tribune, le maître placerait des scènes ou des arabesques pareillement en albâtre, d'après les dessins fournis par la fabrique. Un autel serait aménagé au-dessus du jubé; deux autres sous les arcatures latérales. Le retable de l'autel supérieur, ainsi que la porte placée sous le jubé et donnant accès au chœur serait livrés par la fabrique. Hideux commencerait le travail vers la fête de Pâques et devrait l'achever endéans les deux années suivantes. Durant ce laps de temps, il ne pourrait entreprendre aucun autre ouvrage. On lui remettrait une somme de 10.000 florins, plus 100 florins à sa femme, pour une robe. De cette somme serait retranchée la valeur des matériaux remis par la fabrique, ainsi que des pierres données par le duc d'Arschot. On lui avancerait immédiatement 2000 florins et le reste serait payé à la semaine, au taux du salaire des ouvriers. Un logis serait mis à la disposition du maître dans la maison de la fabrique durant toute la durée des travaux.

La première pierre du jubé fut placée le 30 mars 1601. Au cours du mois de février 1603, l'œuvre devait être en bonne voie d'achèvement puisque, à la date du 20 de ce mois, l'archevêque de Malines, Mathias Hovius, vint consacrer les deux autels placés devant le chœur, sous les arcatures de la tribune. Le 23 août suivant un décorateur, Jean van de Venne, émarge aux comptes de la fabrique pour une somme de 600 florins, à la suite des travaux de peinture exécutés au jubé. Enfin, le 31 décembre, on paie à Abraham Hideux la somme de 10.999 florins, plus 86 florins de « gratuiteyt », en conclusion de l'entreprise (33).

Le jubé nouveau, dont la maquette en bois exécutée par Jean de Vaddere en 1598 avait été soumise à l'approbation des archiducs (34), demeura en place durant tout le XVIIe et le XVIIIe siècle. Il fallut toutefois renoncer très rapidement à s'en servir pour le chant des lectures de la messe, comme cela s'était pratiqué durant le Moyen Age. La tourelle latérale par laquelle on y montait était très étroite et causait des incommodités aux officiants. Leurs ornements étaient abîmés lorsqu'ils gra-

(33) Voir les différents postes des comptes imprimés plus loin à l'annexe II.
(34) Voir annexe II, à la date du 3 octobre 1600.

vissaient ou descendaient l'escalier en colimaçon du jubé (35). Seuls les chantres, recrutés par les chanoines pour rehausser la splendeur des cérémonies, aux jours de fêtes solennelles, et formant la maîtrise de la collégiale furent admis dorénavant à y prendre place.

Au début du XVIIIe siècle, la tribune fut l'objet de nouveaux remaniements. La fabrique ayant commandé un buffet d'orgues monumental au facteur Jean Baptiste Forceville, on décida de monter le buffet sur le jubé central et de dégager ainsi le croisillon sud du transept, où les orgues avaient été abritées jusqu'à ce moment. Le haut de la tribune fut aménagé à cet effet par le sculpteur Verbruggen d'Anvers. Il placa les tuyaux d'orgues aux deux extrémités de la galerie supérieure et fit disparaître le calvaire placé au centre (36).

Un des faits ultimes et non des moins remarquables à signaler dans l'histoire du jubé de la collégiale est le déploiement d'une grande cocarde tricolore, aux couleurs brabançonnes, qui eut lieu le jeudi 10 décembre 1789, au cours de la messe hebdomadaire célébrée en l'honneur du Saint Sacrement de Miracle. Cette cocarde, on le sait, devint l'insigne de l'opposition nationale contre la politique innovatrice de Joseph II (37).

Le jubé de Sainte-Gudule eut beaucoup à souffrir lors du pillage de la collégiale par les sans-culottes en 1793 (38). En 1804, lorsque le culte fut restauré dans la basilique meurtrie et dépouillée des trésors qui avaient fait son orgueil pendant une longue succession de siècles, on décida de niveler la tribune. Sa restauration aurait entraîné des frais considérables pour lesquels il était impossible de réunir des fonds en ce moment. Des travaux plus urgents réclamaient l'attention des marguillers. Le chapitre des chanoines avait disparu dans la tourmente, ce qui devait avoir pour conséquence de mettre le grand chœur à la disposition des fidèles. La présence du jubé en cet endroit empêchait les fidèles réunis dans la nef de suivre la célébration des offices. A la place de la tribune, on fit aménager un superbe grillage en fer forgé que la fabrique racheta au comité de liquidation de l'abbaye supprimée de La Cambre, non loin de Bruxelles. Pour abriter les orgues, on éleva une tribune au fond de

(35) *Domini statuerunt et ordinarunt, dominicis et festivis diebus, sanctum evangelium deinceps ex altari, sub summo sacro, esse cantandum, et non ex oxali prout hactenus, idque propter angustum ascensum ad idem oxale, in quo ornamenta valde maculantur et teruntur, aliaque inconvenientia inde resultantia, ipsis dominis nota.* Décision capitulaire du 9 décembre 1622. AESG., reg. 1252, fol. 518.

(36) Voir à ce sujet aux AESG., les liasses 1867, 1868 et 1869.

(37) Voir à ce sujet la *Chronique des événements les plus remarquables arrivés à Bruxelles de 1780 à 1827*, éd. par L. GALESLOOT, t. I, p. 46. Bruxelles, 1870.

(38) *Ibidem*, p. 114-132.

l'église, dans le narthex. Cette construction provisoire fut démolie en 1828 et remplacée par le jubé actuel, au moment où la fabrique de Sainte-Gudule commanda au facteur Loret les grandes orgues qui s'y trouvent encore aujourd'hui. Ce jubé, hélas! détonne étrangement, par son insignifiance et son manque d'allure, sur l'architecture sévère, mais combien prenante de notre vénérable collégiale bruxelloise.

P. LEFEVRE. O. Praem.

ANNEXE I.

1326, octobre 29. — La duchesse de Brabant, Marguerite d'Angleterre, veuve de Jean I duc de Brabant, fonde une chapellenie en l'honneur de Notre-Dame à l'autel des Rois Mages, sur le jubé de l'église Sainte-Gudule à Bruxelles.

Nos Margareta, filia regis Anglie, Dei gratia ducissa Brabantie, notum facimus universis presentes litteras visuris et audituris quod cum divina gratia inspirante, unam capellaniam in honore beate Marie semper virginis, in altari Trium Regum, fundato et constructo in dossali in ecclesia beate Gudile Bruxellensi, in anime nostre animarumque dudum dilectissimi domini et consortis nostri, Johannis, Dei gratia Lotharingie, Brabantie et Limburgie ducis, ac progenitorum nostrorum remedio et salutem duxerimus construendam et fundandam, nos capellaniam eandem de decem libris lovaniensibus, antique monete, annui et hereditarii redditus, capiendis de cetero super hallam de Geldonia annuatim amortizatis competenter, dotavimus et dotamus, volentes quod quicumque dicte capellanie fuerit capellanus cotidie missam celebret, legitimo impedimento cessante, horisque celebrandis in ecclesia supradicta intersit ut ceteri capellani, debitamque obedientiam et reverentiam decano et capitulo ejusdem ecclesie prestet, et quod ad alia licita, prout alii capellani in eadem ecclesia sunt astricti, teneatur; reservantes eciam nobis quandiu vixerimus jus conferendi predictam capellaniam et presentandi ad eandem, cum hoc procedat libere de consensu decani et capituli predictorum. Quam quidem capellaniam, cum suis juribus universis, dilecto et familiari Gerardo nostro, et capelle nostre clerico, in Dei nomine conferimus canonice possidendam, eundemque Gerardum honorabilibus viris nostris, dilectis decano et capitulo supradictis, tenore presencium presentamus, commitentes et mandantes quatinus ipsum Gerardum in corporalem possessionem memorate capellanie et suorum omnium jurium et pertinencium inducant, adhibitis solemnitatibus consuetis. In cujus rei testimonium sigillum nostrum presentibus est appensum. Datum Bruxelle, in crastino beatorum Symonis et Jude apostolorum, anno Domini M° CCC° vicesimo sexto.

Le sceau qui était appendu sur double queue a disparu.

Original, sur parchemin, aux AGRB., archives ecclésiastiques, carton 293, n° 342.

ANNEXE II.

1590-1603. — Extraits des comptes de la fabrique d'église relatifs aux divers plans du nouveau jubé.

1590, novembre 5. — Betaelt aen Mr Christiaen Jacob, controleur deser stadt, voer zeeckere daeghen die hij ghevaceert heeft int reijsen nae Antwerpen, daer toe ghecommiteert van der heeren fabrijkmeesteren om aldaer te visiteren somme materialen bequam wesende totten ocxael, daer voere 6 rinsg.

AESG., reg. 1539, fol. 115v.

1593, avril. — Betaelt aen Mr Hendrik Moris, voer zijn vacatien ende patroonen gemaeckt te hebben totten oxael van Sinter Goedelen kercke, daer voere de zelve gevaceert heeft 71 daghen, maeckt 142 rinsg.

AESG., reg. 1181, fol. 144.

1594, Janvier 14. — Betaelt Hans de Nole, wonende tot Antwerpen, die voor dese kercke gemaect heeft een patroon van een oxael van Sinter Goedelen kercke, 24 rinsg.

Ibidem, fol. 148.

1594, mars 4. — Gegeven den tresorier deser kercken 2 rinsg. 5 stuv. die zijn bruer, den canoniek van Doernick verleedt hadde aldaer voer den patroon van doxael van hooghe kercke te Doernick.

1594, mars 12. — Gegeven heer Andriessens, canonick, dwelck hij tot Gendt betaelt heeft voer een protraict van d'oxael van Sint Jans tot Ghendt, 6 rinsg.

Ibidem, fol. 149.

1594, avril 29. — Gegeven Mr Gillis van Broechem, advocaet, dwelck hij verleedt hadde aen eenen die eenen patroon brocht van d'oxael, 10 stuv.

Ibidem, fol. 150.

1594, septembre 7. — Gegeven Pierre Le Poivre tot Berghen in Henegauw voer tbetrecken van een doxael in Sinter Goedelen kercke, 24 guld.

Ibidem, fol. 152vo.

1594, octobre 5. — Betaelt Mr Peeter Croonenbosch, ingenieur, van 77 daghen, te weten van 21 julij totten 5 october 1594, beijde incluus, gebesoigneert te hebbene int maeken van diversche patroonen tot een oxael in de kercke van Sinter Goedelen... 186 rinsg.

Ibidem, fol. 153.

1597, février 11. — Item ten selven dage betaelt Mr Cornelis Floris, beeldesnijder tot Antwerpen, voer een patron te makene van aenstaende wercke van doxaele, 36 rinsg.

AESG., reg. 1533, fol. 136.

1597, août. — Item betaelt uijt bevel van mijnen voerscreven heeren aen Sr Herduwijn, ingenieur van Zijne Hoocheijt, voer het maeken van den patroon van den doxael bij hem gemaect, doer handen van Mr Anthon van den Kerckhove hem gesonden, 37 rinsg. 16 stuv.

Ibidem, fol. 139vo.

1597, décembre. — Item die rendant last gehadt hebbende van mijne heeren te geven aen Mr Henric Meerte, die een patron van het doxael maecte, om hem te geven 6 goude croonen, ende mits hij geen gelt en begeerde, heef men hem den wijn geschoncken, ende een recreatie aengedaen, ende verteert 2 rinsg. 18 1/2 stuv.

Ibidem, fol. 140vo

1598, novembre 9. — Item betaelt aan Hans de Vaddere, schreijnwerckere, van gemaeckt te hebben de houte modelle van den oxsale, de somme van 80 rinsg.

AESG., reg. 1183, fol. 158vo.

1599, février 1. — Item, den iersten februarii gereyst naer Antwerpen doer ordinantie van drije heeren die fabrijckmeesters van taccorde en met meester Robrecht, beltsnijder, aengaende docsael, soo dat wij seer naer daccordt waeren op twee oft drije hondert rinsgulden naer, soo dat de rentmeester was geassisteert met twee beltsnijders ende een deken van de metsers (1); tsmorgens ten ontbijdt ende snoenens ten maeltijdt waer bij de voerscreve rendant gehouden heeft boven de voerscreve persoonen den voerscreven meester Robbrecht met sijnen broer. Als doen verteert aen spijse ende dranck 12 sinsg. 10 stuv. Daeromme heeft de rendant gevaceert vijff dagen, sdaeghs tegen 30 stuv. Van al te samen 20 rinsg.

AESG., reg. 1417, fol. 122vo.

1599, février 20. — Twee missiven geschreven naer Antwerpen aen meester Robberecht den beltsnijder, voor tport *per cito,* 4 stuv.

Ibidem, fol. 124 ro-vo.

1600, octobre 3. — Heeft desen rendant geweest met mijne heere de fabrijckmeesters op het hoff, bij Haere Hoocheijden, om aldaer te wijsen de modelle van houte van den ocxsale. Alsdoen gegeven aen twee persoonen, om de voirscreve modelle daer te dragen, ende wederom thuijs te brengen, 20 stuv.

AESG., reg. 1452, fol. 112vo

1601, mars 30. — Betaelt aen Mathijs de Mesmaeker voor drinckgelt met sijne gesellen, als wanneer de iersten steen van den oxsale geleijt worde, 5 ring.

AESG., reg. 1183, fol. 174.

1602, mars 2. — Betaelt aen heer Jan Jacobs, priestere, voor twee gelten rynschen wijn, int bestaden van den berch opt ocxale daer Ons Heer aent cruys opstaet, 2 rinsg., 8 stuv.

Ibidem, fol. 140.

1602, mai 19. — Aen Frederick Tenhoove voor het snijden van den berch daer het crucifix op staet op den ocxale, betaelt... 20 rinsg.

Ibidem, fol. 142

1602, juin 28. — Betaelt aen Peeter van den Guchte voor een stuck tapisserije staende int taferele van den ocxale, de somme van 154 rinsg. ende 3 stuv. Daer en boven noch 30 rinsg. door den fabrijckmeester Graesbeeck verschoten, valet samen 183 rinsg. 3 stuv.

Ibidem, fol. 141.

1603, février 20. — Hebben de E. H. fabrijckmeesters versocht aen de E. H. den bisschop van Mechelen om de twee altaren onder doxale te wyden, ende is de voorscreve heere bisschop mette voorscreve heeren fabryckmeesters ende assistenten ten maeltijde gebleven. Voor spijse ende drancke... 48 rinsg. 10, 1/2 stuv.

Ibidem, fol. 159.

1603, août 23. — Aen Jan vander Vinne betaelt ten saecken van het vergulden ende stofferen van de geheelen ocsale, daer voore de somme van 600 rinsg.

Ibidem, fol. 154.

---

(1) Dans la marge, en face de ce passage, se trouvent inscrits les mots: *de post met consent van mijne heeren gepasseert.*

1603, décembre 31. — Item betaelt aen meester Abraham Hideux, meester van den orxale voor d'opmaecken van den oxsale, volgens de rekeninge geteeckent bij de E. H. fabrijckmeesters... de somme 10.999 rinsg. 4 stuv.

Item betaelt aen den voorscreven meester Abraham, volgende de mondelinge ordinnantie van de E. H. fabrijckmeesters voor eene gratuiteijt, boven de voorscreve somme, noch 86 rinsg.

Ibidem, fol. 158 vo.

ANNEXE III.

1599, février 10. — Accord conclu entre les maîtres de la fabrique d'église de Sainte Gudule à Bruxelles et le sculpteur Abraham Hydeux au sujet de l'exécution d'un jubé à placer devant l'entrée du grand chœur.

Op heden, den Xe februari XVc negenentnegentich, sijn veraccordeert heer Willem Fierens, cantor ende canonick van Ster Goedele kerck binnen deser stadt van Bruessele, heer ende meester Steven van Craesbeke, raedt ordinaris in den Raede van Brabant, ende Joannis Anthonis van der Hert, schepene der voirscreve stadt, alle als kerckmeesters der voirscreve kerck ter eenre, ende meester Abraham Hydeux, beltsnyder, ter andere sijden, om te bestaden ende te aenveerden respectivelijk het opmaecken van doxale in de voorscreve kercke, in der manieren naevolgende:

Te weten dat de voorscreve Abraham sal leveren allen de materialen tot het voorscreve tdocksael dienende, ende tzelve alhier maecken ende opmaecken, met alle zijnen toebehoorten oft leden, soo het cruijs als cruycefix, ende de beelden van onser Liever Vrouwe ende Ste Jan daar toe dienende ende sal tselve docxcael wel ende loffelijck meijtsen, setten proportionaliter, naer duijtwijsen der modelle van haute daer aff sijnde, naer den heijsch ende grootte van den wercke gemaeckt zijnde, ende tzelfste doxael cireeren met allen de ciraten naer duijtwysen des patron, dat men den voorscreve meester Abraham sal leveren, ende tot dijen allen den steen, soo van vooren, binnen, als achter naer den choor, daertoe dienende, wel verstaende dat de pilaeren van vooren sullen uijt die pilasters steken twee derdendeel eest noot, ende achter naer den eijsche van den werck, ende de selve pileeren in de voorscreve pilasters van touche dicht vuegen, ende van eenen stucken, behalven dat de selve heeren fabrickmeesters den aanveerder sullen leveren allen het ijser ende loot, totten voorscreve wercke dienende, met noch het tafereel boven tdocsael, daer het crucifix sal comen op te staen, ende tot dijen oijck de dore van den selven docxsale. Ende aengaende den steen, soo van rance, touche ende albastere, als andere, sal de voorscreve Abraham den selven schuldich wesen te leveren van den besten, stercxsten, ende schoonsten die men vinden mach. Sal oijck gehouden zijn allen de stucken van den ducsale, tsij arcueren, architrave, frise, cornise, ende andere leden, te laeten breken, ende de juncten dicht doen vergeren in de binne hoecken, opdat men nergens egeen juncten oft vergaderinghe sien en sal, ende de selfste stucken oft leden allen tot achter toe ghesteert, ende wel suyver ende schoon geslepen ende gepolijst; zal oyck in allen de percken oft tafelen, soe van vooren ende achter naer den choor, als onder de vauten oft arcueren, leveren ende maecken alsulcken historien, oft ciraeten van albaster, als de voorscreve fabrijckmeesters hem sullen ordonneren. Sal oijck den aenveerder tvoirscryve

ducsael loeffelijck vauten, ende boven de vaute pavijen, ende daerop doen metsen den altaer. Ende sullen de taeffelen van de twee aultaeren, beneden onder de arcueren van den voorschreven doxale, en die staen sal onder het voirschreven crucifix, wesen van touche, ende het lijff van de selve autaeren van cauchijnsteen. Sal tot dijen de vier figueren die boven sullen staen, ter plaetsen daer int voorscreven model sijn staende, st Michiel ende ste Goedele, ende ten wedersijden, in soo verre den fabrijkmeesters belieft, sijn van schoon albastre als voore, soo hooge als het werck verheijst. Ende dit al des voirschreven is, op visitatie van meesters van het voorschreve wercke hen des verstaende. Welck voirschreve doxael de voorschreve meester Abraham sal beginnen voor Paeschen naestcommende, ende volmaecken, uuijtgenomen fortuijne oft siecte, binnen twee jaeren alsdan naestvolgende, op pene van Vc carolusgulden, sonder eenighe ander werck binnen middelen tijde te mogen aenveerden; ende voor allen dwelck, te wetene soe voer de selve leveringhe van allen de voorschreven materialen, ende het voorschreve maecken ende opmaecken, hebben de selve fabrijckmeesters geloeft ende geloven, midts desen, den voorschreven meester Abraham te betaelen thien duijsent rijnsgulden eens, ende sijn huysvrouwe, als dwerck sal volmaeckt zijn, een hondert rijnsgulden voor eenen tabbaert, sonder meer oft ergens anders in gehouden te zijn, behalve dat zij den selven Hydeux sullen geven logijs, soe lange hij wercken sal, int huijs van de voorschreve fabrijcke, wel verstaende dat aen de voorschreve somme sullen corten de materialen oft steenen ende figueren in de fabrijcke oft kercke voorschreve wesende, op behoorlijcke estimatie daer aff te doene, ende tot dijen het recht van elcken voet raussteen competerende de Excellentie van den Hertoghe van Aerschot, der voorschreve fabrijcke gheaccordeert. Ende, aengaende de reste van de zelve somme van Xm rijnsgulden, sal den voorschreven meester Abraham daer aff promptelijck betaelt worden twee duijsent rinsgulden eens, ende voorts alle weken, soo veel als de wercklijden, die hij totten voorschreve wercke sal employeren, sullen verdienen. Daer voor, eensamentelijcke voor allen de voorschreve conditien ende gebreken, die dijen aengaende souden moghen vallen, de selve meester Abraham ende sijn huijsvrouwe henne persoonen ende goeden sullen verbinden, ende alsulcke cautie stellen als sij hebben gedaen aen de heeren van den capittele van Atrecht, volgende het contract aengaende het doxael aldaer gestelt, gemaect, ende van de selve borchtochte doen blijcken, aleer hij eenich gelt sal ontfanghen. Ende hebben partijen voorschreve in de selve qualiteijt, nae t' volbringhen van desen, verbonden, te wetene de voerschreve fabrijckmeesters de goeden der fabrijcke, ende de voerschreve meester Abraham sijne goeden, ende anderssins naer uijtwijsen van de cautie hier vore ghevuert. Aldus ghedaen ten huijse van van voerschreve fabrijcke, ende in kennisse der waerheijt hebben de voorschreve partijen dit onderteekent, ten dage ende jaere voerschreve.

Willem Fierens. S. Van Craesbeke.
Abraham Hideux. Anth. Vanden Hert.

Original, sur papier, aux AESG., liasse n° 1587.

LA RESTAURATION DE LA CATHEDRALE DE TOURNAI

A PROPOS D'UN LIVRE RECENT

Le combat des opinions concernant le plafond ou la voûte de la cathédrale de Tournai ne semble pas près de cesser faute de combattants.

Récemment c'est mon excellent collègue M. E. Dhuicque, professeur à l'Université de Bruxelles et ancien attaché au Service des monuments historiques de France, qui s'est jeté dans le débat. Il y consacre une brochure magnifiquement éditée, illustrée de superbes dessins et de nombreuses photos (1).

A la première lecture on a l'impression indéniable qu'il tient le bon bout et sans aucun doute chez beaucoup de lecteurs non spécialistes cette impression sera durable. De la sorte, les opinions émises par M. Dhuicque pourraient influencer l'issue pratique du débat.

Ce serait regrettable, car après examen plus détaillé, il faut avouer que, ni les principes posés par l'auteur, ni les conclusions qu'il en dégage, n'ont la moindre consistance. Il n'en reste pas pierre sur pierre.

C'est surtout contre une étude publiée par M. Paul Rolland dans la revue « Reconstruction » (n° 4, mars 1941) que M. Dhuicque ouvre le feu. Mais quoiqu'il ne me nomme pas personnellement, il est indubitable qu'il a visé les idées que j'ai exposées à maintes reprises dans mes livres et mes articles.

Il ne m'en voudra donc pas de lui répondre avec toute la franchise qu'il me connaît et il pardonnera à ma plume de ne pas toujours, dans l'ardeur de la discussion, arrondir soigneusement les angles de ma pensée. Je ne désire qu'une chose: apporter un peu de lumière dans cette question si intéressante.

Dans une courte introduction M. Dhuicque expose ce qu'il appelle le « conflit ».

Il fait le procès de la façon détestable dont on traite les monuments

(1) EUGÈNE DHUICQUE. *La restauration de la cathédrale de Tournai et les méthodes de conservation des monuments historiques en Belgique.* Tournai, Casterman, 1941, in 4°, 43 p., 16 fig.

historiques en Belgique, par opposition à ce qu'on fait dans d'autres pays, particulièrement en France. S'il faut l'en coire, nous nous trouvons, sous ce rapport, à la queue du monde civilisé.

Cela semble un peu exagéré et également un peu retardataire. L'auteur, qui aime passionnément « le charme des vieilles choses », ne semble pas non plus indifférent au charme des vieilles théories! Si son réquisitoire avait été composé il y a cent ans ou même il y a soixante-dix ans, on pourrait y souscrire pour une très bonne part. Mais il semble perdre de vue que dans le domaine de la restauration, comme dans les autres, le monde a marché et que le progrès est incontestable. Il me fait songer à certains professeurs de philosophie qui, nantis des notes de leur grand-père, attaquent avec un bel enthousiasme des théories périmées depuis de longues années mais ignorent complètement les systèmes contemporains. On est même un peu étonné de voir quelqu'un qui se trouve aux avant-postes nous servir, comme dernières nouveautés, des tirades qu'on lisait dans les livres, les brochures et les journaux du temps du second Empire!

Loin de moi de vouloir justifier tout ce qui se fait actuellement. Dans mon livre sur « La Restauration des Monuments Anciens », paru en 1938 (1) (et que mon collègue semble ignorer totalement), j'ai fait la critique des diverses théories et méthodes qui sont aux prises en ce moment en m'efforçant d'y faire la part du bon grain et de la balle. Mais s'il fallait attendre que tout fût parfait pour toucher à nos édifices, ceux-ci auraient largement le temps de tomber complètement en ruines!

Le procédé de M. Dhuicque est également un peu spécieux. Il prend les choses par poignées et il englobe tout ce qu'il tient en main sous un même anathème, alors qu'à côté de certains procédés condamnables, il s'en trouve d'autres parfaitement légitimes.

Il serait trop long de répondre en détail à chacune de ses allégations. J'en choisis quelques-unes à titre d'exemples:

La silhouette d'un monument et d'une ville doit rester, selon lui « *celle qu'on a toujours vue et qui se trouve sur les vieilles gravures et sur les vieux tableaux* », mais il oublie de déterminer quel âge doivent avoir ces documents pour devenir vénérables, car il suffit d'en juxtaposer quelques-uns pour s'apercevoir que les silhouettes se modifient profondément de siècle à siècle (2). Alors pourquoi ne pourraient-elles plus changer dans le présent et même dans l'avenir?

(1) Anvers, De Sikkel, 240 p., 88 fig.
(2) Cfr. p. ex. les gravures d'églises et d'abbayes dans Leroy, Saumery, Blaeu, etc.

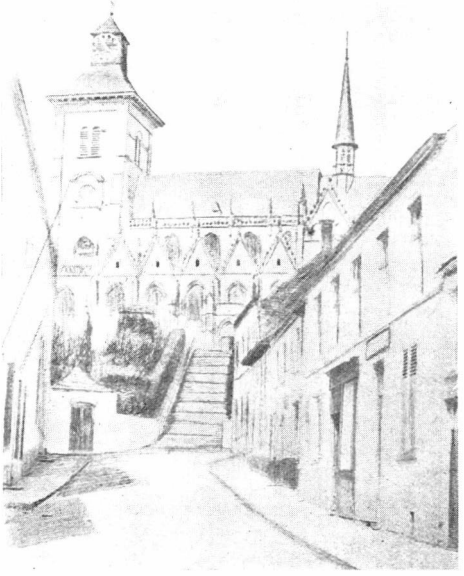


Fig. 1. La tour de l'église Notre-Dame à Alsemberg en 1888.

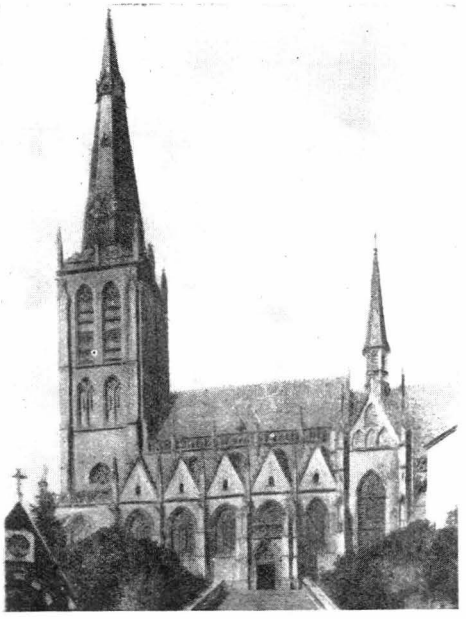


Fig. 2. La tour d'Alsemberg depuis 1889.

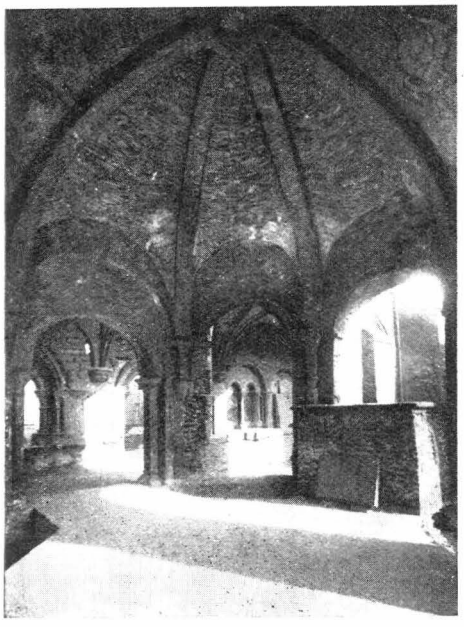


Fig. 10. Voûte du lavatorium de l'abbaye St-Bavon à Gand.

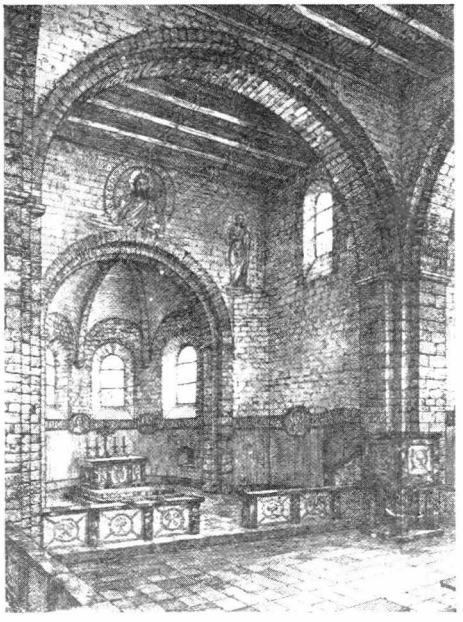


Fig. 11. Chapelle St-Pierre à Lierre après restauration.

Que l'on ait abîmé certaines tours en les dotant d'une flèche nouvelle, je l'ai dit et écrit à maintes reprises, mais on ne peut pas trop généraliser. Dans le domaine de la restauration, plus que dans d'autres, tous les cas sont des cas d'espèce. M. Dhuicque a-t-il comparé par exemple, les vieilles photos de la citadelle de Wurzbourg avec l'aspect actuel qu'y présentent les nombreuses tours, depuis qu'on leur a rendu leurs flèches? On pourrait faire bien de critiques sur la flèche d'Alsemberg, reconstruite par Van Ysendyck vers 1889. Mais si on la compare à celle qu'elle a remplacée, il faut avouer que l'église n'a pas perdu au change et qu'elle a recouvré sa silhouette traditionnelle « *qui se trouve reproduite sur tous les vieux tableaux* ». Je publie ci-contre une vue de ce couronnement qui datait du début du siècle dernier, car les jeunes générations, qui ne l'ont plus connu, ne se rendent pas compte de la différence (fig. 1 et 2). Les cas semblables ne sont pas rares. Par exemple, la flèche de St Sauveur à Bruges, construite en 1846, n'est pas mal réussie du tout. Plus d'un archéologue réputé l'a prise pour un couronnement roman authentique!

Que certains monuments, comme l'hôtel de ville de Louvain n'aient pas gagné, en fait, à voir « *peupler de statues toutes leurs niches* », j'en conviens encore. Mais cela vient de ce que la plupart de ces statues sont insignifiantes en elles-mêmes et mauvaises au point de vue décoratif. Cependant est-il donc, en principe, si déraisonnable de prétendre qu'une niche est destinée à une statue et que les crampons de fer dont la plupart des niches anciennes sont encore garnies ne sont pas de simples ornements? Les édifices du moyen âge ont été obligés d'attendre parfois longtemps les ressources nécessaires pour leurs statues et on a placé celles-ci au fur et à mesure que des donateurs se présentaient. Alors pourquoi, si des donateurs se présentent encore aujourd'hui, comme les ouvriers de la onzième heure, devrions-nous les rabrouer? Et ne serait-il pas à souhaiter que nos « meilleurs ateliers » s'appliquent un peu davantage à la sculpture décorative et collaborent à l'embellissement de nos édifices, comme l'ont fait jadis les Claus Sluter et consorts? Et si, après la période d'anarchie artistique dont nous sortons à peine, tous les essais de ce genre ne sont pas des coups de maître, est-ce un motif pour ne pas les tenter, d'autant plus qu'on peut toujours, si l'on veut, les enlever sans préjudice pour le monument?

Notre collègue s'en prend ensuite à ceux qui remplacent «*les anciennes maçonneries de moellons moussus* » par « *l'implacable froideur* » des parements en pierre de taille. Voilà une faute qui se commettait, hélas,

couramment, il y a cent ans. Pour ne citer qu'un exemple, toute la façade de l'avant-corps de Nivelles a été horriblement maltraitée de la sorte par Coulon vers 1860. Mais plaçons-nous actuellement devant un cas concret: Si M. Dhuicque était chargé de la restauration ou, s'il préfère, de la « conservation » des nefs de Sainte-Gertrude, laisserait-il tomber sur la tête des passants les milliers de cailloux calcinés par l'incendie et qui se détachent par feuilles au moindre attouchement? Laisserait-il apparentes, comme souvenirs historiques, les cicatrices des trous de gîtages, des pentes de toitures, des cheminées zigzaguantes et même des lieux d'aisance des habitations dont des siècles de voisinage trop intime ont garni ces vénérables murailles (fig. 3)? Un effort méritoire se fait à Nivelles (fig. 4) pour garder aux parties renouvelées le caractère esthétique des anciennes, mais je n'ose me flatter qu'il aura l'approbation de M. Dhuicque. Les gens comme lui sont difficles: si vous imitez l'ancien appareil ils vous disent: « c'est du pastiche, du vieux-neuf, de la fraude archéologique, de la falsification historique »! Si vous accusez franchement votre époque « les apports du temps ont disparu, le charme des vieilles choses n'existe plus; c'est l'implacable froideur des pierres de taille ». Et si vous ne faites rien du tout, ils crieront sur les toits que vous laissez périr le monument. Alors quoi? Actuellement se pose encore, à la collégiale nivelloise, la question très complexe du pignon Saint-Pierre. Je serais désireux de savoir quelle solution M. Dhuicque lui donnerait, bien entendu après être monté sur les échafaudages!

Mais revenons au «*charme des vieilles choses*» qui disparait, selon lui, par les restaurations. Ce charme est, certes, un facteur de beauté, mais il est loin d'être tout. Une ruine a plus de charme encore qu'un bâtiment neuf pour certaines gens, mais ce n'est pas un motif suffisant pour laisser tomber tous nos édifices en ruines. Ce sont surtout les peintres, les poètes et les flâneurs romantiques, pour la plupart ignorants de l'architecture, qui se lamentent sur la disparition de ce charme. Pourquoi? C'est bien simple. Parce qu'ils ne trouvent rien d'autre dans les monuments dont ils puissent se régaler. Ils sont obligés de se contenter de cette mousse inconsistante parce que leur estomac ne peut digérer la bonne bière qui est en dessous! Disons-leur une fois pour toutes que lorsqu'un édifice possède encore ce charme que les âges lui ont composé, ils ont le droit incontestable de le mettre en couleurs, en vers ou même en musique, s'ils le désirent, mais que *là n'est pas la raison d'être des monuments*. La belle patine — d'ailleurs facilement récupérable — doit parfois être sacrifiée pour

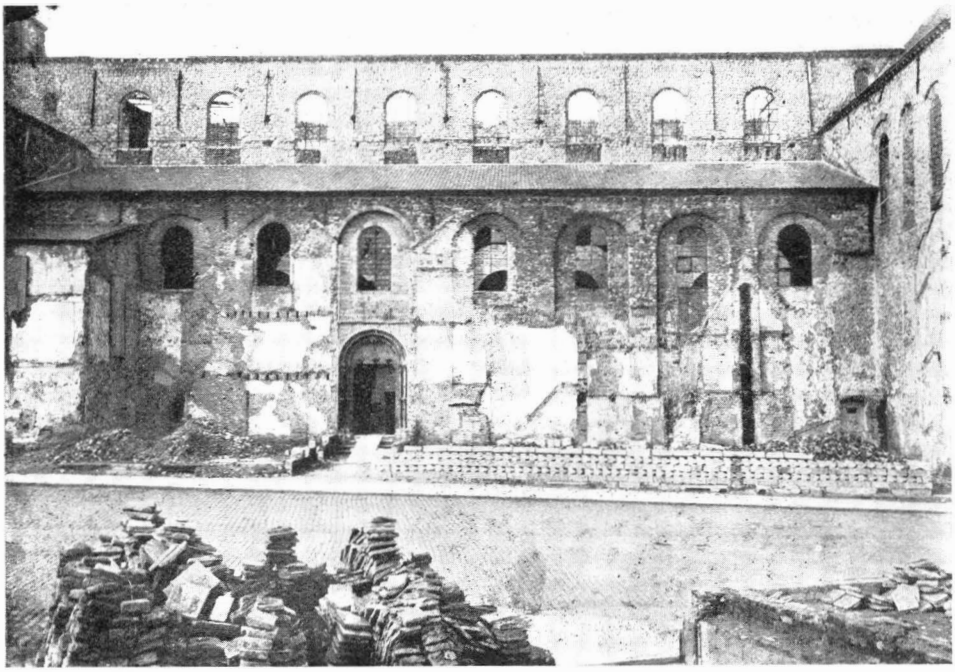


Fig. 3. Nivelles. Eglise Ste-Gertrude. Le bas-côté sud en mars 1941.

Fig. 4. Nivelles. Eglise Ste-Gertrude. Le bas-côté sud en octobre 1941.

sauver l'édifice ou pour le rendre plus apte à sa fonction essentielle, qui est de rendre le plus de services possible à la communauté: services pratiques et services esthétiques.

M. Dhuicque stigmatise avec raison «*la destruction intensive d'autels baroques*» dont le XIXe s. s'est rendu coupable. Mais, encore une fois, chose pareille ne se fait plus de nos jours qu'à très bon escient, c'est-à-dire lorsque ce sacrifice *permet de récupérer des valeurs notablement plus importantes*. Il a raison de même quand il critique la plupart des meubles prétendûment gothiques ou romans qui ont pris la place de ces pièces majestueuses et encombrantes. Mais je pense que quelques-uns de nos architectes actuels sont capables de concevoir un mobilier d'église qui, tout en s'harmonisant avec son entourage ancien, soit mieux qu'une copie inepte de styles périmés. Sa critique retarde donc quelque peu.

Il dit encore que nous entendons rendre aux édifices «*l'aspect qu'ils ont eu à une période déterminée, ou, du moins, celui que nous nous figurons qu'ils ont eu, et, en bien des cas, celui que nous jugeons qu'ils auraient dû avoir, s'il est démontré qu'ils ne l'ont jamais eu.*»

C'est là encore un tour de prestigitateur; c'est placer sous le même pavillon trois marchandises de provenances tout-à-fait différentes! Actuellement plus personne ne défend le troisième procédé, ni même le second. En tous cas ceux qu'il attaque ne les défendent plus. Mais une chose n'en est pas moins certaine: 1° lorsqu'on est sûr d'un état antérieur; 2° lorsque cet état antérieur subsiste quasi intact sous des adjonctions postiches; 3° lorsque cet état est incontestablement supérieur, tant du point de vue historique que du point de vue artistique, à ce qui existe actuellement, il est permis de le rétablir, et je prends volontiers la responsabilité de certains de ces rétablissements que j'ai sur la conscience.

Que fallait-il faire par exemple de la chapelle Sainte-Anne à Auderghem, changée en ferme (fig. 5) ou de celle de Saint-Pierre à Lierre, incendiée, ou des églises de Berthem et d'Oplinter, ou du rez-de-chaussée des halles de Louvain? Et quoi qu'en ait dit M. Leroy-Beaulieu il y a soixante-dix ans, je suis d'avis que pour un architecte comme pour un autre praticien, mieux vaut avoir affaire à un savant qu'à un ignare!

Nous nous trouvons d'ailleurs en excellente compagnie, et il faut que l'horizon archéologique de M. Dhuicque soit bien borné pour traiter la Belgique d'ilote ivre à ce point de vue. Dans les pays les plus avancés dans le domaine de la «conservation des monuments» on a, ces dernières années, restitué à un nombre impressionnant d'édifices anciens «l'as-

pect qu'ils ont eu à une période déterminée ». M. le professeur ignore-t-il la restitution dans son état originel du fameux porche carolingien de Lorsch, effectuée, en 1935? Ne connaît-il pas le rétablissement du beau cloître de Saint-Siméon, près de la Porta Nigra à Trèves, par F. Kutzbach en 1928-1934? Et que pense-t-il de la célèbre chapelle ronde de Fulda, où l'on a systématiquement supprimé les résultats de la transformation de 1716 pour rétablir, sur documents certains, la nef romane à deux étages? Et le Parthénon d'Athènes lui-même ne s'est-il pas vu rendre, sous la direction de M. Balanos, toute sa colonnade nord, comme les Propylées ont recouvré leur portique oriental? Et en Italie, des douzaines d'églises, basiliques latines, baptistères, églises lombardes ont été débarrassées des lamentables « apports du temps » et se sont retrouvées avec joie dans leurs formes originelles. Le « charme des vieilles choses » qu'on leur avait enlevé, est revenu comme par enchantement et une « page d'histoire » qu'on avait effacée est « devenue lisible »! Citons de mémoire Sainte-Sabine, Saint-Georges du Vélabre (fig. 6), Sainte-Balbine à Rome, Saint-Sixte à Pise, Saint-Sylvestre à Tivoli, ainsi que la plupart des belles basiliques de Ravenne, à côté de beaucoup d'autres. Que M. Dhuicque aille encore en Hollande, pays de puritanisme dans les théories de la restauration. Il y verra la cathédrale de Bois-le-Duc, le dôme d'Utrecht, les grandes églises de Bréda et de Dordrecht et des douzaines d'autres, traitées exactement comme de vulgaires cathédrales de Tournai!

Je pourrais citer des exemples analogues en Angleterre et même en France.

Alors pourquoi M. Dhuicque dit-il: « Partout on y a renoncé... partout hormis en Belgique? » Sa plume aurait-elle dépassé sa pensée?

Du reste, si des opérations pareilles ont eu lieu chez nous, cela n'est pas dû à la fantaisie de l'un ou l'autre architecte en mal de restauration. Toutes les autorités officiellement compétentes y ont pris leur part de responsabilité. Les projets ont dû être examinés et visés par les administrations locales, par les architectes provinciaux, par les comités diocésains quand il s'agit d'églises et finalement par la Commission royale des Monuments dont M. Dhuicque est membre et qui est l'inspiratrice et l'interprétatrice autorisée de la loi de 1931, invoquée par lui. Tous ces organismes ne comprennent-ils rien à la loi ou bien la violent-ils systématiquement?

M. Dhuicque entame ensuite son sujet, directement. Il commence par exposer *comment se pose le problème, à Tournai même.*

Fig. 5. Auderghem. Chapelle Ste-Anne, après restauration.

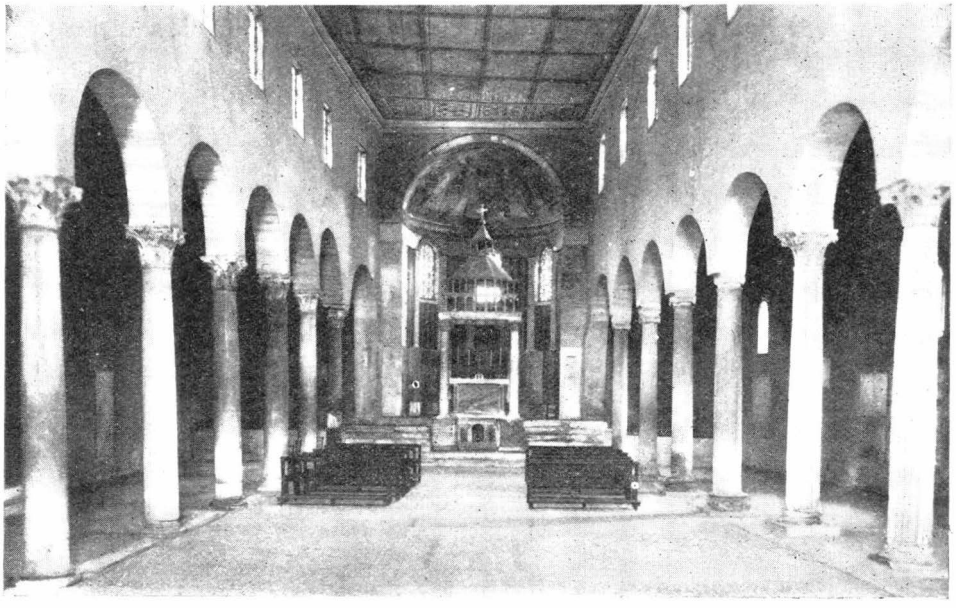


Fig. 6. St-Georges en Vélabre, après restauration.

C'est avec raison qu'il rend hommage aux voûtes de 1754 qui ont résisté à deux incendies et qui ont préservé de la sorte l'intérieur de la cathédrale d'un véritable désastre. Mais il est vrai de dire qu'elles n'ont, de ce chef, aucun mérite particulier: n'importe quelle autre voûte en aurait fait autant!

« Or ces voûtes, dit-il avec indignation devant une aussi noire ingratitude, *on propose aujourd'hui de les détruire pour les remplacer par une charpente apparente ou par un plafond plat.* Projet insensé, dispendieux et manquant des garanties nécessaires car il est impossible de savoir si le nouvel aspect sera plus satisfaisant que l'aspect actuel. »

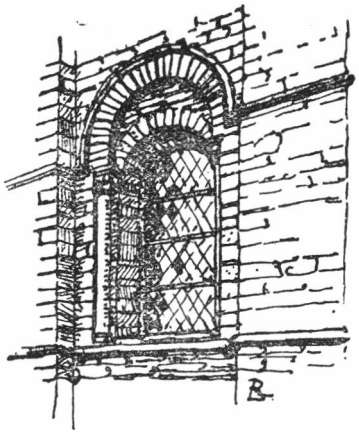


Fig. 7. Cathédrale de Tournai. Fenêtre du bas-côté sud.

Les considérations dont il entoure ce jugement sévère et à l'appui desquelles il invoque la loi de 1931, sont une répétition de ce qu'il a dit dans le chapitre précédent. Nous y avons déjà répondu.

Il intitule le chapitre suivant « *De la charpente à la voûte* ». Il y expose assez longuement comment on en est arrivé à voûter la cathédrale romane et pourquoi cela fut fait dès le début du XIIIe siècle pour le transept, alors que pour la nef on a attendu la seconde moitié du XVIIIe.

Comme il le dit avec raison, la cathédrale relève de l'école de Normandie, quoique sa parenté avec celle du Nord de la France soit plus intime encore. Or les églises de cette région n'avaient, jusqu'au cours du XIIe siècle, comme couverture sur la haute nef, que des charpentes en bois. Ce mode de construction présentait, selon lui, comme inconvénients le danger de pourriture du bois, celui des incendies et finalement le désagrément des variations extrêmes de température. Aussi, dès l'invention des croisées d'ogives, s'est-on empressé de les voûter: plus une seule n'a conservé sa charpente, prétend-il.

Tout cela est vrai dans son ensemble, mais un peu sommaire et lardé

d'inexactitudes. M. Dhuicque soutient entre autres, à la suite de L. Cloquet et de H. Hymans, que même les bas-côtés de la nef de Tournai n'avaient primitivement qu'une charpente. Il s'appuye sur le fait que les baies de fenêtres y paraissent obturées en partie par les voûtes, construites par après (fig. 7). Cet argument est absolument dénué de valeur et les voûtes des bas-côtés sont originales à Tournai comme dans toutes les grandes basiliques apparentées. Tout d'abord les piédroits engagés dans les murs des bas-côtés ont le même rôle que les piliers de la nef et leurs colonnettes et dosserets ne s'expliquent que comme soutiens des diverses retombées des voûtes d'arête. Quant aux fenêtres romanes fermées par deux arcs non concentriques, il en existe bien des exemples, même dans des édifices qui ne furent jamais voûtés, comme les églises de Berthem et de Sainte-Anne d'Auderghem (fig. 8). Il y a même mieux que cela: M. Dhuicque contesterait-il par hasard que les déambulatoires des croisillons de la cathédrale aient été voûtés dès le début? Or *les fenêtres y présentent la même particularité que celles des bas-côtés* (fig. 9).

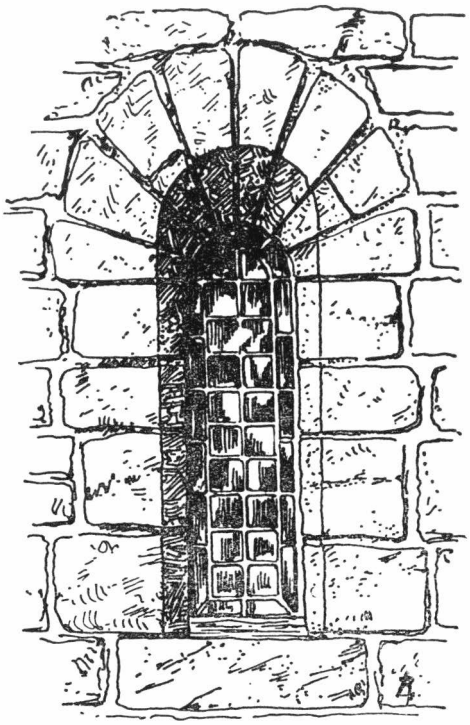


Fig. 8. Chapelle Ste-Anne à Auderghem. Fenêtre du XIe siècle.

La comparaison qu'il fait entre la nef de Tournai et une basilique latine n'a pas l'ombre de fondement: une évolution de sept siècles dans un milieu tout différent sépare les deux types.

Comme cause de disparition des charpentes anciennes, je ne puis non

plus admettre la pourriture des pièces de bois sous l'action de l'humidité. Toutes nos anciennes charpentes étaient en chêne du pays. J'en ai manié plus d'une qui avait huit siècles d'existence, peut-être davantage, et qui, couvrant des églises de village, bien plus mal entretenues que les cathédrales, avaient subi toutes les intempéries. Extérieurement elles avaient l'air d'être pourries, mais en y enfonçant une lame de canif on retrouvait, sous une croûte mauvaise de quelques millimètres d'épaisseur, le cœur du chêne aussi dur que le fer. On n'en a pas moins bandé des voûtes en dessous, partout où on l'a pu. Mais arrivons à l'essentiel.

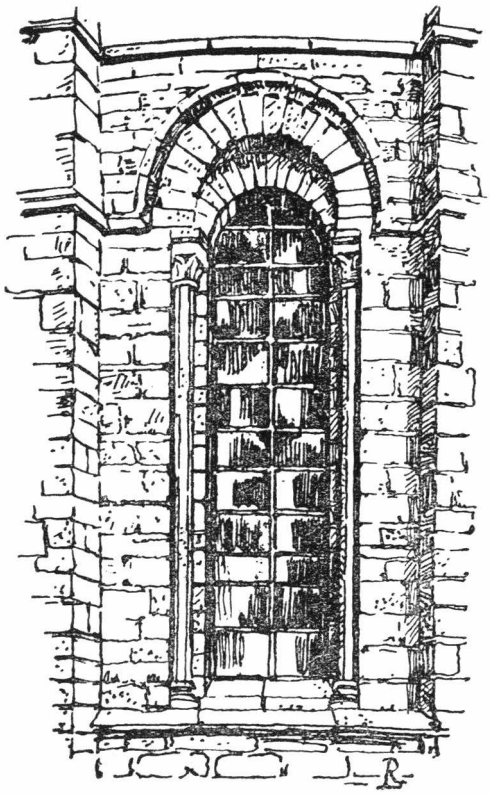


Fig. 9. Cathédrale de Tournai. Fenêtre du croisillon sud.

Le Chapitre de Tournai aurait donc, lui aussi, suivi la mode du jour en voûtant, dès le début du XIIIe siècle, les deux croisillons du transept « achevés vers 1160 ».

Les choses ne se sont sans doute pas passées tout à fait de la sorte.

D'après la chronologie de M. Rolland (1), que M. Dhuicque fait sienne, la cathédrale a été commencée vers 1110, mais on acheva d'abord les nefs (vers 1141). Le bas du transept daterait de la même époque. Nous reviendrons sur ce point tout à l'heure. Une chose est en tous cas certaine, c'est qu'un plan trilobé fut conçu dès l'origine. L'élargissement des deux dernières travées de la nef, sans lequel on ne pouvait obtenir des travées régulières au transept, suffit à le prouver.

Mais il me semble bien difficile d'admettre que *ce projet n'a pas été modifié et amplifié en cours d'exécution,* non seulement en élévation mais

(1) *Chronologie de la cathédrale de Tournai.* Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'Art, IV, 1934, p. 103-138.

également en plan, et cela *seulement après l'achèvement du vaisseau.*

On n'a pas suffisament attiré l'attention jusqu'ici sur un fait important: c'est que, tandis que la nef centrale n'a que 12 mètres d'ouverture d'axe en axe des piliers, *l'ouverture au transept est de 14 mètres.* La croisée est donc rectangulaire et non pas carrée. Les croisées oblongues sont fréquentes dans notre style roman, mais *tous les rectangles sont couchés;* seul celui de Tournai est debout sur le grand axe de l'église. *Il serait tout-à-fait extraordinaire qu'on aurait conçu de prime abord un plan trilobé dont l'aile principale, c'est-à-dire celle du chœur, est de 2 mètres plus étroite que les ailes secondaires.* Cela ne se voit nulle part, pas même dans les églises qui ont subi l'influence directe de Tournai, comme Cambrai, Laon et Noyon.

Mais cela s'explique parfaitement si l'on suppose qu'après l'achèvement des nefs on *ait voulu agrandir encore la partie de l'église demeurée en suspens.* L'hypertrophie très frappante des parties orientales par rapport aux nefs semble bien confirmer cette manière de voir.

Et cela n'a pas été fait dès le milieu du XIIe siècle mais bien plus tard, comme il ressort clairement de l'examen de la construction.

Remarquons d'abord que les *deux joues latérales intérieures de chacun des croisillons sont nettement différentes.* Les arcades du chœur roman disparu étaient fonction des absides latérales et furent construites en même temps; cela se voit dans les quelques traces qui en subsistent. Toute cette partie est conçue *dans un esprit très différent de celui qui anime les nefs.* La tendance au verticalisme, due à l'influence du style gothique naissant, s'y affirme sans conteste. Les bas-côtés sont devenus plus hauts aux dépens du reste et, alors que dans la nef on cherche en vain la moindre ligne ascendante, tous les éléments, ici, s'élancent comme une futaie dans l'espace. Et qu'il s'agisse bien d'un changement non prévu à l'origine, découle du fait qu'*on s'est évertué de faire participer après coup à ce même jeu la partie adjacente de la nef déjà construite.* On a supprimé du transept les archivoltes extérieures des arcades tant au rez-de-chaussée qu'aux tribunes, pour dégager la colonnette extérieure et pour lui permettre d'aller d'une venue jusqu'au triforium. Les arcatures de ce dernier existaient aux retours des croisillons. On les démolit pour placer devant les niches, restées ouvertes dans le fond du mur, le fameux « jeu d'orgue » d'un verticalisme presque exagéré, cela en vue de relier le triforium de la nef à celui du transept (fig. 12). Il y a là un « repentir » dans toute l'acceptation du mot. Et ce repentir *a commencé depuis le bas,* c'est incontestable.

Mais cela n'a guère pu être commencé *avant la fin du XIIe siècle.* C'est

alors seulement que l'on constate dans nos régions, qui sont en retard marqué sur l'Ile de France, les premières manifestations de cet esprit nouveau. Dès lors, et c'est ce que j'ai voulu montrer, *on ne peut supposer raisonnablement que ces croisillons auraient été conçus pour recevoir une charpente apparente et, en tous cas, cette charpente n'a jamais existé.*

Quel était alors le mode de couvrement prévu? Incontestablement des *voûtes d'ogives.*

On n'a exécuté selon le plan primitif que les absides, et celles-ci sont couvertes, quoi qu'on dise, de *vraies voûtes d'ogives.* Il ne faut pas oublier que les plans circulaires et semi-circulaires ont tardé plus longtemps que les travées rectangulaires à adopter le nouveau système de voûtement, parce qu'on ne savait comment les membrer et surtout comment les éclairer. On commença par renforcer l'intrados de la demi-coupole par de grosses nervures plates et ce n'est que petit à petit que l'on se hasarda à retrousser le bas des voûtains entre ces nervures de manière à pouvoir hausser les fenêtres à la hauteur de celles des parties droites. Il est possible de suivre les étapes de cette évolution, même sans sortir de la région scaldienne. Le lavatorium de Saint-Bavon à Gand (1179) représente le premier stade. (fig. 10). Il est très apparenté au rez-de-chaussée de la chapelle épiscopale de Laon (milieu du XIIe siècle). On voit le second à la chapelle Saint-Pierre de Lierre (vers 1210) (fig. 11) et les absides du transept de Tournai représentent le troisième où l'on est déjà en bonne voie vers la solution parfaite. (1). On ne peut donc, même en tenant compte de l'avance relative de Tournai sur le reste de la Belgique, *reculer la construction de ces voûtes bien avant dans le XIIe siècle.*

Ce qui plus est: ces voûtes, de même que toutes les arcades des parties supérieures du transept et de la lanterne, lesquelles sont contemporaines et solidaires de leur appui du côté du chœur, *sont en arc-brisé.* Il n'y avait d'exception que pour l'arcade de la lanterne du côté de la nef, la seule existante avant les transformations et qui supposait une tour centrale différente. *Or l'arc brisé est plus tardif encore à s'introduire chez nous que la voûte d'ogives.* La date de 1200 peut être prononcée pour son apparition en Belgique. Elle peut être un peu avancée pour Tournai.

Peut-être répondra-t-on que ces arcs brisés remplacent les pleins cintres du projet primitif. C'est inadmissible car les arcs supportant la lanterne sur les deux côtés latéraux n'ont certes jamais subi de modifications. Il en est de même des doubleaux épais contre lesquels viennent mourir les

(1) Le pays de la Meuse est encore plus en retard sous ce rapport. A l'abside occidentale de Ste-Croix à Liége, qui date de bien avant dans le XIIIe siècle, on en est encore au stade préliminaire.

nervures des voûtes en melon. Il existe d'ailleurs des arcatures brisées dans le triforium, du côté des nefs, et elles ont l'air bien primitives.

Donc rien de tout cela n'a été construit avant le règne d'Etienne.

Cela ne veut pas dire que la disposition actuelle représente le projet primitif. Il y a eu des repentirs et des reprises. Mais ces reprises ne supposent pas la démolition d'éléments déjà réalisés: *ce sont des changements apportés en cours d'exécution,* et ils concernent particulièrement les voûtes des croisillons. Nous y voyons de belles croisées d'ogives sur plan oblong, presque carré. Or c'est à Soissons et à Chartres que les premières grandes voûtes à quatre nervures apparaissent, vers 1210. Jusqu'alors on n'avait guère pu exécuter sur les hautes nefs que des voûtes *sexpartites.* Et il ne semble pas douteux que *c'était cette solution qui a été envisagée d'abord pour le transept de Tournai.* Il en reste d'ailleurs une preuve matérielle: Deux des colonnettes centrales sont restées sans emploi sous la voûte actuelle et il est impossible de leur trouver une destination autre que celle de porter la nervure centrale d'une voûte sexpartite (fig. 12).

Que s'est-il donc passé? On a tout simplement marché avec le progrès et, au moment de passer au voûtement des croisillons, on s'est décidé pour une croisée simple, ce qui a entraîné une certaine surélévation des murs gouttereaux et des fenêtres. Peut-être une considération constructive n'y a-t-elle pas été étrangère: la nervure centrale prévue n'avait aucun organe de butée de part ni d'autre. A-t-on eu peur de sa poussée? Cela n'est pas exclu.

Tout ceci pour démontrer que le raisonnement échafaudé par M. Dhuicque autour de la couverture en bois de transept, n'a aucune consistance. Dans un très beau dessin, il donne une perspective de ce qu'il affirme être la disposition primitive; mais pour être très beau, le dessin est cependant très inexact. La charpente qu'il esquisse est une charpente de *basilique latine:* elle n'a qu'une inclinaison de toiture de 30°. Or une pente aussi faible n'a jamais existé à la cathédrale actuelle où même le comble de la nef a toujours eu 45°; ni d'ailleurs dans aucune église normande ou scaldienne du XIIe siècle.

Ensuite, pour trouver un emploi aux colonnettes d'angle de la travée rectangulaire, il les prolonge sans la moindre preuve jusqu'à la corniche et il leur fait porter des *fermes accolées aux murs pignons.* Cette disposition est tout-à-fait anticonstructive. Car il faut bien, pour obtenir une couverture étanche, que les vernes aient leurs abouts engagés dans les murs adjacents. Alors qu'a-t-on besoin d'un point d'appui situé juste à côté? C'est à peu près comme si, pour amener l'électricité dans une maison, on plantait un poteau contre la façade, au lieu d'attacher la

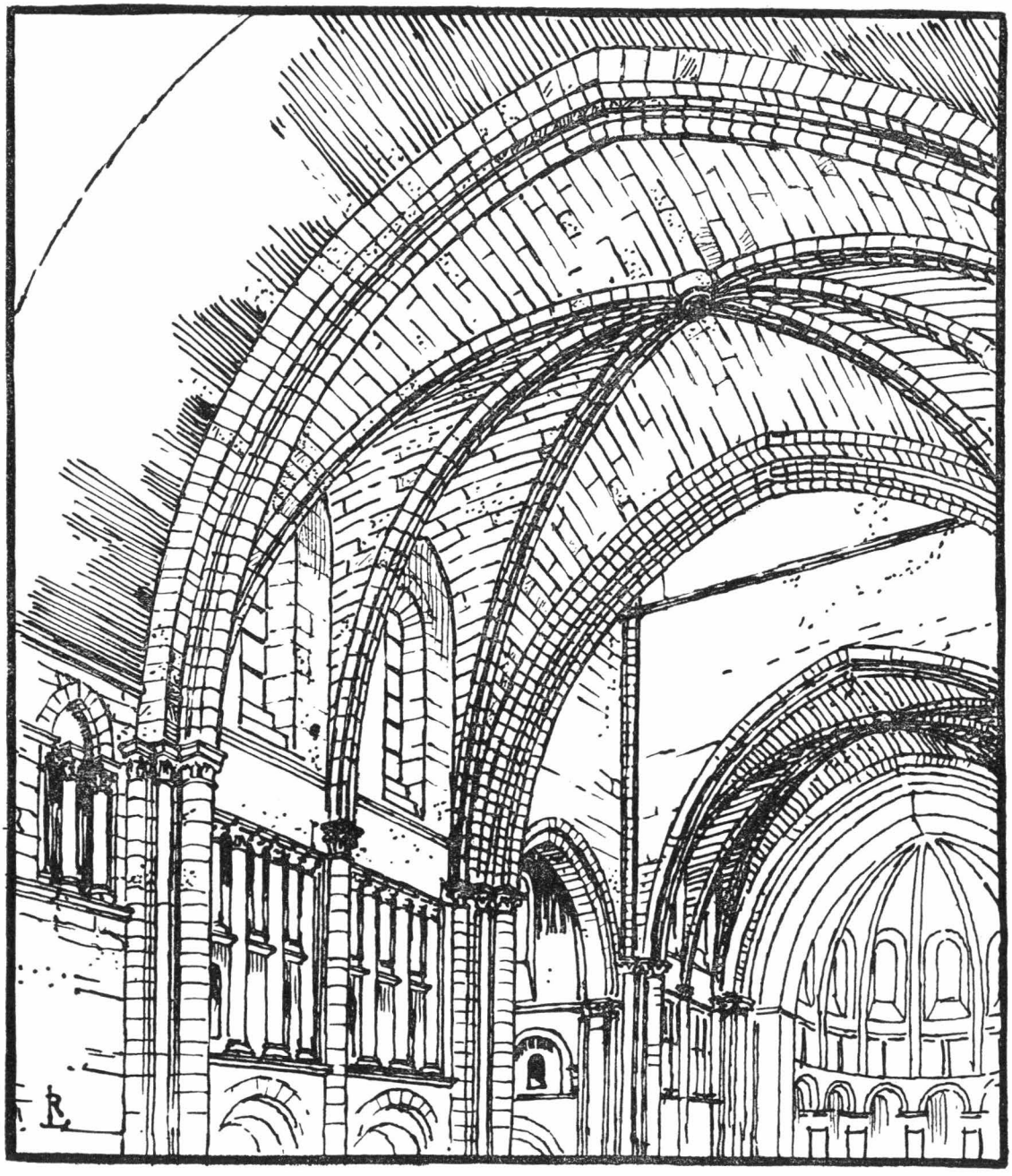


Fig. 12. Cathédrale de Tournai. Le projet primitif probable de couverture des croisillons

herse au mur. Les architectes du XIIIe siècle n'étaient pas gaspilleurs de leurs matériaux au point de faire trois fermes là où une seule pouvait suffire.

Et puis, notre collègue, dont les regards semblent un peu fascinés par tout ce qui nous vient du Sud, nous propose, comme seul possible, un type de *comble romain* à grandes fermes maîtresses avec arbalétriers, vernes, poinçon et chevrons. D'autre part, il dit à plus d'une reprise que plus aucune charpente authentique ne subsiste de l'époque romane. Il est obligé d'aller à Rome et en Sicile pour en trouver. Bien entendu, il a lu dans Viollet-le-Duc qu'il n'en existait plus. Il doit donc en être ainsi! Il aurait mieux fait, me semble-t-il, de regarder autour de lui, de ses propres yeux: il en aurait trouvé à satiété. Je lui en citerai quelques-unes datant, les plus anciennes du Xe siècle et les plus récentes du début du XIIIe. Au pays de Liége: *Saint-Barthélemy et Saint-Denis à Liége* (XII s.); des restes importants à *Celles près Dinant* (XIe s.) et à *l'abbaye de Floreffe* (XIIIe s.); en Brabant: *Bierbeek* (XIIe s.); *Berthem* (X^e et XIIIe s.), *Vossem, Mousty, Woluwe St Lambert* etc.; en Hainaut, aux portes de Tournai: *Horrues* (XIIe s.), *Blaton* (XIIe s.) et, last not least, la majestueuse charpente de *Saint-Vincent à Soignies,* qui comporte trois types différents dont le plus ancien remonte à la fin du Xe siècle.

La plupart de ces charpentes ont porté des plafonds, mais on place exactement les mêmes sur les parties voûtées.

Or, *pas une seule parmi elles ne présente la moindre ressemblance avec une charpente romaine; toutes relèvent du type nordique à chevrons formant ferme:* c'est-à-dire que tous les chevrons, distants selon les cas de 0,80 à 1 m. 15 et épais de 13 à 18 cm., sont assemblés par leurs extrémités dans un entrait solide s'appuyant sur les murs gouttereaux. Des poteaux, des potelets et un faux entrait relient entre elles les parties essentielles de ces fermes qui sont toutes semblables et d'où toute pièce longitudinale, à part les sablières, est systématiquement exclue.

Le plafond est, dans la plupart des cas, posé *sur* les entraits, mais parfois également il est fixé par en dessous ou bien glissé entre deux rainures entaillées dans les joues des tirants.

La cathédrale de Tournai a exercé autour d'elle une influence considérable. Si elle avait possédé une charpente différente de celles en usage dans la région, il serait étonnant que celle-ci n'eût pas été imitée dans l'une ou l'autre des églises qui furent inspirées par elle, comme par exemple Saint-Nicolas à Gand. Mais il se fait que cette église, qui est pourtant tournaisienne 100 %, a conservé jusqu'à ce jour sa belle charpente primitive, à peine évoluée, *à chevrons formant ferme.*

Il y a mieux encore: *à la cathédrale de Tournai même, précisément aux croisillons dont il s'agit,* à l'endroit précis où M. Dhuicque dessine sa charpente romaine, *sont conservés en grande partie les combles originaux de l'époque d'Etienne* pour lesquels M. Dhuicque va chercher des modèles jusqu'en Sicile. *Or ce sont des combles nordiques à chevrons-fermes!* Je pense qu'en voilà assez.

Je conclus: 1° que M. Dhuicque a tort de soutenir que le Chapitre, après avoir subi pendant quelques années sur le transept une charpente apparente, s'est empressé de la remplacer par des voûtes. La vérité est, au contraire, *que les voûtes ont été prévues dès l'origine* et qu'elles devaient à peu près se présenter comme le montre le dessin de la fig. 12.

2° que le système de charpente sur lequel il base toute son argumentation, n'a jamais existé que dans son imagination et que Tournai relève, en fait de combles, de la même école que les autres églises du Hainaut.

Donc tout ce qu'il appuye sur ces deux hypothèses s'écroule.

Continuant sa dissertation M. Dhuicque arrive enfin à destination, notamment à la nef qui, en somme, est seule en cause. Il examine pourquoi, après avoir remplacé la charpente du transept par une voûte, les chanoines n'ont pas fait de même, immédiatement après, pour la nef centrale.

J'ai démontré, je pense, que son point de départ est faux et que la question ne s'est jamais posée de la sorte. Je pourrais donc récuser à priori tout ce que l'auteur dit encore par après, comme n'ayant plus de portée. Je préfère cependant le suivre dans son exposé, car cela me permettra de montrer plus clairement encore la fragilité de sa thèse.

Il se place, dit-il, exclusivement sur le terrain technique, pour éviter le reproche de sentimentalisme. Je ne demande pas mieux que de le suivre sur ce terrain.

D'après lui donc, les chanoines auraient bien voulu remplacer immédiatement le plafond par une couverture de pierres, mais ils en ont été empêchés par la disposition architecturale de la haute nef. « Le système gothique exige en effet de larges appuis au droit des retombées » et sur des exemples pris à Laon, à Reims et à Bayeux il conclut que *l'absence de tout élément vertical à Tournai rendait matériellement impossible l'exécution de voûtes* et « qu'il n'est donc pas nécessaire de justifier leur absence par des considérations d'esthétique ou de sentiment ». Telle est, « sans que le moindre doute puisse subsister à cet égard » la raison pour laquelle la nef de Tournai a gardé son plafond jusqu'au XVIII° siècle.

Examinons de plus près cette affirmation quelque peu solennelle.

Indépendamment du fait que M. Dhuicque pose mal la question, il saute aux yeux du premier élève venu en archéologie que la réponse qu'il

y donne est absolument fantaisiste. Le système gothique peut, en effet, *se passer parfaitement de ces piédroits compliqués* et il s'en est passé maintes fois, cela dès le début. Beaucoup de voûtes n'ont pas d'arcs formerets, ce qui est déjà un gain considérable en fait d'appui, et les trois nervures restantes (deux ogives et un doubleau) se contentent parfaitement *d'un cul-de-lampe,* sculpté ou non. Or un organe de cette espèce peut être entaillé facilement dans n'importe quel mur. A Tournai, à l'endroit même où l'architecte du XVIIIe siècle a posé ses pilastres, il y avait de la place tant et plus. Les exemples de ce mode de construction sont légion, non seulement en Belgique mais même en France. J'en reproduis deux (fig. 13 et 14) à l'intention des non spécialistes.

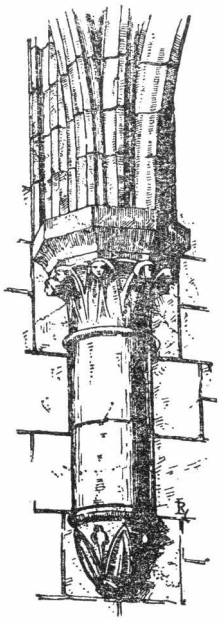


Fig. 13. Eglise de Winxele. Cul-de-lampe portant les retombées des voûtes. (XIIIe s.).

Si d'ailleurs il n'y avait eu que cette difficulté-là, on n'aurait certes pas dû attendre le XVIIIe siècle pour réaliser la réforme: on l'aurait faite au plus tard au XVe. Car alors l'interpénétration des diverses nervures en tas-de-charge est devenue si étroite qu'elle permet d'accrocher les voûtes aux parois mêmes *sans l'aide d'aucune console :* les nervures vont se perdre complètement dans le mur.

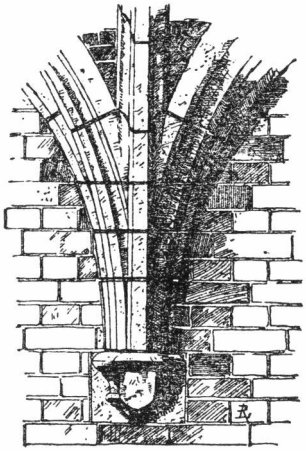


Fig. 14. Cloître des Célestins à Héverlé. Culot de voûtes. (XVIe s.).

A l'appui de sa thèse, M. Dhuicque disposait d'un argument bien meilleur : c'est que, au transept, la poussée des voûtes pouvait être contrebutée facilement, d'une part par la masse des deux clochers et d'autre part par les murs gouttereaux du chœur et de la nef, tandis que ces organes manquaient au vaisseau central. Mais si l'amour des voûtes avait été vraiment si ardent chez les chanoines, ils pouvaient toujours faire appel aux arcs-boutants, comme on l'a fait ailleurs en de multiples cas.

Il y aurait eu du reste des raisons de s'étonner très fort qu'à une

époque où les voûtes d'arêtes étaient encore partout en usage, on ne les aurait pas employées mais qu'on aurait attendu pour en tirer parti le temps où, après cinq siècles d'intervalle, ces voûtes ont reparu. Car M. Dhuicque a tort de rapprocher les voûtes tournaisiennes de celles de style classique. Les voûtes romaines sont bien plus loin des voûtes romanes que celles du XVIIIe siècle. Il faut cependant remarquer que les voûtes romanes — tout comme les voûtes romaines — sont quasi toujours bandées *sur des travées carrées* et non pas oblongues comme c'est le cas à Tournai. Les voûtes barlongues de Maria Laach sont tout à fait exceptionnelles et celles de Vézelay sont simplement des berceaux à lunettes, établis sur doubleaux.

M. Dhuicque s'en prend ensuite à M. Paul Rolland, là où celui-ci invoque le caractère spécial de la nef de Tournai pour justifer le rétablissement du plafond. « Que cette nef n'est pas « membrée » pour recevoir des voûtes, dit-il, c'est évident. Mais les grandes abbatiales normandes ne l'étaient guère plus et cependant elles ont reçu des voûtes dès le XIIe siècle. » M. Rolland aurait la réplique facile: Les églises normandes étaient toutes bien mieux « membrées » que la cathédrale de Tournai et M. Dhuicque, qui ne recule pas devant une petite contradiction, dit lui-même que c'est pour cela précisément qu'on a pu les voûter, le contraire étant vrai pour Tournai. Les grandes nefs normandes sont subdivisées généralement en grandes travées *carrées* par une alternance de soutiens forts et faibles et elles possèdent des faisceaux de colonnettes montant de fond, ce qui facilite considérablement l'établissement des voûtes sexpartites.

Mais en Normandie la construction des voûtes est *allée toujours de pair avec une certaine transformation de la membrure portante et butante.* Même si on le voulait, on ne pourrait plus supprimer ces voûtes aujourd'hui, parce qu'elles sont totalement « *intégrées* » dans l'édifice. Au contraire, dans le cas qui nous occupe, la voûte a été simplement *surajoutée.* Et après les quelques coups de marteau qu'il faudrait pour la démolir, l'état originel se retrouverait absolument intact. Et puis, ne l'oublions pas: du point de vue archéologique et artistique, il n'y a aucune comparaison à faire entre ces voûtes du XIIe siècle, capitales pour l'histoire de l'architecture, et la banale coquille en briques de Tournai.

Dans le chapitre suivant l'auteur de la brochure en vient à examiner la question de savoir si la couverture de bois primitive de la nef était une charpente apparente, visible de l'intérieur, ou bien un plafond horizontal.

Ici sa tactique de discussion change. Il s'y prend comme le ferait un

avocat défendant un inculpé dont la cause est franchement mauvaise. Il se garde bien de plaider « non coupable ». Tout ce qu'il peut faire c'est élever des doutes sur certains faits invoqués dans l'acte d'accusation, pour arriver à conclure que tout de même, puisqu'il n'est pas absolument certain que les choses se sont passées de la sorte, on ne peut pas condamner son client.

Cela revient, en l'occurrence, à dire: « Comme tout le monde n'est pas complètement d'accord sur tous les détails de la forme que revêtait la couverture de bois, il est défendu de la rétablir ». « Tot capita quot sensus » dit le Chanoine Bondroit. Mais quelles sont les questions sur lesquelles tout le monde est d'accord? Et qu'est-ce qu'on réaliserait sur notre pauvre planète s'il fallait attendre sur toute chose l'unanimité des opinions? Pratiquement, *il y a raison suffisante d'agir quand les spécialistes compétents et responsables, ayant étudié la question à fond, émettent un avis positif*, et si les objections formulées par d'autres gens du métier ne peuvent pas sérieusement ébranler cet avis. *Or ici cette unanimité existe;* quant à l'avis des laïcs, on peut et on doit passer outre.

M. Dhuicque se met donc en peine de montrer que le caractère de la couverture primitive n'est pas établi avec une certitude suffisante. Il me semble au contraire que rarement un fait archéologique a pu se vanter de témoignages aussi nombreux et aussi explicites: Cousin (1620) parle d'un « *lambris en forme de tapis* ». Pour tout homme non prévenu il s'agit là d'une surface plate. On répond que Cousin n'y entend rien. Mais faut-il être archéologue ou technicien pour savoir distinguer quand une chose ressemble à un tapis? Le chanoine Waucquier écrit à son tour : «*un lambris travaillé à la mosaïque* », c'est-à-dire à couleurs multiples. En 1742 les termes employés concernant les travaux de peinture désignent bien, selon M. Dhuicque lui-même, *une surface unie, décorée de caissons et de rosaces.* En 1752 le doyen du chapitre parle à son tour du *lambris ou plafond contre les poutres.*

M. Dhuicque cite lui-même tous ces textes, mais la conclusion qu'il en tire est vraiment renversante: « nous pouvons affirmer cependant que cette charpente était apparente, dit-il, et que l'on voyait du bas l'envers du toit et toutes les combinaisons d'entraits, d'arbalétriers, de vernes et de chevrons ». Comme logique, ce n'est vraiment pas banal!

Il met en doute, après cela, que le plafond démoli en 1754 était bien celui du XIIe siècle. Le motif? C'est qu'au témoignage du prophète Viollet le Duc il n'existe plus aucun plafond antérieur au XIVe siècle *en France!*

Mais encore une fois, sommes-nous donc en France? Je lui ai cité des

exemples à satiété de couvertures en bois, même dans les environs immédiats de Tournai, qui sont authentiquement romanes et encore parfaitement solides. Au lieu de les prendre comme point de départ, il s'en va chercher des exemples au loin: en Sicile et à Rome. Pourquoi pas en Chine?

Et que la charpente de Tournai n'aurait été pourvue d'un plafond qu'au XVIe siècle, comment, de grâce, le sait-il? Connaît-il un seul exemple d'une transformation de cette espèce effectuée à l'époque de la Renaissance? Une solution pareille est radicalement en opposition avec l'esprit de l'époque. Si, au XVIe siècle, un changement avait été nécessaire, c'est une voûte que l'on aurait construite et c'eût été indubitablement une voûte gothique.

Mais il y a eu un changement quand même à un moment donné: En 1620 il est encore question d'un «tapis à bâtons » (il s'agit probablement de bâtons rompus en forme de chevrons héraldiques) mais en 1742 il y a des rosaces et des caissons. Donc entre ces deux dates, la veille polychromie s'étant trouvée en mauvais état, on l'a remplacée par une nouvelle, mieux en harmonie avec les idées esthétiques du moment: des caissons avec des rosaces dorées. Bien des décorations anciennes furent ainsi « modernisées » à cette époque, *mais cela n'a entraîné aucune modification au système* lui-même.

Pour en avoir le cœur net, reprenons plutôt la question par le bon bout. Voici comment, me semble-t-il, tout homme non prévenu s'y prendrait pour chercher la vérité sur la nature du couvrement primitif de la nef :

Le vaisseau de Tournai, pour être le plus important de nos sanctuaires romans, se rattache cependant étroitement à nos autres églises contemporaines, et même, si sa conception dénote des accointances avec les grandes abbatiales de la France du Nord, il est certains *qu'il fut construit en matériaux locaux, par des ouvriers du pays et d'après les méthodes en usage dans celui-ci.* Or il se fait que toutes nos autres églises sans exception aucune, y compris les plus grandes comme Nivelles et Soignies, ont pour couvertures *des charpentes germaniques à chevrons formant ferme,* donc sans arbalétriers et sans vernes, et à entraits très rapprochés. Il y a d'autant moins de raison pour douter qu'il en a été ainsi à la nef de Tournai, *qu'un comble de ce système se trouve encore à cette heure sur le transept même de la cathédrale.*

Or il suffit d'avoir regardé une seule de ces charpentes pour se convaincre que, constructivement et esthétiquement, *elles ne peuvent demeurer ap-*

parentes. Il y a là un tel enchevêtrement de pièces de bois, et il fait tellement obscur dans le fond, que la décoration devient illisible. De plus, aussi bien à Saint-Barthélemy de Liége qu'à Soignies, pour ne citer que les plus importantes, le peu de soin avec lequel les bois sont équarris démontre que ces pièces *n'ont pas été conçues pour rester visibles mais pour être cachées aux regards par un lambris ou plafond.* Parmi toutes celles que j'ai examinées de près, il n'y en a *pas une seule qui présente la moindre trace d'un décor quelconque,* soit sculpté, soit peint (fig. 15).

Il est donc logique à tout point de vue d'admettre que tel fut également le cas dans la nef de notre cathédrale. Ces considérations suffiraient pour acquérir une certitude archéologique suffisante. Mais si, après cela, on relit dans les archives les descriptions anciennes citées plus haut, la certitude devient presque de l'évidence.

M. Dhuicque oublie de citer à ce propos un texte qui, à lui seul, devrait lever le dernier doute du contradicteur le plus sceptique. C'est celui du Doyen du chapitre, que relève M. Rolland: « Cette charpente n'est pas faite à la moderne: *les chevrons ne sont pas portés par des pannes ou des ventrières, mais sont gros et forts, entés sur des poutres transversales et appuyés de portants entés dans ces poutres* ». S'il ne s'agit pas là de fermes romanes nordiques, il faut jeter sa langue aux chiens! L'existence du *plafond* est donc évidente.

Un seul point pourrait encore prêter à discussion: le plafond était-il appuyé *sur* les poutres, comme le suppose le dessin de M. J. Cailleau, publié dans l'article de M. Rolland, ou était-il fixé par en dessous? Il existe des exemples des deux solutions. Le plus beau plafond roman que l'on connaisse, celui de Saint-Michel de Hildesheim, est de la dernière espèce. Et comme les textes des auteurs anciens parlent d'un « *tapis* », et d'un « *lambris contre les poutres* », il ne faut guère douter que c'était aussi le cas à Tournai (1). On ne peut pas décemment appeler « tapis » une surface qui serait interrompue tous les mètres par des poutres d'au moins 45 cm. de hauteur.

Et on ne se figure pas non plus, dans ce cas, des caissons et des rosaces dont toute la vue aurait été obturée par les poutres. Nous arrivons donc de nouveau ici à une quasi certitude.

Et en tout cas, même si un léger doute devait encore planer sur l'un ou l'autre détail, ce ne serait pas une raison suffisante pour renoncer

(1) M. Paul Rolland nous communique encore le texte suivant tiré du même ms. Waucquier (p. 42): « ... l'étrange amas de poutres qui jonchent le dessus de cette nef, *auquels (poutres) est attaché le lambris* à la mosaïque qu'on voit encore à présent. »...

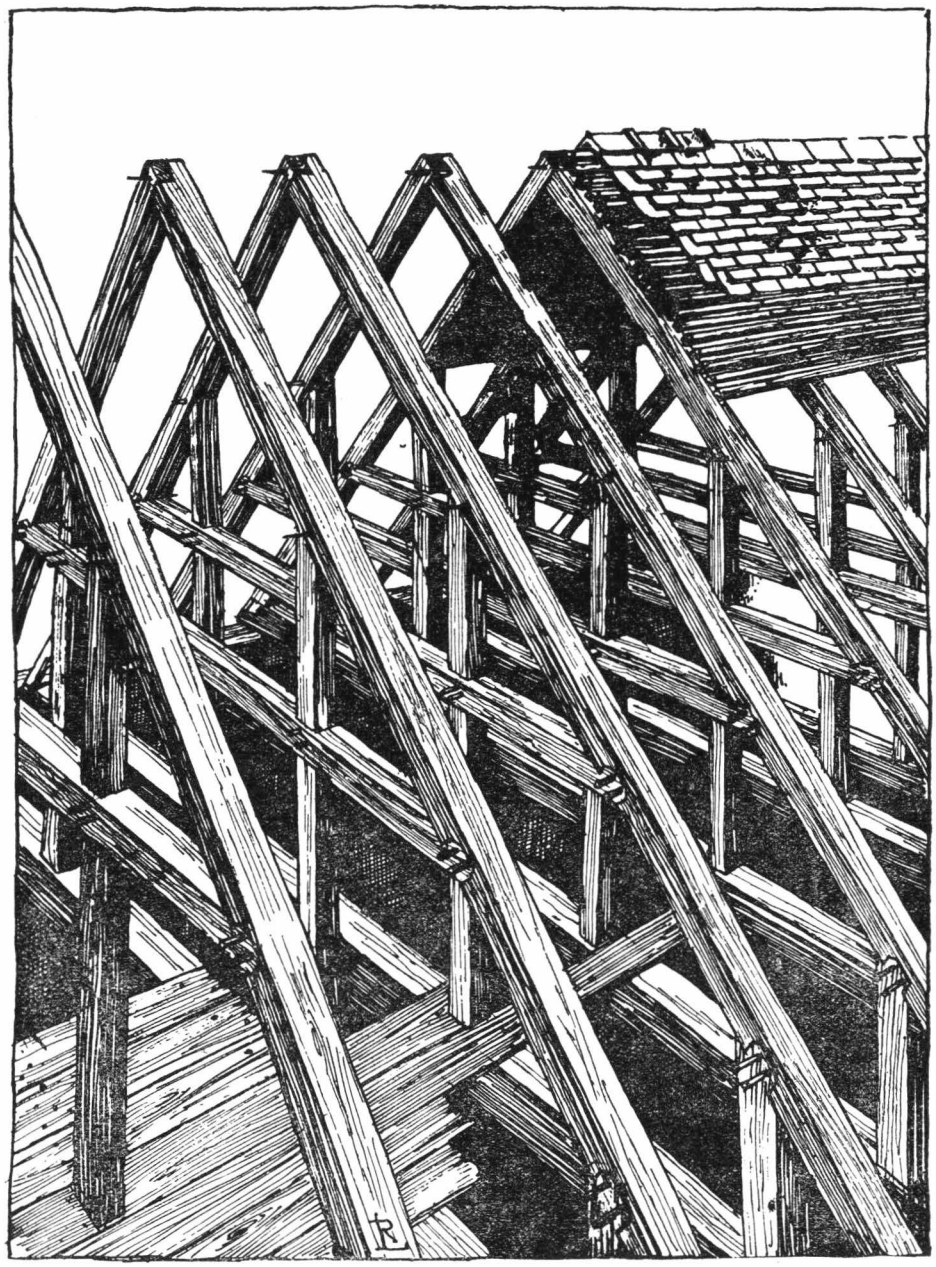


Fig. 15. Perspective de la construction d'une charpente à chevrons-fermes.

au rétablissement du plafond. Cela parce que ces détails, mis dans la balance, sont *de quantité négligeable à côté des énormes avantages qui, tant du point de vue artistique que sous le rapport archéologique, résulteront de la restitution de l'état primitif.*

Ici je suis obligé de répéter ce que j'ai écrit ailleurs et que M. Rolland a clairement exposé dans son article de « Reconstruction ». En résumé: s'il s'agissait d'une édifice ordinaire dont plusieurs exemplaires existent encore, on pourrait plaider avec quelque raison le «non lieu» en faveur de la voûte. Mais nous sommes en présence *d'un monument unique en son genre* et qui, de ce fait, prend une *importance européenne.* La nef de Tournai est le prototype des églises à quatre étages. *Dans aucune autre le principe d'horizontalisme n'a été accentué avec une telle force.* Or cette puissante originalité est anéantie actuellement par la voûte; mais il est possible de lui en rendre au moins 98 % *et cela simplement en sacrifiant cette adjonction sans valeur archéologique appréciable.* La saine raison ne demande-t-elle donc pas qu'on profite de l'occasion présente pour rendre à la cathédrale de Tournai, en plus de ses autres qualités merveilleuses, cette plus-value inestimable?

Comme le dit M. Dhuicque, toutes les grandes églises romanes normandes et nord-françaises étaient destinées à recevoir un plafond. Mais *nulle part ce rétablissement n'est possible* sans grands sacrifices. *Nulle part, hormis à Tournai.* Il nous est difficile actuellement de toucher de près le vénérable idéal qui animait les architectes du XIIe siècle. *Si nous le voulons, Tournai nous le révélera dans toute sa plénitude.* Faut-il en dire davantage?

Mais M. Dhuicque ne dépose pas encore les armes. Il réserve un coup d'estoc pour la proposition dont je ne décline pas la paternité: *celle de remplacer la charpente en bois par une autre, de forme analogue, en béton armé.*

Il commence par expliquer à ceux qui l'ignoreraient, en quoi consiste la construction en béton et il en admet l'application dans les monuments anciens, mais seulement comme moyen de consolidation. « Nulle part on ne saurait admettre, dit-il, qu'il se substitue aux matériaux utilisés lors de la construction de l'édifice. Chacun sait que la technique d'une charpente en béton n'a rien de commun avec celle d'une charpente en bois. Il faut donc choisir: Sont-ce les formes de la charpente en bois que l'on se propose de reproduire? Dans ce cas cette charpente sera un non sens. » Est-ce bien certain? Les combles de forme courante en béton se com-

posent des mêmes pièces essentielles que leurs congénères en bois: entraits, arbalétriers, vernes, faitière et chevrons. Mais *la charpente romane offre encore bien plus d'analogies avec les formes exigées pour le béton* armé. Les études de nos meilleurs techniciens, entre autres celles de mon collègue Van der Haeghen de Louvain, ont démontré que le tracé d'une ferme à chevrons se rapproche de très près de celle d'une ferme Veerendeel en béton et que ce mode de construction est en somme plus économique que celui d'un comble du type courant. Aussi les églises de Nivelles, d'Orp-le-Grand et de Gossoncourt, qui toutes ont vu brûler leurs charpentes en 1940, recevront incessamment des plafonds plats à entraits apparents en béton, du type roman décrit plus haut.

Car, en fin de compte, aucune église ne peut se passer de toiture, la cathédrale de Tournai pas plus qu'une autre. Et comme le bois de chêne des dimensions requises est absolument introuvable à l'heure qu'il est, et comme le fer s'est révélé complètement déficient, il ne reste que le béton. Si l'on peut, dans ce matériau, se rapprocher de la forme et de l'esprit des charpentes primitives, et si cette solution n'est pas plus dispendieuse qu'une autre, il est évident qu'elle s'impose. Deneux n'a-t-il pas agi de même à la cathédrale de Reims, se conformant à l'esprit gothique? Mieux vaudrait évidemment rétablir *et* la matière *et* la forme. Mais puisque faire les deux est impossible, ne *vaut-il pas mieux la forme que rien du tout?*

Car la matière n'est pas tout en architecture. Ce qui donnera leur caractère essentiel à des plafonds comme ceux de Nivelles, c'est le rythme rapide des entraits horizontaux. Si ces derniers ont les dimensions requises, l'aspect sera exactement le même, vu du bas, que celui des poutres en bois, d'autant plus que le plafond lui-même sera en bois de chêne, relevé de peintures et isolé contre le froid, la chaleur et les incendies par des plaques de béton bims. Les entraits eux-mêmes pourront recevoir la couleur que l'on voudra et aucun spectateur ne sera choqué du changement de matière. C'est déjà un résultat appréciable. Lorsqu'on ne peut pas avoir les 100 % d'indemnité auxquels on a strictement droit, faut-il refuser pour cela les 90 % qu'on vous offre?

Ceci concerne, bien entendu, le cas de Nivelles et d'autres analogues. A Tournai la situation est encore bien plus favorable. Car, comme je l'ai dit plus haut, il est quasi certain que le *plafond doit y être placé en dessous des poutres et que, de ce fait, celles-ci ne seront pas visibles.* Je me demande ce qui s'oppose alors à l'emploi du béton pour la charpente? Le plafond lui-même serait en chêne polychromé et isolé et le seul rôle

esthétique à jouer par les entraits consiste en ce qu'on verrait, ou plutôt qu'on soupçonnerait leurs abouts en bec de flûte qui dépasseraient légèrement la corniche. Celle-ci serait rétablie à son niveau primitif et dans sa forme originelle, au grand avantage des proportions de l'ensemble.

Je trouve inutile de m'arrêter aux deux derniers chapitres de la brochure. Dans le premier il s'agit de *l'arc triomphal,* qui fut modifié au XIIIe siècle, ce qui éventra la belle frise d'arcatures romanes reliant les murs gouttereaux. Mais personne, je pense, n'a proposé de refaire l'arcade primitive en plein-cintre. C'est donc encore un coup d'épée dans l'eau.

Le dernier chapitre n'a rien à voir avec la question de la voûte et il reste en dehors de la présente discussion. Il concerne les *deux clochers de la façade occidentale* qui ont été, d'après M. Rolland, prévus et même exécutés partiellement. La tactique de M. Dhuicque est, ici encore une fois, surprenante. « Attention, s'écrie-t-il: on ne parle en ce moment que du plafond. Mais où va-t-on s'arrêter? On en viendra sans doute à exiger la démolition du porche du XIVe siècle et la reconstruction des clochers occidentaux!» Pourquoi ne continue-t-il pas? Il y a encore ample matière à indignation en dénonçant les criminels qui ourdissent sans doute dans l'obscurité de noirs projets contre le chœur gothique! Si l'auteur était magistrat, je plaindrais le pauvre braconnier qui se verrait condamner à vie par lui, parce que, après avoir tué un lièvre, il en viendrait certainement un jour à assassiner le garde-chasse!

Qu'il se tranquilise. Il n'est pas question de reconstruire les tours occidentales, même s'il était démontré qu'elles ont existé. Je n'ai d'ailleurs jamais étudié ce point en détail et je ne puis le discuter. M. Rolland le fera s'il le juge opportun.

J'ai hâte de conclure. Mon collègue de Bruxelles a désiré porter le débat sur le terrain technique. Je crois l'avoir suivi fidèlement dans cette enceinte et n'avoir esquivé aucune de ses passes. Le lecteur jugera où est la vérité. J'espère au moins avoir dissipé quelques malentendus et avoir apporté à la question un peu plus de clarté.

R. LEMAIRE.

KRONIEK — CHRONIQUE

KONINKL. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE. ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE.

DIENSTJAAR 1942. — EXERCICE 1942.

DIRECTION - BESTUUR.

Voorzitter - Président: Vicomte CH. TERLINDEN.
Onder Voorzitter - Vice-Président: A. VISART DE BOCARME.
Secretaris - Secrétaire PAUL ROLLAND.
Schatbewaarder - Trésorier: JOS. DE BEER.
Adjunct-secretaris (Tijdschrift) - *Secrétaire-adjoint* (Revue): J. LAVALLEYE.
Adjunct-bibliothecaris - Bibliothécaire-adjoint: AD. JANSEN.

BEHEERRAAD. — CONSEIL D'ADMINISTRATION.

Raadsleden uitgaande in 1943 - Conseillers sortant en 1943: L. STROOBANT, Vicomte CH. TERLINDEN, PAUL SAINTENOY, G. HASSE, DE BEER.
Raadsleden uitgaande in 1946. - Conseillers sortant en 1946: R. P. DE MOREAU S. J., Chan. R. MAERE, BAUTIER, GANSHOF, VAN DEN BORREN, ABBÉ PHILIPPEN.
Raadsleden uitgaande in 1949 - Conseillers sortant en 1949: A. VISART DE BOCARMÉ, HULIN DE LOO, Mgr. H. LAMY O. P., L. VAN PUYVELDE. PAUL ROLLAND, MARCEL LAURENT.

WERKENDE LEDEN. — MEMBRES EFFECTIFS.

HH... MM...

SAINTENOY, PAUL, architecte. Bruxelles, rue de l'Arbre Bénit, 123. 1896 (1891)*
VAN DEN GHEYN, (Chan.), président du Cercle archéologique de Gand, Gand, rue du Miroir, 10. 1896 (1893)
STROOBANT, L., directeur honoraire des Colonies agricoles de Wortel et Merxplas, Schaarbeek, rue de Waelhem, 32. 1903 (1890)
HULIN DE LOO, G., professeur émérite à l'Université, Gand, place de l'Evêché, 3. 1912 (1906)
JANSEN, O. P., (chan. J. E.), archiviste de la ville, Turnhout, rue du Ruisseau, 5. 1919 (1909)
MAERE, (Chan. René), professeur à l'Université, Louvain, rue des Récollets, 29. 1919 (1904)
VISART DE BOCARMÉ, ALBERT, membre suppléant du Conseil héraldique, Bruges, rue St. Jean, 18. 1920 (1919)
HASSE, GEORGES, professeur à l'Université coloniale, Berchem-Anvers, avenue Cardinal Mercier, 42. 1922 (1910)

(*) De eerste datum verwijst naar de kiezing tot werkend lid; de tweede (tusschen haakjes) verwijst naar de benoeming tot in het land gevestigd briefwisselend lid.
La première date est celle de l'élection comme membre effectif. La date entre parenthèse est celle de la nomination comme membre correspondant régnicole.

CAPART, JEAN, conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Woluwe-Bruxelles, avenue R. Van den Driessche, 4. 1925 (1912)

ROLLAND, PAUL, conservateur aux Archives de l'Etat, conseiller à la Restauration Nationale, Anvers, rue St. Hubert, 67. 1925 (1922)

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

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

LAMY, (Mgr. HUGHES), abbé de Floreffe. Institut Notre-Dame de Lourdes, Yvoir. 1926 (1914)

VAN PUYVELDE, LEO, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Uccle, Avenue de Kamerdelle, 15. 1928 (1923)

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

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

MICHEL, ED., attaché au Musée du Louvre, professeur à l'Université de Bruxelles, Bruxelles, rue de Livourne, 49. 1928 (1925)

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

GESSLER, JEAN, professeur à l'Université, Louvain, boulevard L. Schreurs, 31. 1930 (1921)

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

DE MOREAU, S. J. (R. P. ED.), professeur au Collège théologique et philosophique de la Compagnie de Jésus, Louvain, rue des Récollets, 11. 1932 (1925)

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

LEFÈVRE, O. P., (chan. PL.), archiviste aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, avenue de la Brabançonne, 24. 1932 (1925)

VAN DE WALLE, BAUDOUIN, professeur à l'Université de Liége, Bruxelles, rue Belliard, 187. 1932 (1926)

DE BEER, JOS., conservateur du Musée du Sterckshof, Deurne-Anvers, Hooftvunderlei, 160. 1933 (1931)

VANNÉRUS, JULES, directeur de l'Académie Belge à Rome, Bruxelles, avenue Ernestine, 3. 1934 (1928)

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

DE SCHAETZEN, (baron), MARCEL, Bruxelles, rue Royale, 87. 1935 (1925)

LAVALLEYE, JACQUES, maître de conférences à l'Université de Louvain, conservateur-adjoint aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Woluwe-S. Pierre, rue François Gay, 299. 1935 (1930)

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

BREUER, JACQUES, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Woluwe, Parc Marie-José, 1. 1936 (1929)

VELGE, HENRI, professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, Boulevard St. Michel, 47. 1936 (1927)

CRICK-KUNTZIGER, MARTHE, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, Rue de l'Aurore, 18. 1937 (1929)
LAES, A., conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, place G. Brugmann, 30. 1937 (1931)
COURTOY, F., conservateur des Archives de l'Etat et du Musée d'Antiquités, Namur, boulevard Frère Orban, 2. 1939 (1926)
THIBAUT DE MAISIÈRES, (Abbé M.), Professeur à l'Institut St. Louis, Bruxelles, boulevard du Jardin Botanique, 38. 1939 (1932)
ROGGEN, D., hoogleeraar te Gent, Elsene-Brussel, Ad. Buyllaan, 105. 1941 (1937)
VAN CAUWENBERGH, (Chan.) ETIENNE, bibliothécaire en chef de l'Université, Louvain, rue de Namur, 102. 1941 (1937)
ROUSSEAU, FÉLIX, conservateur aux Archives générales du Royaume, Ixelles, rue de la Brasserie, 70. 1941 (1935)
LEMAIRE (KAN. R.), hoogleeraar te Leuven, Héverlé, Van den Bemptlaan, 15. 1942 (1914)

IN HET LAND GEVESTIGDE BRIEFWISSELENDE LEDEN: MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES:

HH. MM.

ZECH, (abbé MAURICE), curé de l'église N. D. du Finistère, Bruxelles, rue du Pont Neuf, 45. 1904
ALVIN, FRED., conservateur à la Bibliothèque royale, Uccle-Bruxelles, rue Edith Cavell, 167. 1914
POUPEYE, CAM., Schaarbeek, boulevard Lambermont, 470. 1914
RAEYMAEKERS, Dr., directeur honor. de l'Hôpital militaire, Gand, boulevard de Martyrs, 76. 1914
HOCQUET, A., archiviste honoraire de la ville, Tournai, rue Albert Asou. 1920
TOURNEUR, VICTOR, conservateur en chef de la Bibliothèque royale, Bruxelles, Chaussée de Boitsfort, 102. 1922
PIERRON, SANDER, secrétaire de l'Institut Supérieur des Arts décoratifs, Ixelles-Bruxelles, avenue Emile Béco, 112. 1922
LOSSEAU, LÉON, avocat, Mons, rue de Nimy, 37. 1928
TULPINCK, CAM., membre de la Commission royale des Monuments et des Sites, Bruges, rue Wallonne, 1. 1928
LACOSTE, PAUL, commissaire général du Gouvernement pour les Expositions du Travail, Tournai, quai Dumon, 1. 1929
PEUTEMAN, JULES, membre de la Commission royale des Monuments et des Sites, Verviers, rue des Alliés, 32. 1930
HALKIN, LÉON, professeur à l'Université, Liége, Boulevard Emile de Laveleye, 59. 1932
HUART, auditeur militaire, campagne de Sedent, Jambes-lez-Namur. 1931
NINANE, LUCIE, professeur à l'Ecole des Hautes-Etudes de Gand, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153. 1932
NOWÉ, H., archiviste de la Ville, Gand, rue Abraham, 13. 1932
BERGMANS, SIMONE, professeur à l'Ecole des Hautes-Etudes, Gand, rue de la Forge, 35. 1932
DELBEKE, (Baron), FRANCIS, Château de Linterpoort, Sempst. 1932

LYNA, FRÉDÉRIC, conservateur-adjoint de la section des Manuscrits à la Bibliothèque royale, Bruxelles, rue Froissart, 114. 1934

DE CLERCQ, abbé CARLO, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome, Anvers, rue du Péage, 54. 1934

DE BOOM, GHISLAINE, bibliothécaire à la Bibliothèque royale, Bruxelles, avenue H. Dietrich, 35. 1935

BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique, Arlon, avenue Nothomb, 50. 1935

ERENS, O. P. (Chanoine), archiviste de l'Abbaye de Tongerloo. 1935

BONENFANT, PAUL, archiviste de la Commission d'Assistance publique, Ixelles, avenue du Pesage, 12. 1935

MARINUS, ALBERT, directeur des Services historiques et folkloriques du Brabant, Bruxelles, Vieille Halle au Blé, 9. 1935

VERCAUTEREN, FERNAND, professeur à l'Université de Liége, Uccle, rue Stanley, 54. 1935

DE RUYT, FRANS, membre de l'Institut historique belge de Rome, Bruxelles, rue Louis Hap, 133. 1935

JANSEN, ADOLPHE, professeur au Collège Notre-Dame, Anvers, rue Van Schoonbeke, 79. 1936

DELFÉRIÈRE, LÉON, professeur à l'Athénée royal de Lessines, chaussée de Grammont, 10. 1936

DE GAIFFIER S. J. (le R. P.), membre de la Société des Bollandistes, Bruxelles, boulevard S. Michel, 24. 1937

BRIGODE, SIMON, architecte, Marcinelle, rue Sabatier, 11. 1937

CALBERG (Mlle), attachée aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Cinquantenaire, Bruxelles. 1937

WILLAERT S. J. (le R. P.), professeur aux Facultés de N. D. de la Paix, Namur, rue de Bruxelles, 59. 1937

FIERENS, PAUL, professeur à l'Université de Liége, Bruxelles, rue Souveraine, 99. 1937

STELLFELD, J. A., juge au Tribunal de 1re Instance, Anvers, rue S. Joseph, 14 1937

SABBE, ETIENNE, conservateur des Archives de l'Etat, Anvers, place Door Verstraete, 5. 1937

DUVERGER, J., hoogleeraar te Gent, Sint-Amandsberg, Toekomststraat, 88. 1937

VAN STRATUM, F., président du Tribunal de 1re Instance, Anvers, avenue Cogels, 59. 1937

LENAERTS, E. H. R., Borgerhout-Antwerpen, Zonstraat, 71. 1938

HALKIN, LÉON-ERNEST, chargé de cours à l'Université, Liége, rue des Vennes, 179. 1938

HARSIN, PAUL, professeur à l'Université, Liége, Avenue du Luxembourg, 1. 1938

MARLIER, GEORGES, maître de Conférences à l'Institut supérieur des Arts Décoratifs, Bruxelles, avenue du Diamant, 161. 1938

SULZBERGER, S., professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts, Bruxelles, rue Frans Merjay, 101. 1938

LOUANT, A., conservateur des Archives de l'Etat, Mons, rue Buisseret, 51. 1939

DOUTREPONT, ANTOINETTE, ancienne bénéficiaire de la Fondation Marie-José, Louvain, rue des Joyeuses Entrées, 26. 1939

MORETUS PLANTIN, S. J., (le R. P. H.), professeur aux Facultés de N.-D. de la Paix, Namur, rue de Bruxelles, 59. 1940

JACOBS VAN MERLEN, LOUIS, président de la Société « Artibus Patriae », Anvers, rue van Brée, 24. 1940
FAIDER-FEYTMANS (Me), conservateur du Château de Mariemont. 1941
SQUILBECK, JEAN, attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, rue Gachard, 69. 1941
HELBIG, JEAN, attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, rue J. F. Debecker, 82. 1941
CLERCKX, Suzanne, bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique, Bruxelles boulev. van Haelen, 92, (Forest). 1941
DOSSIN, G., professeur à l'Université de Liége, Wandre, rue des Ecoles. 1941
BAUWENS (Mgr), abbé de Leffe (Dinant). 1941
VAN WERWEKE J., hoogleeraar te Gent,Sint-Denijs Westrem,Steenweg-Oost,15. 1941
SCHOUTEDEN-WÉRY (Me J.), Pavillon du Musée de Tervueren, Bruxelles. 1941
WINDERS, Max, architecte, Anvers, Avenue de Belgique, 179. 1941
DE VIGNE, Marguerite, conservateur-délégué des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, rue du Musée, 9. 1942
HOLLENFELTZ, JEAN, docteur en médecine, Arlon, avenue Tesch, 49. 1942
VERHOOGHEN, VIOLETTE, conservateur-adjoint aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire. 1942
PARMENTIER, R. A., archiviste de la ville, Bruges, quai Spinola, 7. 1942
LEURS, STAN, hoogleeraar te Gent, Antwerpen, Raapstraat, 12. 1942
LECONTE, L., conservateur en chef du Musée Royal de l'Armée, Bruxelles, rue des Pâquerettes, 86. 1942

RAPPORT SUR L'EXERCICE 1941.

La vieille Académie royale d'Archéologie de Belgique a accompli en 1941 sa 99me année. En attendant le grand anniversaire, dont il faut espérer que les circonstances permettront la célébration à la date voulue, nous avons enregistré — faute de pouvoir faire davantage — un anniversaire personnel, celui de M. Paul Saintenoy, qui figure, non pas comme simple «figurant», parmi nos membres depuis 50 ans. M. Saintenoy, en effet, fut élu membre correspondant le 4 octobre 1891 et l'on sait qu'il a occupé depuis lors un siège de membre titulaire et même le fauteuil présidentiel.

A côté de cet événement qui doit nous réjouir, deux deuils sont venus assombrir nos pensées: ce sont ceux du R. P. Ferdinand Peeters S. J., membre correspondant depuis 1928 et membre titulaire depuis 1935, et de Joseph Maertens de Noordhout, membre correspondant depuis 1936.

Le vide laissé dans nos listes par des événements analogues datant de l'an dernier a été comblé par de nouvelles incorporations.

Ont été ainsi promus membres titulaires: le 8 juin, MM. D. Roggen, le Chanoine Van Cauwenbergh et F. Rousseau. Ont été élus membres correspondants, le même jour, Madame Faider-Feytmans, conservateur du Musée de Mariemont; MM. Squilbeck et Helbig, attachés aux Musées royaux du Cinquantenaire; Mlle Clercx, bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles; M. Dossin, professeur à l'Université de Liége: Mgr Bauwens, abbé de Leffe, M. Van Werveke, professeur à l'Université de

Gand; le 9 novembre Mme Schouteden-Wéry et M. Max Winders, architecte à Anvers.

L'Académie a été dirigée cette année par Mgr H. Lamy, O. Praem., régulièrement promu président. Le vicomte Terlinden a été appelé aux fonctions de vice-président, le 2 mars. Les fonctions de trésorier et de secrétaire ont continué d'être remplies par M. M. de Beer et Paul Rolland.

Des séances réservées aux membres titulaires et des séances générales ont eu lieu les 2 mars, 8 juin et 9 novembre; elles ont été tenues chaque fois aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles et il convient de remercier le Conservateur-délégué de ces Musées, Mlle M. Devigne, de son aimable hospitalité.

Au cours des séances générales les communications suivantes ont été entendues:

de Mgr Lamy: *Une compétition de sculpteurs pour l'érection de la statue de saint Norbert à Saint-Pierre de Rome (1738-1767).* (2 mars);

de M. Paul Rolland: *Découverte de peintures de Robert Campin, à Tournai.* (2 mars).

de M. Bautier: *Le Maître de Marie de Hongrie* et *Portraitistes flamands pseudo-espagnols* (8 juin).

de Mlle Sulzberger: *Rubens et la Peinture antique.* (8 juin)

de Mlle De Boom: *A propos du projet de tombeau de Philibert le Beau.* (9 novembre).

de M. J. Gessler: *Le céphalophorat et autres origines légendaires* (9 novembre).

Le travail d'inventorisation de la bibliothèque s'est poursuivi sous la direction de M. A. Jansen. Les fiches des ouvrages séparés et tirages à part, dont la collection est très riche, ont été faites jusqu'à la lettre L.

Quant à notre organe, la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, si elle a pu doubler le cap d'une année particulièrement difficile, c'est grâce à l'aide devenue traditionnelle, mais non moins appréciée, de la Fondation Universitaire et à la générosité répétée de MM. Visart de Bocarmé, Friling et du baron Verhaegen, à qui nous adressons ici l'expression de notre gratitude.

Rendue confiante par de tels témoignages d'intérêt, notre Académie est entrée courageusement depuis le 4 octobre 1941, dans sa centième année.

Le 1er février 1942.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

VERSLAGEN — PROCES-VERBAUX

Séance des Membres titulaires du 9 novembre 1941.

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

Présents: MM. le vicomte Terlinden, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, MM. Bautier, Breuer, Mme Crick-Kuntziger, MM. le comte J. de Borchgrave d'Altena, Gessler, Hulin de Loo, Chanoine Maere, R. P. F. Peeters S.J., Saintenoy, Van den Borren, van de Walle, baron Verhaegen, Velge, Visart de Bocarmé.

Excusés: MM. Ganshof et Vannérus.

Le P. V. de la séance du 8 juin est lu et adopté.

On procède à l'élection de deux membres correspondants régnicoles. Le scrutin amène les noms de Mme Schouteden-Wéry, à Tervueren, et de M. Max Winders, architecte, à Anvers.

Le trésorier fait part des nombreuses défaillances constatées dans le paiement des cotisations. L'Académie décide de rappeler une dernière fois, aux confrères en cause, leur devoir résultant de l'acte d'association sans but lucratif. D'après leur réponse, une décision définitive sera prise à leur égard par le bureau et on pourvoira aux remplacements éventuels au cours de la prochaine séance. La liste des candidats sera établie d'après les anciennes listes.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
Mgr LAMY O.Praem.

Séance générale du 9 novembre 1941.

La séance s'ouvre à 15 h. à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts, sous la présidence de Mgr Lamy, O. Praem., président.

Présents: MM. le vicomte Terlinden, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, MM. Bautier, Breuer, Mme Crick-Kuntziger, MM. le comte J. de Borchgrave d'Altena, le R. P. de Moreau, S.J., Gessler, Hulin de Loo, Chanoine Maere, R.P. Peeters S.J., Saintenoy, Van den Borren, van de Walle, Velge, baron Verhaegen, Visart de Bocarmé, membres titulaires; Mgr Bauwens, O. Praem., M. Bonenfant, Mlles Clercx, de Boom, le R. P. de Gaiffier S.J., baron Delbeke, Mlle Doutrepont, M. Delférière, Mme Faider-Feytmans, MM. Fierens, Lenaerts, Poupeye, Van Stratum, Mlle Sulzberger, M. Squilbeck, membres correspondants.

Excusés: MM. Ganshof et Vannérus, membres titulaires; Jacobs van Merlen, Maertens de Noordhout, membres correspondants.

Le P. V. de la séance du 8 juin est lu et approuvé.

Le victomte Terlinden propose d'envoyer une adresse à Sa Majesté le Roi à l'occasion de Sa fête patronale du 15 novembre; de procéder à une collecte entre les membres afin d'envoyer un colis à notre confrère, M. Jacques Lavalleye, prisonnier en Allemagne; de demander au comte J. de Borchgrave d'Altena de faire une communication sur la signature apposée par Van Eyck sur l'Agneau Mystique. Ces trois propositions sont approuvées.

La parole est donnée à Mlle Gh. De Boom, qui entretient l'assemblée du *Projet de tombeau de Philibert le Beau, duc de Savoie,* dont il a été question dans un récent article de la revue, signé par M. Lemoine, conservateur du Musée de Bordeaux. Tout en reconnaissant la grande originalité de cet article qui consiste à rapprocher une œuvre littéraire (la «couronne Margaritique» de Jean Lemaire de Belges) de l'œuvre plastique en question, Mlle De Boom formule les considérations suivantes: d'abord, conformément à l'opinion traditionnelle, la Couronne fut commencée vers 1505 et non en 1508-1509, comme le prétend M. Lemoine; ensuite, le manuscrit achevé et relié était en possession de la Gouvernante; enfin il est très possible qu'il existe un lien entre l'œuvre littéraire et l'œuvre artistique, mais c'est du côté de la petite statuaire du tombeau que l'on devrait se tourner pour le trouver.

M. J. Gessler fait ensuite une communication sur le *Céphalophorat et autres origines légendaires.* Après avoir indiqué l'origine d'ordre plastique de la légende de la Bocca della Verita, et l'origine d'une inscription maastrichtoise basée, elle, sur la tradition populaire, il en vient à la légende du céphalophorat, à laquelle il refuse une origine plastique en lui attribuant une origine littéraire. C'est en tout cas dans la seconde vie de saint Denis, le prototype du genre, que l'on trouve la première documentation relative à cette tradition.

Cette communication est suivie d'une remarque de Mlle De Boom et d'un complément d'information du R.P. de Gaiffier S.J.

Vu l'impossibilité de disposer de projections lumineuses, la communication du comte d'Altena est remise à une séance ultérieure.

La séance est levée à 17 h.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
Mgr LAMY, O.Praem.

Séance des Membres titulaires du 1er février 1942.

(Assemblée générale de l'A.S.B.L.).

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

Présents: MM. Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, Mme Crick-Kuntziger, le comte J. de Borchgrave d'Altena, MM. Lavalleye, Van den Borren, Velge.

Excusés: Mgr Lamy, O.P., président, MM. Ganshof, Van den Gheyn, baron Verhaegen, Visart de Bocarmé.

Le P. V. de la séance du 9 novembre est lu et adopté.

Le secrétaire et le trésorier font respectivement rapport sur l'exercice 1941. Ces rapports sont approuvés après nomination de deux vérificateurs (Mme Crick-Kuntziger et M. Velge). Le budget pour 1942 est également approuvé.

On décide de porter à 100 fr. le montant de la cotisation-abonnement.

Sur proposition du président, M. A. Visart de Bocarmé est proclamé, à l'unanimité, vice-président pour 1942.

On procède à l'élection de trois membres correspondants. Sont élus M. Hollenfeltz, docteur en médecine à Arlon, Mlle M. Devigne, conservateur-délégué des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et Mlle V. Verhooghen, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Des candidatures sont proposées pour un siège de membre titulaire.

La liste des candidats pour 3 sièges de membre correspondant est également arrêtée.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
Vicomte TERLINDEN.

Séance générale du 1er février 1942.

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

Présents : MM. Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, Mme Crick-Kuntziger, le comte J. de Borchgrave d'Altena, MM. Lavalleye, Van den Borren, Velge, membres titulaires; M. Bonenfant, Mlle Clercx, le baron Delbeke, Mme Faider, MM. Jacobs van Merlen, Poupeye, Mme Schouteden-Wéry, MM. Squilbeck, Mlle Sulzberger, M. Winders, membres correspondants.

Le président ouvre la séance en donnant lecture d'une lettre par laquelle S.M. le Roi remercie l'Académie pour les félicitations qui Lui ont été adressées à l'occasion de Sa fête patronale.

Il prononce l'éloge funèbre du R.P. F. Peeters S.J., membre correspondant depuis 1928 et

titulaire depuis 1935, ainsi que de J. Maertens de Noordhout, membre correspondant depuis 1936.

Il se félicite, au nom de l'assemblée, de voir M. J. Lavalleye, rentré de captivité, reprendre sa place à l'Académie, et souhaite la bienvenue à Mme Schouteden-Wéry et à M. Winders, nouveaux membres de la compagnie.

Le P. V. de la séance du 9 novembre est lu et approuvé.

Communication est donnée de lettres de remerciements de M. P. Saintenoy, à qui l'Académie a adressé ses félicitations à l'occasion du cinquantième anniversaire de son élection comme membre; de Mme Schouteden-Wéry et de M. Winders, élus membres correspondants.

Le secrétaire donne lecture d'une lettre du président, Mgr Lamy, regrettant que les circonstances l'empêchent de procéder à l'installation de son successeur, le vicomte Terlinden.

Ce dernier prend place au fauteuil présidentiel pour 1942 et inaugure sa présidence en faisant un exposé sur *Pierre Bruegel le Vieux et l'Histoire.* Dans cet exposé, le vicomte Terlinden applique les principes de la critique historique à l'Histoire de l'Art, qui fait souvent fi de cette méthode indispensable pour se laisser guider par des sentiments esthétiques, si ce n'est par l'imagination pure. L'orateur, après avoir recherché les sources écrites de notre connaissance concernant P. Bruegel le Vieux (surtout Van Mander) démontre que P. Bruegel, se limitant à son rôle de «maître drôle», ne fut nullement le « grand philosophe » ni le traducteur satirique des événements douloureux de notre XVIe siècle, comme un certain nombre d'historiens de l'art, et notamment M. de Tolnay, l'ont prétendu. De multiples exemples d'anachronismes faits par ces historiens sont indiqués par l'auteur.

A la suite de cette communication, M. de Beer fournit un complément d'information concernant le port de queues de renards, M. Lavalleye estime qu'il ne faut pas négliger le caractère moralisateur de Bruegel et le comte de Borchgrave rappelle que des sujets de proverbes figurent déjà sur des stalles du XVe siècle.

Le comte J. de Borchgrave d'Altena présente lui-même une communication intitulée: « *Le polyptyque de l'Agneau Mystique est-il signé?* » Après avoir montré le soin que Van Eyck apporte dans l'exécution des détails de ses tableaux et notamment dans les représentations de carrelages, l'orateur attire l'attention sur différentes inscriptions figurant sur les pavements des panneaux du polyptyque de Gand réservés aux Anges musiciens. A côté des monogrammes du Christ et de la Vierge, il y retrouve des inscriptions où il lit les mots « Van Eyck ». De plus, il met ceux-ci en relation avec des figures de l'Agneau, dessinées aux mêmes places, et qui, d'après lui, y constituent le symbole de Jean-Baptiste. On aurait ainsi la signature complète de Jean Van Eyck.

Cette communication est suivie d'un échange de vues au cours duquel M. Bautier suggère de considérer les inscriptions, non pas comme une vraie signature, mais plutôt comme une fantaisie d'artiste; M. Lavalleye fait remarquer que tout le polyptyque est consacré à l'Agneau et que par conséquent l'interprétation de ce signe en faveur de Jean-Baptiste est dangereuse; M. Rolland insiste sur la difficulté de voir ce signe interprété de deux façons différentes au sein d'une même œuvre et remarque qu'il n'est pas établi que le prénom de Van Eyck fût Jean-Baptiste, plutôt que Jean (l'Evangeliste).

La séance est levée à 17 h. 30.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
Vicomte TERLINDEN.

Séance générale du 3 mai 1942.

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

Présents: MM. A. Visart de Bocarmé, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, Ganshof, Lavalleye, Van den Borren, van de Walle, baron Verhaegen, membres titulaires: MM. Bonenfant, Brigode, Mlle Clercx, Mlle De Boom, le R.P. de Gaiffier S.J., baron Delbeke, Mlle Doutrepont, Mme Faider-Feytmans, MM. Jacobs-van Merlen, P. Lacoste, chanoine Lemaire, Losseau, Mlle Ninane, MM. Poupeye, Sabbe, Mme Schouteden, MM. Squilbeck, van Stratum, Vercauteren, Mlle Verhoogen, membres correspondants.

Excusés: MM. Breuer, le R. P. de Moreau, S. J., Hasse, Velge, membres titulaires, MM. Delférière, Mlle Devigne, M. Hollenfeltz et le R. P. Willaert S.J., membres correspondants,

Le président ouvre la séance en rendant hommage à la mémoire de M. A. Baar, membre correspondant de l'Académie depuis 1935.

Il souhaite la bienvenue à Mlle Verhoogen et félicite M. le chanoine Lemaire de sa promotion au titre de membre titulaire.

Le P. V. de la séance du 1er février 1942 est lu et approuvé.

Mme Faider-Feytmans fait une communication sur les *Cimetières d'époque mérovingienne dans le bassin de la Haine.* C'est une sorte de synthèse que l'auteur fait procéder d'un exposé de la technique spécialisée actuellement employée (microchimie et spectrographie) et de la méthode de construction qui est, pour l'instant, quasi toute de prudente abstention. Cette synthèse s'applique à une région géographique bien déterminée: le cours supérieur de la Haine jusqu'à son confluent avec la Trouille. Ce territoire a fourni des cimetières extrêmement riches parmi lesquels il faut citer principalement celui de Trivières. Madame Faider illustre véritablement sa communication d'une riche série de clichés où sont repris les divers types d'objets trouvés dans des fouilles et qu'elle commente tant du point de vue artistique que du point de vue archéologique.

A la suite de cette communication, qui lui vaut les félicitations du président, M. Ganshof émet quelques réflexions concernant la date du fortin de Morlanwelz, l'introduction du christianisme au VIIIe siècle, la réapparition des traditions artistiques celtes, la nature des objets en or et l'identité entre le guerrier et le paysan franc.

Mme Faider se déclare d'accord avec lui, mais s'abstient d'entrer dans le domaine de l'explication historique, se limitant à l'archéologie pure.

La séance est levée à 17 heures.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
Vicomte TERLINDEN.

BIBLIOGRAPHIE

I. WERKEN — OUVRAGES

Dr. JULIANE GABRIELS en ADRIAAN MERTENS, *De Constanten in de Vlaamsche Kunst*. Antwerpen, De Sikkel, 1941. 115 bladz. geïll. (Maerlantbibliotheek I).

Dit boek is het werk van knappe aesthetici. Met veel bevoegdheid ontleden zij de groote meesterwerken van de Vlaamsche kunst en trachten door hun beschouwingen wat zij noemen « de constanten » te bepalen en door hun lezers te doen aanvaarden.

« De karaktertrekken die, zich in den loop der eeuwen herhalend, op een natie een zoodanigen stempel drukken, dat men ze onmiddellijk herkennen kan », verdienen den naam van constanten, hetzij ze gelijktijdig aanwezig zijn, hetzij ze herhaaldelijk voorkomen in den loop der eeuwen.

« Een der meest levendige en vaste karaktertrekken van het ras » is wat de schrijvers noemen « de mystico-pantheïtischen drang », die tot uiting komt in de voornaamste constanten die de schrijvers in de Vlaamsche Kunst meenen te ontdekken. » De abondantia: het verlangen van de kunstenaars de verscheidenheid van de wereld en al de schakeeringen van hun emoties in een maal uit te drukken; vervolgens het ruimtegevoel of het pathos der derde dimensie; de zin voor ordonnantie en compositie en eindelijk de vierde constante « geboren uit den drang de voorkeur te geven aan het expressieve, boven het werkelijke», constante die de schrijvers bij gebrek aan een ander woord het « expressionisme » noemen. Bij deze hoofdconstanten dienen nog gevoegd de eigenschap, waardoor onze kunstenaars onmiddellijk reageeren op iedere nieuwe geestesstrooming en het gevoel, de liefde voor de schoone stof.

De geestelijke stroomingen, die hun invloed deden gelden op onze kunstenaars, worden in een afzonderlijk hoofdstuk behandeld; het zijn het mysticisme, het mystisch panthéïsme, de renaissance, de opstand, de barok, het Jansenisme. In een laatste hoofdstuk — voorzeker niet het minst belangrijke — toonen de schrijvers te recht aan dat de « Vlamingen geen naturalisten, hoogstens detailrealisten zijn en vooral expressionisten. » Te dier gelegenheid wordt er gewezen op de waarde van het hedendaagsche expressionisme.

Het opsporen van de constanten van de Vlaamsche Kunst is een « heel subtiele opzoeking, heel en al bestaande in nuancen, in imponderabiliën », zoodanig dat de schrijvers hun werk niet voorleggen als volledig en beslissend, als gesloten systeem, met onaantastbare gegevens. De constructie van hun werk schijnt ons min of meer imaginatief te zijn; ze berust blijkbaar op een niet te verantwoorden apriorisme. Waren de schrijvers inductief te werk gegaan, dan hadden we kunnen aannemen dat de door hen vastgestelde constanten boven al de andere uitstekende kenmerken zijn. Maar hoe ze er toe kwamen juist deze eigenschappen, en alleen deze, aan de Vlaamsche Kunst toe te kennen, wordt ons niet gezegd.

Daarenboven goochelen zij al te gemakkelijk met zware woorden, waarvan de beteekenis niet altijd duidelijk wordt omschreven. Het omspringen met dergelijke benamingen leidt tot veralgemeening, tot onnauwkeurigheid. Ondanks het onderzoek gewijd aan den invloed van de geestelijke stroomingen op de Vlaamsche Kunst, wordt nergens gewag gemaakt van de Contrareformatie. Daarentegen wordt wat de schrijvers noemen het mystisch-pantheïsme, verheven tot «een der meest bestendige en vaste karaktertrekken van het ras ».

Dit werk is voorzeker vatbaar voor verbeteringen en aanvullingen, toch hebben Dr Gabriels en Ad. Mertens hier een werk geleverd van groote waarde. Door hun rake ontledingen hebben zij de Meesterwerken van de Vlaamsche Kunst beter leeren kennen

en begrijpen; door het bespreken van de constanten nieuwe horizonten geopend. Misschien worden ook andere kunsthistorici er door aangespoord de studie op hun beurt aan te vatten, misschien wordt ze door een of ander cultuurphilosoof op wijsgeerige wijze uitgediept. Misschien ook ligt het in de bedoeling van de schrijvers een meer uitgebreide studie aan dit onderwerp te wijden. In elk geval de basis is gelegd en dat is zeker niet de minste verdienste van deze twee knappe aesthetici.

AD. JANSEN.

Dr D. BARTLING, *De Structuur van het Kunstwerk.* Amsterdam, L. J. Veen's Uitgevers-Maatschappij N. V., 147 bladz.

Het antwoord op de vraag: waarin de wezenskenmerken liggen van de werkstukken, die aanspraak maken op den eeretitel van kunstwerk, zoekt de schrijver in de phaenomenologische analyse van de structuur van het kunstwerk. De bedoeling is dus niet de waardeeringsprincipia op te sporen van de kunstcritiek, die als volgt omschreven wordt: « Onder kunstcritiek in de ruimste beteekenis verstaan we een gemotiveerde waardebepaling van een werkstuk des geestes dat pretendeert, als zoodanig, dat wil zeggen qua werkstuk zin te bevatten. »

Daar nu de kunstcritiek « de kunst van het kunstwerk raakt en niet al die andere qualiteiten waaraan werkstukken, die stellig geen kunst zijn ook kunnen voldoen », en daar anderzijds een criticus in staat moet zijn kunst van on-kunst te onderscheiden, kreeg het werkje als ondertitel « prolegomena tot de kunstwaardeering ». Na een uiteenzetting over het probleem van het kunst-zijn en over « het begrip kunstwaarde » worden elk der drie momenten, « die voor elk kunstwerk wezenlijk zijn », bestudeerd: « Elk kunstwerk existeert in de aesthetische zijnswijze, elk kunstwerk verleent zijn werkstuk technische gedaante, elk werkstuk openbaart zijn zin in symbolische expressie. »

Al heeft de schrijver het wetenschappelijk karakter van zijn werk willen bewaren, toch was het zijn bedoeling het leesbaar te maken, niet alleen voor vakspecialisten, maar voor alle belangstellende geletterden. Daarom werden de opmerkingen en aanteekeningen. ook de literatuuropgaven, bestemd als « fundeering, toetsing en controle » ook « als materiaal tot nadere oriënteering over de stof of onderdeelen ervan », op de laatste bladzijde samen gebracht.

We meenen dat het werk van Dr. Bartling op een ruime belangstelling mag rekenen van al wie zich bezig houdt met kunst en voorlichting noodig heeft over wat kunst is en op welke wijze wij haar dienen te genieten.

AD. JANSEN.

P. L. GANSHOF. *Over Stadsontwikkeling tusschen Loire en Rhijn, gedurende de middeleeuwen.* Anvers, Standaard, 1941. 1 vol. in 8° 91 p., 38 pl. (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamsche Academie van Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België).

Le problème du développement des villes est tout d'actualité, aussi bien dans le sens le plus strict du mot que si l'on fait allusion aux études d'ordre rétrospectif qu'il suscite. Pour s'en convaincre, il suffit, d'une part, de songer au bouillonnement qui se produit au sein d'une nouvelle technique qui a précisément pris la ville pour objet: l'urbanisme et, d'autre part, de se rappeler les travaux que les historiens ont, depuis quelques années, publié sur l'origine et l'accroissement des agglomérations urbaines. Celles d'Occident ont tenté les plus qualifiés d'entre eux et notre école nationale d'histoire peut se prévaloir, à ce propos, des géniales remarques et des puissantes synthèses d'Henri Pirenne. La principale de ces dernières est certes bien son testament en la matière intitulé « Les villes du moyen âge » (1927).

Henri Pirenne a fait école; un de ses élèves a traité avec bonheur un groupe déterminé de nos villes, un peu délaissé par le maître, principalement occupé à rendre justice aux villes « filles du moyen âge ». Ce groupe, celui des *civitates* a été étudié, pour la Belgique seconde, par M. F. Vercauteren (1934). Nous avons publié naguère tout le bien qu'il nous était permis d'en dire dans les limites idéologiques de cette revue (1934, pp. 351-354).

Aujourd'hui, un autre élève d'Henri Pirenne, son successeur à l'Université de Gand, M. F. L. Ganshof, reprend à son tour le sujet dans une brillante synthèse dont certaines conférences faites de divers côtés et particulièrement en notre Académie royale d'Archéologie (le 3 avril 1932), ont donné aux auditeurs un avant-goût plein de promesses. Sans s'étendre à toute la portée géographique du dernier volume de Pirenne, il déborde l'angle choisi par Vercauteren et cette plus large compréhension concerne également les limites chronologiques. C'est entre Loire et Rhin qu'il situe son sujet et c'est de l'époque romaine à la fin du moyen âge qu'il le prend.

Géographiquement, l'unité ne s'en trouve pas relâchée vu que, grâce à de lointaines destinées communes, il existe une certaine homogénéité de formes de civilisation entre les régions envisagées. N'ont-elles pas été le vrai noyau de la monarchie franque après son établissement définitif? Et, de fait, les juristes penseront immédiatement aux pays de « droit coutumier », qui s'étendirent en deça de la Loire par opposition aux pays de « droit écrit » sis au delà. Quant aux archéologues, ils se représenteront certains détails « nordiques » de couvertures d'édifices, telles les charpentes à chevrons-fermes rapprochés que l'on voit au-dessus du fleuve-frontière tandis qu'en dessous le système des charpentes antiques à grandes fermes espacées semble prévaloir!

M. F. L. Ganshof n'entre évidemment pas dans ces dernières détails d'archéologie; tel n'est pas son but; mais la connaissance de son ouvrage n'en est pas moins extrêmement utile pour la détermination du milieu urbain, pris d'une façon absolument matérielle, dans lequel s'élevèrent les monuments caractéristiques des villes. Il dépasse même cet intérêt « de contingence » en traitant réellement de constructions qui, somme toute, sont de véritables monuments ou tout au moins qui constituent des témoignages matériels de l'activité humaine, lesquels, on le sait, sont le propre de la science archéologique, à savoir les remparts.

Ces remparts apparaissent sous deux formes: d'abord comme éléments de fixation d'origine préurbaine (si l'on considère les villes comme des phénomènes essentiellement commerciaux), ensuite comme éléments de préservation des agglomérations marchandes une fois constituées. La première forme se trouve chez les *civitates* ou les *castra* d'origine romaine, ainsi que les *castella* féodaux ou ecclésiastiques et les *palatia* — plus rares — d'origine médiévale. La seconde, qui est multiple dans ses successions, intéresse en premier lieu les excroissances au noyau primitif, représentées par le *portus* et le marché — quand ces éléments fécondateurs ne s'établissent pas dans l'enceinte préexistante, ce qui est d'ailleurs peu usuel, — et en second, voire en troisième ou quatrième lieu, les agglomérations urbaines médiévales parfaitement constituées mais ne cessant de se développer sous la poussée de leur prospérité interne.

L'auteur étudie chaque cas avec un scrupule véritablement exhaustif, tout en rangeant immédiatement les objets de son observation en groupes et sous-groupes. Rien ne lui échappe, mais le détail analytique cède le pas à la construction synthétique. La matière est magistralement dominée et le lecteur qui croirait pouvoir se limiter à n'y puiser que quelque renseignement se trouverait irrésistiblement emporté par le mouvement qui se dégage de l'exposé. Ce mouvement est d'ailleurs la caractéristique de tout l'œuvre de M. Ganshof, plein de vitalité scientifique.

Un véritable petit recueil de cartes et de plans termine le volume; il compte 38 numéros (et non pas 43, comme une erreur de la table critique, par ailleurs très précieuse, qui s'y rapporte le laisserait croire en sautant du n° 12 au n° 18).

Avec le mémoire « *Over Stadsontwikkeling tusschhen Loire en Rhijn* », l'Académie royale flamande de Belgique vient certainement de faire entrer une pièce de valeur dans la collection, à peine commencée, de ses publications!

PAUL ROLLAND.

Dom PHILIBERT SCHMITZ. *Histoire de l'Ordre de Saint-Benoît.* T. I et II. Les Editions de Maredsous, 1942, 2 vol. in 8°, 390 p. et X pl.; 429 et 17 pl. Prix: les 2 vol. broch. fr. 125.

C'est une entreprise bien hardie que celle qui a tenté dom Philibert Schmitz et dont nous avons à rendre compte. Ecrire l'histoire de l'Ordre saint Benoît, même en la limitant des origines au XIIe siècle, c'est presque dresser en entier un des deux volets du diptyque que constitue alors l'histoire de l'Eglise: c'est le volet de l'Eglise monastique faisant face à celui de l'Eglise séculière. A l'époque où prévalent les travaux plutôt strictement spécialisés et où, quand il s'agit d'histoire de grande envergure, le système de la collaboration est généralement adopté, précisément à cause de cette spécialisation, la décision prise par l'auteur ne manque pas d'audace. Reconnaissons toutefois que tout le portrait à envisager avec confiance la rédaction d'un ouvrage traitant d'une façon étendue de l'ordre dont il fait partie. N'est-il pas depuis longtemps attaché à la Revue Bénédictine, dont il a même repris la direction il y a quelques années, et n'a-t-il pas publié, en dehors du Bulletin d'Histoire Bénédictine annexé à ce périodique, de nombreux articles de revue et d'encyclopédie consacrés à l'histoire d'hommes et de groupements de l'Ordre de saint Benoît?

De très importants matériaux gisaient donc à pied d'œuvre; ils constituaient même parfois des fragments, déjà bien bâtis, du sujet. Les utiliser en vue d'une réalisation grandiose était tout à la fois tentant et permis.

Voici comment l'auteur s'y est pris pour atteindre son but.

Il a divisé sa matière en deux concepts bien distincts: 1° origine, diffusion et constitution jusqu'au XIIe siècle; 2° œuvre civilisatrice jusqu'au XIIe siècle. A cet aperçu historique et à cet aperçu culturel des choses répond chaque fois un tome distinct.

L'aspect historique envisage d'abord, dans le détail de la succession des faits, l'origine et la diffusion de la règle bénédictine du VIe au Xe s. (livre Ier) et l'ordre bénédictin du Xe siècle jusqu'à 1122, date du Concordat de Worms (livre 2me), puis il groupe logiquement les idées autour du thème de l'histoire constitutionnelle (livre 3me).

La premiére répartition, basée sur l'acte créateur de saint Benoît et sur le rôle de saint Grégoire le Grand, considère l'ordre en Angleterre, en Gaule, en Belgique, en Italie, en Frise et en Allemagne; elle comprend l'époque carolingienne et les nouvelles conquêtes, puis les vicissitudes du monachisme à cette époque. Repartant avec la réforme de Cluny, l'attention se porte sur les réformes en Flandre, en Lotharingie et en France, ensuite sur la situation de l'ordre en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Hollande, en Scadinavie, dans l'Est de l'Europe et en Orient.

La deuxième répartition des faits, de nature constitutionnelle, concerne l'organisation interne des monastères — ou plus exactement du monastère bénédictin, car une seule forme est de règle —, ses éléments constitutifs et les rouages de son administration, ainsi que l'organisation externe, c'est-à-dire les rapports qu'entretiennent entre eux les monastères et dont la tendance à l'union constitue une réelle homogénéité en faveur du volet de diptyque auquel nous faisions allusion, tandis que les rapports avec les évêques et

le clergé séculier sont comme les charnières reliant l'ordre bénédictin à l'autre volet. Les rapports avec le Pape confèrent au diptyque l'unité requise, tandis qu'en prédelle à celui-ci sont traités les rapports avec le monde laïque.

Cinq appendices permettent à l'auteur de « nettoyer » certaines questions ou d'approfondir certains détails dans lesquels les vues synthétiques précédentes ne permettent pas d'entrer mais dont elles supposent l'éclaircissement.

Ce premier tome fournit, on s'en doute, d'innombrables éléments indispensables à l'archéologue, soit qu'ils aident à constituer le milieu des faits matériels dont ceux-ci s'occupent, soit qu'ils fournissent des précisions sur certains points que n'importe quel adepte des disciplines historiques ne peut ignorer. Nous pourrions citer de nombreux cas où l'exactitude revêt même souvent un caractère de primeur ou dont les commentaires, généreux sans être prodigues, témoignent d'une réelle originalité. Mais la place nous est comptée.

Le plus important à notre point de vue est le second tome. L'auteur le subdivise en quatre livres traitant des diverses formes de l'activité bénédictine: économique, intellectuelle, artistique et spirituelle. Encore que la première et la dernière de ces formes se présentent l'une comme conditionnant véritablement la vie des moines (par l'agriculture et l'exploitation des domaines en général, le commerce et l'industrie, l'affectation des revenus), l'autre comme informant non moins profondément cette vie (grâce à la liturgie, à l'ascèse et aux auteurs spirituels (1), ce qui retient ici spécialement notre attention c'est l'activité intellectuelle et, plus encore, l'activité artistique.

L'activité intellectuelle produit notamment, au sein d'écoles et de bibliothèques dont l'organisation et la richesse nous sont rappelées en les complétant de renseignements rares, non seulement des œuvres littéraires mais encore et en ordre principal des œuvres historiques. N'a-t-elle pas été unique durant des siècles? Il est superflu de répéter que surtout dans ce domaine, les monastères furent les gardiens de la civilisation. Mais le R. P. Schmitz nous confirme une nouvelle fois dans notre admiration pour l'action bénédictine et il ajoute même de nouveaux motifs de reconnaissance à ceux qui nous animaient déjà.

Possédant une pleine science de la littérature la plus récente en la matière, il détaille cette action dans l'architecture, la sculpture, la peinture, l'enluminure, l'orfèvrerie et la musique.

A la base de la première de ces techniques est posé le fait capital du plan des monastères bénédictins. La question de plan revient, et celle de l'élévation et des matériaux intervient à son tour, dans l'étude de l'évolution architecturale à l'époque mérovingienne, à l'époque carolingienne et aux temps du premier art roman. Mais c'est l'apparition de l'art roman qui permet à l'ordre d'exprimer le mieux ses tendances dans ce que l'auteur appelle avec raison — quoi qu'il ne faille pas se méprendre sur ce terme qui signifie souvent une prédilection plutôt qu'une véritable invention — les « innovations bénédictines » (2), surtout sensibles dans le plan des édifices.

A cette occasion, la question des rapports entre le style bénédictin d'architecture et les styles régionaux est soulevée. Elle se lie à celle de la dispersion du premier et de l'établissement des seconds.

---

(1) Ce 2me tome est pourvu in fine d'un très précieux Calendrier bénédictin (p. 397-421).

(2) A propos de l'élévation à 4 étages (p. 224) nous estimons que la première expression véritablement « consciente » de cette formule est la nef de Tournai. Voir à ce sujet notre étude *La technique normande du mur évidé et l'architecture scaldienne*» parue dans cette revue, X, 1940 (p. 173-174).

La traînée topographique que le chapelet des églises de pèlerinage fait à travers les groupes monastiques et les groupes régionaux ne manque pas non plus d'être dûment signalée.

C'est le principe de la classification par écoles, précédé cependant de réflexions générales, qui dirige l'exposé des autres aspects de l'art. Ils se divisent, se subdivisent et se pénètrent en une étonnante diversité.

Dans toute cette partie de l'ouvrage nous ne savons ce que nous devons le plus louer chez le R. P. Schmitz: la précision du détail dans son immense variété ou la hauteur des vues qui dominent ce détail et le dirigent vers les généralisations. Rien que du point de vue de l'activité artistique, l'auteur a réalisé un véritable tour de force en écrivant sa thèse de l'Ordre de saint Benoît du VIe au XIIe siècle. Ce n'est pourtant là qu'une section de l'ouvrage qui est offert à notre connaissance. Bien plus, on nous apprend que celui-ci n'est à son tour que la première partie d'une histoire qui doit s'étendre jusqu'à nos jours. On a souvent parlé de « travail de bénédictin ». Rendus confiants par les deux tomes qui viennent de paraître, nous croyons pouvoir prédire que l'œuvre de dom Philibert Schmitz en sera, pour les sciences historiques, un monumental exemple.

PAUL ROLLAND.

L. BREHIER. *Le Style roman,* Paris, Larousse, 1941, 1 vol. pet. in 8°, 125 p., XLVIII pl.
F. GEBELIN. *Le Style Renaissance,* Paris, Larousse, 1942, 1 vol. pet. in 8°, 133 p. XLVIII pl. (Collection « Arts, Styles et Technique »).

Poursuivant la publication de petits livres intéressants entre tous, la Maison d'Editions Larousse vient de mettre en vente deux nouveaux numéros de sa collection « Arts, styles et techniques ». L'un se rapporte au style roman, l'autre au style Renaissance.

Le trop grand écart chronologique qui sépare les objets de ces deux volumes nous empêche de les comprendre dans une recension synthétique qui envisagerait leur matière sans solution de continuité, au moins en y trouvant des raisons véritables de rapprochements ou d'oppositions d'idées. Ce qui unit cependant ces deux livres c'est une même méthode de présentation interne et externe, dont nous avons déjà dit le plus grand bien dans un compte rendu relatif à d'autres styles et dont l'excellence ne se départit nullement ici.

M. L. Bréhier présente d'une façon extrêmement didactique tout ce qui se rapporte à l'art roman. Sans doute, dans cette matière énorme à condenser, ne faut-il pas chercher des discussions inédites: l'essentiel est d'y voir clair et l'auteur y réussit pleinement. Peut-être même un peu trop, car le souci de la simplification le porte à supprimer d'un trait de plume l'école rhénane d'architecture. Sans doute a-t-il raison lorsqu'il écrit que l'architecture rhénane n'est qu'une continuatrice fidèle de la tradition carolingienne. Mais est-ce un motif pour l'écarter du chœur des écoles romanes? Parmi ces écoles les unes sont plus proches des sources antiques, d'autres sont plus imprégnées d'esprit carolingien, d'autres prolongent davantage l'art préroman; les doses d'influences sont variables. Mais pourquoi jeter l'ostracisme sur celle de ces influences qui rappelle Charlemagne ou ses successeurs? Serait-ce parce que cette architecture échappe à l'influence française? Nous ne voudrions pas employer le mot de... déformation nationaliste si nous ne lisions que « c'est dans les pays de langue française, en Wallonie, en Lorraine, que l'émaillerie rhénane a produit ses principaux chefs-d'œuvre» (p. 76) et si nous ne constations en même temps avec quelle désinvolture M. Bréhier a traité notre pays. Dans l'index topographique qui termine fort pratiquement tous les volumes de la collection, il procède à des localisations déroutantes: on y distingue notamment la Wallonie de la Belgique;

Liége et Stavelot sont placés dans le premier de ces concepts géographiques, tandis que Tournai figure dans le second. Mais ce n'est rien à côté de ce qu'on lit, dans le texte, de l'œuvre de Roger (sic) de Huy et, dans les « Notices biographiques », du même artiste et de Godefroid de Claire (sic). Pour l'auteur, l'art du bronze produit en Wallonie en 1113 (c'est entre 1107 et 1118 qu'il faudrait dire) la cuve baptismale de S. Barthélemy à Liége « due au fondeur Roger de Huy » (p. 69). Qu'on ne croie pas à une faute d'impression, car la notice biographique renchérit: « Roger (appelé parfois (!) Renier) de Huy (Wallonie), fondeur, achève (sic) la magnifique cuve baptismale de S. Barthélemy, à Liége, donnée à l'abbaye d'Orval par l'abbé Helduin » (p. 100). Cette œuvre, exécutée en 1113 et donnée en 1112 nous laisse rêveur! Quant à l'abbé Helduin, il n'est autre que l'abbé Hellin qui fit bien don de la cuve, mais à Notre-Dame-aux-Fonts, baptistère de la cité liégeoise! Sans autres commentaires. L'auteur en est encore aussi à l'étape de « Godefroid de Claire, dit le Noble » (p. 100), au lieu de Godefroid de Huy.

Quant à l'autre pôle de ce que nous appelons, nous, la Wallonie, tout en le plaçant en Belgique quand même, il ne se voit pas mieux traité. On apprend de Tournai, à propos du diptyque de S. Nicaise, que l'évêque de cette ville était « suffragant de Reims depuis 1146 » (sic). Les ornements du diptyque (du Xe s.) sont « romans » et « imitent ceux des œuvres carolingiennes » (p. 57).

Le livre de M. Gébelin échappe assez naturellement au danger couru par M. Bréhier, car les contingences géographiques de l'art à l'époque de la Renaissance invitent assez peu l'auteur à s'occuper de nos régions dans le corps même de l'ouvrage. Conformément au plan adopté pour toute la série, il réserve le coup d'œil sur l'étranger au dernier chapitre du volume. Toutefois, il ne manque pas à l'occasion de signaler l'action des artistes flamands en France, à propos de la lutte de leurs tendances contre celles de l'art ultramontain. En raison des facilités que lui procure le sujet, l'auteur se laisse aller ici à l'exposé de questions plus originales; il faut s'en féliciter, car l'intérêt, qui peut faiblir à suivre une matière extrêmement ramassée, rebondit vigoureusement. L'école de Fontainebleau se trouve notamment mise en relief, et, avec elle, l'influence royale, annonçant de loin l'impulsion et la concentration du « Grand Siècle ».

Ainsi sont posés de solides jalons historiques dans une série qui sera une des plus substantielles et des plus pratiques que l'on aura pu envisager.

PAUL ROLLAND.

STAN LEURS. *Alte Baukunst in Flandern.* Jena. Eugen Diederichs Verlag, 1942, 1 vol. in 8, 65 p. illustr.

Si ce volume doit être suivi d'un autre, consacré à l'architecture des Temps modernes (Renaissance, Baroque, Rococo, Néo-classique, etc.) nous nous déclarerons complètement satisfait de son titre. Sinon nous craindrons qu'il n'induise quelque peu en erreur sur l'étendue chronologique de la matière. On n'y trouve en effet qu'un exposé de l'architecture romane et de l'architecture gothique. Mais la légère déception se limitera là car sur la portée idéologique du titre, nous, qui avons naguère critiqué — tout objectivement — M.le professeur Leurs concernant la signification ambiguë de sa «*Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst*», n'avons cette fois plus rien à redire. Il s'agit en effet explicitement de l'architecture *en Flandre,* ce qui n'est pas nécessairement de l'architecture *de Flandre,* de l'architecture spécifiquement *flamande.*

Les données assentielles du problème sont ainsi loyalement posées dès la première ligne. Elles ne le sont pas moins au cours des suivantes, où l'auteur définit les concepts différents du mot Flandre pour s'arrêter à celui qu'il a choisi et qui s'identifie avec la

région supérieure des Pays-Bas méridionaux, celle qui s'étend à toute l'ancienne Flandre flamingante (française et belge), à tout l'ancien Brabant thiois (hollandais et belge) et à ce que nous nommons aujourd'hui Limbourg, de part et d'autre de la frontière hollando-belge.

Sur tout ce territoire passent d'abord, en guise d'introduction, les styles carolingien et préroman, puis, bien posés, les styles roman et gothique.

Nous ne suivrons évidemment point l'auteur pas à pas dans l'exposé d'une matière qu'il connaît à fond et qui, rapprochée d'autres matières qu'il possède avec une égale maîtrise, lui permet de procéder à des apparentements et à conduire ces derniers jusqu'à des vues synthétiques formant doctrine. Ces synthèses sont très fidèles servantes de la situation effective qui, durant toutes ces périoles — sauf partiellement à la période gothique — dénie à la région flamande des caractères jalousement spécifiques, c'est-à-dire différant en propre de ceux que l'on observe chez nous en-dessous de la frontière linguistique. Bien mieux que dans la *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst,* M. Leurs fait appel aux exemples, voire parfois aux modèles d'en bas, pour décrire ou pour expliquer ceux d'en haut. La césure qui divise nos arts est, on le sait, alors plutôt verticale qu'horizontale et l'auteur l'affirme une fois de plus.

A vrai dire cependant cette situation se fait jour après la période carolingienne, car celle-ci présente de réels caractères d'unité affectant alors tout le pays et les pays d'alentour.

A propos de cette période, je me permettrai de faire remarquer à l'auteur qu'il est trop modeste en affirmant que nous sommes pauvres en monuments de plan central. M'est avis, surtout après l'exemple de Thourout, dont il nous fournit la curieuse primeur, que, si l'on envisage ce plan dans son rôle carolingien de chapelle palatine, nos régions en sont au contraire relativement riches. La proximité d'Aix-la-Chapelle, la solidité des institutions et des traditions fidèles aux pépinides en sont cause. Je n'irai toutefois pas jusqu'à invoquer un caractère ethnique commun qui s'accorderait avec le caractère «echt fränkisch» de l'octogone d'Aix, car j'avoue ne rien saisir d'un esprit «purement franc» dans ce monument rénové de l'antique. Encore moins, du reste, puis-je comprendre ce que l'auteur a voulu signifier un peu plus loin en parlant de «sol culturel vieux-franc romanisé» (auf romanisierten altfränkischen Kulturboden), sur lequel serait née l'architecture gothique en Ile de France et en Champagne. Pareilles intrusions de l'ethnographie dans l'art de régions aux populations aussi mêlées que les nôtres sont parfois dangereuses. Quitter l'argument linguistique pour adopter l'argument racique serait, je crois, tomber de Charybde en Scylla, tout au moins en ce qui concerne l'architecture de chez nous.

Même tempéré par un correctif politique, le retour à de pareilles explications me semble risqué. C'est le cas pour la comparaison, reprise de Vermeulen, relative au système d'épaulement de chacune des grandes travées carrées de nef par deux petites travées de bas-côté *(gebundene System);* cette combinaison serait «un organisme fermé d'après le système féodal germanique». Le rapprochement est si peu adéquat qu'on pourrait tout aussi bien l'appliquer au système des voûtes sexpartites françaises, appuyées également par deux petites travées de bas-côtés.

M. Leurs n'insiste d'ailleurs pas davantage dans ce sens et je m'en voudrais de mettre l'acent sur ce petit côté de la question.

Plus importante peut-être est la tendance qui porte à étendre l'influence rhénane jusqu'aux limites occidentales de notre pays. Sans doute cette influence est-elle indiscutable pour nos régions orientales, où, renversant quelque peu l'opinion d'une différenciation par la pauvreté, l'ancienne abbatiale de Saint-Trond vient de révéler par des fouilles — autre

primeur, — une richesse de plan digne des dômes du Rhin. Ne possédait-elle pas deux chœurs et deux transepts (orientaux et occidentaux), quatre tours autour de la croisée de l'est et un « Westbau » entre la croisée et le chœur de l'ouest? Mais pareilles relations intimes ne nous paraissent pas valables pour nos régions occidentales. C'est plutôt par une commune origine carolingienne que par une dépendance contemporaine envers l'architecture rhénane, que l'on peut expliquer les parentés avec cette architecture, présentées par le roman de ces régions (tourelles orientales, chapiteaux cubiques, frises d'arcatures).

Pour tout le reste, la position de M. Leurs nous paraît, en somme, inattaquable. L'idée de qualifier cette fois de spécifiquement « flamands » trois types de monuments très importants de l'époque gothique: les Halles flandriennes dominées par un beffroi, les Hôtel de ville brabançons en forme de châsses et les tours-porches également brabançonnes, est rigoureusement exacte. Et ce n'est pas là le moindre titre de gloire pour les régions thioises!

Félicitons-nous de posséder, en un si simple format et en si peu de pages, un résumé aussi solide et aussi précis de l'Histoire de l'architecture romane et gothique en pays flamand. Espérons que la suite — si suite il y a — ne tardera pas à paraître.

PAUL ROLLAND.

CLEMENS V. TRÉFOIS. *De Bouw der Boerenhoeven in de Zuidelijke Nederlanden,* Anvers, De Sikkel, 1941, 1 vol., 8°, 72 p., ill. Pris 35 fr. (Maerlantbibliotheek III).

PROF. Dr Ir STAN LEURS, *De Groote Markt van Brussel,* Anvers, De Sikkel, 1942, 1 vol. 8°, 32 p. 38 fig. (Maerlantbibliotheek VI).

Il nous plaît de rapprocher ici deux volumes de la *Maerlantbibliotheek,* éditée par la très active firme De Sikkel, à Anvers, et dont un autre volume, consacré aux vitraux, est signalé ailleurs dans cette revue. Il s'agit cette fois d'architecture. Mais, au sein d'une même technique, les objets envisagés par les auteurs dont nous avons à parler sont totalement différents, opposés mêmes, si bien qu'on pourrait les considérer comme se trouvant aux antipodes l'un de l'autre. Qu'y a-t-il de plus distant, en effet, dans le domaine de l'habitation privée, que l'architecture rurale, qui se tapit parfois modestement comme en Campine, et l'architecture urbaine, telle qu'elle trône glorieusement à la Grand'Place de Bruxelles?

M. Tréfois a pris sur lui la tâche ingrate de parler du premier sujet. Il a toutefois l'avantage de traiter d'une matière peu connue, méconnue même, et de disposer en conséquence d'un champ libre, propre à recevoir toute nouvelle semence de connaissance. L'auteur ne manque pas de tirer parti de la situation favorable qui lui est faite de ce côté, c'est-à-dire du côté des vrais chercheurs, par opposition au grand public. De très réelles acquisitions résultent de son étude. La moindre n'est certainement pas celle qui consiste à rejeter définitivement les théories romantiques rattachant les formes de plan et d'élévation (simple alignement en un seul bâtiment, complexe de ferme ouverte, ferme close; colombage, etc.) aux peuples divers qui se sont succédé sur notre sol (Romains, Francs, etc.) Sa conception est plus objective et se base avant tout sur la situation géographique et géologique ainsi que sur les contingences économiques et sociales. M. Tréfois, qui dispose d'une remarquable série de clichés photographiques qu'il a, pour la plupart pris lui-même — ce qui lui permet d'étudier et de représenter exactement ce qu'il veut — entre dans des détails très circonstanciés sur la construction des trois types de plan que nous venons d'énumérer. Il ne néglige pas cependant de parler des exceptions, voire des types qui entrent difficlement dans ces catégories et forment pour ainsi dire

bande à part, comme les maisons établies sur les côtes de la mer du Nord. Son souci s'étend même aux pauvres demeures qui n'ont aucune forme précise, mais qu'il convient cependant de citer si l'on ne veut négliger aucun espèce d'habitat rural.

En face de ces très humbles choses, se dresse une chose de toute splendeur.

La Grand'Place de Bruxelles, en effet, est une des plus belles du monde — et le livre que M. Leurs vient de lui consacrer est le plus bel hommage qu'on puisse lui rendre du point de vue archéologique comme du point de vue de l'histoire de l'Art. Ce livre était d'ailleurs une nécessité. On ne possédait guère sur le sujet que des passages d'ouvrages généraux, assez démodés (Henne et Wauters, Hymans) ou des articles sur des détails (Roggen et Verleyen). Déjà l'auteur avait abordé la matière dans sa *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst,* mais il avait dû évidemment le faire avec concision et en en répartissant les fragments à travers les siècles.Il la reprend ici ex professo et la développe tout en lui donnant l'unité que son importance mérite et que son objet même présente matériellement, en dépit de la présence de monuments gothiques au sein d'habitations baroques. La façon dont s'y prend M. Leurs est la meilleure. Il commence par faire l'histoire de l'endroit qui l'occupe, en remontant le plus loin possible vers l'époque de sa formation. Après quoi, il reprend séparément chaque élément qui en compose la physionomie, c'est-à-dire, les monuments publics: Hôtel de Ville et Maison du Roi, et les habitations privées ou collectives. Parallèlement aux monuments encore existants, il traite aussi des monuments disparus. Ce qu'il dit notamment de la Halle aux draps (1352), sise autrefois derrière l'Hôtel de ville, est, au point de vue du développement de la formule architecturale des hôtels de ville mêmes, presque une révélation. Il s'agit, par exemple, de la présence de niches sur les contreforts entre les fenêtres. C'est là un document important, qu'il ne faudra dorénavant plus oublier. De son côté, l'analyse architecturale de chacune des prestigieuses maisons construites après le bombardement de la Grand'Place par Villeroy en 1695 — *felix culpa?* — est une contribution apparemment définitive, vu la conscience avec laquelle cette analyse est faite, à l'histoire de la grande architecture civile des XVIIe et XVIIIe siècles.

L'auteur nous communique à la fin, en une série de planches représentant de nombreux documents inédits, les pièces sur lesquelles reposent ses affirmations. Il y joint une autre série de planches reproduisant les célèbres sculptures du portail de l'Hôtel de Ville, qui ont fait l'objet naguère de savantes études de M. Roggen.

Le texte et l'illustration du volume consacré à la Grand'Place de Bruxelles sont réellement dignes de leur sujet.

PAUL ROLLAND.

JEAN HELBIG. *Meesterwerken van de Glasschilderkunst in de oude Nederlanden — Maerlantbibliotheek* II. Anvers - De Sikkel 1941, un vol. in 8°, 44 pp. 55 ill.

Petit à petit, M. Jean Helbig s'est imposé dans les milieux compétents comme le plus qualifié des spécialistes de l'histoire du vitrail en Belgique. Il est, en effet, très rare que l'on possède comme lui une double préparation à la fois pratique et théorique.

L'auteur s'est déjà essayé à donner dans les Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, une synthèse historique de la peinture sur verre dans les Pays-Bas méridionaux. Mais son programme est aujourd'hui plus large, car il a jugé utile d'étendre son exposé à l'ensemble des Dix-Sept Provinces. Idée certainement heureuse en raison des échanges artistiques aussi nombreux que continus entre les deux tronçons des anciennes possessions septentrionales de la Maison de Bourgogne.

La seconde différence réside dans le fait que disposant cette fois d'une beaucoup plus

riche illustration, l'auteur s'est principalement attaché à commenter des œuvres encore en place, en s'abstenant de s'arrêter aux disparues dont l'existence est uniquement connue par des textes d'archives; l'ouvrage y a beaucoup gagné en intérêt.

L'auteur entre de plain pied dans son sujet en parlant de l'« Ange à la banderole » des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Il plane malheureusement quelques doutes sur l'origine exacte de ce fragment qui décèle une forte influence rhénane. Pour les deux premières œuvres citées à la période suivante, les portraits de Guillaume II de Namur et de Jeanne d'Harcourt, la certitude est beaucoup plus grande, bien que cette fois il faille reconnaître l'inspiration française. La véritable émancipation se réalise quand les verriers peuvent se mettre à l'école de nos peintres. Mais l'apogée attend l'avènement de la Renaissance, quand brillent des noms comme ceux de Nicolas Rombouts, Arnold de Nimègue, Jean van Room, Bernard van Orley. L'action des peintres qui a libéré nos verriers de l'influence étrangère les conduit aussi peu à peu à la décadence par l'adoption d'une technique trop picturale. Les élèves et continuateurs de Rubens ont exercé une influence déplorable, malgré les éloges que l'on peut faire de leur talent très réel. Ainsi, périt chez nous un art que l'on parviendra peut-être un jour à faire revivre.

Parmi les contributions nouvelles apportées par l'auteur à l'histoire de la peinture sur verre dans notre pays, il convient de signaler spécialement celle qui met en lumière certaines influences réciproques entre les écoles d'Oxford, de Cologne, du Brabant au XIVe siècle, influences dues à la circulation de modèles d'ateliers. Ce style cosmopolite septentrional, où dominent les éléments français et italiens, trouve son plein épanouissement à la fin du XIVe et au début du XVe siècle, tant dans le vitrail que dans la peinture des miniatures et des retables. Ainsi, les belles verrières de 1408 au chœur de l'église Notre-Dame de Hal (fig. 7 à 10) sont un exemple typique de cette élégance maniérée et contrastent avec les verrières de la fin du XVe siècle, comme celles de la cathédrale de Tournai (fig. 16 et 17) et celles de l'église Saint-Gommaire de Lierre (fig. 12), où le réalisme triomphe de la convention et où s'affirme toute la grandeur propre à l'école nationale des Primitifs flamands.

Mais les arts mineurs, dont le vitrail, ne suivent pas toujours la même évolution que les Beaux-Arts. Ainsi, le style roman dominait encore dans les verrières d'église en plein XIIIe siècle, alors que le style gothique était déjà adopté par les maîtres d'œuvre. Par un phénomène inverse, Nicolas Rombouts introduisait en 1503 le décor de style Renaissance dans le vitrail flamand, alors que nulle part dans le Brabant les architectes n'avaient encore osé s'engager dans cette voie et qu'ils attendirent encore bien des années pour le faire. Cette révélation ne détermine-t-elle pas un tournant dans l'histoire de nos arts décoratifs?

Quel auteur échapperait à tout reproche? C'est déjà beaucoup que nous n'ayons qu'un grief sérieux à faire à M. Jean Helbig. C'est celui de ne citer que tout à fait par exception ses propres articles. Il court le risque de paraître se méprendre sur la raison d'être des références qui ont un double but: justifier les allégations apportées et renvoyer les lecteurs aux sources où ils pourront puiser une plus ample documentation. Ainsi, à propos de la personnalité mystérieuse d'Arnold van Oort et de ses multiples noms et signatures, il convenait de citer d'abord l'ouvrage de Jean Lafond, mais aussi d'y ajouter l'étude «Arnold de Nimègue et le problème de son identité » où les éléments de la solution ont été exposés avec clarté par l'auteur (L'Art et la Vie. - Septembre 1937).

Au sujet de Nicolas Rombouts,il était strictement nécessaire de signaler l'étude « Une signature de Nicolas Rombouts » où est exposée une découverte importante (cette revue t. VII - 1937 - p. 5-10. Il n'aurait pas été superflu non plus d'y ajouter la mention de

« Nicolas Rombouts, peintre verrier et bourgeois de Bruxelles » qui constitue un exposé essentiel (Bulletin du Cercle Archéologique de Bruxelles » 1939, n° 1 p. 3-23). Deux articles consacrés aux vitraux du Moyen Age et de la Renaissance appartenant aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire devaient aussi paraître dans les références (Bulletin des dits Musées, années 1937, pp. 2-11 et pp. 50-60.)

Pour montrer que notre examen a été consciencieux, et que M. J. Helbig s'est rendu coupable de bien peu d'errements, rectifions un détail minuscule. L'auteur nous dit que Nicolas Rombouts était noble; ce qui était peut être exact. Mais il donne uniquement comme preuve le fait que l'artiste était seigneur de la Cour de Cobbenbosch et usait d'armoiries, alors qu'on sait que les roturiers pouvaient arborer un blason et posséder des fiefs. De plus, l'expression « Edelman glasschilder » nous offusque un peu parce que l'auteur semble avoir entendu par là l'équivalent de l'expression française de gentilhomme verrier qui s'appliquait plus à des industriels qu'à des peintres sur verre.

Bref, l'ouvrage de M. Jean Helbig nous apparait comme un livre de vulgarisation, mais de la meilleure tenue. Les archéologues l'adopteront pour compléter et corriger le grand ouvrage de Capronnier et Levy, qui était jusqu'ici leur principale source d'information en la matière.

JEAN SQUILBECK.

G. DANIËLS. *Oud Maaseik* (Maaseik) (chez l'auteur) 1940, 1 portef. 17 p., 50 pl.

M. l'architecte Daniëls, réalisant pieusement une œuvre envisagée par feu l'architecte Karel Gessler, a trouvé un excellent moyen de livrer au public ses idées et ses dessins — ses dessins surtout. Il use d'un procédé graphique analogue à celui qu'il emploie, dans sa profession, pour imprimer ses projets de construction. Puis il réunit en portefeuille les 17 p. de texte et les 50 planches ainsi obtenues. En ces temps de restriction la formule est heureuse et fournit un exemple à suivre.

Maaseik méritait évidemment qu'on le connût davantage. Sans doute les frères Van Eyck ont-ils établi à jamais sa renommée; mais là ne peut se borner l'intérêt que l'archéologue doit porter à cette petite cité située là-bas bien loin, en flèche du pays, et combien intéressante!

Très curieuse par son plan, elle donne immédiatement l'impression d'une ville créée quasi de toutes pièces — à l'instar, bientôt, d'un camp romain — ce qu'elle doit tout à la fois à son apparition subite à l'époque communale (1240) et à sa transformation en ville-forte sous Louis XIV (1672). Son allure frontalière — au seuil d'une frontière qui s'indique tout de suite comme germano-romane — se révèle fortement dans son architecture civile.

Les maisons de l'époque renaissance et du XVIIIe siècle, qui forment la majorité de ses habitations, sont caractérisées par de très épais linteaux plats, monolithes suivant l'usage liégeois-mosan. Mosanes sont aussi les constructions plus modestes, en colombage dont on proscrivit malheureusement la formule pittoresque en 1650. Mais la silhouette de toutes est quasi allemande, de par le nombre des étages, que surmontent encore de très hauts combles. S'il faut en croire un témoignage tiré d'une ancienne peinture, on aurait même connu, à l'époque gothique, des façades spécifiquement germaniques, avec leurs pignons à gradins formant hauts créneaux. En tout cas, à la fin de l'Ancien Régime c'est bien le Rococo rhénan qui domine dans le Prinsenhof.

De toute façon, si l'on constate des influences brabançonnes, ou plus exactement anversoises, dans certains pignons à enroulements du style Floris et dans la présence de pilastres baroques montant de fond, par contre le type pur des maisons « Renaissance espagnole », c'est-à-dire de la Renaissance flamande à l'époque espagnole, que l'on rencontre en

Brabant, dans toute la Flandre et dans la Wallonie occidentale, paraît avoir été complètement inconnu à Maaseik. Pas de pignons à escaliers réguliers ni d'ordonnance quadrillée des jours de la façade sous ce pignon. Au contraire, suivant la mode mosane, le haut des maisons est, sur rue, de préférence longitudinal et, dans la répartition des baies, le système de la muralité prévaut. L'élégance cède ici le pas à la robustesse.

Ce qui ne va pas toutefois sans originalité. Les fenêtres, notamment, présentent la caractéristique d'être subdivisées par des croisillons en jours rectangulaires élevés, dont les deux supérieurs ont la hauteur des deux inférieurs, quand ils ne les surpassent pas dans cette dimension (Marché, n° 4). De son côté, la combinaison du surplomb des étages avec de massives arcades en pierre, servant au porte-à-faux, est assez spécifiquement locale.

Dans l'architecture religieuse, c'est le style mosan qui règne en maître. Tous connaissent, pour l'époque romane, l'église-mère d'Aldeneik avec un des plus beaux massifs occidentaux de la région, ainsi que la petite chapelle de Mont-Saint-Jean, toute ceinturée de frises d'arcatures. On sait peut-être moins qu'à l'égal du baroque civil, le baroque religieux de Maaseik est assagi à la façon du baroque liégeois; les niches des portails des Minorites et des Capucins en témoignent.

Tout cela, le recueil de M. Daniëls, grâce à ses 200 dessins, nous le dit, ou tout au moins nous le suggère méritoirement. Car la valeur d'albums de ce genre réside moins souvent dans ce qui y est dit que dans ce que le lecteur peut en prendre sous des angles plus généraux. On y trouve aussi des détails de tombes gravées, de cartouches sculptés, de portes, d'ancrages, etc. Il serait aussi fort intéressant d'en tirer des conclusions assez amples. Mais ne ferions-nous pas mieux d'attendre la publication — souhaitée par M. le chanoine Coenen, qui introduit le présent ouvrage — d'un second recueil, consacré cette fois à la sculpture sur bois et aux arts décoratifs? Pareille suite répondrait aux vœux de tous.

PAUL ROLLAND.

II. TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN — REVUES ET NOTICES

1. BOUWKUNST. — ARCHITECTURE.

— En dépit d'un français barbare, mais qui témoigne d'une excellente intention, l'opuscule que M. P. C. BOEREN vient de publier comme *Contribution à l'Histoire de Cambrai à l'époque mérovingienne* (Maestricht et Vroenhoven, Van Aelst Frères, 1940, 8°, 94 p.) est du plus vif intérêt. Sans nous arrêter aux problèmes d'ordre politique, juridique et social qu'il soulève, mentionnons que tout un chapitre (III) s'en rapporte à l'histoire ecclésiastique cambrésienne, sous les Mérovingiens, et notamment à l'apparition d'édifices intéressants tels que l'église S. Pierre et l'église Notre-Dame dans la cité, sur le mont des Bœufs (fig.). Le culte de saint Géry (chap. IV) amène l'auteur à parler du sarcophage de ce saint et à se demander à ce propos si les quatre lions qui le supportaient et dont deux sont encore conservés au Musée de Cambrai, ne constituaient pas une addition apportée par l'archidiacre Ansfrid, vers l'an 1000, à un sarcophage mérovingien. Pouvons-nous lui rappeler qu'il en fut bien ainsi pour le sarcophage de saint Erkembode († 737) auquel, au XIe siècle, on ajouta quatre lions en pierre de Tournai?

L'abbaye S. Géry fut remplacée par une collégiale en 863. Celle-ci subit un sort

analogue à l'abbaye S. Bavon de Gand: elle fut rasée de fond en comble par Charles-Quint, en 1545, pour faire place à une citadelle.

— Dans un joli livret, auquel une illustration faite de dessins originaux d'Hubert Berke confère par elle-même une note artistique, M. Hans Peters décrit succinctement mais avec précision l'hôtel de ville de Cologne (*Das Rathaus zu Köln*) dans son histoire, son architecture et sa décoration. Les styles gothique, renaissance, baroque et rococo y trouvent fort bien leur compte (collect. «Die Rheinebücher, Petite série, 3e livr. Dusseldorf, L. Schwann, s. d., petit in 8° carton, 47 p.).

P. R.

2. BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN

SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS

Dans une récente communication à la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale, M. M. Laurent a exposé la question des inventaires archéologiques. Il faut avouer que dans ce domaine la Belgique s'est laissé devancer par plusieurs pays, après avoir été un des premiers à mettre le problème à l'étude. Le travail est, en effet, fort considérable et ne sera réalisable que par étapes successives à l'aide de publications préparatoires un peu comme la grande collection du «« Monumentenzorg » hollandais a été précédée par la « Voorloopige Lijst ».

Aussi nous sommes-nous toujours réjouis des initiatives privées, comme celle de MM. les abbés V. Balter et Ch. Dubois dont nous avons à parler ici. Le canton de Fauvilliers, exploré par les deux archéologues, est une région qui fut longtemps très pauvre et fort peu peuplée. C'est pourquoi leur entreprise semble avoir rencontré un scepticisme qui aurait découragé des volontés moins fermes.

Les objets inventoriés sont rarement des chefs-d'œuvre, mais constituent un ensemble intéressant. Si les sculptures sont fort rares, les orfèvreries plus nombreuses, notamment les calices et les ostensoirs du XVIIe et XVIIIe siècle, atteignent un niveau fort honorable.

Ajoutons que chaque liste d'objets est précédée d'une notice historique sur la localité et son église. Les archives ont été soigneusement explorées. C'est une excellente méthode qui sera suivie, pensons-nous, dans le grand inventaire définitif qui sera publié par la commission royale des monuments et dont deux volumes sont annoncés. (*Inventaire des objets d'art et d'antiquité dans les églises et chapelles du canton de Fauvillers. Annales de l'Institut Archéologique du Luxembourg,* t. LXXII 1941, pp. 1-67 et à part.)

— L'idée d'utiliser les comptes de fabrique de nos vieilles églises pour y puiser des renseignements archéologiques est loin d'être neuve. Mais il est plus rare d'avoir songé à les dépouiller d'une façon systématique de manière à réaliser la monographie d'un monument et de son mobilier en utilisant cette source unique qui est d'ailleurs la plus sûre et la plus directe. Il est vrai qu'il est fort peu de paroisses de notre pays qui ont le privilège d'avoir pu conserver leurs archives avec, à peine, quelques lacunes, comme c'est le cas d'Elversele dont l'église est l'objet d'une étude récente.

Aussi, M. l'abbé J. De Wilde a suivi une méthode qui ne pourra pas être mise en application dans toutes les régions. En parcourant la liste où l'auteur a rangé par catégories les noms des artistes et artisans qui ont contribué au cours de près de trois siècles à l'ornementation d'une simple église paroissiale, on se rend immédiatement compte du grand intérêt documentaire de ses recherches.

A défaut de trouver des renseignements inédits sur des noms illustres de l'histoire de l'art, on a un tableau réduit de la vie artistique du Pays de Waes depuis la Contre-Réforme jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Ainsi on allait quérir les peintres à Gand et à Anvers, les sculpteurs à Anvers et à Malines. Les ébénistes et les menuisiers étaient recrutés dans la région, qui en possédait de fort habiles. Comme les sculptures, les orfèvreries venaient d'Anvers et de Malines.

Ces pages sont complétées par des aperçus très curieux sur les coutumes locales en relation avec la liturgie et la piété populaire. Ce chapitre ne sera pas moins utile aux archéologues qu'aux folkloristes, puisque l'art est, comme on l'a dit, le miroir de la vie. *(De Kerkrekeningen van Elversele van 1583 tot 1750. Annalen van den Oudheidkundigen Kring van Waas,* t. 52, 1941, pp. 89-131).

— L'église de Léau est incontestablement une des principales curiosités de notre pays. On y voit, en effet, dans un cadre architectural de premier ordre, un ensemble d'œuvres d'art remarquables. Ses rétables sculptés sont fort connus. Le chandelier pascal de Renier van Thienen, le tabernacle monumental de Corneille Floris, ont une réputation universelle. Aussi ce sanctuaire a été l'objet de nombreuses publications de mérite divers. La plus ancienne date déjà de plus de quatre-vingts ans. Vinrent ensuite celles de P. V. Beets qui sont toujours étayées par de sérieuses recherches dans les archives. Bien plus récent est l'« excellent guide » du regretté P. Peeters, auquel s'ajoutent les « études savantes et fouillées » du comte Joseph de Borchgrave d'Altena. Enfin, M. Wilmet a consacré à la jolie villette brabançonne deux luxueux volumes, où il se place au point de vue de l'esthète et de l'artiste qui diffère fort du nôtre.

Mais la masse des visiteurs n'a ni le temps ni le désir de puiser à cette documentation abondante et variée. Aussi il était souhaitable de mettre à leur portée, en une brochure de quelques pages, les résultats des recherches des spécialistes.

Cette plaquette bien conçue n'est pas signée, mais nous ne croyons pas commettre une indiscrétion en signalant que son trop modeste auteur est M. l'abbé V. Meeusen, curé doyen de la paroisse St Léonard. Ce n'est pas un mérite négligeable d'avoir extrait, avec grande sagacité, la substance de travaux d'un mérite inégal. De plus, on se rend compte que la plume a été tenue par une personne familière aux trésors décrits. L'expérience de leur gardien vigilant qui se fait parfois un guide bénévole se manifeste avec humour quand il met en garde les visiteurs contre l'admiration béate d'œuvres refaites au cours des restaurations, comme certaines consoles de la sacristie, trop souvent objet des suffrages d'« archéologues ». La leçon est un peu dure mais moins que celle de Brutails qui disait « Pour prendre enseigne de perruquier, il faut savoir couper les cheveux, pour se dire archéologue il suffit d'avoir l'air de savoir faire de l'archéologie. » *(Guide pour les visiteurs de l'église Saint Léonard à Léau. Gids voor de bezoekers der Sint-Leonarduskerk te Zoutleeuw.* Léau, Peeters 1941, in 8°, 34 pp.).

— Le but que s'est proposé M. l'abbé Pierre Declercq dans sa brochure se limite à retracer l'histoire de la dévotion de Notre-Dame de Merci, qui fut introduite à Bruges il y a trois cent ans. Cependant, le point de vue archéologique n'est pas complètement négligé, et le texte, comme l'illustration, nous fait connaître des œuvres d'art intéressantes telles que la statue de la Vierge vénérée en l'église St Gilles et son socle qui représente trois chrétiens réduits en esclavage par les musulmans (*O.L.V. van Remedie te Brugge.* Bruges 1941, in 12, 44 pp.).

— La section bruxelloise de la Jeunesse indépendante catholique féminine (J.I.C.F.) avait organisé, du 18 décembre 1941 au 6 janvier 1942 une exposition d'art religieux ancien ayant pour thème la Nativité et les Mystères qui lui sont intimement associés comme l'Epiphanie.

Le comte Jos. de Borchgrave d'Altena, qui s'est chargé de la rédaction de la préface du catalogue y retrace l'évolution iconographique de la représentation de la naissance du Rédempteur; en même temps le savant archéologue replace les principales œuvres exposées dans leur cadre. On lui doit, en outre, les notices sur les sculptures. (*Exposition d'Art Ancien: Noël,* 2 éditions, Bruxelles, Ballieu, 1942, in 8° 48 pp.).

— Quand on examine les sculptures des rétables bruxellois, la richesse de l'ensemble nous captive et retient notre attention. C'est devant des fragments d'œuvres morcelées que l'on goûte le plus facilement les détails qui sont souvent d'une grande saveur, comme la figure rustique d'un pastour, vestige d'une Adoration des bergers de facture anversoise du XVIe siècle, que nous fait connaître le comte Jos. de Borchgrave d'Altena. Le groupe de la Fuite en Egypte, étudié en même temps, semble bruxellois et témoigne du meilleur réalisme qui, tout en se complaisant à donner le détail pittoresque, comme l'âne s'abreuvant au ruisseau, sait aussi évoquer les sentiments profonds, comme la douleur de l'exode et de l'exil qui commence pour la Sainte Famille. (*Fragments de Retables brabançons. Apollo* n° 7. Décembre 1941, p. 17).

— M. Adolphe Jansen se défend d'avoir voulu donner une notice complète et définitive sur Sébastien de Neve (1612-1672). En réalité, ses recherches dans les archives anversoises n'ont pas même eu en vue d'une façon spéciale l'artiste précité. Ce n'est donc autre chose que la continuation de la publication de documents sur les sculpteurs d'Anvers. Cette deuxième série ne comporte pas moins de vingt-quatre contrats et pièces similaires, sans compter les extraits de comptes, etc. Une telle abondance d'informations au sujet d'un personnage secondaire et jusqu'ici fort peu connu, nous permet d'espérer beaucoup du résultat général des recherches de l'auteur.

Sébastien de Neve était un de ces artistes qui furent chargés de mettre au goût du jour les églises gothiques et qui ont, de ce fait, plus d'un acte de vandalisme sur la conscience. Par un curieux retour des choses, leurs œuvres ont souvent péri victimes d'un zèle mal compris pour l'art gothique, et d'un goût exclusif pour les ensembles de style homogène. Ainsi, l'autel de Schooten, détruit en 1904 et dont nous possédons, par un heureux hasard, une photographie, est une de ses œuvres que nous connaissons le mieux. Nous sommes encore bien moins renseignés sur d'autres œuvres bien plus importantes, comme le jubé de St Jacques à Anvers. (*Documentatie over Antwerpsche Beeldhouwers, 2de deel. Antwerpen's oudheidkundige Kring. XVIe Jaarboek,* 1940, pp. 112-139).

— A l'encontre de Sébastien de Neve, Henri-François Verbrugghen est loin d'être tombé dans l'oubli. Qui ne connaît pas au moins sa chaire de vérité, jadis à St Michel de Louvain et actuellement à la collégiale Ste Gudule de Bruxelles?

La longue carrière de cet artiste fut d'une prodigieuse fécondité. Jamais on ne s'en rendit si bien compte qu'à l'exposition de ses dessins et croquis organisée à Anvers en 1939. Nous en avons signalé alors le catalogue, qui avait été rédigé par MM. Ch. Van Herck et A. Jansen.

Mais une simple brochure de quelques pages ne suffisait pas à faire connaître l'intérêt de cet ensemble et à donner des conclusions. Aussi, M. Ch. Van Herck fait-il paraître maintenant l'étude attendue sur l'artiste. Après avoir tracé une biographie d'où sont éli-

minés les détails oiseux, mais où aucun des éléments qui situent une personnalité n'est omis, l'auteur émet ensuite un jugement sur le talent du maître anversois dans les diverses branches de l'art où il s'est exercé. Homme universel, comme on l'était à son époque, H. F. Verbrugghen peut être considéré comme un architecte, un sculpteur, un dessinateur et surtout comme un ornemaniste. Les fêtes somptueuses de son époque lui permirent de donner cours à sa riche et féconde imagination. La mise au goût du jour des églises gothiques absorba, comme pour Sébastien de Neve, le meilleur de son activité.

Un catalogue chronologique de ses œuvres occupe la plus large part du travail. Les descriptions sont enrichies de notes critiques et bibliographiques de grand intérêt. Les erreurs y sont rares, et encore semble-t-il falloir les attribuer à des imprécisions de la terminologie néerlandaise en archéologie. Ainsi, il est dit que le buste de J. F. de Beughem le représente avec un pallium de fourrure. Or, cet insigne des archevêques, concédé rarement à des évêques, est porté uniquement dans les fonctions liturgiques, et consiste en une étroite bande de laine tissée. (*Hendrik-Frans Verbrugghen, Antwerpsch Beeldouwer. Antwerpen's Oudeidkundige Kring. XVIe Jaarboek,* 1940, pp. 19-80).

— L'intéressante église d'Anderlecht se présentait jadis avec une riche parure de vitraux et de peintures murales. Avec le temps, ces fresques se sont peu à peu effacées et ternies. Les verrières ont subi un sort plus cruel encore. D'une importante série allant du XIVe siècle à la fin du XVIme, c'est-à-dire du premier essor de cet art dans nos provinces à l'aube de sa décadence, il n'en reste plus que deux, l'une du XVIe siècle, empreinte d'une forte influence de Bernard Van Orley, et l'autre de la seconde moitié du XVe siècle. M. Jean Helbig est le premier à étudier celle-ci d'une façon approfondie. E. Levy ne lui avait consacré qu'une phrase qui constituait, jusqu'ici, toute la littérature à son sujet.

Cette belle peinture sur verre présente cependant un grand intérêt puisqu'elle reflète directement le style d'Hugo van der Goes dont le caractère linéaire convient au décor sur verre, comme à la traduction en textiles. Or comme, sauf ses dernières années, Hugo van der Goes a passé toute sa carrière à Gand, la plupart des fenêtres décorées d'après ses cartons ou d'après ceux d'artistes de son école ont été défoncées par les iconoclastes.

La lumière centrale est occupée par une Vierge à l'Enfant très proche de celle d'un panneau de la collection Herzog Csete à Budapesth. Sur les côtés on voit St Servais et St Jérôme accompagnés du donateur. La composition a été complétée au début de notre siècle par l'adjonction de deux grandes figures de St Dominique et de St Simon Stock.

Les verres du tympan sont peut-être encore plus intéressants. Une seconde image de la Vierge la représente dans le croissant. Sur les côtés, quatre prophètes tiennent des phylactères. Deux sibylles ont emprunté leurs fins atours aux élégantes du temps des ducs de Bourgogne. En raison de l'adage « varium et mutabile semper femina » la mode suivie par leurs vêtements constituerait un indice chronologique précieux si l'on voulait encore approfondir le sujet.

L'auteur a eu le mérite supplémentaire de découvrir sur cette œuvre une signature non encore identifiée, ni même complètement déchiffrée, mais qui le sera probablement un jour(*Une ancienne verrière de l'église Saint-Pierre d'Anderlecht. Recueil de travaux du centre de recherches archéologiques,* t. I, 1941, pp. 7-20).

— Souvent dans la décoration, l'accessoire tend à empiéter sur l'élément principal. Ainsi dans les vitraux, les effigies de donateurs et les emblèmes héraldiques ont refoulé progressivement à la seconde place les sujets religieux. Aussi c'est par exception qu'au XVIe siècle la Dernière Cène occupe des fenêtres entières, à la collégiale d'Hoogstraten, à

la cathédrale d'Anvers et à l'église Saint-Jacques dans la même ville. De ces œuvres, la première est incontestablement la plus belle et la mieux conservée et il est fort intéressant d'apprendre que M. Jean Helbig y a décélé une influence directe de Pieter Coecke (« *Dernières Cènes» dans le vitrail belge. Apollo*, t. 1, No 12, Mai 1942, pp. 17-20).

— Mme Claire Lambrechts résume dans la revue *Apollo* (n° 7, 1er décembre 1941, pp. 13-16), l'histoire de « *La Verrerie dans la principauté de Liége.* » Avant que les Vénitiens ne répandissent cette industrie d'art en Europe, Louis de Bourbon, prince-évêque de Liége, avait déjà accordé des privilèges importants à Collard de Colnet. En 1568, Francisci vint s'installer à Liége, mais fut vite découragé. Après d'autres tentatives aussi éphémères, l'impulsion définitive fut donnée en 1627 par Jean Bonhomme, auteur de toute une lignée de gentilhommes verriers. Il fallut attendre Nizet pour que leur privilège fut contesté, et seul ce terrible concurrent parvint à les supplanter.

— Il ne suffit pas de réunir des œuvres d'art anciennes, il faut les faire revivre en les replaçant dans leur cadre. Dans les musées notamment, il importe de reconstituer des ensembles d'époque.

Obéissant à cette préoccupation, M. Ch. Van Herck a étudié les intérieurs du temps de Rubens, en se basant sur des œuvres de peintres contemporains. Chaque détail de la décoration et du mobilier est analysé avec minutie. (*Vlaamsche intérieurs uit den Rubenstijd. Antwerpen's Oudheidkundige Kring. XVe Jaarboek,* 1940, pp. 140-147).

— Nos ancêtres savaient donner un caractère artistique aux grandes festivités publiques. Aussi nos lecteurs trouveront des indications précieuses dans l'étude de feu A. Gielens sur la Joyeuse Entrée du Duc d'Anjou à Anvers (*De kosten van de Blijde Intrede van den Hertog van Anjou,* même revue, pp. 93 à 105).

Jean Squilbeck.

Nous savons bien peu de choses au sujet de la production artistique des fonderies dinantaises de cuivre au moyen âge. Il est évident que la grande masse des produits ouvrés dans la ville mosane présentait un caractère nettement utilitaire. La prospérité de la cité semble même avoir été en grande partie due à l'organisation industrielle du métier des batteurs de laiton. Mais, jadis, ce qui était d'usage pratique n'était pas fatalement dénué de valeur décorative. Si les chefs-d'œuvre attribuables avec certitude à des « copères » sont rares, c'est qu'ils ne restaient pas dans la région, mais étaient exportés au loin où ils sont difficiles à identifier. M. Jean Squilbeck a certainement fait faire de grands progrès à cette question en étudiant les lutrins de l'église Saint-Etienne à Venise et du Musée civique Correr dans la même ville. Jusqu'ici on n'ignorait pas que ces deux œuvres remarquables provenaient des anciens Pays-Bas, mais, en établissant une comparaison serrée avec le lutrin et le chandelier de Jean Josès à Tongres et l'aigle de l'église d'Houffalize, l'auteur nous apporte la conviction que les deux belles fontes de Venise ne peuvent être que dinantaises.

Portant ensuite son attention sur le chandelier pascal de la cathédrale de Gênes, M. J. Squilbeck arrive, à l'aide des mêmes arguments, à des conclusions identiques. La liste des œuvres incontestablement dinantaises s'est donc considérablement accrue et s'accroîtra surtout encore comme le fait pertinemment remarquer l'auteur. En effet, le chandelier pascal de Gênes est orné de figures symbolisant les quatre évangélistes. Ces statuettes, d'une grande valeur artistique, ne sont pas sans analogie avec des chandeliers et aquamaniles que MM. O. von Falke et E. Meyer ont généralement rangés dans leur catégorie

des œuvres lotharingiennes ou basses-lotharingiennes. (*Les lutrins dinantais de Venise et de Gênes. Bulletin de l'Institut historique belge de Rome,* t. XXI, 1941, pp. 347-556).

— Il est fort curieux que M. Jean Squilbeck ait pu également approfondir, au cours d'un voyage en Italie, le délicat problème de l'origine des dinanderies conservées en Grande Bretagne. Jadis on pensait que nos fondeurs du Moyen Age avaient pourvu les sanctuaires anglais de lutrins de laiton et d'œuvres similaires, mais M.C.C. Oman avait combattu d'une façon si péremptoire cette théorie qu'elle paraissait désormais insoutenable.

Or, à l'église de la Santissima Annunziata de Florence, l'auteur se trouva soudainement en présence de deux lutrins du type considéré comme anglais. Poursuivant ses investigations, notre collaborateur apprit que ces deux œuvres étaient un don de Giovanni Bardi, gentilhomme florentin de la fin du XVe siècle, qui, selon une vieille chronique, les avait fait venir d'«Alla Magna».

Or, nous savons que la majeure partie de notre pays faisait partie de l'Empire. En outre, des textes allégués par M. J. Squilbeck démontrent que les Italiens qualifiaient de «teutonici» et de «todeschi» nos habitants du sud-est, réservant plutôt le terme de «fiaminghi» aux habitants du comté de Flandre.

C'est donc notre pays qui, en présence de la pauvreté de production de l'Allemagne dans cette catégorie d'objets, paraît désigné dans la chronique italienne et le problème de l'origine des dinanderies d'Angleterre se pose, au moins, à nouveau, s'il n'est pas déjà résolu. (*Les lutrins de l'Eglise de la Santissima Annunziata à Florence.* Même bulletin, pp. 357-369).

P. R.

3. SCHILDER- EN TEEKENKUNST. — PEINTURE ET DESSIN.

Relevons quelques articles intéressants dans la revue *Panthéon.* R. Kömstedt. *Zur Künstlerischen Herkunft des Tuchermeisters* (février 1942, p. 25). L'auteur indique que les modèles qui ont inspiré le peintre du *Tucheraltar,* de l'église Notre-Dame à Nuremberg (vers 1445-1450), sont à chercher dans l'entourage de *Claus Sluter,* du *Maître de Flémalle* et du *Maître de l'Annonciation d'Aix.* La formation de *Conrad Witz* dérive des mêmes sources, (O. Fischer. *Die künstlerische Herkunft des Konrad Witz,* mai p. 99). Bien qu'il ait utilisé l'art de ses devanciers, Witz n'en est pas moins un maître très original par l'expression des sentiments et par cette transposition de la réalité par laquelle il tend à pénétrer en profondeur. Il peut être considéré comme un précurseur de Grünewald.

Deux articles sont consacrés à Rubens. Chacun traite de la présentation d'une œuvre *inconnue de la période de jeunesse.* Mlle E. Greindl publie un tableau appartenant à une collection bruxelloise, *Moïse au Serpent d'airain,* vigoureux morceau, semble-t-il, largement traité, dont l'auteur souligne la très haute qualité (*Ein unveröffentliches Werk aus Rubens Jugendzeit,* février, p. 42). Un petit tableau, récemment légué à l'Académie de Vienne et attribué à G. Seghers avant sa restauration, peut être considéré comme une œuvre de Rubens; par comparaison avec quelques tableaux et gravures, il doit être daté de 1612 environ (H. G. Evers «*Frierende Venus*» *von Rubens,* avril, p. 83).

— Dans la revue *Apollo,* de nombreux articles sont consacrés à notre art national. Signalons, dans les derniers numéros, trois études sur des peintures murales retrouvées à Tournai et à Termonde. Oserait-on affirmer que la troublante question Campin-Maître de Flémalle- Roger de la Pasture se trouve élucidée par M. Paul Rolland? (*La seule œuvre connue de Robert Campin,* avril 1942, p. 6). Le mieux sera sans doute de s'en

remettre à l'opinion autorisée de M. Rolland. L'état assez délabré de ces œuvres, miraculeusement retrouvées, et le procédé, très différent de celui de l'exécution sur panneau, ne permettent d'utiles comparaisons qu'après un examen attentif des originaux. Quelques indications sur la technique employée auraient été précieuses. L'*Entrée du Christ à Jérusalem,* découverte à l'église Saint-Quentin, est mieux conservée (*Une œuvre italianisante du 14e siècle,* mai 1942, p. 9). Comparant cette composition à celle de Giotto à Padoue, M. Rolland souligne l'influence franciscaine. L'exécution «relativement barbare» est à rapprocher de celle de la Cène de la Biloke. L'influence méridionale et plus particulièrement avignonnaise est évidente. Plus tardif, le *Calvaire* découvert en 1907 à Termonde, peut être daté de la première moitié du 15e siècle (CHANOINE VAN DEN GHEYN. *Les Peintures murales anciennes de la Collégiale de Termonde,* mars 1942, p. 6). Les reproductions permettent de juger de l'aspect expressif du groupe des saintes femmes auquel s'opposent les types très caractérisés des figurants assez gauchement dessinés dans leurs riches costumes.

— Les articles de Mlle S. BERGMANS retiennent toujours l'attention par une note originale, une documentation très sûre et une présentation attrayante. *Visages du passé* (mai 1942, p. 5) est l'exposé d'une séduisante hypothèse tendant à identifier trois portraits dans un tableau de l'école ganto-brugeoise de la collection Czernin à Vienne: *Présentation au Temple.* Parmi les personnages figureraient Charles le Téméraire, Isablle de Bourbon et, tout jeune encore, Marie de Bourgogne «délicieux portrait de petite fille.... enfant recueillie à la bouche petite, gonflée et vermeille, aux yeux en amande.» Qu'il nous soit permis de signaler un certain air de famille entre le visage de l'aînée des deux princesses et le charmant portrait de jeune femme de Petrus Christus au Musée de Berlin. Est-ce là une simple coïncidence?

Poursuivant ses recherches sur l'identification des portraits, Mlle S. BERGMANS étudie une œuvre capitale de François Pourbus, *le Triptyque de Viglius d'Aytta de Suichen* à la cathédrale St Bavon à Gand. (*La Réforme et la Renaissance dans la peinture du 16e siècle en Belgique mars 1942).* Ces recherches amènent l'auteur à d'intéressantes conclusions.

Alors que certaines publications, faites de façon un peu hâtive, ne réunissent pas les conditions indispensables de garantie scientifique, on peut considérer comme un modèle de méthode et de clarté la petite étude consacrée par M. EDOUARD MICHEL aux *Rubens classés de l'Hospice de Grasse* (Extrait du *Bulletin monumental,* nos 3-4, 1942). Récemment débarrassées des repeints qui les défiguraient, ces peintures exécutées par Rubens en Italie ont révélé d'exceptionnelles qualités. Toute une suite de documents permet d'établir avec certitude la date de la commande et l'histoire des tableaux. Ce sont des œuvres de jeunesse qui, malgré certaines gaucheries, apportent mieux que des promesses. Largeur de conception, ampleur du décor, emploi génial de la lumière, étonnantes qualités de métier, tout confirme l'attribution traditionnelle de la *Sainte Hélène* et du *Couronnement d'épines.* «Toute idée de copie ou de réplique est exclue.»

L'importance de ces peintures n'échappera à personne; ce sont les premières œuvres connues de Rubens, à classer avant les tableaux exécutés pour l'église des Jésuites à Mantoue, de 1604. L'auteur précise qu'il se réserve de reprendre et de développer cette première étude, soulignant l'intérêt de ces rares exemples de la période italienne, groupe d'œuvres dans lequel s'affirme déjà, à côté des influences subies, toute l'autorité d'un jeune maître.

S. SULZBERGER.

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 (7me 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.

Uitgever: *Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde; secretariaat 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.*

Editur: *Académie royale d'Archéologie de Belgique: Secrétariat, 67, rue St. Hubert, Berchem-Anvers.*

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

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