
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 - 2/3

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.

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

SECRETARIS : PAUL ROLLAND

ADJUNCT-SECRETARIS : JACQUES LAVALLEYE

SECRETAIRE : PAUL ROLLAND

SECRETAIRE-ADJOINT : JACQUES LAVALLEYE

INHOUDSTAFEL - SOMMAIRE

Bladz. - Page

| | |
|--|-----|
| Nieuwe gegevens betreffende de monumenten te Brou? door J. Duverger en E. Dhanens... .. | 97 |
| Le Cimetière mérovingien de Tertre, par G. Faider-Feytmans | 113 |
| Les enlumineurs de l'abbaye de St. Amand, par A. Boutemy | 131 |
| Le problème des représentations figurées dans les fonts baptismaux de Renier de Huy, par S. Gevaert | 169 |
| La Restauration de la cathédrale de Tournai, par E. Dhucque | 183 |

BIBLIOGRAPHIE :

| | |
|--|-----|
| Werken-Ouvrages: J. Helbig (J. Squilbeck); Gentsche bijdragen (P. Rolland); A. Schouteet (P. Rolland); Propagandadienst, Antwerpen (P. Rolland); P. Lippert (P. Rolland); M. Crick-Kuntziger (J. Squilbeck); | 186 |
|--|-----|

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 aflév.) |
| 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.

NIEUWE GEGEVENS BETREFFENDE DE MONUMENTEN TE BROU?

LA COURONNE MARGARITIQUE VAN JEAN LEMAIRE DE BELGES EN DE PLASTISCHE KUNST.

Bij het lezen van de bijdrage van den Heer J. G. Lemoine (1) meenden wij dat het niet pastte nieuwe legenden te laten ontstaan in verband met Brou. Ons antwoord was haast gereed toen we vernamen dat Mej. Gh. de Boom zou spreken over dit probleem in de Kon. Belgische Academie voor Oudheidkunde; en zoo bleef dit stuk onvoltooid liggen.

Die lezing is thans verschenen (2). En alhoewel er het ongerijmde van de beweringen van den Heer Lemoine is aangetoond, meenden wij dat er nog genoeg bleef recht te zetten en ook wel bij te voegen, in verband met de monumenten te Brou en met den invloed van *La Couronne Margaritique* op de plastische kunst om het verschijnen van deze bijdrage te wettigen, niettegenstaande de enkele herhalingen die erin kunnen voorkomen.

*
* *

Dat ook na het zoo rijk gedocumenteerde werk van M. Bruchet (3) het laatste woord niet gezegd was over de kerk en over de monumenten die Margareta van Oostenrijk te Brou liet oprichten (1505-1533) is reeds elders betoogd (4). Niet alle twijfelstukken werden er opgelost (5); sommige documenten waren verkeerd gedateerd en de voorstelling die berustte op een dergelijke foutieve chronologie was natuurlijk te herzien (6); een aantal geschreven bronnen zijn daarenboven onbekend gebleven aan dien nochtans zoo vlijtigen navorscher (7). En dat ook nog andere documenten zullen te voorschijn komen is allerminst onwaarschijnlijk.

(1) *Autour du tombeau de Philibert le Beau à Brou. Une description du projet Perréal-Colombe par Jean Lemaire de Belges*, in: *Revue Belge d'Arch. et d'hist. de l'Art*, XI (1941), pp. 35-52.

(2) *A propos du tombeau de Philibert de Savoie, érigé par Marguerite d'Autriche*, *IBIDEM*, pp. 219-227.

(3) MAX BRUCHET, *Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie*. Lille, 1927.

(4) J. DUVERGER, *Bijdragen en Documenten tot de Kunstgeschiedenis*. Gent, 1941, II, 5-6.

(5) Zie o.m. *Id.*, *Vlaamsche beeldhouwers te Brou*, in: *Oud-Holland*, XLVII (1930), 1-27.

(6) *Id.*, *De grafmonumenten te Brou en de Fransche meesters*, in: *Revue belge de philologie et d'histoire*, VIII (1929), 1169-1191.

(7) Een lijst van 91 nieuwe documenten is aangegeven bij J. DUVERGER, *Bijdragen.... o. c.*, II, 31-54; enkele andere: *Id.*, *Conrat Meijt* (ca. 1480-1551). Gent, 1934.

Onlangs echter meende J. G. Lemoine hier te kunnen wijzen op nieuwe gegevens, nml. op den tekst van *La Couronne Margarithique* van Jean Lemaire de Belges waarin hij een beschrijving ziet van het ontwerp van schilder Jean Perréal voor het graf van Philibert van Savoye te Brou. «A qui en revient l'idée», vraagt hij zich af? En zijn antwoord luidt: «l'œuvre est née d'une fantaisie de Marguerite, qui, on le sait, était elle même poète. Lemaire a pris la plume pour traduire à sa manière la pensée de la princesse et la réalisation plastique de Perréal». Trouwens, en dit zou de boven geciteerde stellingen bevestigen, in *La Couronne Margarithique* « nous nous trouvons en présence d'objets et d'êtres réels », men vindt er « sous le voile léger de l'anagramme les noms de tous ceux qui furent vers 1512 appelés à jouer un rôle dans l'affaire des tombeaux de Brou » (8).

Ware Lemoine's meening juist dan kon men inderdaad spreken van «une pièce capitale» (9). Onontbeerlijk daarvoor is echter dat *La Couronne Margarithique* zooals wij die kennen ten vroegste einde 1511 of zelfs 1512 werd voltooid. Immers, is in het begin van 1510 Perréal's ontwerp klaar, dan wordt het naderhand toch gewijzigd, en eerst op 8 Juli 1511 door Margareta van Oostenrijk goedgekeurd.

Echter wat Lemoine inroept om die late dateering van *La Couronne Margarithique* te wettigen heeft volstrekt geen waarde. Integendeel een door Lemaire zelf geschreven aantekening in een handschrift van dit werk, dat te Weenen bewaard is, en welke vermeld is in een bijdrage, door Lemoine geciteerd, zegt uitdrukkelijk : «C'est le premier livre de la Couronne Margarithique, commencé en la ville d'Annesy en Savoie l'an 1504 ou mois de Septembre et achevé ou chasteau du Pont d'Ains ledit an en Mars. Lemaire.» (10). En dit wordt bevestigd door de interne kritiek (11).

Maar dan wordt ook elke beschrijving van plannen uit de jaren 1510-1511, alle zinspelingen op betwistingen tusschen de kunstenaars uit dien tijd onmogelijk. Van Lemoine's thesis blijft dan ook niets overeind.

Nog andere zonderlinge beweringen zijn te lezen in bovengenoemde bijdrage van Lemoine: «d'après nous», schrijft hij, «Marguerite... ne connut

(8) J. G. LEMOINE, *l. c.*, 44-46.

(9) *IBID.*, 36.

(10) PH. A. BECKER, *Nachträge zu Jean Lemaire*, II, in: *Zeitschrift f. romanische Philologie* XIX (1895), 543. De laatste woorden werden geschrapt wellicht toen Lemaire aan een tweede deel werkte... waarvan ons niets is bewaard gebleven.

(11) Zie o.m. PH. A. BECKER, *Jean Lemaire der erste humanistische Dichter Frankreichs*. Strassburg, 1893, 61; — J. DUVERGER, *Bronnen voor de XVde en XVIde eeuwse Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, in: *Kunst*, III (1932), bl. 324 n. 28.

de la Couronne qui lui était dédiée, que le plan et sans doute la première partie. Il est vraisemblable qu'elle ignora la seconde et n'eut jamais l'œuvre entre ses mains.» (12)

Dat handschrift te Weenen, leert ons Ph. A. Becker (13), werd door Lemaire zelf geschreven en door hem aan de prinses overhandigd, wellicht op 21 Maart 1505. Zoozeer was Margareta ermede ingenomen dat zij het medenam op haar reis naar de Rijnstreek, waar zij haar vader opzocht, en dat zij het op 6 Juni 1505 toonde o.m. aan haar broeder Filips den Schoone te Kleef, die op aandringen van Margareta eveneens Lemaire aan zijn hof hechtte. Ook later bleef de hertogin waarde hechten aan het werk. Soms, wellicht, werd het uitgeleend (14). Doch na 1524 is het weer te vinden in haar verzameling: «n° 475 Item un moiien livre, escript à Ja main, couvert de velours noir, composé par feu maistre Jehan Lemaire qu'il se nomme Les Courones Marguerites comme il semble (15)».

*
* *

Maar indien het juist is, dat de prinses zooveel waarde hechtte aan dat gedicht, dan rijst voorzeker de vraag of geen verband is te vinden tusschen den inhoud van *La Couronne Margaritique* en andere kunstwerken welke door de Hertogin besteld werden? Heeft dat litteraire werk soms geen invloed uitgeoefend op wat de plastische kunst heeft geschapen in 1505 en later voor het hof? Voorzeker, *La Couronne Margaritique* werd eerst veel later gedrukt en de invloed van het handschrift is noodzakelijk beperkt gebleven tot wie in aanraking kwam met de prinses, met haar omgeving, of met Lemaire zelf, en tot wie van hen wenken of aanduidingen ontving of voor haar opdrachten had uit te voeren.

En vooreerst zal men hier denken aan de beschrijvingen van de kroon, versierd met tien deugden van de prinses, door Dame Vertu aan Margareta aangeboden, en de tien deugden die reeds voorkwamen in Perréal's ontwerp voor het graf van Philibert van Savoye en die ook voorkomen

(12) *Loc. cit.*, 50.

(13) *Nachträge... l. c.*, 542-543.

(14) Werd het o.m. niet uitgeleend aan Julien Fossetier toen deze werkte aan zijn *Chronique Margaritique*?

(15) H. ZIMMERMAN. *Urkunden und Regesten...* in: *Jahrbuch der Kunsthist. Samml. des a. h. Kaiserhauses* III (1885) 2e deel, bl. CIX. Ook LABORDE (*Inventaire... de Marguerite d'Autriche...*, in: *Revue archéologique*, 1850, nr. 244) vermeldte reeds dit handschrift en dat nauwkeuriger dan M. MICELANT (cfr. G. DE BOOM, *l. c.*, 223). Dat inschrijven van Lemaire's Couronne Margaritique in den inventaris dateert wellicht van na 1 Januari 1527 (cfr. ZIMMERMAN, *l. c.*, n° 474). Interessant in den tekst door ZIMMERMAN gepubliceerd is o.m. dat daar Lemaire als overleden wordt vermeld en dat dit feit gekend is en geciteerd wordt aan Margareta's hof! Aan Lemaire's biographen is deze tekst onbekend gebleven. Voor enkele

in het ontwerp van Jan van Roome, dat door Vlaamsche meesters is uitgewerkt en opgericht te Brou (16).

Heeft Lemaire die beschrijving gemaakt volgens een kunstwerk dat hem bekend was, zooals Lemoine beweert? Dat is onwaarschijnlijk. Fantasie ontbrak trouwens niet aan den rederijker. Zeker is echter dat deze auteur met Perréal gesproken heeft over het graf, dat hij den schilder aangezet heeft om een ontwerp te maken « de quelque mode digne de mémoire » (17), en dat wordt bevestigd door Perréal zelf. Dat dus de gedachte de tien deugden van de prinses op te stellen rondom de sarkophaag kan ingegeven zijn door den auteur van *La Couronne Margarithique* is bezwaarlijk te betwijfelen. Mogelijk is natuurlijk dat de schilder dat werk heeft gelezen.

Het Weenske exemplaar van dat gedicht, stellig herkomstig uit de verzameling van Margareta van Oostenrijk, is versierd met acht groote miniaturen (18). Zijn zij geschilderd omstreeks Maart 1505, vóórleer het werk aan de Prinses overhandigd werd, ofwel eerst na haar terugkeer uit Duitschland toen Jean Lemaire tijdelijk opnieuw over het handschrift heeft kunnen beschikken? Tot op heden hebben wij geen foto's van de miniaturen kunnen bekomen. Ook naar den naam van den schilder kunnen enkel gissingen worden gewaagd. Zouden die miniaturen het werk kunnen zijn van Lemaire zelf? F. de Mély (19) beweert dat de meester in het handschrift van *La Concorde des deux langages*, in de bibliotheek te Carpentras, zelf zijn portret zou geschilderd hebben. De bewijsvoering is echter niet overtuigend.

Of mag gedacht worden aan J. Perréal, zooals Ph. A. Becker (20) doet? Hij was sedert Paschen 1505 tot hofschilder van Margareta benoemd (21). Doch ook andere meesters heeft de vorstin in Savoye gekend en mogen hier genoemd worden, o.m. wellicht Jean Marlart, die later in de Zuidelijke Nederlanden woonde en er hofschilder werd van Margareta.

Een derde kunstwerk waarin o.i. verband te zoeken is met *La Couronne*

jaren werd nog beweerd dat hij eerst in 1543 zou gestorven zijn. (F. DE MÉLY, *Un grand artiste de la Renaissance chez Rabelais. Raminagrobis: Jean Lemaire de Belges (1473-1543)*, in: *La Revue de l'art ancien et moderne* LXVIII, 1935, II, 52).

(16) Zie daaromtrent reeds: E. DHANENS, *Margareta van Oostenrijk en haar stichting te Brou*, in: *Dietsche Warande en Belfort*, 1940, 533.

(17) MAX BRUCHET, *o. c.*, 192, doc. 11. — Lemaire's woorden werden hier overgenomen door Perreéal, niet het tegenovergestelde zooals LEMOINE (*loc cit.*, 38 n. 9) beweert.

(18) PH. A. BECKER, *l. c.*, 544. O. m. Lemaire aan den arbeid wordt er voorgesteld. Die miniatuur is dus wel gemaakt voorleer Lemaire Margareta's dienst verliet.

(19) *Loc. cit.*, 59. — De miniatuur heeft weinig waarde.

(20) *Loc. cit.*, 544.

(21) Niet sedert 1504 zooals gewoonlijk wordt beweerd cfr J. DUVERGER, *De grafmonumenten...* *l. c.*, 1172-1173.

Margaritique van J. Lemaire is een medaille (22) met den beeldenaar van Margareta van Oostenrijk, en aan de keerzijde: Fortuna, die reeds tweemaal de kroon van het hoofd van de prinses heeft afgerukt, maar nu overwonnen is en neergeveld door de kloekmoedigheid van Margareta aan wie Dame Vertu een onvergankelijke kroon aanbiedt.

Voorzeker, deze voorstelling stemt niet in alle onderdeelen overeen met wat in Lemaire's werk wordt verhaald; veel meer schijnt de medailleur geïnspireerd te zijn door een passage als deze:

« Or avons nous une de noz bienvoulues... combien que Fortune muable ou Infortune très divers... ayent par succession de temps privée injustement et sans démerite de deux des plus grands couronnes royales du monde, c'est à savoir l'une de France et l'autre d'Espagne, néantmoins elle... invincible... ha incessamment persisté contre les molestes, injures, forfaits et maléfices de tous accidens infortunez, en militant tousjours souz nostre banière vainqueresse, et iceux par sa longue patience ha rendu mats et desconfits, en quoy faisant elle ha desservy le plus exquis couronnement dont nous puissions adviser. Parquoy nous, en lieu de deux couronnes terrestres et caduques qui lui ont esté tollues à tort et sans cause, proposons infalliblement de restaurer sa perte, et la remunerer à juste tiltre... d'une auréole triomphale et permanente à jamais, laquelle tu Mérite luy forgeras. » (23)

Opvallend in dezen tekst, geschreven na den dood van Philibert van Savoye, is dat enkel wordt gesproken van het verlies van de kronen van Frankrijk en van Spanje; en op de medaille wordt Fortuna precies met twee, niet met drie, afgerukte kronen voorgesteld. Dat pleit o.i. zeer sterk voor wat zoeven is gezegd. Natuurlijk is het goed mogelijk dat de medailleur of de schilder die het ontwerp maakte *La Couronne Margaritique* niet gelezen heeft, maar zou gewerkt hebben volgens de opgave van wie Lemaire's werk kenden.

Voorzeker, wat voorgesteld is op die medaille werd dikwijls anders geïnterpreteerd, en dat reeds door C. Picqué (24). Na beroofd te zijn van

(22) Cfr. o.m. M. HERGOTT, *Numotheca principum Austriae. Frigurgi Brisgoviae, 1752*, II, 57-58; — F. MAZEROLLE, *Les médailleurs français du XVe siècle au milieu du XVIIe*. Paris 1902-1904 I bl. XVII-XXI; — L. FORRER, *Biographical Dictionary of Medallists*. London, 1904, II 222-223; — M. BRUCHET, o. c., 36 n. 3; — FR. ALVIN, *Les portraits en Médailles des célébrités de la Belgique*. Brussel, 1916 (*Répertoires de documents graphiques relatifs à l'histoire nationale*) bl. 50.

Van deze medaille bestaat meer dan een variante. Ook de afmetingen verschillen soms. (23) J. LEMAIRE DE BELGES, *Œuvres*. Edition J. STECHER. Leuven, 1891, IV, 60-61. — Zie ook *IBID.*, bl. 70.

(24) *Deux médailles et un jeton inédit...* in: *Revue de la numismatique belge*, 3e série t. VI (1862), 345. Die meening wordt gedeeld o.m. door A. PINCHART (*L'histoire de la gravure des médailles en Belgique*. Brussel, 1870, *Mémoires couronnés par l'Acad. roy. de Belg.*

de kroon van Frankrijk en van die van Spanje, bekommt Margareta de kroon van Savoye. Daarom trouwens meent men te mogen voorhouden dat deze medaille in 1501 geslagen werd. Deze verklaring is o.i. niet alleen minder bevredigend, maar daarenboven in tegenspraak met de legende: **VICTRIX FORTUNAE FORTISSIMA VIRTUS**. En zelfs het beeld van Margareta wijst op een lateren datum dan op deze van haar huwelijk met Philibert van Savoye; men vergelijkte maar met de medaille van Marende uit 1502.

Wanneer deze medaille dan wel geslagen werd is echter nog niet met volle zekerheid te bepalen. Aanvaardt men de interpretatie gesteund op het werk van Lemaire, dan kan ze eerst einde 1504, ja wellicht eerst na Maart 1505 gemaakt zijn. In de rekeningen van Margareta wordt ervan, voor zoover wij zagen, nergens gewag gemaakt. In 1523-1524 is ze reeds vermeld in den inventaris van de verzamelingen van de landvoogdes. Daar leest men: « item une aultre médaille d'argent doré de Madame d'ung coustel et de l'aultre une femme à moitié nue » (25). En de prinses scheen heel wat belang te hechten aan deze medaille! Zij is een van de enkelen die beschreven worden. Zelfs een tweede exemplaar wordt vermeld: « item une médaille d'argent doré de Madame comme celle cy devant déclairée » (26).

Wanneer die medailles werden aangeworven voor Margareta's verzamelingen is niet te achterhalen. De inventaris uit 1516 vermeldt die stukken niet. Hij is echter te onvolledig en te fragmentarisch om daaruit te mogen besluiten dat de medailles toenmaals nog niet waren gemaakt. Dat zij nochtans rond dien tijd werden geslagen kunnen wij vermoeden om andere redenen. En vooreerst uit de iconographie van Margareta van Oostenrijk. Haar beeltenis op de medaille is voorzeker te plaatsen tusschen het portret uit 1513-1514 en dat uit 1518, beiden gebeiteld door Conrad Meijt (27). Een ander bewijs is te halen uit medailles met denzelfden beeldenaar doch met een andere keerzijde. Hergott (28) kent er twee: een eerste medaille toont aan de keerzijde het beeld van Philibert, Margarta's echtgenoot (afb. 2). Zoo begrijpt men ook beter waarom de hertogin zich niet, zooals gewoonlijk, met de weduwkap liet voorstellen. Of een exemplaar van deze reeks nog bewaard is, bleef ons onbekend. Doch

XXXV bl. 6), M. BRUCHET (*o. c.*, 36 n. 3), GH. DE BOOM (*Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance*. Parijs-Brussel, 1935, bl. 210). De juiste interpretatie vindt men nochtans reeds bij M. HERGOTT, *o. c.*, 58.

(25) H. ZIMMERMAN, *l. c.*, bl. CII n^o 244.

(26) *IBID.*, n^o 246.

(27) J. DUVERGER, *Conrat Meijt*, *o. c.*, bl. 45 en afb. III en IV.

(28) *O. c.*, II, 58.



Alb. I. — Medaille van Margareta van Oostenrijk.
(Brussel, Kon. Bibliotheek).
(Omstreeks 1516).



Alb. II. — Medaille van Margareta van Oostenrijk.
(Uit M. Hergott).
(1516)



Alb. III. — Margareta van Oostenrijk en Phillibert van Savoye
(Uit M. Hergott).
(Omstreeks 1516).



♀



♂

Alb. IV. — Leqpenning voor de rekenkamer te Rijsel.
(Omstreeks 1518).
(Uit F. van Mieris).

was het niet een dergelijke medaille uit goud die werd overgemaakt, in 1531, aan de bedienden van Karel V (29), en, in 1545, nog in de keizerlijke verzameling te Brussel werd bewaard (30)? Een andere medaille (afb. 3) draagt aan de keerzijde een wapen dat wij niet vermochten te identificeren maar dat men zou kunnen weervinden op een legpenning van Margareta (31), wellicht niet lang nadien voor de rekenkamer van Rijsel geslagen (afb. 4), en dat hier wijst op Aragon. Is datzelfde wapen trouwens niet afgebeeld op een medaille van Johanna de Waanzinnige (32), Margareta's schoonzuster, en dit eveneens met hetzelfde jaartal 1516? Maar is de kroon boven het schild geen absoluut bezwaar? In elk geval, zeer belangrijk is hier de zoeven vermelde datum die uitstekend past bij het beeld van de prinses en ook bij de keerzijde van de eerste medaille. Want ook in deze periode heeft Margareta een crisis doorworsteld, beroofd als ze was van alle gezag in de Nederlanden sedert de meerderjarigheid van aartshertog Karel, en verstoken van allen invloed op den jeugdigen vorst voor wiens opvoeding zij zooveel zorg had gedragen.

Misschien mogen wij ons hier een kleine afwijking veroorloven en de vraag stellen: wie is de meester van die medaille? In de rekeningen van de prinses die o.m. voor de jaren 1515-1516 zeer onvolledig zijn, vonden wij daaromtrent niets vermeld. Als edelsmeden die rond dien tijd voor haar werkten, kunnen wij noemen: Pierre Dominicque (Dominicle) van Brugge, in 1514, Lieven van Lathem van Antwerpen tot aan zijn dood in 1515, Rombout van den Dorpe van Mechelen in 1518 en Marten des Abliaux, in 1518 aangesteld tot goudsmid van Margareta's hof. Veel meer namen zijn te noemen in verband met werk voor aartshertog Karel: o.m. nog Jan van Nijmeghen, Jan Van de Perre en Mark de Glassere. Al die meesters hebben soms, zooals blijkt uit de bewaarde documenten, renaissance-ornamenten gebruikt in hun werk. Dat is trouwens voor de edelsmedekunst dikwijls vroeger het geval geweest dan voor de andere kunst-

(29) H. v. VOLTELINI, *Urkunden und Regesten*, in: *Jahrb. des Kunsthist. Samml. d.a.h. Kaiserhauses* XI, 2e deel, n^o 6286 bl. VII n^o 33.

(30) V. TOURNEUR, *Charles-Quint collectionneur*, in: *Mélanges d'histoire offerts à Henri Pirenne* (Brussel, 1926) II bl. 536-537 n. 4. — Dat in den tekst bedoeld wordt dat het beeld van den hertog niet op dezelfde zijde staat als dat van Margareta blijkt duidelijk uit de aldaar gegeven beschrijving, — en met dezelfde woorden — van andere nog bewaarde medailles. Wij meenen dan ook dat V. TOURNEUR zich vergist wanneer hij hier denkt aan de medaille van Marende (*Ibid.*, 537 n. I).

(31) Zie daarover FR. VAN MIERIS, *Historie der Nederlandsche vorsten...* 's Gravenhage, 1732, II, 98.

(32) HERGOTT, o. c. Zou er misschien eenig verband bestaan met den dood van Ferdinand van Aragon in dat jaar? Is soms een exemplaar van die medaille (of penning) van Margareta bewaard? In een kataloog (*Ventes aux enchères publiques. Collection de M. G. Brunin de Gand...* Monnaies, médailles, jetons... 6-10 Novembre 1928) leest men: Jetons n^o 1809: 1516, Marguerite, régente des Pays-Bas D. 1066, cuivre, beau.

takken. Alle vermelde meesters zouden dus, desgevallens, die medaille kunnen geslagen hebben; dergelijk werk wordt immers van de meesten vermeld in de teksten. Maar dit volstaat niet om een toeschrijving te wagen.

Echter, medailles van de eerste reeks, de eenige die rechtstreeks verband toonen met *La Couronne Margaritique*, dragen een naam. Op de architraaf aan de letter F. van *Fortissima* leest men «Cauvain». Kan daardoor bedoeld worden die de medaille bestelde en de voorstelling inspireerde? In dit geval kan men denken aan hovelingen en bedienden van Margareta; althans de naam Gauvain is niet onbekend aan het hof. Men vond er een Gauvain de Grammont, een Gauvain des Myreurs, vooral een Gauvain de Candie (33), die gedichten maakte voor de landvoogdes: aldus zijn *Exploration de pitié... sur la mort du duc Philibert de Savoie*; en van wien wij in Margareta's verzamelingen nog aantreffen: «ung livre... qui se nomme : *Aucunes petites euvres* de messire Gauvain seigneur de Candie » (34). Voor zoover wij konden nagaan is echter geen passage in zijn werk te vinden die werkelijk als inspiratiebron kan gelden voor die medaille zooals wel was aan te wijzen in Lemaire's *Couronne Margaritique*.

Gewoonlijk heeft men echter gemeend dat die naam verwees naar Jacques Gauvain le Picard (35), goudsmid te Lyon minstens van 1515 af tot in 1547. En dat door dien naam de medailleur wordt bedoeld is stellig veel gemakkelijker te aanvaarden. J. Gauvain is wellicht herkomstig uit de Somme-streek en, evenals sommige Nederlandsche meesters uit dien tijd, heeft hij zich in de Rhône-stad gevestigd. Dat hij echter te Brussel zou gewerkt hebben omstreeks 1501 steunt op niets anders dan op een verkeerde interpretatie van de keerzijde en op de onjuiste dateering van de besproken medaille. Boven is daarover reeds gerept. Woonde die meester echter te Lyon omstreeks 1516, dan wordt de toeschrijving van die medaille aan Gauvain zeer twijfelachtig. Hoe zou Margareta, die, voor zoover wij weten, toenmaals geregeld haar bestellingen deed bij goudsmeden uit haar omgeving, voor medailles met haar beeldenaar, geslagen in zooveel varianten, waarvan een of andere wellicht een gelegenheidsstuk is geweest, zich hebben gewend tot een meester, toenmaals weinig gekend en die zoover verwijderd leefde van de Nederlanden? En daarbij komt nog dat die medailles niet goed passen bij het bewaarde werk van

(33) Was hij echter nog in dienst van Margareta omstreeks 1516?

(34) ZIMMERMAN, *l. c.*, n^o 551.

(35) A. PINCHART (*o.c.*, 6-7) verwierp nochtans die toeschrijving, zij het ook om weinig gegronde redenen. — Een medailleur met den naam «Cauvain», die werkte in de Nederlanden, heeft men tot op heden niet gevonden.

Jacques Gauvain! (36). Een aannemelijke oplossing voor dit probleem hebben wij niet gevonden.

* * *

Dat nog altijd documenten betreffende Margareta's stichting te Brou te ontdekken zijn, is reeds gezegd. Zelfs in de Archives départementales du Nord te Rijsel kan men er soms vinden die aan Bruchet's aandacht ontsnapt zijn, of die hem niet belangrijk genoeg schenen om in zijn lijst opgenomen te worden. En deze laatste meening, dit spreekt van zelf, is wel eens te herzien naargelang nieuwe problemen oprijzen, of vergissingen te weerleggen zijn.

Drie perioden — in tegenstelling met de algemeen aanvaarde opvatting — zijn in de werken te Brou te onderscheiden (37).

Aanvankelijk wrochten meesters uit Bourg en uit de omgeving aan het klooster; zij ook moesten de zeer eenvoudige graftomben van Philibert van Savoye en van zijn moeder oprichten. Naderhand, toen Margareta van Oostenrijk haar inkomsten zag aangroeien, en ook voor haar zelf een graf te Brou wilde doen maken, ging zij het oor leenen aan wie haar aanraadden werken te doen beitelen die de bewondering van haar tijdgenooten en van het nageslacht zouden wegdragen. Jean Lemaire de Belges lichtte schilder Jean Perréal in over dat voornemen. En beiden besloten een aandeel te bemachtigen in de leiding van den arbeid en... in de winst. Gedurende de eerste helft van 1510 bracht Lemaire Perréal's ontwerp voor het graf van den hertog naar de Nederlanden. Daar zong hij op alle toonen den lof van zijn vriend en uit zijn pen kwamen die beloften evenals die opgeschroefde loftuitingen (doc. 1) welke ten onrechte aan Margareta werden toegedicht (38). De prinses zelf, trouwens, deed wijzigingen aanbrengen aan het ontwerp en eerst daarna, op 8 Juli 1511, keurde zij het goed.

Wellicht reeds sedert 1509 was Thibaut Landry, een beeldhouwer uit de bezittingen van Margareta, aangeworven om de grafmonumenten te beitelen (39). Herhaaldelijk heeft die meester aangedrongen om te mogen

(36) F. MAZEROLLE, *o. c.*, I bl. XX-XXI.

(37) Hier wordt allerminst beoogd een overzicht te geven van de geschiedenis van de stichting te Brou. Gegevens daarvoor zal men vinden in de boven vermelde bijdragen. Enkel trachten wij de zeven documenten, die wij meenen te mogen toevoegen aan de vele die reeds gepubliceerd werden, in te schakelen in die geschiedenis.

(38) Verder wordt er nog op gewezen dat enkel de minuten bewaard bleven (doc. I). En die zijn door Lemaire opgesteld en geschreven.

(39) J. DUVERGER, *De grafmonumenten... l. c.*, 1186-1187. Die aanwerving was niet gedaan door Perréal, zooals gewoonlijk is beweerd; doch Landry genoot de bescherming van sommige ambtenaren van Margareta o.m. misschien die van L. Barrangier.

beginnen aan den arbeid, (doc. II), wat volgens zijn contract moest gebeuren vóór elken anderen arbeid van zijnentwege. Maar geweldiger en scherper dan vroeger werden nu Perréal's aanvallen tegen dien beeldhouwer; want de schilder wilde het werk toevertrouwen aan Guillaume Regnault, neef van Michel Colombe; deze laatste zou het model van het grafmonument maken.

Doch, mocht Margareta van Oostenrijk wel volledig vertrouwen hebben in wie de leiding hadden gekregen over de werken te Brou? Hun woordkramerij en hun treuzelen, hun gestook en hun getwist maakten zulks onmogelijk. Ook achtte de prinses het nuttig inlichtingen in te winnen uit andere bronnen, o.m. langs agenten van het Habsburgsche huis in Frankrijk om, over wat te doen was in verband met haar stichting te Brou (doc. III).

Ten slotte, in 1512, viel Perréal zelf in ongenade bij de landvoogdes van de Nederlanden. Van de tweede periode, de Fransche, bleef, behalve een overgroot aantal documenten die eindelooze verwarring hebben gesticht, nagenoeg niets over. Enkel de tien deugden, die Lemaire reeds door Perréal had doen aanbrengen in het ontwerp voor het graf van den hertog, werden naderhand overgenomen in het ontwerp van Jan van Roome, zonder twijfel, volgens de wenschen van het hof en niet nadat deze meester, — of nog minder de beeldhouwers later, (40) — het handschrift van *La Couronne Margarithique* ter inzage zouden hebben gekregen.

Een nieuwe periode, deze van de verwezenlijking, zette, in October 1512, in met de inspectiereis van Lodewijk van Boghem naar Brou Na zijn thuiskomst in de Nederlanden werd ook Perréal's plan voor de kerk verworpen. Wie de nieuwe ontwerpen voor het gebouw maakte, is herhaaldelijk besproken geweest (41). Doch nogmaals blijkt duidelijk uit het verder afgedrukte stuk (doc. IV), dat deze van Van Boghem zelf zijn.

Vrij spoedig werd begonnen met het oprichten van de kerk. Eerst

(40) GH. DE BOOM, *A propos du tombeau... l. c.*, 224-225. — Deze hypothese is o. i. onhoudbaar: zij verklaart noch het ontbreken van het handschrift in den inventaris van 1516 (zie verder), noch in dien van 1523-1524, noch het bijvoegen ervan wellicht in den loop van het jaar 1527. Een dergelijke handelwijze strookt overigens niet met de gewoonten in dien tijd. Trouwens de beeldhouwers hadden een veel beteren leiddraad: nml. «ung autre patron aussi grant que le vif assavoir de 15 piedz hault et 15 piedz large...» door Jan van Roome, waarop dus nauwkeurig alle détails zichtbaar waren. En dat ontwerp was dat van «une sépulture moderne» d.i. van een grafmonument in gothischen stijl (zie J. DUVERGER, *Vlaamsche Beeldhouwers te Brou, l. c.*, 7-8; — Ook A. AVERLINO's tegenstelling tusschen de «maniera moderna» en de «maniera antica») tegenover Perréal's ontwerp «à l'antique».

(41) Cfr J. DUVERGER, *Over den werkkring van... Lodewijk van Boghem*, in: *Annales de la société d'émulation de la Flandre Occidentale*, 1928, I, 25 vlg.

enkele jaren later, omstreeks 1517, in tegenstelling met wat ook nu werd herhaald (42), togen beeldhouwers aan den arbeid. Dat kon trouwens niet vroeger. Wellicht eerst nà Juli 1521 werd aan de tien deugden van het graf van den hertog gearbeid (43).

Waarom Van Boghem, tijdens de laatste levensjaren van de prinses en vooral na haar dood (1530), niet meer met denzelfden ijver en met dezelfde nauwgezetheid en zorg de leiding van de werken te Brou waarnam, kan aan verscheidene oorzaken worden toegeschreven. Zeker is dat de steeds veelvuldiger wordende klachten daaromtrent (doc. VI) niet ongegrond waren.

Margareta van Oostenrijk wilde haar stichting zeer mild begiftigen. Doch hoven die boeken, die tapijten, die schilderijen... hebben de monniken wellicht de talrijke relieken gewaardeerd, die met het lijk van de prinses naar Brou werden gebracht. Daarvoor werd, op 18 October 1531, door Margareta's testamentuitvoerders, een zilveren schrijn besteld, aan meester Mark de Glassere (44), goudsmid van het hof, herkomstig uit Brugge en sedert enkele jaren te Mechelen gevestigd. Het schrijn dat op 15 Mei 1532 klaar moest zijn, was gemaakt « à la façon nouvelle », volgens patronen door schilders geleverd. Een beschrijving van het werk is niet alleen op te maken uit de bewijsstukken V en VII, maar ook uit een document door M. Bruchet gepubliceerd (45). Eilaas, ook dit schrijn is verdwenen, evenals de meeste andere kunstwerken die uit Margareta's nalatenschap naar Brou werden gebracht.

J. DUVERGER en E. DHANENS.

I

[1510, Juli]. — *Lettres closes de Madame [Marguerite d'Autriche] à maître Jehan Perréal dit de Paris, peintre et varlet de chambre du roy très chrétien.*

Nous avons veu et bien entendu les pourtraicts du sépulture que nous avez envoyez par Jehan Lemaire, nostre indiciaire, présent porteur, auquel avons donné charge de

(42) J. DUVERGER, *Vlaamsche beeldhouwers te Brou, l. c.*, 10.

(43) *IBID.* 15.

(44) Over dezen meester, zie: G. VAN DOORSLAER, *La corporation des orfèvres malinois*, Antwerpen, 1935, blz. 106-109.

(45) *o. c.*, 429, doc. XCVI.... Item, habuisse et habere prout supra confitentur unum pulcherrime structure argenteum tabernaculum... habetque ipsum tabernaculum in parte anteriori duas portas argenteas claudentes et infra sunt fenestre seu separaciones aut cellule ad reponendum predictas sanctas reliquias. Et habet hujusmodi tabernaculum a parte posteriori portam claudentem rotundum.

solliciter l'effect d'iceulx tant envers vous comme autrement. Car vos dictz pourtraicts nous ont singulièrement plus tant sont fondez en bon art et raison et vous en sçavons très bon gré. Et selon iceulx sommes totalement délibérés nous renger sans y adjouster ne diminuer (46), comme ce dict porteur vous dira plus à plain. Et pour ceste cause expresse le renvoyons présentement devers vous, vous priant vouloir tenir la main à l'achèvement comme bien avez fait au commencement.

Des arriérages de vostre pension qui est petite, nous avons ordonné estre payé par nostre trésorier de Bresse. Et pour l'advenir n'y aura nulle faulte en vostre paiement. Aincois espérons vous faire quelquefois mieulx comme à celui que tenons pour l'un de noz bons et entiers serviteurs. Et ou demeurens (?) quand par quelque requeste incidente pour vous ou les vostres en ferez l'essey vous le cognoîtrez par effect.

Minute (geschreven en opgesteld door Jehan Lemaire), *Archives départementales du Nord te Rijsel* B 2219 n^r 76038 f^o 3. Dit stuk is niet onbekend, doch ten onrechte, in verband gebracht door BRUCHET met doc. 25 dat trouwens eerst op 8 Juli 1511 werd geschreven.

II

[1511], 17 Juni. — *Guillaume de Boisset aan L. Barangier.*

... Thibaut Landry se recommande à vostre bonne grâce. Vous savez la marchandise des sépulture dont il a marchandé. Il désire savoir sur ce le bon plesir de Madame. Je vous prie en parler et m'escripre comme il se debvra conduire, car il n'ose rien entreprendre présentement qu'il viendra à dommaige si ne besoingne pour ma dicte dame. Et vous luy ferez singulier plesir et prouffit.

Orig., pap., Ibid., B 18956 n^r 37160; cfr. J. DUVERGER, *Bijdragen en Documenten, o. c.*, I bl. 59.

III

[1511, begin October]. — [Jehan le Veau?] *aan een secretaris van Margareta van Oostenrijk.*

Monseigneur, il me semble sur ce que Jehan Le Maire a escript que l'on luy doit mandé qu'il face faire de maistre Mychault Coulombe les patrons nécessaires pour la sépulture. Et, avant la perfection d'iceulx, doit avertir Monseigneur de Burgo, auquel Madame doit escripre de ceste matière et luy envoyer 100 escuz pour paier lesdits patrons si ilz coustant astant. Et l'on mandera à Yvonnet qu'il les recevra sur maistre Thiebault [Landry], lequel est tenu faire lesdits patrons à ses despens.

L'on pourroit aussi escripre audit de Burgo qu'il envoyast ung de ses gens entendu jusques à Tours pour veoir lesdits patrons et scavoir qu'ilz cousteront. De les appourter devers ma dite dame ne seroit que bon, mais ce ne seroit que temps perdu et dengier de les rompre. Si les dits patrons ne se faisoient en petit de temps ne seroit besoing que le dit Lemaire demeurast à Tours, ains s'en pourroit venir devers ma dite dame et luy appourter la plateforme qu'il a de l'église et luy escripre bien au long de ce que dessus, disant aussi que Madame luy scet bon grey du bon devoir qu'il fait etc. Et quant aux

(46) Haast dezelfde uitdrukkingen vinden wij in andere minutes van de hand van Lemaire. (Zie BRUCHET, *o. c.*, doc. 27). Doch in hoever heeft Margareta die opvattingen gedeeld? Zijn trouwens die brieven ooit verzonden geweest?

frais, que luy venu, l'on fera tellement qu'il aura cause soy contenter. Et, à la vérité, il ne peult faire ces choses à ses fraiz. Madame fera bien donné quelque chose à son serviteur pour ses despens. Et si semble que ma dite dame doye escripre au dit Coulombe deux mots se peult faire.

Orig., fragment, *Ibid.*, B 19181 n° 44453 cfr DUVERGER *o. c.*, I 59-60. — Die vergoeding aan Lemaire'sdienaar werd betaald op 28 October 1511 (*Ibid.* B. 2222 f° 54v°).

IV

1512, einde, of begin 1513. — *Margareta van Oostenrijk aan de monniken te Brou.*

Très chiers et bien amé, nous avons, par ce pourteur, receu voz lettres et bien veu leur contenu et entendu ce que maistre Loys [van Boghem] le masson nous a rapporté. Lequel est après pour besoigner sur la portraicture de l'esglise laquelle nous entendons se debvoir commancer en ceste caresme et continuer l'édiffice d'icelle jusques à la perfection.

Et ne sçavons que voulés dire du nouveau édiffice car nous n'y avons encoires pensé et nous arrestons du tout sur l'esglise...

Nous avons pourveu d'ung controlleur au dict édiffice, selon vostre advis, assavoir du greffier Le Guat. Et néanmoins désirons, cependant, que y serez et y veuillez prendre bonne garde.

Ibid., B. 19182 n° 44523, minute. Cfr. *ibid* n° 44525 samengevat door M. BRUCHET, *o. c.*, doc. 96.

V

1532, vóór 27 November. — *Rekening van goudsmid Mark de Glassere.*

Cy après s'ensuyt ce que maistre Marck de Glassere, orfèvre a livré à Messeigneurs les exécuteurs du testament de feue Madame dont il requiert estre païé et contenté.

Premiers a païé ledict maistre Marck pour trois grans patrons faitz en papier suyvant lesquelz à l'ordonnance de mesdicts seigneurs les exécuteurs il a fait le riche reliquiaire ou casse d'argent dedans lequel sont esté poutées et mises les riches relicques que mad. feue dame a leghé par testament de derrière volonté à son couvent de Brouz lez Bourg-en-Bresse, où elle est inhumée au plus près qu'il a peu convenir avec les painctres qui les ont fait la somme de 8 lb.

Item pour une chasse de bois où les relicques sont encloz avec la façon et de l'avoir fait paindre ensemble 20 s.

Item pour 15 petites verrières pour mettre en lad. chasse, payé 10 s.

Item pour une grande custode, couverte de cuir, faite à Bruxelles, servant aud. tableau pour ferrure et serrure y servant... 6 lb.

Item pour une aultre custode faite de pur bois pour y mettre lad. custode avec lad. casse pour estre mieulx gardé, païé 40 s.

Item pour pacquer led. tableau d'argent... 40 s.

Item encoires pour une custode servant à mettre la riche croix d'or avec la grande vraye croix de mad. dame, que aussi elle a légué aud. couvent de Brouz (47).

(47) Cfr. M. BRUCHET, *o. c.*, doc. XCVI.

Et pour une planque de métal quarrée servant pour mectre sur le tombeau de plomb où le corps de mad. feue dame estoit, ouquel est gravé et mis en lettres le tiltre et descente de feue mad. dame, pour estoffes, façon et dorure 10 lb.

Montent toutes cesd. parties ensemble à la somme de 30 lb. 6 s.

Orig., *Ibid.*, B 459 n° 22726[106].

VI

1533, 23 Maart. — *De monniken van Brou aan Claude de Boisset.*

Mon révérend Père en Nostre Seigneur... playse vous savoir comme nous avons fait fère les treilliers et chambres des hostes et infirmeries des malades ainsy qu'il pleult à Vostre Seigneurie ordonner et commander quant fustes dernièrement à Brouz...

Monseigneur je Vous recommande tant affectueusement qu'il m'est possible les billes et mémorialx que Vous donâmes dernièrement à Brouz et qu'il Vous playse... fere envers messieurs les exécuteurs du testament de feu... madame... qu'ilz mêtent ordre à ce qui reste à fère et spécialement à la clausure du couvent et aux gaigoles et à la perfection de la fondation du couvent. Les gaigoles vont de pis en pis depuis le partement de Vostre Seigneurie. Il est tombé une grande pièce du plastre de la chapelle de feu Monseigneur l'aumonyer...

[get.] Frère Remy de Bardonische, vycaire.

[Keerzijde:] A mon Réverend père... Mgr. l'archidiacre
d'Arras... à Dôle.

Orig., *Ibid.*, B. 459 n° 22744 cfr. het kwijschrift
n° 22745 en de rekening van den aartsdiaken
n° 22748.

VII

1533, vóór 15 Mei. — *Verzoekschrift van goudsmid Mark de Glassere aan de testament-uitvoerders van Margareta van Oostenrijk.*

A haulx, nobles et puissans Messeigneurs les Testamenteurs...

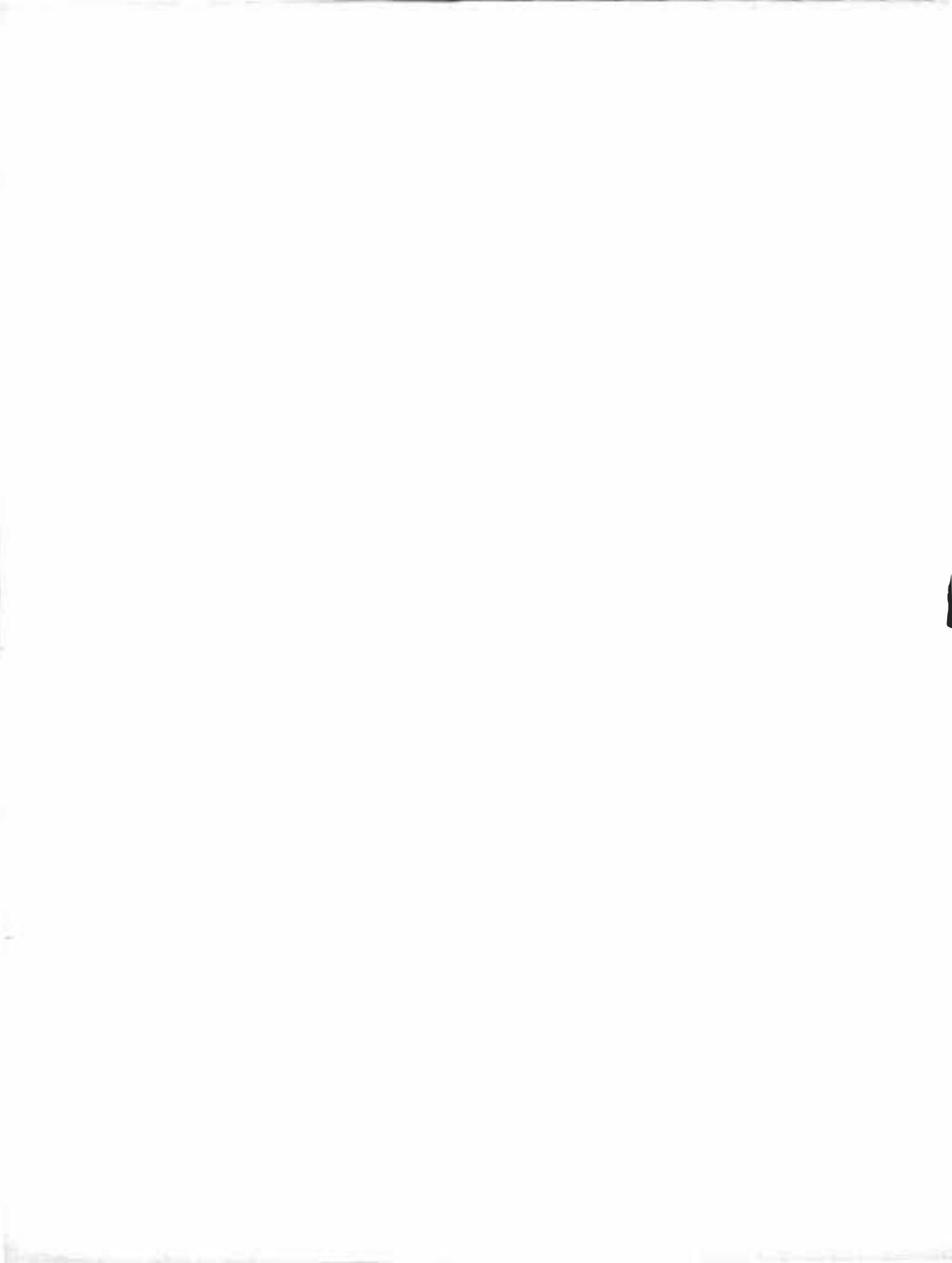
Remonstre en toute humilité vostre très humble serviteur Marck de Glassere, orfèvre, comme, certain temps a, il entreprinst et accepta de par Vous, mesdits Seigneurs, à faire ung tableau d'argent pesant 80 marcqs, à la nouvelle façon, selon le patron qui en estoit fait, auquel tableau sont gardez en encloz plusieurs beaux relicques de divers saints et saintes délaissent par ladicté feue dame, et ce pour le pris et somme: assavoir pour la façon de chascun marcq pour trois florins de 20 s. pièce. Auquel ouvrage il s'est luy mesme fort abusé... car il ne pourpensa point le long temps et dispence qu'il lui conviendrait faire à parfaire et achever icellui et le livrer en si brief temps... Et si en a ledict suppliant ouvré avec huyt ses serviteurs, jour et nuyt, tempré et tardé parce qu'il estoit si hastif et laissié et habandonné tout autre ouvrage qu'il avoit entrepris à faire pour plusieurs autres grands princes, seigneurs et vassaulx à son très grant interest et domaige et par ce tumbé en leur indignacion et perdu ses callans qui le avoient accoustumé mectre en œuvre, ...affin qu'il feust prest et achevé au partement de ceulx qui estoient commis à emmener et transporter le noble corps de madicté feue Dame en Savoye, qui estoit le 15^e jour de May dernier. Combien qu'il n'y ait orfèvre qui entreprendroit tel

ouvrage à faire et délivrer à si grant haste... qu'il n'en vaudroit du moins avoir 1 an de terme pour le parfaire et achever, lequel il a en 6 mois achevé et délivré.

D'autre part est communément la manière de faire que l'on donne pour tel ou semblable ouvrage pour la façon autant que l'argent vault qui est double poix...

Messeigneurs le reconnoistrez et l'en récompenseriez selon le contenu et monstre dudict patron, lequel ouvrage est plus beau et plus aourné en argent que le dict patron n'en monstre...

Orig., *Ibid.*, B 459, n° 22804[184]. Op 12 Juli 1533 werden aan De Glassere 50 lb. toegekend om het reliekschrijn te hebben afgewerkt.



LE CIMETIERE MEROVINGIEN DE TERTRE.

En août et septembre 1941, au cours de travaux de terrassement pratiqués en vue de constructions nouvelles, sur des terrains appartenant à la Société de Carbonisation Centrale, à Tertre, arrondissement de Mons, un certain nombre d'objets furent découverts, que des fouilles systématiques et une étude détaillée révélèrent comme faisant partie d'un cimetière à inhumation de la fin du VII^{me} siècle.

L'endroit où fut découvert le cimetière (parcelle cadastrale n° 349, section E), est situé à l'ouest et à proximité de l'intersection de la route de Tertre à Chièvres et de la voie de chemin de fer de St-Ghislain à Ath; il est distant de 3 km 500 de l'actuelle vallée de la Haine. Le terrain, recouvert avant 1914 de bois de chênes, de hêtres et d'une végétation d'arbrisseaux et de bruyère, est constitué par un affleurement de sable landenien marin tertiaire. La glauconie (silicilate de fer et d'alumine) contenue dans ce sable ayant subi une altération, s'est transformée en oxyde de fer. Il en est résulté que la coloration verdâtre, que la présence de la glauconie donne ordinairement au landenien marin, est remplacée par une teinte brun noirâtre, caractéristique de l'oxyde de fer. Le sable de surface repose sur une couche de sable jaune homogène, d'épaisseur variable et surmontant une assise peu profonde et irrégulière d'argile. Celle-ci repose directement sur une forte assise de craie blanche de Nouvelles, très fissurée et en partie dissoute le long des cassures, qui forment ainsi des failles en forme de pyramides renversées et remplies de sable, souvent sans intercalation d'argile. Ce phénomène de dissolution de la craie a formé des vides: certains ont été comblés de sable, d'autres existent encore, là où le sable, plus cohérent, a formé voûte. Ce sont les endroits les plus riches en failles, où donc l'épaisseur de sable est la plus forte, qui ont été choisis, en ordre principal, pour l'inhumation.

La pente du terrain est orientée est-sud-est, et il est à remarquer que dès que change l'inclinaison, plus aucune trouvaille n'a été faite. Mais on ne peut rien inférer de cette constatation, car, si à ce changement d'inclinaison correspond une diminution d'épaisseur du sable, il se pourrait que l'inclinaison fut récente. Enfin les voies ferrées de raccordement de l'usine passent au nord du champ de fouilles et ne permettent donc pas de recherches plus étendues; vers le sud le terrain est recouvert de sables rapportés qui mettent les tombes, si tant est qu'il y en ait encore, à une trop grande profondeur pour être fouillées sans danger d'éboulement.

Les trouvailles ont été faites, sauf exceptions signalées plus loin, à 1,50 m. ou 2 m. de profondeur, par rapport au niveau du sol, et toutes en terres libres (pl. I, 2).

Tombe 1.

Ossements: fragment d'os pariétal; fragment d'humérus, un fémur, deux fragments de péroné, orientés vers le sud-est.

Fer de lance à ailerons (framée), long. 442 mm. posé obliquement, aux pieds du corps.

Fer de lance à boutons, long. 361 mm. De même que le précédent, il a été placé dans la fosse après le bris des hampes. La douille a cédé et s'est ouverte lorsqu'on en a brisé la hampe (fig. 4).

17 moëllons, de forme irrégulière (calcaires de Basècle, grès de Grandglise, marbres de Roisin, brèches calcaires de Sirault) ont été trouvés au-dessus des ossements. Leur disposition ne permettait pas de conclure à un coffrage de la tombe.

Les tombes 1 et 9 sont les seules à avoir conservé quelques ossements. Le sol dans lequel les inhumations ont été pratiquées contient presque exclusivement de la silice et de l'oxyde de fer. En l'absence de carbonate de chaux, ou d'un autre alcalin, les eaux pluviales chargées d'acide carbonique en dissolution ont attaqué les squelettes constitués de phosphate tricalcique, à tel point que pour la plupart d'entr'eux, la dissolution est complète. Le fait de la conservation des quelques ossements des tombes 1 et 9 est dû à la présence des pierres calcaires qui voisinaient les tombes. En effet, celles-ci, ayant dépouillé en partie les eaux pluviales de l'acide carbonique dissous, pour former du bicarbonate de chaux, soluble, cette réaction chimique a retardé la dissolution des ossements voisins.

Tombe 2.

Vase biconique, de terre brune recouverte d'un engobe noir, haut. 118 mm., diam. 101 mm. Panse décorée, à l'aide d'une roulette grossière, d'une zone disposée en spirale de traits verticaux et parallèles; bourrelet à la base du col fortement évasé (pl. II, 3).

Ce vase a été trouvé, isolé, à 0,75 m. de profondeur, sous le niveau du sol.

Tombe 3.

Fer de lance à boutons, long. 309 mm.

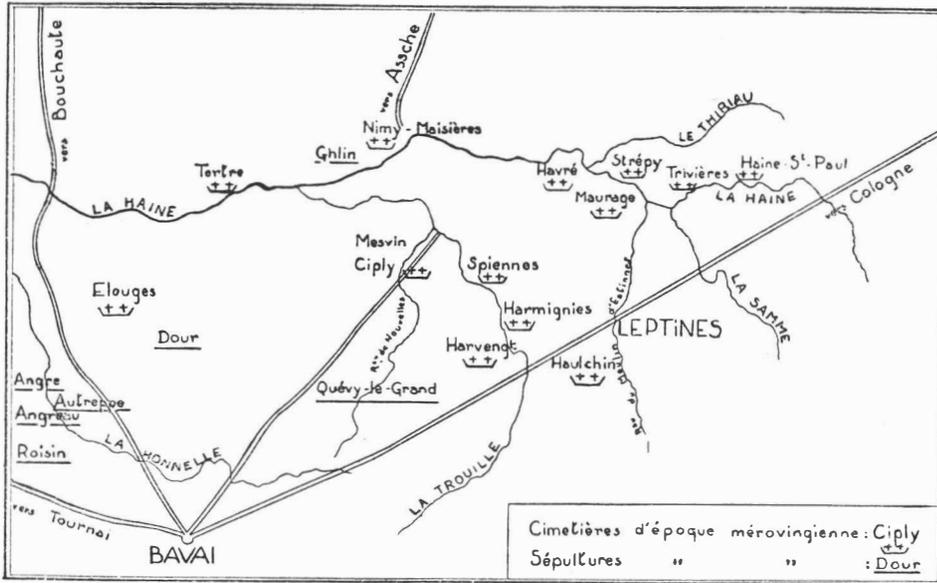
Vase biconique, à couverte brunâtre, haut. 121 mm., diam. 125 mm. Panse décorée à la roulette de traits verticaux et parallèles, disposés en spirale.

Le fer de lance, pointe dirigée vers l'est-sud-est, a été trouvé à 30 cms du vase.

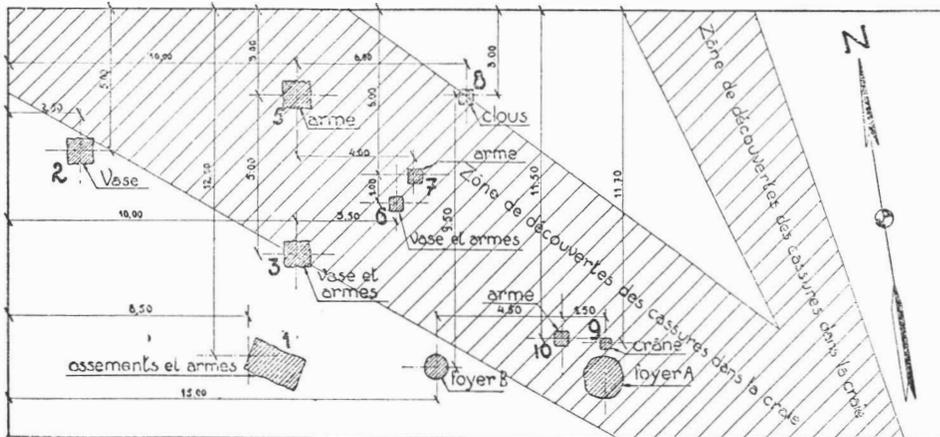
Tombe 4.

Epée, long. 841 mm., larg. max. de la lame 57 mm., long. fragment de soie 51 mm., larg. du pommeau 77 mm., larg. de la garde 112 mm.

Planche I.



1. Carte des trouvailles archéologiques d'époque mérovingienne dans le bassin de la Haine.



2. Plan du cimetière de Tertre.

Scramasaxe, long. 533 mm. Sur la lame du scramasaxe, et adhérent à celui-ci a été trouvé un couteau, long. 142 mm.

Fragment de lame, sans doute de couteau, long. 181 mm., avec traces de trois boutons de fer sur le fourreau.

Garniture de ceinture comprenant: boucle avec ardillon, à plaque et contreplaque rectangulaires, long. 74 mm., plaque d'arrêt, côtés 45 et 54 mm. et ferret. Cinq bossettes de bronze décorent la plaque et contreplaque, et quatre, la plaque d'arrêt de cette garniture de fer.

Fragment de boucle de fer triangulaire, long. 63 mm. avec traces de tissu adhérent.

L'emplacement de la tombe 4 n'est pas indiqué sur le plan, car elle a été découverte, isolée, à 35 m. au nord de la tombe 2, la plus rapprochée d'elle. Elle en est séparée par une parcelle de terrain qui n'a pu être fouillée, étant parcourue par les voies de chemin de fer de raccordement de l'usine.

L'épée et le scramasaxe ont été trouvés la pointe dirigée vers le sud-est.

Tombe 5.

Scramasaxe, long. 498 mm.

Tombe 6.

Fer de lance, long. 376 mm.

Deux fragments de fers de flèches, lancéolés.

Fragment de plaque de boucle de forme semi-circulaire, long. 56 mm. Vase biconique, de terre brune à engobe noire, haut. 122 mm., diam. 146 mm. Panse décorée à la roulette d'une zone de petits losanges disposés en quinconce. Bourrelet à la base du col.

Le fer de lance, la pointe dirigée vers le sud-est se trouvait à 20 cms du vase.

Tombe 7.

Fer de lance de forme très étroite, long. 302 mm.

Ce fer de lance, orienté sud-sud-ouest/nord-nord-est, a été trouvé à la même profondeur (1,50 m. environ) et à très courte distance (1 m. environ) de celui de la tombe 6. Peut-être faisait-il partie du mobilier de la même tombe. Le fait de la présence de deux fers de lance dans une même tombe est très rare. Il est toutefois à remarquer que la tombe 1 présente le même phénomène. Mais il nous a paru plus prudent de considérer les deux fers de lance comme appartenant à deux tombes voisines l'une de l'autre.

Tombe 8.

Six clous et fragments de clous avec traces de bois.

Tombe 9.

Boîte crânienne brachycéphale (indice céphalique 83) et fragment de mâchoire.

Cette tombe se trouvait à 1,40 m. de profondeur. Le crâne, isolé, et dont la conservation est due à la présence des pierres calcaires du foyer voisin, était posé comme si le corps avait été placé ouest est, tête à l'ouest.

Tombe 10.

Scramasaxe, long. 538 mm., avec traces de trois boutons de fourreau.

Fragment de couteau, long. 127 mm.

Garniture de ceinture comprenant plaque et contre-plaque, long. 62 mm., plaque d'arrêt et ferret; traces de boutons de bronze sur la plaque d'arrêt.

Briquet, long. 72 mm.

Le scramasaxe était orienté S.S.W.-N.N.E. la poignée vers le S.S.W. Bien que les tombes 9 et 10 soient très rapprochées l'une de l'autre, il paraît peu probable, étant donnée son orientation, que le crâne de la tombe 9 appartienne au mobilier de la tombe 10 (1).

Foyer A.

Traces de foyer à 0,80 m. de profondeur et à 0,50 m. du crâne; le sable noirci était mélangé à des morceaux de charbon de bois, ayant jusqu'à 8 et 9 cms de longueur; un mince tesson de poterie brunâtre de 18 mm, et quelques pierres silicieuses (grès de Grandglise?) portant des traces de calcination, y étaient joints.

Foyer B.

Traces de foyer à 1 m. de profondeur: une pierre de silex (cretacé) et quelques pierres calcinées de nature gréseuse (provenance: vallée de la Honelle?) étaient mélangées au sable noirci et à des fragments de charbon de bois; un tesson de vase biconique à engobe noir, de 71 mm. de longueur, et un fragment non calciné d'os de bassin d'un quadrupède ont été trouvés à 0.50 m. du centre du foyer.

*
* *

Lorsque l'on considère le plan du cimetière de Tertre, l'on constate que les tombes y ont été creusées en ordre dispersé; nous n'avons pas à faire ici à proprement parler à ce que les Allemands appellent les « reihen-graben », c'est-à-dire des tombes très voisines et disposées parallèlement les unes aux autres comme celles trouvées à Harmignies (2) ou à Cibly (3),

(1) Pour que les objets relevés dans les t. 9 et 10 puissent appartenir au même mobilier, il faudrait supposer ou bien que la tombe ait été violée peu après l'inhumation, ce que la disposition des objets relevés dans la t. 10 ne permet pas de déduire, ou bien conclure à une mutilation rituelle du cadavre, ce qui ne se rencontre guère à cette époque tardive, dans notre pays (cf. E. BERINGER, *Die Leichenzerstückelung als vor und frühgeschichtliche Bestattungssitte*, Anthropos, Tome XXVI, Vienne 1931).

(2) Cimetière du VI^{me}-VII^{me} s.

BARON DE LOË, A.C.A.M. 1884 (8 pages et 2 planches). Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Ire session, Anvers, 1885, p. 213-218).

(3) Cimetière du VI^{me}-VII^{me} s.

L. F. DE PAUW et E. HUBLARD. *Notice sur le cimetière franc de Cibly*, Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, 9^{ème} session, Mons 1895, annexes, pp. 85-107.

pour ne citer que des cimetières peu éloignés de celui que nous étudions: cependant, à Tertre les tombes sont toutes orientées, du moins celles dont l'état de conservation permet une telle constatation.

Les « reihengraben » tendent à disparaître dans le courant du VIII^{me} siècle, dans notre pays, et sont remplacées soit par des tombes isolées, soit, et plus fréquemment, par des cimetières groupés autour des églises (4). Le cimetière de Tertre paraît représenter un stade intermédiaire entre les cimetières si caractéristiques des V^{me}, VI^{me} et VII^{me} siècles, et les modes d'inhumation postérieurs.

Nous ne nous trouvons pas devant un cimetière pouvant faire supposer que les populations qui y ont été inhumées aient été même partiellement christianisées. Aucune tombe ne renferme d'objet portant des signes chrétiens (5), comme il en a été trouvé dans le cimetière légèrement postérieur, mais plus riche, de Maurage (6); d'autre part la présence même d'un mobilier, si pauvre soit-il, peut faire supposer des populations encore païennes (7). Bien que cette règle fut loin d'être générale, témoin l'exemple de Maurage cité plus haut, elle peut être appliquée, mais avec prudence, aux trouvailles faites dans le bassin de la Haine: le cimetière carolingien de Spiennes (IX^{me} s.), où, sur dix tombes à sarcophages ne fut trouvé qu'un seul petit couteau, en est une preuve (8). Enfin la présence de deux foyers rituels, sur la petite étendue fouillée, tendrait à prouver que le

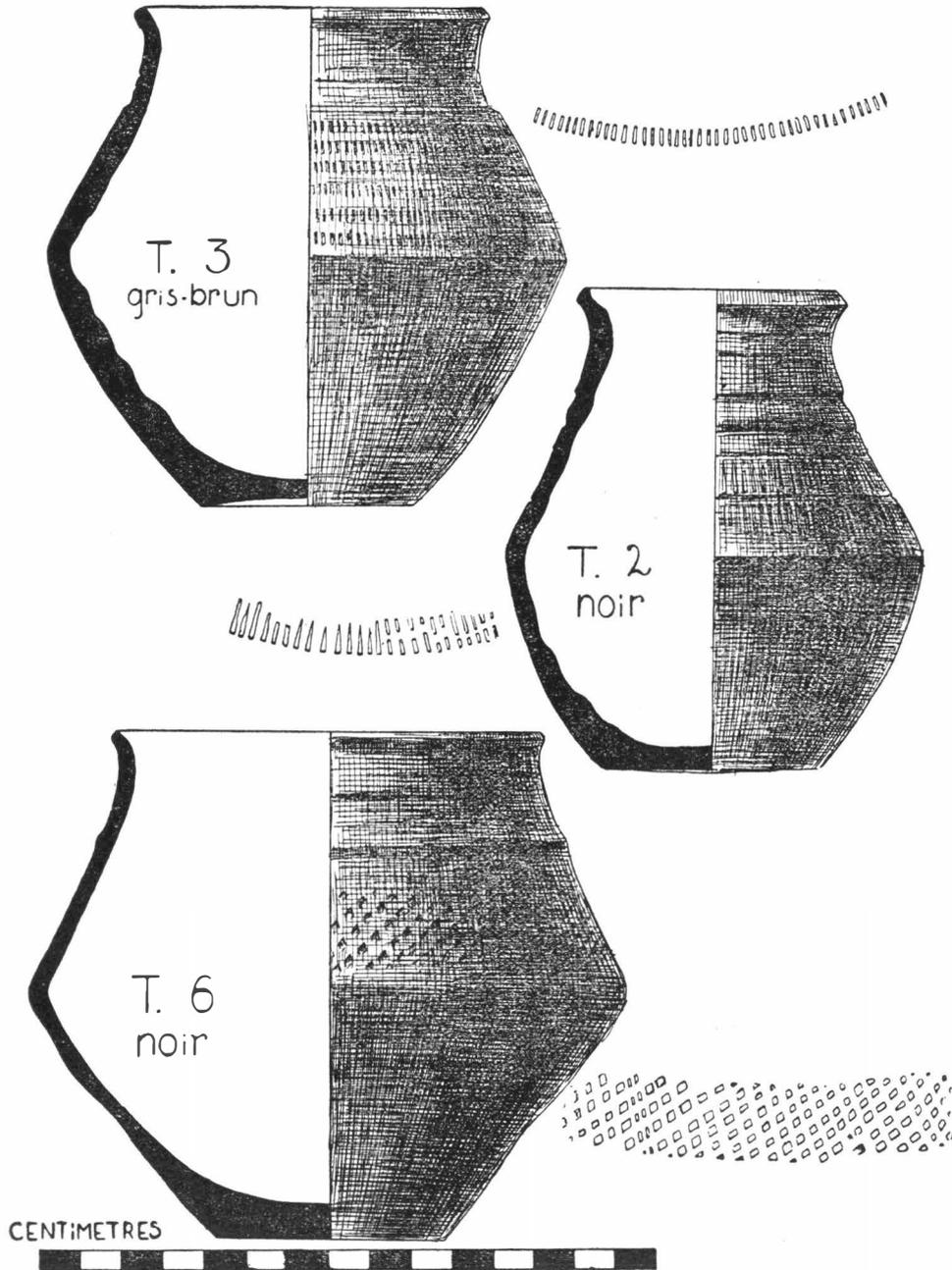
(4) R. STAMPFUSS, *Die Franken* (Die Vorgeschichte der deutschen Stämme), Leipzig, 1940, p. 214. assigne au début du IX^{me} s. le moment où l'on commence à grouper les tombes autour des églises.

(5) S'il est exceptionnel de rencontrer des signes chrétiens sur les objets trouvés dans les cimetières du VIII^{me} s., il faut reconnaître que parmi le mobilier funéraire des cimetières francs des VI^{me} et VII^{me} s., l'on ne trouve que bien peu de traces de cultes païens. Sauf quelques perles ocellées, ou en forme de hache, qui peuvent être considérées comme des réviviscences des croyances de l'époque de La Tène, on ne trouve guère à signaler que des pendentifs et des colliers d'ambre, dont le port est interdit aux chrétiens dans une des prédications de St Eloi (641-660), (*Vita Eligii*, II, c. VI, *Script. rerum merov.*, t. IV, p. 705-708), mais qui ne serait qu'une compilation de prédications de Césaire d'Arles (+ 543). Cf. E. DE MOREAU, *Histoire de l'Eglise en Belgique des origines aux débuts du XIII^{me} siècle*, Bruxelles 1940, T. I, p. 71 et 109 à 111.

(6) Plaque de boucle ornée d'une croix gravée à bandes égales. Baron DE LOË, *Notice sur le Cimetière franc du siège de « La Garenne » à Maurage (Hainaut)*, Bruxelles, 1926.

(7) C'est là une vérité d'expérience: les mobiliers funéraires tendent à disparaître à partir du VIII^{me} s., vraisemblablement sous l'influence du christianisme triomphant. Mais aucun texte ne confirme cette hypothèse. Ni dans les sermons ou vies de saints, ni dans les actes des conciles, ni dans les statuts diocésains on ne trouve trace d'édits interdisant cette coutume. Cf. C. DE CLERCQ, *La législation religieuse Franque de Clovis à Charlemagne*, Louvain 1936 (conclusions du chap. VI, p. 102).

(8) Le cimetière, non publié, est conservé en partie aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et en partie au Musée de Mons. Un second cimetière trouvé également à Spiennes, au nord du « camp à cayaux », non loin de l'église et datant des X^{me}-XI^{me} s. n'a donné comme mobilier que deux pierres de chevet, dont l'une est conservée au Musée de Mons et dont l'autre faisait partie, avec un crâne brachycéphale, des collections de l'Université de Louvain.



3. Vases funéraires biconiques.

cimetière ne peut être postérieur au VIII^e s. La signification de ces feux a été abondamment discutée. Pour la région qui nous occupe ces traces de foyers se trouvent toujours à proximité des tombes, et alors que celles-ci sont enfouies à une moyenne de 1,50 m. de profondeur, les foyers se trouvent à quelques 0,80 m. et recèlent fréquemment des ossements d'animaux et des tessons, ce qui serait de nature à confirmer la thèse de repas ou de sacrifices faits après l'inhumation. Dès la fin du VIII^e s. ces foyers disparaissent, peut-être sous l'influence du christianisme de plus en plus répandu: mais cette explication n'est qu'une hypothèse suggérée par les constatations archéologiques, car aucun texte ne peut être invoqué pour la confirmer (9).

Bien que très pauvre, le mobilier funéraire de Tertre ne manque pas d'intérêt, et permet une datation relativement précise des tombes. Les trois vases qui y ont été trouvés sont d'un type courant: celui des vases biconiques, dits également carénés, que l'on trouve en abondance dans tous les cimetières mérovingiens. Dans le bassin de la Haine, ils apparaissent au début du VI^e s., tendent à se répandre de plus en plus, jusqu'à être presque uniquement employés comme vases funéraires à la fin du VI^e et dans le courant du VII^e siècle. Si l'on en rencontre encore dans la première moitié du VIII^e s., leur nombre par rapport à d'autres types, diminue, et ils disparaissent à l'époque carolingienne (10). Le décor des vases biconiques, la nature de leur matière, la technique de leur engobe et les proportions de leur galbe évoluent d'une façon si constante, dans l'ensemble de leur aire de dispersion, qu'il est relativement aisé de les dater à quelques vingt-cinq ans près (11). Le fait que seuls trois vases biconiques, à l'exclusion de tout autres, aient été trouvés à Tertre prouverait déjà que

(9) C'est à tort que l'on croit pouvoir affirmer (cf. STAMPFUSS, *o. c.* p. 214) que le Concile de Leptines de 743 a condamné cette coutume comme païenne. Bien plus l'*Indiculus superstitionum et paganiarum* (*Mon. Germaniae Historiae, Legum sectio II, Capitularia*, t. I, pp. 222-223), qui pourrait émaner du Concile de Leptines, ou même être postérieur, ne mentionne pas, parmi les trente usages superstitieux qu'il cite, celui des feux rituels sur les tombes. L'étude la plus récente sur ces traces de foyer est celle de E. SALIN, *Le Cimetière barbare d'Audincourt, Doubs*, Bulletin Archéologique 1932-1933, p. 705.

(10) Pour les cimetières d'époque mérovingienne, provenant du bassin de la Haine, et conservés au Musée de Mariemont, le nombre de vases biconiques, par rapport à d'autres, de types variés, sont les suivants:

Trivières (500-650), sur 198 vases 144 biconiques; sur les 54 restants, 31 sont certainement du VI^e s.

Ciply (500-700), sur 1121 tombes, 316 vases, dont 214 biconiques.

Haine-St-Paul (575-700), sur 74 vases, 66 biconiques.

Nimy-Maisières (650-700), sur 9 vases, 5 biconiques.

Maurage (700-800), sur 29 vases, 16 biconiques.

La proportion de vases biconiques pour les cimetières des VI^e et VII^e s. dépasse donc les 3/4, alors que pour le VIII^e s. elle n'atteint que la moitié.

(11) L. HUSSONG, *Frühmittelalterliche Keramik aus dem Trierer Bezirk*, Trierer Zeitschrift, II jg. 136, p. 75-89.

le cimetière ne peut guère dépasser l'an 700, si tant est qu'un pareil calcul de probabilité puisse être appliqué à un aussi petit nombre de tombes (12). Leur décor est de type très tardif (v. pl. II). Dans le bassin de la Haine, si le décor à la roulette apparaît au VI^{me} s. sur les premiers vases carénés, à côté des procédés utilisant le poinçon, l'estampille ou le peigne, il tend par la facilité même de son emploi, à se répandre de plus en plus, au détriment des autres (13). Dans le courant du VI^{me} et au début du VII^{me} s. le dessin choisi témoigne d'un certain raffinement (14). Mais à partir de 650, il tend à se simplifier et se borne soit à des zones, disposées en spirale autour du vase, de traits parallèles verticaux ou obliques, soit à des losanges en quinconce (15). A ce mode de décoration correspond une modification dans les proportions des vases. Ils ne dépassent plus 15 cms de hauteur et se réduisent parfois à des dimensions minuscules (16); la proportion entre leur hauteur et leur diamètre change, en ce sens qu'ils deviennent plus étroits; le col s'allonge; la lèvre s'épaissit et fréquemment un ou même deux bourrelets sont disposés à la base du col. Enfin, la matière du vase, formée d'un argile fortement calcareux, devient de plus en plus grossière, mais est fréquemment recouverte, jusqu'à l'époque carolingienne, d'un fort bel engobe noir. Les vases de Tertre présentent l'ensemble de ces dernières caractéristiques et datent de l'extrême fin du VII^{me} s. (17).

Sur les dix tombes fouillées à Tertre, sept ont donné des armes (18). L'abondance de ces objets est frappante, dans un cimetière aussi pauvre, mais le fait est général. C'est donc à tort que certains historiens ont cru pouvoir soutenir que les cimetières des V^{me} et VI^{me} s. étaient des cimetières de guerriers, alors que ceux d'époque postérieure étaient des cimetières

(12) Il faut tenir compte également, du tesson de vase biconique trouvé près du foyer B.

(13) Simple exemple: sur les 144 vases biconiques de Trivières, 25 sont décorés à l'estampille, 1 au peigne, 4 à la pointe, 19 de filets, 6 ne portent pas de décors. Les 89 autres sont décorés à la roulette.

(14) Le décor à la roulette le plus gracieux qui soit est celui du vase inv. n° 1337 de Trivières, formé d'une suite d'oiseaux disposés sur un fond géométrique simulant des feuillages stylisés.

(15) Les zones de traits parallèles et verticaux, obtenus à la roulette ne se rencontrent que dans les tombes les plus récentes de Cibly (t. 507, 449 et 501), d'Harmignies (t. 227) et dans deux tombes de Maurage. Les losanges disposés en quinconce se rencontrent à Cibly (t. 33), à Harmignies (t. 170) et à Haine-St-Paul (inv. n° 3345 et 3348). Il est à remarquer que ces décors ne se retrouvent pas sur les vases provenant du cimetière de Trivières, dont aucune pièce de mobilier ne dépasse l'année 650.

(16) Par exemple à Haine-St-Paul: hauteur 54 mm., 61 mm.; à Maurage: hauteur: 58 mm, 61 mm.

(17) L'ensemble de ces éléments sera coordonné dans un travail en préparation sur *La céramique funéraire du haut moyen âge dans le bassin de la Haine*.

(18) Cette proportion de sept tombes masculines sur dix tombes est un effet du hasard, le cimetière de Tertre n'ayant pu être fouillé que très partiellement.

de paysans (19). Si l'hypothèse peut être justifiée par d'autres arguments, aucune donnée archéologique ne la confirme. La proportion du nombre d'armes par rapport à celui des autres objets reste presque constante du VI^eme au VIII^eme s., et il est exceptionnel, même à basse époque, de trouver une tombe masculine sans au moins un fer de lance ou un grand couteau, ce qui s'explique par le fait que, dès le VI^eme s. l'obligation militaire incombait à tout homme libre (20). Il serait plus exact de dire que certaines armes, comme l'angon et la francisque, disparaissent dans le courant du VII^eme s. La présence ou l'absence de francisques, armes si abondantes dans les tombes du V^eme et VI^eme s. est l'un des critères de discrimination les plus sûrs entre ce que l'on pourrait appeler le Franc I et le Franc II.

(19) G. DES MAREZ. *Le problème de la Colonisation Franque et du Régime agraire dans la Basse-Belgique*, Bruxelles 1926, p. 104: « Dans les tombes les plus anciennes (celles du VI^eme s.), le Franc est là, couché dans sa dernière demeure, complètement équipé avec épée, scramasaxe, francisque, couteau, bouclier, framée, javelot, flèches. Au fur et à mesure qu'on avance dans le temps, les armes deviennent moins nombreuses, moins belles aussi; dans les dernières sépultures, on ne trouve plus rien, pas même la francisque, l'arme nationale par excellence. Le Franc a cessé d'être guerrier. Il s'est mué en agriculteur ». Ces remarques faites à propos du cimetière d'Anderlecht, sont tendancieuses. S'il est exact que la francisque disparaisse au début du VII^eme s., les autres armes, et en particulier le scramasaxe, restent abondantes, jusqu'à l'époque carolingienne durant laquelle tout mobilier funéraire disparaît des tombes.

F. PETRI, *Germanisches Volkserbe in Walloniën und Nordfrankreich*, Bonn 1937, p. 785-786, considère le cimetière de Trivières, ainsi que celui d'Harmignies comme « eine erste Hauptgruppe enthält die bekannte kriegerkultur der fränkischen Frühzeit ». Il date la trouvaille de Trivières de la fin du V^eme s., alors que les pièces les plus anciennes n'y sont pas antérieures à 500 et que sa durée s'étend jusqu'en 650. Si les armes y sont nombreuses et belles, le restant du mobilier des tombes est exceptionnellement dense et raffiné; cf. nos études: « Les fibules à rayons du cimetière mérovingien de Trivières (Hainaut) ». (Fédération archéologique et historique de Belgique, Namur 1938, p. 236); *Les Verreries des époques romaine et mérovingienne au Musée de Mariemont* (ici même, 1940, n° 4, p. 211). Il me paraît dangereux de considérer ce cimetière comme caractéristique de lieu de repos de « bandes armées », alors que l'auteur tient celui de Maurage comme un cimetière de populations sédentaires, en lui donnant comme trait distinctif la présence de céramique biconique, cependant bien plus abondante au VI^e s., (cf. n. 10) et en passant sous silence les armes qui y furent trouvées (cf. n. 20)!

(20) Il nous a paru préférable de donner la proportion des armes trouvées dans les cimetières dont le mobilier est conservé à Mariemont, et s'échelonnant sur trois siècles, sous forme de tableau, en attirant l'attention sur le fait que le nombre de tombes féminines est généralement égal à celui des tombes masculines, et que seules ces dernières renferment des armes. Les petits couteaux de 8 à 15 cm. de long que l'on trouve indifféremment dans les tombes masculines et féminines, ne peuvent être considérés comme des armes, et ne sont pas mentionnés ci-après.

| Nom du cimetière | Date | Nombre de tombes | Angons | Francisques | Epées | Framées | Scramasaxes | Couteaux |
|------------------|---------|------------------|--------|-------------|-------|---------|-------------|----------|
| Trivières | 500-650 | 550 env. | 2 | 64 | 22 | 58 | 14 | 23 |
| Ciply | 500-700 | 1.121 | 1 | 29 | 3 | 93 | 13 | 17 |
| Haine-St-Paul | 575-700 | 120 env. | 1 | 15 | 4 | 28 | 28 | 13 |
| Nimy-Maisières | 650-700 | 45 env. | — | — | 2 | 8 | 13 | 3 |
| Tertre | 650-700 | 10 | — | — | 1 | 5 | 3 | 3 |
| Maurage | 700-800 | 55 | — | — | — | 6 | 8 | 3 |

Par contre le scramasaxe reste abondant jusqu'au VIII^e s. (21). Les tombes 4, 5 et 10 de Tertre en renferment chacune un bel exemplaire, de moyenne longueur; mais seul celui de la t. 10 à gardé traces de 3 boutons de fourreau, en bronze.

Cinq framées, ou fers de lance, ont été trouvées dans ce même cimetière. La lance est une des armes dont l'usage est resté constant depuis le début des invasions jusqu'à l'époque carolingienne. Mais la forme des framées évolue. Aux framées trapues de l'époque des invasions vient s'ajouter dans le courant du VI^e s., la longue et belle framée mince et acérée. A la fin du VI^e siècle apparaît la framée portant un bouton de chaque côté de la douille, puis celle ornée, au même endroit, d'ailerons. Ces différents types perdurent jusqu'à l'époque carolingienne, comme nous pouvons le constater à Tertre (fig. 4), (22).

La tombe 6 renfermait deux fragments de pointes de flèches, de forme lancéolée. L'arc est de même que la lance, une arme dont l'emploi est resté constant. Les trouvailles de pointes de flèches en fer en témoignent, alors que toujours, et pour cause, les arcs ont disparu.

La longue épée à deux tranchants est la pièce la plus intéressante de celles trouvées à Tertre. Elle faisait partie du mobilier de la tombe 4, qui, remarquons-le, est le plus abondant de ceux des tombes qui ont pu être fouillées. Cette épée à pommeau triangulaire en fer, et longue soie, est fort semblable à celle trouvée dans le cimetière voisin d'Harmignies. Il peut être considéré comme certain que le pommeau de cette épée, de même que la garniture de ceinture trouvée dans la même tombe, étaient décorés de niellures (23). Les épées sont relativement peu nombreuses, même au VI^e siècle, et leur nombre tend encore à diminuer au VII^e s.; on n'en trouve plus dans le bassin de la Haine au VIII^e s.: il en existe cependant encore, de cette époque, dans les cimetières de la vallée du Rhin (24).

La même tombe 4 offre une autre caractéristique: une lame d'un petit couteau de 142 mm. a été trouvée adhérente à la lame du scramasaxe. Comme ce dernier ne portait pas trace de fourreau, on peut conclure que les deux armes ont été posées directement l'une sur l'autre. Le fragment

(21) K. BÖHNER, *Fränkische Waffengraber*. Rheinische Vorzeit in Wort und Bild, 1939, I, p. 51-56.

(22) Ces différents types de framées sont représentés concurremment dans les cimetières cités n. 20.

(23) J. WERNER, *Münzdatierte Austrasische Grabfunde*, Berlin, 1935, p. 58 et pl. 25: épée de forme et de pommeau identique à celle de Tertre, trouvée à Mannheim. Le pommeau est décoré de niellures. Tombe du VII^e s., term: solidus de Justinien I^{er}, frappé après 538. P. 101 et pl. 31: épée id. trouvée à Hintschingen; term: solidus de Justin II (561-578).

(24) STAMPFUSS, *o. c.* p. 221.

d'une autre lame de couteau, plus long, (181 mm.) a été trouvé parallèlement au scramasaxe, mais on y trouve des traces de fourreau, et trois boutons de fer, garnissant ce dernier, ont été conservés. Ces couteaux, fort répandus dans les cimetières francs, ne varient guère de forme durant les quatre siècles de leur emploi et ne peuvent donc servir d'élément de datation.

Les garnitures de ceinturon qui font partie des tombes 4 et 10 sont d'un type extrêmement courant au VII^{me} et au VIII^{me} s. La simple boucle de potin, fréquente au VI^{me} s., disparaît avec celui-ci. Dans le courant de ce même siècle apparaissent, dans le bassin de la Haine, les boucles à plaques, en bronze ou en potin, dont la plaque fait corps avec l'anneau de la boucle. A la toute fin du VI^{me} siècle, l'on trouve également la plaque de bronze unie à la boucle par une charnière mobile. Au VII^{me} siècle, le bronze se raréfie, les boucles du type II et III disparaissent et se voient remplacées par des garnitures de ceinture ou de ceinturon, en fer, de plus en plus lourdes et volumineuses et comprenant outre l'anneau et son ardillon, une plaque mobile, une contreplaque, destinée à équilibrer la première, une lourde plaque d'arrêt quadrangulaire et des ferrets. Il arrive assez fréquemment que ces garnitures soient décorées de damasquinages (par placage et incrustation). Toujours, elles comportent des bossettes de bronze, même à basse époque; les plaques trapézoïdales en portent jusqu'à cinq (25).

En résumé, le mobilier funéraire des quelques tombes fouillées du cimetière de Tertre date de l'extrême fin du VII^{me} siècle, et seule la présence de l'épée de la tombe 4 nous empêche de le dater du début du VIII^{me}. Toutefois cette tombe ayant été trouvée à assez grande distance des autres, peut leur être légèrement antérieure.

*
* * *

Si, malgré son extrême pauvreté et le fait que l'état actuel des lieux n'en a permis que des fouilles partielles, la publication du cimetière de Tertre a été jugée utile, c'est que sa découverte donne lieu à certaines constatations qui seraient de nature à compléter les données réunies jusqu'ici sur l'histoire économique du haut moyen âge dans le bassin de la Haine.

Les treize cimetières d'époque mérovingienne (26), trouvés jusqu'à pré-

(25) E. SALIN, *Le Haut Moyen Age en Lorraine*, Paris, 1939 p. 99-101. L'évolution des types de boucles paraît antérieure mais parallèle dans les cimetières alamaniques et surtout burgondes.

(26) Outre les six cimetières dont le mobilier funéraire est conservé au Musée de Mariemont (n. 20) (quelques objets de Trivières et de Cibly sont conservés aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire; cf. Baron DE LOË. *Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Belgique Ancienne. Ca-*

sent, dans le bassin de la Haine (Pl. I, 1), sont tous lieux de repos de populations rurales (27). Les tombes les plus anciennes de celles qui y furent découvertes ne datent que de l'an 500 environ, c'est-à-dire du règne de Clovis, époque durant laquelle notre pays connut une certaine stabilité politique. Encore les tombes datant de cette époque sont-elles rares (28): les plus nombreuses sont de la fin du VI^{me} et du VII^{me} siècle. Le seul centre urbain, Mons (*Castrî Locûs*) ne commence à se former qu'à la fin du VII^{me} s. et n'a donné aucun document archéologique d'époque mérovingienne; chose plus étrange, la même carence se produit aux Estinnes, où se trouvait la villa royale de Leptinnes (29). D'autre part, traversée par deux des voies romaines rayonnant de Bavai, sillonnée de nombreux *diverticula*, la région du bassin supérieur de la rivière, qui a donné onze des treize cimetières cités plus haut, avait joui d'un développement rural et économique relativement important jusqu'au milieu du III^{me} siècle (30). La brusque

talogue descriptif et raisonné, t. IV 1939, p. 113-116) et celui d'Harmignies (n. 2), conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, citons celui de Strépy (mobilier dispersé; A.C.A.M., F.L. CORNET, t. VII, 1867, p. 300), d'Haulchin (Musées Royaux d'Art et d'Histoire; SCHAYES *Notice sur la découverte d'un cimetière franc au village d'Haulchin, dans la province de Hainaut*, Bulletins de l'Académie Royale, t. XXI, 1854, p. 117-122. Id. A.C.A.M., t. III, p. 16, d'Havré (Musées Royaux d'Art et d'Histoire; E. DE MUNCK, *Antiquités préhistoriques, romaines et franques découvertes à Havré* (A.C.A.M., t. XX, 1887, p. 454), de Spiennes (Bulletin de la Soc. d'Anthropologie de Bruxelles, t. IV, p. 176), de Harveng (DE LOË, *Essai d'une carte préhistorique et protohistorique des environs de Mons*, t. IV, 1890, p. 22) et d'Elouges (Musées Royaux d'Art et d'Histoire; A.C.A.M., t. VI, 1865, p. 126; DEBOVE, CH., *Elouges, ses Antiquités et son histoire*, id. t. XII, 1875, p. 389). Nous ne citons ici que les cimetières proprement dits: des objets francs, des tombes isolées ou trop mal fouillées, ont été trouvés à Ghlin, Dour, Angre, Roisin, Angreau, Quévy-le-Grand et Givry.

(27) Il est admis que les cimetières francs se trouvaient à proximité des villages. Or, généralement, on les trouve dans des endroits fertiles, fort bien arrosés et rarement à proximité de voies de communication romaines (cf. K. H. WAGNER, L. HUSSONG, H. MYLIUS, *Fränkische Siedlung bei Gladbach, Kreis Neuwied*, Germania, t. XXII, 1938, p. 180).

(28) Ce sont les tombes les plus anciennes du cimetière de Trivières. Que quelques-unes d'entr'elles aient été celles de guerriers ayant fait partie des armées victorieuses de Clovis, le nombre d'épées, de francisques et la présence d'un casque de fer pourraient justifier ce point de vue. Ce furent, en tout état de cause, d'importants personnages, grands propriétaires fonciers, peut-être fonctionnaires royaux. Mais d'autre part, l'existence de tombes féminines et même de tombes d'enfants, datant du début du VI^{me} s., et le fait que le cimetière fut utilisé durant un siècle et demi, au moins, suppose l'habitat d'une population sédentaire. (Cf. Baron DE LOË, *Découverte d'un casque dans une tombe franque à Trivières*, Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, t. XXIII, 1909, p. 469-475).

(29) Les quelques ruines et le souterrain signalés à Estinne-au-Val par LEJEUNE, *Coup d'œil sur le canton de Roelux*, p. 14, sont vraisemblablement postérieurs, et le dard de fer, aigu, à section triangulaire et large douille ronde ouverte, trouvé à Estinne-au-Mont et conservé aux Musées Royaux (cf. catalogue cité, p. 136) ne peut être considéré comme d'époque mérovingienne. Le denier à la légende LEPTINAS FISCO date de l'époque carolingienne. Ajoutons qu'aucun atelier monétaire n'a existé à l'époque mérovingienne dans le bassin de la Haine, alors qu'on en connaît dans quatre villes de la Meuse et dans deux de l'Escaut: Tournai et Anvers. A. Blanchet, *Manuel de Numismatique française*, t. I p. 324, 326 et 254.

(30) Citons parmi les plus riches: les établissements de Chapelle-lez-Herlaimont (1er-III^{me} s.), les villas de Vellereille-le-Brayeux (II^{me}-III^{me} s.), d'Harmignies (id.), d'Haulchin

interruption de cette situation florissante, l'extrême rareté des traces matérielles d'une vie économique ou même de vie tout court, jusqu'à la fin du V^{me} siècle reste un fait frappant. Les principaux vestiges relevant de l'archéologie, trouvés dans cette région et datés du IV^{me} siècle, sont ceux du fortin de Morlanwelz, sur la voie romaine de Bavai à Cologne (31). Cet hiatus de plus de deux siècles, dans une région fertile, bien arrosée et traversée d'importantes voies de communication s'explique difficilement. Les invasions du III^{me} s. ont visiblement ravagé cette riche contrée (32), mais les troubles intérieurs du IV^{me} s. ont-ils empêché les populations décimées et dispersées de reprendre l'exploitation normale d'un sol aussi productif? Un phénomène analogue s'est-il produit dans le courant du V^{me} s.? Cette région, considérée comme zone militaire, a-t-elle été sciemment vidée de toute population civile? Tout porte à le croire, surtout si l'on compare cette situation à celle, bien différente, de la vallée de la Meuse (33). Il est d'autant frappant de constater dès lors l'étonnant essor économique de ce pays, dès le début du V^{me} siècle. L'abondance et la qualité des objets trouvés dans les cimetières de cette époque est telle que l'on ne peut que conclure à l'existence, à leur proximité, d'établissements ruraux en pleine prospérité. En effet, ce ne peut être une activité commerciale quelconque qui ait enrichi

(id.), de Nimy (II^{me} s.), de Maisières (id.), d'Hyon (id.), de Nouvelles (II^{me}-III^{me} s.) et de Mesvin (I^{er}-III^{me} s.), les nécropoles d'Haulchin (I^{er}-II^{me} s.), de Fayt (II^{me} s.), de Mt-Ste-Aldegonde (id.), de Strépy (id.), de Spiennes (II^{me}-III^{me} s.).

(31) J. BREUER, *Annales de la Fédération Arch. et Hist. de Belgique*, Bruges, 1925, p. 101. H. VAN DE WEERD, *Les récents progrès de l'archéologie nationale*, Antiquité classique, 1932, p. 348. Cf. F. ROUSSEAU, *La Chaussée Romaine de Bavai au Rhin*, *Annales de la Fédération Arch. et Hist. de Belgique*, Mons, 1918 p. 12-13.

Seuls les établissements romains de Givry (DE LOË, A.S.A.B, XVII, p. 95-96. L. DE PAUW et E. HUBLARD, A.C.A.M, p. 27), d'Estinne-au-Mont (VAN BASTELAER, *Documents et Rapports de la Société Archéologique de Charleroi*, XII p. 496) et d'Estinne-au-Val (Lejeune, A.C.A.M, III, p. 157-168) ont donné des monnaies datant du IV^{me} s. Cf. R. DE MAEYER, *De Romeinsche Villa's in België*, 1937, p. 294-296. Encore ces établissements, situés à proximité et même le long de la voie romaine de Bavai à Cologne, n'ont-ils dû être occupés durant le IV^e s. que par des forces militaires, car aucun objet d'usage, en datant à coup sûr, n'y a été trouvé. C'est à tort que R. DE MAEYER (*o. c.* p. 295), et *De Overblijfselen der Romeinsche Villa's in België*, I, 1940, p. 71) range la villa du «Champ des Agaises», d'Haulchin, parmi celles citées plus haut. Son mobilier, conservé au Musée de Mariemont, a donné comme monnaie la plus récente un antoninianus de Gordien III (238-243), inv. 1454; autres monnaies: sesterces de Trajan, Hadrien, Antonin-le-Pieux, Marc-Aurèle, Lucile (femme de L. Verus) et Commode, inv. 1455-1464.

(32) Les monnaies du III^{me} s. les plus récentes qui aient été trouvées dans la région sont celles de Postume, sans la légende *Victoria Germanica*, qui n'apparaît qu'en 262 (Chapelle-lez-Herlaimont et le trésor de Maisières, qui donna 241 deniers d'argent dont 33 antoniniani de Postume, ce qui daterait leur enfouissement des invasions de 260-261). Cf. A. VINCENT, *Les premières invasions franques en Belgique d'après les trouvailles de monnaies* (années 256 et suivantes), *Mélanges Pirenne*, p. 669-674. A. BLANCHET *o. c.*, t. I, p. 107-116.

(33) FÉLIX ROUSSEAU, *La Meuse et le Pays Mosan en Belgique*, Namur 1930, p. 30 et suiv. Cf. F. L. GANSHOF, *Les vicissitudes d'un foyer de civilisation européen avant le XIII^e s.* (Revue de Synthèse, t. III, n^o 3, déc. 1932, p. 241-260).

ces populations: sur les onze cimetières situés dans le bassin supérieur de la rivière, deux seulement ont été trouvés le long de voies romaines; celui d'Haulchin, sur la voie de Bavai à Cologne, et celui de Cibly-Mesvin, sur celle de Bavai à Assche (34), alors que c'est le long de ces voies que nous trouvons les traces des établissements romains les plus florissants (35). Par contre les cimetières d'époque mérovingienne ont été trouvés à proximité de la Haine ou de ses affluents. Ces rivières n'étaient pas navigables, mais rendaient plus féconde une terre naturellement productive. La Haine et son affluent la Trouille, n'ont servi de voie de communication qu'en aval de Mons (36). D'autre part, aucune trace d'activité industrielle, datant de l'époque mérovingienne, n'a été trouvée, jusqu'ici, dans la région qui nous occupe. Tout au plus pourrait-on conclure du fait que même au VIII^e s., c'est-à-dire durant une période de forte crise économique, les armes et les poteries restent seules de belle qualité, dans les cimetières, que ces objets ont été fabriqués à proximité de l'endroit des trouvailles, mais là encore, ce n'est que présomption, de même que l'hypothèse du reste vraisemblable de la présence de tanneries, dans la vallée de la Haine. Quelles que soient les sources de cette prospérité, nous ne pouvons que constater, au VI^e s. et même au VII^e s., un pouvoir d'achat important, puisqu'il permettait l'acquisition d'objets de luxe, rares et coûteux: verreries venant d'Argonne ou des régions rhénanes (37), bijoux d'or et d'argent doré cloisonnés de grenats ou enrichis de calcédoines, issus des ateliers du nord

(34) Dans une *Vita*, du reste très tardive, de St Vincent Madelgaire, il est dit que St Vincent aurait cédé à sa fondation de Soignies les deux établissements ruraux (*villae*) d'Haulchin et de Mesvin (*villarum quoque et praediorum non infima erat traditio, quam eidem coenobio jure astipulavit hereditario, quarum duae Halcinus et Methuinus famulorum Dei eo commorantium usque hodie deservant usibus. Vita s. Vincentii Madelgarii, C. IV, § 26, AA. SS. Boll., Jul. III, 3a ed., p. 647*). C'est précisément en ces lieux que furent trouvés ces deux cimetières datant du VI^e à la fin du VII^e s., donc en partie contemporains de St Vincent.

(35) Zone de Givry, où fut trouvée une statuette de bronze de Mercure (Baron DE LOË, *Statuette de Mercure trouvée à Givry, A.S.A.B. t. XIII, 1899, p. 373-376*); villa et nécropole, de Haulchin: bronzes et verreries (notre étude, *Les Verreries, etc.*, p. 216-217); Chapelle-lez-Herlaimont: poignée de bronze se rapportant au culte de Cybèle et d'Attis (FR. CUMONT, *Poignées de bronze décorées de bustes de Cybèle et d'Atys, A.S.A.B. XXII, 1908, pp. 219-228; XVIII, 1914, p. 147*), tous trois sur la voie romaine de Bavai à Cologne (cf. FELIX ROUSSEAU, *La Chaussée Romaine de Bavai au Rhin, Namur, 1929*). Sur la voie de Bavai à Assche la plus belle trouvaille de la région est celle du Mercure trouvé dans les substructions de la villa de Nimy (E. HUBLARD, *Mercury au repos. Notice sur une statuette antique trouvée près de Mons, ACAM, t. XXX, 1901, p. 341-342*); les objets les plus précieux de cette région ont donc été trouvés le long des grandes voies de communication de l'Empire. Cf. FERD. LOT, *La fin du monde antique et le début du moyen âge*. Paris 1927 (Chap. I et II). C. JULLIAN, *Histoire de la Gaule*, t. IV, p. 539 et suiv.

(36) R. DOEHAERD, *Deux textes se rapportant à la navigation sur la Haine, au moyen âge*, Bulletin de la Commission Royale d'Histoire, 1941, p. 315-345. Cf. J. DE SOIGNIES, *Histoire des voies de communication par terre, et par eau, en Hainaut*. Mémoires de la Société des Sciences... du Hainaut, 3e série, t. IX, p. 301-305.

(37) Notre étude, o. c. p. 219-221.

de la France ou de Rhénanie (38), d'Europe Centrale (39) ou même de Lombardie (40), objets de cristal de roche, perles d'améthyste provenant du Massif Central ou de l'Eifel (41). Ces cimetières sont souvent en usage durant deux siècles ou plus, ce qui suppose la présence de populations définitivement fixées au sol. Dans le courant du VII^{me} siècle, et particulièrement à partir de 675, les objets de métaux précieux tendent à disparaître, la quantité et la qualité d'alliage des objets de bronze diminue: il en va de même des verreries. Au VIII^{me} siècle l'or fin, le vermeil, les pierres semi-précieuses, les verreries ont disparu des cimetières. Le bronze ne se rencontre plus qu'exceptionnellement et les rares fibules que l'on trouve encore sont en bronze ou en fer, recouvertes parfois d'une très mince feuille d'or sertissant des cabochons de pâte de verre, imitation bien terne des calcédoines (42). Les pièces de monnaie disparaissent (43); seules armes et poteries restent relativement nombreuses et témoignent encore, jusqu'au milieu du VIII^{me} s. d'un certain savoir-faire. L'on constate que les objets faisant partie des mobiliers funéraires de l'époque pré-carolingienne peuvent tous être le produit d'une main-d'œuvre locale ou très voisine, tant par leurs matières premières que par la simplicité de leur technique. L'on est tenté de conclure à une économie domaniale; il est cer-

(38) H. KÜHN, *Die Germanischen Bügelfibeln der Völkerwanderungszeit in der Rheinprovinz*, 1940, p. 9-62. H. RUPP, *Die Herkunft der Zelleneinlage und die Almandin-Scheibelfibeln im Rheinland*, Bonn. 1937, p. 16-38.

(39) Notre étude, *Les fibules à rayons du Cimetière Mérovingien de Trivières*, p. 238-239. Cf. N. ABERG, *Die Franken und Westgoten in der Völkerwanderungszeit*, 1922, p. 143 et suiv.

(40) Provenance probable de la précieuse bague d'or, à châton formé d'un édicule ajouré serti de grenats, trouvée à Ciplly. L. F. DE PAUW et E. HUBLARD, *Notice préliminaire sur le Cimetière franc de Ciplly*. Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, 9^{me} session, Mons 1894, annexes, p. 85-107. DELOCHE, *La bague franque de Ciplly*, Revue d'Archéologie, 3^e série, t. XXVII, 1895. Cf. J. WERNER, o. c., p. 23-29: *Die Historischen Voraussetzungen Italisches-Süddeutscher Handelsbeziehungen im 6. und 7. Jahrhundert*.

(41) Une perle d'améthyste a été trouvée à Ciplly, une autre à Trivières, ainsi qu'une sphère de quartz, montée entre deux cercles d'argent, maintenus par une bélière. L'analyse pétrographique de cette pièce a donné comme provenance probable le Massif Central.

(42) Cimetière de Maurage. Baron DE LOË, o. c. pl. IV, n° 5 et 8.

(43) Les pièces de monnaies sont peu répandues dans les cimetières des VI^{me} et VII^{me} s. Encore en trouve-t-on quelques-unes. Par exemple à Trivières: deux monnaies gauloises des Nervii sans doute, un sesterce d'Antonin-le-Pieux, un denier d'Alexandre Sévère, un denier de Plautilla (femme de Caracalla), un denier de Postume, un denier, troué, de Gallien, une pièce de la Dynastie Constantinienne (?), un triens d'or de Justinus (?), une imitation fourrée de Justinien, ayant servi de médaillon, et cinq bronzes indéterminés; à Haine-St-Paul, une monnaie de bronze des Nervii, un denier d'Auguste, un triens d'or mérovingien illisible (VI^{ème} s.); à Ciplly, deux bronzes des Atrébates ou des Nervii, un bronze de Domitien, un denier de Gallien, un denier de Postume, un petit bronze de Constantin II le jeune, un moyen bronze de Magnus Maximus, un petit bronze d'Arcadius, un triens imité de Justin I, un triens imité de Justinien, un triens signé du monétaire Anglo, à Wic in Pontio (près d'Étaples), cf. G. CUMONT, *Monnaies découvertes dans le Cimetière franc de Ciplly* (1894). L'ornement monétaire trouvé à Maurage, que l'on croit pouvoir dater de Pépin le Bref, paraît indéchiffable. Le cimetière de Nimy, pas plus que celui de Tertre, n'a donné de pièce de monnaie.

tain que l'aire d'extension économique tend à se restreindre de plus en plus, même dans des régions aussi fertiles que celle que nous étudions.

Le cimetière de Tertre présente un caractère bien différent de ceux du bassin supérieur de la Haine: les populations de la fin du VII^e s., qui y ont été inhumées, étaient très pauvres (44). Si l'on compare les mobiliers de Tertre à ceux des tombes contemporaines d'Haine-St-Paul, à l'ensemble de la trouvaille de Nimy-Maisière, strictement contemporaine, à celle, postérieure, de Maurage, la carence de tout objet de quelque valeur saute aux yeux. A Tertre et à Nimy-Maisières, mêmes armes, mêmes poteries, mêmes garnitures de ceinturon; mais à Nimy a été trouvée une grande fibule discoïde à feuille d'or ornée de cabochons de pâte de verre, différents objets de bronze, dont une belle série de boutons de fourreaux de scramasaxes. Même à Maurage, cimetière postérieur, l'élégance de certains vases, quelques fibules, la beauté d'un boucle de bronze frappent encore. Rien de pareil à Tertre.

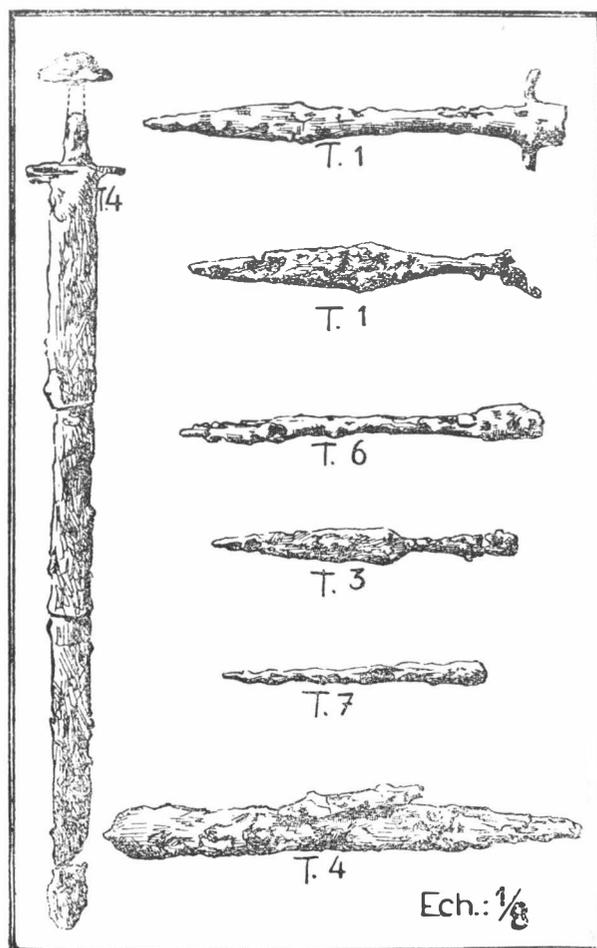
La carence de tout objet de prix nous permet de conclure que là reposaient les restes d'une population exceptionnellement pauvre, pour l'époque. Cette indigence s'explique par le peu de fertilité d'un sol sablonneux et inculte. Il est même étonnant d'y retrouver ces restes, car visiblement les populations de cette époque, vivant de la terre et des produits de la terre, se sont fixées de préférence dans les régions les plus aisément cultivables. Il faut descendre jusqu'Elouges ou remonter le cours de la Haine jusque Nimy pour trouver les cimetières de même époque, et combien plus riches, de populations fixées dans des régions fertiles. Cependant la rivière coulant à proximité de l'endroit où furent trouvées les tombes, devenait navigable et aurait pu servir de voie d'échange. Mais l'indigence de ces populations ne leur permettait nul trafic (45). Ceci paraît une preuve de plus de l'état uniquement rural des habitants de cette vallée, durant le haut moyen âge.

Comme on le voit, l'étude comparative des différents cimetières, remontant aux VI^e-VIII^e s. peut suppléer, dans une certaine mesure, à la carence des textes historiques. Il nous reste à souhaiter que de nouvelles

(44) Les trouvailles d'époques antérieures sont infiniment plus rares et moins riches dans le bassin inférieur de la Haine que dans son bassin supérieur. A Tertre même, à quelques 1.200 m. de l'endroit où a été découvert le cimetière mérovingien, se trouvent des substructions d'époque romaine qui donnèrent tuiles et tessons (cf. Bulletin de l'Académie Royale de Belgique, t. XV, 2^eme partie, p. 190). Peut-être les différents moëllons trouvés sur la tombe I provenaient-ils de ces substructions romaines; en tout cas toutes les pierres utilisées viennent de carrières très voisines.

(45) Sur le mode de trafic qui se faisait dans le bassin de la Haine à une époque postérieure, cf. R. DOEHAERD, o. c. p. 329-335. Sur le trafic fluvial à l'époque mérovingienne cf. M. PROU, *La Gaule mérovingienne*, Paris, 1897, p. 172.

et nombreuses trouvailles archéologiques — dont le rythme, dû au seul hasard est par le fait même tout arbitraire — viennent compléter les données d'un problème qui reste bien complexe, et nous permettent de remplacer par la connaissance de faits basés sur des causes sûres ce qui, dans l'état actuel des choses, se réduit à des hypothèses suggérées par de trop fragmentaires constatations (46).



4. Epée, fers de lances et scramasaxe.

G. FAIDER-FEYTMANS.

(46) Grâce à l'heureuse intervention de M. Jadot, le Conseil d'Administration de la « Carbonisation Centrale de Terte » a bien voulu offrir en don le mobilier du cimetière, au Musée de Mariemont. Qu'il nous soit permis d'adresser nos plus sincères remerciements à M. Nandancé, Directeur de la Carbonisation Centrale, et à M. J. Lezaack, Ingénieur Principal, qui nous aidèrent de la façon la plus efficace à mener à bien les fouilles du cimetière. Enfin, M. Jean Houzeau de Lehaie nous apporta de nombreux renseignements d'ordre scientifique et technique. Qu'il veuille bien trouver ici l'expression de notre très vive reconnaissance. Nous remercions également M. Pierre Nagant qui se chargea de l'exécution des dessins qui illustrent le présent article.

LES ENLUMINEURS DE L'ABBAYE DE SAINT-AMAND. (1)

Aucune étude d'ensemble n'a été consacrée jusqu'à ce jour aux manuscrits à miniatures exécutés à l'abbaye de Saint-Amand, c'est pourquoi il est malaisé de se documenter sur ce sujet: les instruments de travail dont on dispose sont ou incomplets ou très incommodes. Laissant de côté *l'Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle* (2) et *De l'Art chrétien en Flandre. Peinture* (3) du chanoine Dehaisnes, qui ne répondent plus aux besoins actuels, je citerai en premier lieu la brochure de M. P. Lefrancq, conservateur de la Bibliothèque de Valenciennes: *Quelques notes sur les manuscrits les plus importants de Valenciennes* (4) destinée à servir de guide au visiteur de l'exposition permanente de mss à la Bibliothèque de Valenciennes. Les livres enlumines n'étaient pas seuls en cause ici, leur nombre devait être forcément restreint et, enfin, la concision la plus grande s'imposait.

Par sa conception, le livre de M. Albert Boeckler: *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der Romanischen Zeit* (5) serait de nature à nous satisfaire si l'amplitude du sujet traité n'avait forcé l'auteur à passer trop rapidement en revue les productions de chaque centre artistique et à réduire à l'extrême les informations et n'avait entraîné des omissions regrettables aux yeux de celui qui poursuit une étude de détail. Il faut observer d'ailleurs que des erreurs, inévitables dans un cadre si vaste, entachent parfois les notices et les rapprochements entre les manuscrits de Saint-Amand.

Si l'on désire une information plus complète, il n'y a donc plus d'autre

(1) Faisant suite à mes articles sur *Sawalon* et sur *l'Illustration de la Vie de S. Amand* (cf. ici même, 1939, pp. 299-316 et 1940, pp. 231-249), cette étude s'inscrit dans une série destinée à faire connaître d'autres productions de l'art amandinois. Entreprise comme une partie d'un travail d'ensemble sur les mss de l'abbaye d'Elnone à une époque où les originaux étaient aisément accessibles et où je n'ai pas pris la précaution de réunir une documentation photographique complète, elle souffre forcément des conditions de travail où je me vois réduit actuellement, ne disposant de films polychromes que pour une partie des miniatures dont il sera question ici, d'autres (notamment celles du ms. 5 de Val.) ne pouvant être décrites que d'après des reproductions en noir. La documentation d'ordre strictement paléographique sur les mss étudiés ici est insuffisante elle aussi, cependant les difficultés qui en résultent et dont l'illustration de ces articles pâtira à son tour, ne peuvent nous empêcher de formuler dès à présent un certain nombre d'observations et de déductions qui apporteront un peu plus de lumière sur les œuvres des enlumineurs de Saint-Amand.

(2) Lille (1886), pp. 78-80, 87-88, 218-222.

(3) Douai (1860).

(4) *Bulletin du comité flamand de France* (1935), pp. 349-357.

(5) Berlin-Leipzig (1930), in 40.

ressource que la consultation page par page des catalogues de Mangeart (6) et de Molinier (7). Mais ce moyen est encore décevant, car aucun rapprochement n'y a été fait entre les mss et les indications sur leur illustration sont si sommaires et si vagues qu'elles ne suggèrent presque rien. D'ailleurs on reste sans information sur les *Elnonenses* conservés à Paris, à l'exception du 1699 (8) et du 2287 (9).

Les observations qui précèdent me font croire qu'il pourrait être utile de dresser, en attendant une étude plus approfondie, une liste des mss amandinois qui contiennent des représentations de la figure humaine (10).

Plusieurs des mss cités ci-dessous ont déjà été décrits de façon plus ou moins détaillée, par Miss H. Woodruff, MM. Boeckler, Boinet, W. Köhler, Lefrancq, Omont, Stettiner, Van Moé et moi-même. D'autres, qui forment avec les œuvres de Sawalon et les représentations graphiques de la vie du fondateur, les pièces maîtresses de la production artistique de l'abbaye de Saint-Amand aux XI^e et XII^e siècles, sont encore très imparfaitement connus: c'est à eux que je m'arrêterai plus spécialement ici.

I. LISTE DES MANUSCRITS A MINIATURES.

A) MANUSCRITS CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE VALENCIENNES (11).

- 1-5. Bible Vol. 1, 2, 3, 4 (Ancien Testament): décorés entièrement par Sawalon.
Vol. 5: Frontispice de Sawalon, autres enluminures par un artiste plus récent: XII^e s., 2^e moitié

(6) *Catalogue descriptif et raisonné des mss de la Bibliothèque de Valenciennes* (Paris 1860).

(7) *Catalogue général des mss des bibliothèques publiques des départements*, t. XXV — *Poitiers-Valenciennes* (Paris, 1894).

(8) Cf. PH. LAUER, *Les enluminures romanes de la Bibliothèque nationale* (Paris, 1927), t. I, pp. 33, 79-80 et t. II, pl. XXXVIII, 2.

(9) E. A. VAN MOÉ, *Les enlumineurs français* (Paris, 1937), p. 19 (avec bibliographie) et pl. IV et aussi *Le portrait dans les livres*, dans *Verve* (1938), n^o 5-6, p. 20 et la reproduction en couleur de la miniature en frontispice du fascicule.

(10) La liste proposée, établie d'après une documentation que les circonstances n'ont pas permis de mettre entièrement au point, ne peut être considérée comme complète et définitive; il est d'ailleurs difficile d'adopter dans un tel inventaire une délimitation capable de satisfaire tout le monde. Je m'en suis tenu aux volumes qui renferment une illustration faisant partie de leur conception originale ou s'y rattachant de près. Qu'on ne s'étonne donc point de l'omission de certains dessins sans rapport avec les textes, exécutés tardivement par des lecteurs dans les blancs des marges et des pages de garde. J'ose espérer d'ailleurs que les lacunes, dont je m'excuse d'avance, ne seront pas considérables.

(11) Pour tous les mss de Valenciennes sont à consulter les catalogues de Mangeart et de Molinier. Je ne les citerai plus dans les notes bibliographiques ci-dessous, dont les appels seront constitués par les numéros des mss mêmes. Pour réduire au minimum ces références, je me bornerai à rappeler les noms des auteurs déjà mentionnés ou, après une première citation in-extenso, lorsque des travaux différents d'un même auteur devront être cités, le nom sera suivi d'un mot évoquant le titre de l'ouvrage en cause.

1-5 Cf. P. BERGMANS, art. *Sawalon*, dans *Biographie nationale*, t. XXI (1911-19),

| | | |
|-----------|---|---|
| 9-11 | <i>Bible.</i> | XI ^e s., fin |
| 15 | AMMONIUS, <i>Concordia Evangeliorum.</i> | XII ^e s., 2 ^e moitié |
| 39 et 41. | S. AUGUSTIN, <i>Enarrationes in psalmos</i> | XI ^e s., fin |
| 66. | S. JEROME, <i>Commentaire sur les petits prophètes</i> | XII ^e s., 1 ^e moitié |
| 69 | <i>Evangeliaire.,</i> | IX ^e -X ^e s. |
| 75. | St. JEAN, <i>Evangile etc.,</i> | XII ^e s., 1 ^e moitié |
| 80. | S. AUGUSTIN, <i>Tractatus in Johannem.</i> | XII ^e s., 2 ^e moitié |
| 84 | S. PAUL, <i>Epîtres, t. I</i> | XI ^e s., fin |
| 85. | S. PAUL, <i>Epîtres, t. II, différent et postérieur au ms. 84</i> | XII ^e s., 2 ^e moitié |
| 93. | <i>Evangelies.</i> | XII ^e s., 1 ^e moitié |
| 99. | <i>Apocalypse à peintures.</i> | IX ^e s. |
| 108. | <i>Sacramentaire.</i> | XII ^e s., 2 ^e moitié |
| 112. | <i>Lectionnaire.</i> | XII ^e s., 1 ^e moitié |
| 121. | <i>Missel.</i> | XII ^e s., fin ou début du XIII ^e |

cols. 521-22; J. W. BRADLEY, *A dictionary of miniaturists*, t. III (Londres 1889) p. 208; BOECKLER, p. 95 et suiv.; L. DELISLE, *Le cabinet des mss de la Bibl. nat.*, t. I p. 319. PH. LAUER, p. 33 et 80; P. LEFRANÇO, p. 78; BOUTEMY, *Quelques aspects de l'œuvre de Sawalon, décorateur de mss à S. Amand dans Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art.* (1939) pp. 299-316 et ci-dessous, pp. 157-163, etc.

- 9-11 Cf. BOECKLER, p. 57 et ci-dessous, pp. 135-137, 138-141 et 144-5.
15. Cf. BOECKLER, p. 95 et 98 et ci-dessous, pp. 151-152.
39 et 41 Cet ouvrage est incomplet à Valenciennes, mais le volume II renfermant les commentaires sur les psaumes 51-100 est conservé à la Bibl. Nat. de Paris: Ms latin 1991, cf. note sur les mss 9 à 11 et ci-dessous, pp. 137-138, 141-145.
66. Sera décrit dans un article prochain intitulé: *Quelques manuscrits à miniatures peu connus de l'abbaye de S. Amand.*
69. Cf. WILHELM KÖHLER, *Die Denkmäler der karolingische Kunst in Belgien*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, éd. P. Clemen (Munich, 1923) p. 6.
75. Cf. BOECKLER, p. 95.
80. Cf. BOECKLER, p. 95 et ci-dessous, pp. 145, 155-57 et passim. pp. 157-165.
84. Cf. LEFRANÇO, p. 7 et *Quelques manuscrits à miniatures.*
85. Ibidem.
93. Cf. BOECKLER, pp. 57 et suiv. et 96.
99. Cf. A. BOINET, *La miniature carolingienne* (Paris, 1913), pl. CLVII à CLIX; DEHAISNES, *De l'art chrétien...*, pp. 38, 39 et pl.; KOEHLER, p. 8; LEFRANÇO, pp. 5-6; H. OMONT, *Un nouveau manuscrit illustré de l'Apocalypse au IX^e s.*, dans *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, t. LXXXIII (1922), pp. 273-96 et pl. III et IV.
108. Cf. BOECKLER, p. 95; V. LEROQUAIS, *Les sacramentaires et les missels*, p. 269 et ci-dessous pp. 147-151.
112. Manuscrit étroitement apparenté au ms. 93.
121. V. LEROQUAIS. *Les sacramentaires*, p. 355 et A. BOUTEMY, *Qqs mss à miniatures.*

164. S. AUGUSTIN, *De quantitate animae*, etc... XII^e s., 2^e moitié
 169. J. CASSIEN, *Collationes*. XI^e s., 2^e moitié
 186. PIERRE LOMBARD, *Sententiae*, manuscrit
 décoré par Sawalon. XII^e s., 2^e moitié
 197. GILBERT DE LA PORREE, *Commentaire*
 sur le De Trinitate de Boèce. XII^e s., fin
 412. PRUDENCE, *Psychomachie*. X^e s.
 ARATOR, *Actes des Apôtres*. XI^e s.
 500. PHILIPPE, abbé de l'Aumône, *Vie de St*
 Amand, etc. XII^e s., fin
 501. *Vie de S. Amand*, etc. XII^e s., 2^e moitié
 502. *Vie de S. Amand*, etc. XI^e s., fin
 512. JEAN, *Vie de S. Grégoire*, etc. XII^e s., 2^e moitié
 514. *Vie de S. Servais*, décoré par Sawalon. XII^e s., 2^e moitié

B) MSS CONSERVÉS DANS LE FONDS LATIN DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE PARIS

843. *Missel*. XII^e s., 2^e moitié

169. Cf. BOECKLER, pp. 57 et 96; LEFRANÇO, p. 6.
 186. Cf. E. DACIER et P. NEVEUX, *Les richesses des bibliothèques provinciales de France*, t. II (Paris, 1932) pl. XLV et p. 194; DELISLE, p. 319; LAUER, pp. 33 et 80; LEFRANÇO, p. 8; BOUTEMY, *Sawalon*, pp. 300-306 etc. Ce manuscrit a figuré à l'exposition des chefs-d'œuvre de l'art français. Cf. *Guide topographique* (Paris, 1937), n° 742.
 197. Cf. BOECKLER, p. 95; LEFRANÇO, p. 8; A. BOUTEMY, *L'illustration...* p. 248 et ci-dessous pp. 145, 146 et 147, n. 20.
 412. KOEHLER, p. 8; LEFRANÇO, p. 5 et R. STETTINER, *Die illustrierten Prudentius Handschriften* (Berlin, 1895) pp. 43-46 et *Tafelband* (Berlin, 1905) pp. 16, 17 et planches (passim); H. WOODRUFF, *The illustrated mss of Prudentius*, dans *Art Studies* (Harvard, 1929) pp. 33-79.
 500. Cf. BOECKLER, pp. 93 et suiv., 98, 120 et pl. 93, LEFRANÇO, p. 7 et A. BOUTEMY, *L'illustration...*, pp. 232-4, 240-49 et planche, et aussi *Quelques manuscrits à miniatures* et ci-dessous, pp. 152-153.
 501. Cf. ED. DE MOREAU, S.J., *S. Amand, apôtre de la Belgique et du N. de la France*. (Louvain, (1927) pp. 258-9, 285 n°2 et 286 et *Histoire de l'Eglise en Belgique, des origines au début du XIII^e s.* (Bruxelles, 1940) pl. V; J. DESILVE, *De Schola Elnonensi* (Louvain, 1890), frontispice et p. XIII, n. 3; LEFRANÇO, p. 7; *Monumenta Germaniae Historica, Ss. rerum merovingicarum*, t. V, pl. 19-22; A. BOUTEMY, *L'illustration...*, pp. 232-34, 236-40 et pl., et *Qqs mss à miniatures*.
 502. Cf. BOECKLER, pp. 57 et suiv., 96, 114 et pl. 50-51; LEFRANÇO, p. 7; M. G. H., loc. cit., pl. 2-18; et A. BOUTEMY, *L'illustration...*, pp. 232-236 et pl., et *Qqs mss à miniatures*.
 512. Cf. BOECKLER, pp. 92, n. 2 et 95 et BOUTEMY, *Qqs mss à miniatures*.
 514. Cf. BOUTEMY, *Sawalon*, pp. 308-309.
 843. N'ayant pu me procurer de reproductions de ce manuscrit que je n'ai pas encore examiné moi-même à Paris, je ne le cite que d'après le chanoine LEROQUAIS (*Les Sacramentaires et les Missels manuscrits*, t. I p. 258, n° 125) dont la description semble évoquer une décoration de l'époque de Sawalon.

| | | |
|-------|---|--|
| 1699. | S. HILAIRE DE POITIERS, manuscrit décoré par Sawalon. | XII ^e s., 2 ^e moitié |
| 1808. | S. JEROME. | XII ^e s., 2 ^e moitié |
| 1991. | S. AUGUSTIN, <i>Enarrationes in psalmos</i> . | XI ^e s., fin |
| 2287. | S. GREGOIRE, <i>Registrum</i> . | XII ^e s., 2 ^e moitié |
| 6797. | PLINE, <i>Histoire naturelle</i> . | XII ^e s., 2 ^e moitié |

J'ai volontairement limité cette liste aux collections de Paris et de Valenciennes dont la provenance amandinoise est absolument garantie. Il existe encore, dans d'autres dépôts, quelques *codices* probablement *el-nonsenses* que j'aurais pu dès à présent ajouter à la liste (Bruxelles, Gand, Leningrad, Reims, Stockholm). Je préfère les laisser de côté jusqu'à ce que le développement de mon enquête personnelle me permette de me prononcer nettement à leur sujet; il est probable d'ailleurs que de nouvelles identifications viendront allonger alors cette 2^e liste.

II. DEUX ARTISTES PEU CONNUS DU XI^e et du XII^e SIECLE.

Dans son ouvrage déjà plusieurs fois cité, et que nous prenons pour base, M. Boeckler a étudié ensemble les miniatures amandinoises du XI^e et du début du XII^e siècle, puis celles de la fin du XII^e s., en dehors des productions de Sawalon et des illustrations de la *Vie de S. Amand*, sur lesquelles nous ne reviendrons plus. Il groupe pour la période XI^e-XII^e s. (début) les mss 169, 9 à 11, 39 et 41, et 93.

Laissant provisoirement de côté les n^{os} 169 et 93 de Valenciennes (12), nous étudierons d'abord les n^{os} 9, 10, 11, 39 et 41, qui présentent une collection de miniatures exceptionnellement abondante.

Les numéros 9 à 11 sont les parties d'une bible de très grand format et les numéros 39 et 41 contiennent des *Enarrationes in psalmos* de S. Augustin.

Les notices de Mangeart et Molinier consacrées aux mss 9, 10 et 11 n'étant ni complètes ni entièrement exactes, il faut les combiner pour arriver à une notion assez précise des mss. Ces volumes datent, selon

-
- | | |
|-------|--|
| 1699. | Cf. BERGMANS, art. <i>Sawalon</i> , dans <i>Biographie Nationale</i> , t. XXI col. 521-2, DELISLE, p. 319; LAUER, t. 1, pp. 33 et 79-80, t. II, pl. XXXVIII, 2 ; et A. BOUTEMY, <i>Sawalon</i> , pp. 300 et 306, etc. |
| 1808. | Cf. ci-dessous, pp. 153-154. |
| 1991. | Cf. ci-dessous pp. 137-38 et 142-145. L. Delisle a reproduit en fac-simile des passages de ce ms. et il les a commentés mais ne s'est pas occupé de la décoration. Ce volume s'insère entre les n ^{os} 39 et 41 de Valenciennes. |
| 2287. | Cf. BOECKLER, p. 95; P. LACROIX et F. SERÉ, <i>Le moyen âge et la renaissance</i> , t. II (Paris, 1849) fol. VI r ^o et pl. XV; VAN MOË, <i>Enlumineurs</i> , p. 19 et pl. IV et <i>Le portrait...</i> , p. 20 et frontispice, et ci-dessous, pp. 145 à 147 et passim 149-167. |

(12) Nous examinerons ces mss en détail dans un autre article.

Mangeart, du XII^e s., (ils sont contemporains de la *Bible* de Sawalon); Molinier les place au début du XII^e s. J'ai signalé ailleurs l'extrême servilité de Molinier vis-à-vis des identifications de L. Delisle; une fois de plus, celui-ci n'ayant pas reconnu cette *Bible* dans l'*Index major* (13) Molinier n'a pas insisté. A première vue, en effet, le vieux catalogue ne présente aucune *Bible* comparable à la nôtre, mais un examen rapide des manuscrits fait voir les choses sous un autre jour. Les cahiers du vol. 9 sont numérotés de I à XV et le vol. 10 comprend des cahiers numérotés de XVI à XXXII: ce qui montre déjà qu'à l'origine ils ne formaient qu'un volume. De plus, on peut observer que le volume 9 se termine par un mot mutilé *immo*=, or le fol. 4 du vol. 10 commence par un mot tronqué - *laret*- qui se rattache parfaitement au dernier feuillet du vol. 9 pour former *immolaret* (*Reg.* I, 1 fin). La division du volume primitif a dû s'imposer pour des raisons de maniabilité: ces manuscrits, dans leur état actuel, sont encore fort pesants et la réunion des volumes 9 et 10 devait former une masse presque impossible à déplacer. Le volume 10 présente bien trois feuillets avant le raccord avec le ms. 9, mais ce sont des additions postérieures destinées à donner au volume détaché un début bien constitué et qui répètent le texte des derniers feuillets du volume 9 qui avait été la 1^e partie.

Pareilles remarques s'appliquent aussi au vol. 11 dont les cahiers sont numérotés de XVI à XXXII, il y a donc une lacune de $15 \times 8 = 120$ feuillets environ. Ceux-là ont disparu de la bibliothèque de Saint-Amand; ils contenaient sans doute les nombreux livres dont Mangeart signalait l'absence, expliquant la lacune par la perte de 2 volumes (14), l'ensemble ayant formé selon lui cinq volumes comme la *Bible* de Sawalon. L'étude de la composition matérielle des mss 9-11 nous montre au contraire qu'il y avait à l'origine 2 volumes de 256 feuillets environ, dont un quart, à peu près, a disparu. Or l'*Index Major*, datant des environs de 1160, nous signale « *Duo magna volumina in quibus separatim vetus et novum testamentum continetur, praeter evangelium et psalterium* » (n^o 2). Voici donc des volumes dont l'auteur du catalogue signale la grandeur (alors qu'il ne l'a pas fait pour des livres de même format que les mss 9, 10 et 11): elle doit donc être exceptionnelle. Il y avait deux volumes: ce qui s'accorde parfaitement avec les mss 9-10 et x-11 qui durent exister à l'origine.

(13) Catalogue de la bibliothèque de Saint-Amand remontant au XII^e siècle.

(14) « Ce ms. comprend l'ancien et le nouveau testament, moins toutefois les deux livres d'Esdras, ceux de Tobie, de Judith, d'Esther et de Job., les psaumes de David, les prophéties d'Isaïe et de Jérémie, ainsi que celles de Baruch, les deux livres des Macchabées, et enfin les quatre Évangélistes; ce qui nous permet de penser qu'il se composait originairement comme le numéro 1 de cinq volumes dont deux ont été égarés. » (p. 11).

On pourrait supposer que l'auteur du catalogue a noté hâtivement les deux lacunes les plus considérables de la *Bible* étudiée ici et que tous les livres dont Mangeart signale l'absence avaient déjà disparu de son temps avec le début du volume II. Il n'en est rien, car l'évaluation de la masse du texte que représentent les livres de l'ancien testament (moins le psautier) absents de notre *Bible* permet d'affirmer qu'ils eussent rempli les 120 feuillets perdus. Le bibliothécaire du XII^e s. a donc été très précis et nous pouvons affirmer qu'il a connu les deux volumes complets de la *Bible* qui, nous dit-il, est un don d'«*Alardus*». Léopold Delisle ne s'est pas attardé à la personnalité de cet Alard puisque, pensait-il, rien de ce qu'il a donné à la bibliothèque de son abbaye n'existe plus. Il se borne donc à signaler qu'un moine de ce nom est cité en 1123. Nous reviendrons plus loin sur cette date.

Est-ce par une intuition particulièrement heureuse que M. Boeckler, en l'absence de toute identification dans les catalogues, appelle les vol. 9-11 de Valenciennes *Alardus-Bibel*? Je ne sais, mais les observations que l'on vient de lire démontrent l'exactitude de cette désignation.

A ne considérer que la décoration, les manuscrits 39 et 41 de Valenciennes sont frères de la *Bible* d'Alard. Delisle les a identifiés, ainsi que le ms. 40 (15) à un ouvrage désigné ainsi dans l'*Index major*, n° 72: «*Augustinus super psalterium, in tribus voluminibus-Floricus* ». C'était là un jugement formulé un peu légèrement après lecture du catalogue de Mangeart. Molinier a éliminé de la série le ms. 40, qui est en effet indépendant des numéros 39 et 41. L'ouvrage est-il donc incomplet comme la *Bible* d'Alard? Non, car le volume II est conservé à Paris, et, bien qu'il en ait fait usage dans ses travaux et en ait fort justement déterminé la date, L. Delisle n'a pas remarqué sa parenté avec les manuscrits de Valenciennes et la nécessité d'y voir le t. 2 des *Enarrationes in Psalmos* de S. Augustin mentionnées dans l'*Index Major*. C'est le ms. latin 1991 de la Bibliothèque Nationale dont le format est identique à celui du ms. 39 de Valenciennes et qui est décoré par le même artiste que ce volume et le n° 41. Dans les études sur les manuscrits de Saint-Amand que renferment le t. I et le t. II du *Cabinet des mss*, L. Delisle n'a point cité le ms. 1991 du fonds latin; je l'ai remarqué en examinant page par page le catalogue des mss de la Bibliothèque du Roy (1744) et j'étais arrivé à en préciser la date et, par suite, celle aussi des mss 39 et 41 de Valenciennes, quand j'ai vu que le n° 1991 avait fourni deux exemples au recueil de planches (pl. XXXIV, nos 5 et 6) du t. IV du *Cabinet des Mss* et que Delisle en avait

(15) Il les désigne, suivant le catalogue de Mangeart, sous les n° 33. 34 et 35.

donné une description précise dans les explications des planches (t. III, p. 284). Utilisant les blancs laissés dans le ms. 1991, des scribes amandinois y ont dressé une liste des papes, qui s'étend jusqu'à Jules II (1502). La première rédaction semble se terminer à Anastase IV (1153-54), mais en y regardant de près, on constate qu'elle a été faite en deux fois, et que le premier jet est antérieur de 65 ans au second. Chacune des brèves notices consacrées aux papes antérieurs à Grégoire VII (Hildebrand) constitue une courte phrase comportant le nom du Pape, le verbe: *sedit* (en général) et la durée du règne à l'ablatif (Ex. *CVIII Adrianus sedit annis quinque*). Grégoire VII est l'objet d'une notice beaucoup plus longue et très élogieuse. On y sent la main d'un contemporain, qui garde un souvenir brillant du prélat défunt. La rédaction change d'aspect dans la note sur Victor III (1086-87): *CLXIII Post hunc successit Victor mensibus III^{re} diebus VII*. La formule *Post hunc successit* est une nouveauté; de plus, le mot *mensibus* et les suivants sont d'une écriture plus inclinée que ce qui précède. Le raccord doit donc être fait par le mot *mensibus*. L'auteur de la rédaction originale a présenté le Pape régnant en ces termes : *Post hunc successit Victor*, en guise de conclusion à son travail. Plus d'un demi siècle plus tard on a ajouté la durée du règne de Victor III sans verbe *sedere*, et les notices suivantes ont été conçues de la même façon, sans verbe, ce qui confirme le changement de rédacteur. Il s'ensuit que le manuscrit auquel cette liste de pontifes a été ajoutée est antérieur à 1087 (16).

Le donateur des *Enarrationes in Psalmos* que nous avons regroupées, est un nommé «Floricus» auquel la bibliothèque de Saint-Amand devait aussi un psautier (Alard avait également légué un psautier). Malheureusement, on ne trouve son nom dans aucun acte amandinois.

Pour ma part, je vois figurer un *Floricus abbas* dans un document du plus grand intérêt pour l'histoire monastique, le rouleau funèbre de l'abbé Hugues I^{er} de Saint-Amand (1108), mais qui ne nous est parvenu que d'une façon très fragmentaire sous forme de gardes de mss. Et c'est précisément au bas d'une inscription dont le *titulus* est perdu qu'apparaît le nom de l'abbé Floricus que je n'ai d'ailleurs pu identifier jusqu'ici. La concordance des époques permet de supposer qu'un moine d'Elnone serait devenu abbé d'un autre monastère, dont le rouleau atteste les relations avec sa maison d'origine.

Venons en maintenant à la décoration de ces deux ouvrages.

La *Bible* d'Alard est moins riche en représentations de la figure humaine

(16) J'ai indiqué ci-dessus les motifs que j'avais de dater le ms d'avant 1087. L. Delisle n'a pas exposé ses arguments mais il aboutit à la même conclusion.

que les *Enarrationes in Psalmos*, mais son initiale *I* (vol. 9, fol. 5v°) de *In principio...* vaut à elle seule plusieurs miniatures. La lettre est terminée par deux épanouissements carrés et présente en son milieu un renflement circulaire. Ainsi se constituent cinq subdivisions dont le décor est le suivant: Dieu (imberbe) crée Adam et Eve; le serpent présente une pomme à Eve, qui la reçoit d'une main et tend une pomme de l'autre main à Adam. Celui-ci accepte à son tour le fruit et en mange un également. Le miniaturiste a donc synchronisé des épisodes successifs du péché. Au milieu de la lettre apparaît l'ange au glaive flamboyant; plus bas, Abel et Caïn font une offrande, la main de Dieu paraît dans le ciel pour agréer celle d'Abel, enfin Caïn abat son frère d'un coup de massue.

Vol. 10, fol. 66 r°, col. 1, un *A* dont la pointe est coiffée d'un cercle où l'on voit une tête humaine barbue et moustachue.

Fol. 113 2°. Au début du *Cantique des Cantiques*, le *O* de *Osculetur* contient une représentation du sujet traditionnel du baiser de l'Époux à l'Épouse. En tête de l'*Ecclésiastique*, dans un *O* qui forme une gloire, Dieu en majesté, assis sur un arc-en-ciel, tient, de la main gauche, un livre ouvert où se lisent les mots: *Omnis sapientia*, et de la droite, un rameau feuillu.

Le vol. 11, contenant les livres des prophètes et une bonne partie du nouveau testament, est le plus riche en images.

Fol. 39 v°, 2° col., dans un *U*, une tête à coiffure triangulaire, achève un enroulement.

Fol. 41 r°, 2° col. Illustrant le texte *Ozias rex dei religionem sollicitè emularetur*, un roi sur son trône, à figure barbue mais sans moustache, revêtu du vêtement sacerdotal, a un livre dans la main gauche et un encensoir à la droite.

Fol. 44 v°, 1° col. *A* la pointe d'un *V*, une tête chevelue et barbue.

Fol. 45 r°, 1° col. Cinq personnages assis dans une barque garnissant le renflement circulaire au haut d'un *I* (*Ionam sanctum...*)

Fol. 59 r°, 1° col. Deux têtes disposées à mi-hauteur sur le contour d'un *O*.

Fol. 62 r°, 1° col. Début des *Actes*. Un personnage formant la haste de l'initiale *P* piétine un dragon qui lui mord la jambe et serre des deux mains un autre dragon qui dessine la panse.

Fol. 77 v°. Dans le décor d'un *I* apparaît, au bout d'une branche, un profil aux lèvres pincées.

Fol. 78 r°, 2° c. *S. Jacques* debout, les pieds appuyés sur un chien, serre d'une main les plis de sa robe et de l'autre tient un livre fermé: tel est l'ornement de l'initiale *I* de *Iacobus* (*Épître* de Jacques).

Fol. 80 r°, 2° c. *Épître* de Pierre. La lettre *P* contient dans sa boucle le buste de l'apôtre avec ses attributs: les clefs.

Fol. 87 r°. I orné d'une tête à la partie supérieure.

Fol. 88 r°. I (*ohannes*). Deux têtes de profil à coiffure triangulaire émergent de feuillages dans le haut de la lettre, une troisième, cornue, apparaît dans le bas.

Fol. 99 r°, 2° c. *Épître aux Romains*. St. Paul assis, vu de profil, dans l'attitude du scribe: la plume à la main droite et maintenant son livre ouvert de la gauche. Devant lui une écritoire avec une corne à encre.

Fol. 112 r°, 2° c. *Première épître aux Corinthiens*: P. Paul et Timothée ayant chacun une main à la ceinture, Paul tenant de l'autre main un livre et Timothée faisant un geste explicatif.

Fol. 116 v°, 1° col. A la base de la boucle d'un P, une tête sans contour.

Fol. 124 v°, 1° col. Dans la panse d'un P encore une tête du même type.

Fol. 132 r°, 1° col. M de l'*Épître aux Hébreux* contenant une tête humaine au bout d'un enroulement.

De cet ensemble sont à retenir surtout le I de la *Genèse*, la scène du baiser du *Cantique des Cantiques*, le Dieu en majesté de l'*Ecclésiastique*, la figure royale d'Osias, les navigateurs du *Livre de Jonas*, le porte-lettre des *Actes* et les figures apostoliques des *Épîtres* de Pierre, Jacques et Paul (*Rom. et Corinth. I*). Le reste est de caractère plutôt décoratif.

Notre miniaturiste n'excelle pas dans la représentation des personnages, les attitudes sont gauches, les visages sans relief et sans expression, et les proportions mêmes ne sont pas respectées en tous points: les mains, et particulièrement les doigts, sont souvent d'une longueur démesurée. Les figures sont purement linéaires et généralement laissées en blanc, parfois relevées de filets verts. Ce décorateur réussit mieux les dessins des vêtements et les plis des tissus, rendus par l'opposition de nuances claires et foncées d'une même couleur, sont assez bien venus eu égard à l'époque.

Mais le caractère dominant qui fait que l'on reconnaît au premier coup d'œil les productions de l'enlumineur de la *Bible* d'Alard, c'est sa richesse de coloris et son sens décoratif qui en fait au moins un égal de Sawalon. La palette employée est très riche: rouge, mauve, bleu, vert, pourpre et jaune sont juxtaposés en des oppositions très vives et du plus heureux effet: nous voilà loin des couleurs fades du manuscrit des *Collationes* de Cassien (169) et des coloris souvent terreux de la *Vie de S. Amand* (502) qui sont presque contemporaines. A titre d'exemple je montrerai l'emploi des couleurs dans le I de la *Genèse*. Le cadre extérieur de la lettre est pourpre et porte, souvenir lointain de l'art insulaire sans doute, une ligne de points plus foncés en son milieu, le panneau supérieur est muni d'un double encadrement: filet blanc à l'extérieur, rouge sombre vers l'intérieur. Sur un fond bleu foncé se détachent une figure divine à

vêtements mauves et les deux créatures blanches; on retrouve les mêmes couleurs dans le panneau du bas: meurtre d'Abel. Caïn porte une tunique pourpre et des bas jaunes, Abel a une tunique jaune et des bas rouges. D'aussi fortes oppositions sont réalisées dans les deux scènes intermédiaires où l'on voit le péché originel et l'offrande des deux frères: les fonds sont divisés verticalement: vert profond à gauche, rouge à droite dans le premier cas, inversement dans le second. Les deux premiers hommes et l'arbre qui les sépare, ainsi que le serpent, sont blancs et à peine rehaussés, mais les feuilles se détachent en mauve sur le fond vert et en vert sur le fond rouge.

C'est d'une façon plus nette encore que les frères sacrifiant tranchent sur le fond, les vêtements de Caïn (sur fond vert), sont de la même couleur que dans la scène du meurtre. Abel (sur fond rouge) a une tunique verte et un manteau jaune. Au milieu, l'ange au vêtement blanc et pourpre, tient une épée rouge et apparaît sur fond bleu.

Quand on songe à l'intensité du bleu, du rouge et du vert, on peut se représenter l'éclat de ces miniatures.

Je voudrais signaler encore le jeu des couleurs dans la scène du baiser: l'Épouse est vêtue de pourpre, l'Époux de vert, avec un vêtement de dessous blanc. Ils se détachent sur trois cercles concentriques: rouge, bleu, vert foncé, en allant vers l'extérieur. Vient ensuite un cercle formé de plaques vertes et rouges juxtaposées sur lesquelles se découpent des fleurons blancs trilobés et opposés deux à deux, le tout s'inscrit dans un carré qui forme des écoinçons pourprés. Souvent les surfaces des fonds sont mouchetées de gros points à opposition brutale: rouge dans le bleu et le vert, bleu dans le rouge, etc...

Brillant coloriste, le miniaturiste que nous étudions n'est pas moins remarquable décorateur. Les éléments linéaires, végétaux, animaux et humains sont accommodés par lui avec la même virtuosité et avec une fantaisie qu'aucun décorateur amandinois n'a plus jamais égalée. Il n'est pas comme Sawalon et ses successeurs voué à un ornement stéréotypé: on trouverait avec peine dans ses productions deux lettres (sauf I) dont l'ornementation ait été traitée de la même façon. Des *codices Elnonenses* de la deuxième moitié du XII^e siècle il se dégage, depuis Sawalon, une impression de finesse, de distinction et de parfaite exécution — pour les ornements purement décoratifs au moins, — mais, quoique l'admiration se soutienne grâce à la perfection des œuvres réalisées, on ne reste pas insensible non plus à quelque monotonie.

Cette richesse décorative est beaucoup plus sensible encore dans les *Enarrationes super Psalmos*, où les subdivisions fréquentes du commen-

taire d'Augustin offraient à l'enlumineur l'occasion d'orner plusieurs initiales dans le texte se rapportant à un même psaume.

Il en résulte que les volumes 1 et 2 de cet ouvrage (39 de Valenciennes et 1991 de Paris, B. N.) — car le volume 3, de format plus petit, d'exécution misérable et presque dénué d'ornement, ne rappelle que de loin les deux premières parties — nous offrent une collection de plus de 140 lettres ornées dont nous nous bornerons à citer brièvement celles qui contiennent des personnages et des masques humains. On verra que la liste est déjà considérable:

Vol. 39 de Valenciennes:

Initiale I représentant S. Augustin en évêque.

D (Psaume 7 § 2) contient la figure divine.

D (21 § 2) crucifixion, le Christ est encadré de deux soldats dont l'un le frappe de la lance et l'autre lui tend l'éponge.

D (22) Dieu et figure féminine nimbée.

D (23 § 2) Dieu entouré de plusieurs masques.

A (24 § 2) Dans le triangle supérieur un buste de Dieu, un des montants est formé par un personnage étendant les bras vers Dieu tandis qu'un dragon dont le corps forme l'autre montant, allonge le cou pour l'atteindre.

I (30) Dieu debout s'incline et tend les mains vers un roi suppliant, qui se tient à ses pieds.

D (35) Un homme semble danser sur le corps d'un dragon.

D (38) Un personnage assis tient un bâton d'une main et met un doigt de l'autre sur la bouche, la tête d'un spectateur apparaît à sa gauche.

B (40) Un homme en tunique couvre d'un manteau un autre homme nu qui fait le geste de lui demander l'aumône.

Q (41) Scène de chasse (voir planche). Un cerf arrive à une fontaine, derrière lui un chasseur, lance à la main, sonne l'hallali, un chien saute à la gorge du cerf et trois autres le poursuivent.

I (42) Très proche du I du psaume 30. Dieu et à ses pieds, un suppliant debout et les têtes de plusieurs autres personnages.

D (43) Buste et tête.

On voit encore des figures humaines dans les initiales D (6), D (8), D (8), C (18, § 2) D (20), D (26), B (31 § 2), A (34), O (46).

Ms. 1991 de Paris.

Initiale G (70, § 2). Un personnage ployé en deux examine le contenu d'une fiole.

- D (71). Dieu debout, un rameau feuillu à la main droite, répond à la prière d'un roi, agenouillé devant lui.
- Q (72, § 2). Dans le haut de la lettre, au-dessus d'une tenture apparaissent le buste et les mains de Dieu. La queue de la lettre est constituée par les jambes et les pieds d'un petit personnage qui s'accroche à la boucle.
- E (74). Disposés symétriquement, au-dessus et au-dessous de la traverse, et prenant appui des deux pieds sur la courbe de cet E oncial, et la serrant de leurs mains près de ses extrémités, deux hommes paraissent grimper le long de la lettre, qui est traitée comme un arbre.
- A (77). Deux personnages disposés de chaque côté, dans la partie la plus large de la lettre s'avancent dans une attitude de prière vers Dieu, qui occupe toute la hauteur du A en son milieu.
- D (78). Scène de bataille, ou plus exactement de massacre. Un soldat, l'épée haute, vient d'abattre un ennemi qui s'écroule sur des cadavres entassés à ses pieds; derrière le vaincu, d'autres personnages s'avancent pour subir le même sort. La lettre est divisée en deux dans sa hauteur, par un cours d'eau en deça duquel (partie inférieure), on voit des cadavres.
- D (81). Dieu debout, bras ouverts, se tient devant un édifice, où apparaissent six têtes.
- D (82). Un homme à genoux, les bras élevés en croix au-dessus de la tête, tient, par les pattes de derrière, deux chiens qu'il paraît vouloir assommer.
- I (85) illustrant le début du texte: *Inclina domine aurem tuam*: Dieu penche la tête de côté vers un suppliant agenouillé, qui tend les bras vers lui.
- D (89). Une décoration cruciforme laisse quatre réserves dans la lettre: celle du haut contient un buste du Christ; des hommes agenouillés et priant occupent les trois autres. La figure humaine intervient aussi dans la décoration des lettres suivantes: A (psaume 72), U (73), S (90, § 2) et D (98).

Pour le ms. 41 de Valenciennes, je n'ai à citer qu'une miniature ornant le D initial du commentaire sur le psaume 110. On y voit Dieu en majesté, un livre ouvert à la main gauche, la droite levée dans un geste de bénédiction et à sa droite un roi assis de profil, mais tournant la tête de face et tenant un rameau feuillu. C'est l'illustration du texte: « *Dixit Dominus domino meo: Sede a dextris meis* ». L'exécution est de la même main, sem-

ble-t-il, mais elle est beaucoup plus grossière que celle des miniatures des deux volumes précédents.

Après ce que nous avons dit du style du décorateur de la *Bible* d'Alard, il nous reste peu de chose à ajouter. Son répertoire d'initiales est varié et il emprunte tantôt les formes à l'alphabet oncial, tantôt à l'alphabet capital: le fait est courant pour B, D, E, F, G, U. La lettre S a parfois la forme anguleuse d'un Z renversé. Malgré son souci de renouveler sans cesse les ornements, il y a une initiale dont la décoration est traitée chez notre artiste d'une façon quasi invariable, le I, lorsqu'il contient des personnages. La lettre se compose alors d'une haste épaisse, avec épanouissement ou non dans le haut — ce qui est réalisé par une inclination de la tête du personnage (d'habitude une figure divine) qui forme la haste et un épanouissement prolongé vers la gauche par une sorte de queue dans le bas. Cet épanouissement résulte de la présence d'un dragon ou de plusieurs têtes humaines, le prolongement est un personnage suppliant représenté à une échelle plus petite que Dieu à qui il s'adresse. Deux fois même, l'artiste a su harmoniser son dessin avec le texte du psaume (cf. 30 et 85).

Tranchant par ses dons brillants sur les artistes amandinois qui ont précédé Sawalon, le décorateur de la *Bible* d'Alard et des trois volumes de Floricus n'a pas fait école parmi ses contemporains, ou du moins, parmi les manuscrits assez nombreux de la 1^{re} moitié du XII^e siècle, qui nous sont parvenus, aucun n'est marqué de son influence. On voit bien, au cours de cette période, paraître quelques manuscrits dont l'écriture ronde et harmonieuse atteint presque la perfection et qui sont sans doute les plus remarquables produits du *scriptorium* à ce point de vue, mais la décoration marque, par rapport à l'œuvre que nous venons d'étudier, un recul très sensible, tant dans la conception des titres que dans les lettres ornées. Quand Sawalon commença à décorer les manuscrits de son monastère, il s'engageait, plein de talent, dans un domaine où il n'avait rien à apprendre des moines amandinois de son temps: il a dû se tourner vers les modèles laissés par ce prédécesseur déjà lointain. Si je formule cette conjecture c'est que les faits me semblent l'imposer: la forme du I en tête de la *Genèse* est la même dans les deux *Bibles*, les mêmes sujets ont été traités de façon identique en tête de l'*Ecclésiastique* et du *Cantique des Cantiques*, de plus, l'emploi alterné de lignes en lettres vertes, rouges et bleues dans les titres et la coloration vive des initiales secondaires sont encore des traits qui rapprochent l'époque de Sawalon, et sans doute son œuvre même, de l'enlumineur du XI^e siècle. Je note aussi en passant que le continuateur de Sawalon (auteur de la décoration du nouveau testament,

ms. 5 de Valenciennes, a repris une fois au moins le thème décoratif traité dans la *Bible* d'Alard: la représentation de S. Jacques pour former l'initiale de son *Épître* et s'est inspiré du S. Paul écrivain (Ms. 11 fol. 99 v°) lorsqu'il composa son portrait de S. Luc.

Ainsi donc, je crois que la *Bible* d'Alard est restée longtemps un chef-d'œuvre sans rival parmi les *codices Elnonenses* et que ce n'est que vers le milieu du XII^e siècle, lorsque les moines furent animés du désir de remplacer tous les volumes anciens, d'aspect à la fois austère et pauvre, par des exemplaires de luxe, que l'on sut tirer les leçons qui s'imposaient de l'œuvre du vieil enlumineur.

Quand cet artiste a-t-il vécu? Le *terminus ante quem* du ms. 1991 de Paris nous dit: au XI^e siècle, avant 1087. Mais le donateur de la *Bible*, si l'identification de Delisle est juste, était encore en vie en 1123. Cet ouvrage n'est-il donc pas beaucoup plus récent que les *Enarrationes in Psalmos*? La comparaison avec les *codices Elnonenses* du 1^{er} quart du XII^e siècle, nous le montre comme un ouvrage plus ancien et qu'il faut donc rejeter au XI^e siècle, vers 1100 au plus tard. Un simple détail matériel dont l'importance n'est pas négligeable, confirme l'indication paléographique: les dimensions très analogues des mss 9 et 11, du ms. 39 de Valenciennes et du ms. 1991 de Paris: 490 mm. × 362 mm, formats exceptionnellement grands, montrent que les deux ouvrages ont été composés approximativement à la même époque, se conformant à des dispositions matérielles qu'on ne retrouve plus guère avant le milieu du XII^e siècle.

Par conséquent, si le donateur de la *Bible* et le personnage cité en 1123 ne font qu'un, il faut supposer que cet Alard vécut jusqu'à un âge avancé et que les volumes donnés par lui à la bibliothèque de son monastère (qui ne semble avoir possédé jusqu'alors que la *Bible* de la reine Suzanne: X^e s.) avaient été exécutés longtemps avant sa mort (17).

*
* * *

A côté de la *Vie de S. Amand* du ms. 500 et des œuvres de Sawalon, M. Boeckler a signalé pour la fin du XII^e siècle les miniatures des manuscrits 15, 80, 108, 197 et 512 de Valenciennes et du ms. 2287 latin de la Bibl. Nat. de Paris; sa liste présente quelques lacunes: mss 84, 85, 121, 164, 501 de Valenciennes et le ms. 1808 de Paris, auquel il faut joindre sans doute encore le n° 6797 du même fonds.

(17) L'écriture de la *Bible* me paraît un peu plus récente que celle des *Enarrationes in Psalmos*, mais je n'oserais rien affirmer encore avant d'avoir revu dans leur ensemble et en originaux, les deux séries de trois volumes.

Je me propose d'étudier ici un groupe seulement de manuscrits dont l'illustration me paraît l'œuvre d'un même artiste.

Selon M. Boeckler, les mss 15 et 197 de Valenciennes formeraient un groupe cohérent avec le ms. 2287 de Paris, qui renferme le magnifique S. Grégoire, dont on possède depuis peu une excellente reproduction en couleurs (18). Sans doute l'auteur cité ici n'a-t-il pas eu sous les yeux les originaux et est-il induit en erreur par des photographies, car il n'y a pas de rapprochement possible entre le ms. 197 de Valenciennes (œuvres de Gilbert de la Porrée) et les deux mss précités. Non seulement la conception du dessin, mais encore l'exécution matérielle opposent totalement le ms. 197 aux deux autres. Par contre les illustrations du texte de Gilbert de la Porrée sont étroitement apparentées à la *Vie de S. Amand* en peintures du ms. 500 de Valenciennes, par le dessin et les procédés techniques: fond d'or luisant, appliqué sur un enduit épais, encadrement des sujets par les mêmes bords noirs qui rappellent le style de vitrail et emploi d'une palette identique (19).

Voyons à présent quelles indications chronologiques l'ancien catalogue (*Index maior*) peut nous apporter sur les trois manuscrits mis en cause.

Le ms. 2287 de Paris est aisément reconnaissable dans le n° 279 de l'*I. M.* (*Registrum*); cet article figure dans une addition à la rédaction primitive que dénoncent plusieurs indices paléographiques.

C'est donc un document postérieur à la période où florissait Sawalon, dont nous reconnaissons la main dans la moitié des manuscrits consignés dans la 2^e partie de l'*I. M.* Le ms. 15 n'a pas été reconnu par L. Delisle. Molinier, embarrassé par l'absence de toute marque d'origine, suggérait la possibilité d'une provenance amandinoise et un rapprochement avec le n° 259 de l'*I. M.* dont le texte est « *Liber evangeliorum collectus in unum ex quatuor.* » Cette identification me paraît exacte à cause de la similitude de technique de la miniature du fol. 5 avec celle du ms. 2287 de Paris et du fait que le ms. 15 contient bien une somme des quatre évangiles par Ammonius. L'hypothèse se trouve encore renforcée par ceci: le n° 259 de l'*I. M.* est une addition à la 2^e partie de ce catalogue: le ms. désigné

(18) *Verve*, 1939 (fascicules 5-6), frontispice. Une reproduction en noir figure dans *Les Enlumineurs français du VIII^e au XVI^e siècle* par E. A. Van Moë (Paris, 1937), pl. IV et p. 19. Quant à la reproduction en chromolithographie de la pl. XV de l'ouvrage de P. Lacroix et Ferd. Seré, *Le moyen âge et la renaissance*, t. II (Paris, 1849) elle est inexacte dans le dessin et trahit gravement l'original dans les couleurs.

(19) Pour le détail des sujets traités dans les illustrations on se reportera au catalogue de Molinier, p. 275 et pour les indications sur la technique de l'artiste à mon étude: *L'illustration de la Vie de S. Amand*, pp. 248-9.

est donc contemporain du Parisinus 2287, ce qui se vérifie pour le ms 15 (20).

Les figures et les initiales du ms. 108 de Valenciennes se rattachent aussi à ce groupe, déclare M. Boeckler. Ici, point de recours possible à l'ancien catalogue, car le *codex* 108 est un sacramentaire et les manuscrits liturgiques n'y sont pas dénombrés. Les caractères paléographiques du volume le désignent comme une production du XII^e siècle finissant, mais je pense qu'il ne faut pas descendre au delà de la décade 1170-1180, car le nom de S. Thomas Becket, canonisé en 1173 et très vite honoré dans tout le Nord de la France, était absent de la rédaction originale et n'apparaît que comme une addition.

Passons maintenant en revue les miniatures que renferment ces trois manuscrits. Pour la qualité d'exécution, la pièce maîtresse de cette série est, sans conteste, le fameux S. Grégoire de Paris (ms. 2287). Nous ne le décrirons que sommairement puisque diverses reproductions, même en couleurs, suppléent avantageusement à l'insuffisance fatale d'une analyse. La figure assise du saint, en costume épiscopal, se détache sur un fond d'or encadré de deux bandes vertes enfermant une bande bleue pâle. Derrière le buste, un fond bleu parfaitement encadré dans la partie supérieure du panneau descend jusqu'au niveau du siège comme s'il en formait le dossier. Le siège lui-même est en forme de piédestal de statue: banc rectangulaire en pierre mouluré en haut et en bas. Le saint a le visage tourné vers la droite (du panneau) il tient de la main gauche un livre ouvert, tandis qu'il élève deux doigts de la main droite, les autres étant repliés. Nous envisagerons plus loin les questions techniques.

Le ms. 108 offre une illustration plus abondante sinon aussi somptueuse que celle du ms. 2287 de Paris: au fol. 58 v^o une crucifixion, miniature à pleine page d'une remarquable qualité, et aux fols. 12 r^o, 12 v^o, 40 v^o, 46 v^o 66 v^o, 67 v^o, 69 v^o, 79 r^o une série de grandes initiales historiées (21).

La miniature du fol. 58 v^o (22) représente le Christ en croix, pieds joints et non croisés, ayant à sa gauche S. Jean et à sa droite la Vierge, tous

(20) Mangeart datait encore ce volume du début du XIII^e siècle. Quant au ms. 197 de Val., nous n'en voyons pas trace dans le vieux catalogue. Ce n'est pas surprenant puisque ce ms. est à peu près contemporain de la partie la plus récente du ms. 500 de Val., dont les éléments primitifs seuls sont cités dans une addition de l'*I.M.* constituant l'article 295.

(21) Sur l'illustration de ce ms. voir MOLINIER, *Cat. gén. des mss des dép.*, t. 25, p. 283 et surtout MANGEART, *Cat.* p. 86 et J. LEROQUAIS, *Les Sacramentaires et les Missels mss.*, t. I, p. 269.

(22) Ne disposant actuellement que d'une photographie en couleurs manquée où il est malaisé de discerner les détails des coloris, je suis redevable à M. Boeckler de la communication d'une reproduction en noir de la miniature tirée des collections du Bildarchiv de la Bibliothèque de Berlin. Qu'il veuille trouver ici l'expression de ma gratitude.

deux debout; au pied de la croix, Adam sort du tombeau et, au-dessus de chaque branche, un ange, ailes déployées, encense le crucifié. Un croissant de lune où s'inscrit un profil humain, apparaît sous chaque ange. Le cadre et la croix — traitée comme une double ligne de division du panneau — sont faits de bandes claires juxtaposées comme dans l'image de S. Grégoire. Ici également le fond est doré. Ce qui attire particulièrement l'attention, c'est la belle représentation du crucifié. Le Christ, torse nu et les hanches ceintes d'une bande de tissu violet, retenant une sorte de pagne vert, qui lui couvre les cuisses et retombe derrière les jambes, presque jusqu'aux pieds, a la tête inclinée sur l'épaule droite et les yeux clos. La figure, empreinte d'une grande douceur, avec une petite moustache tombante et une courte barbe, est encadrée de longs cheveux qui s'étalent en boucles sombres sur ses épaules. Elle forme, avec ce buste amaigri, où toutes les côtes font saillie et où les pectoraux dissimulent à peine l'ossature et ces bras minces, dont les muscles bien dessinés s'étirent comme des tendons, un ensemble où l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer de la science de l'anatomie (cf. l'attache parfaite des pectoraux dans le haut du bras!) ou de la beauté de la conception artistique. Sans exagérer, on peut affirmer que cette image du Christ est une des plus belles productions artistiques du temps et mériterait une place dans les histoires de la miniature.

Au pied de la croix, Adam fait moins bonne figure. Avec son vêtement rouge à chaperon, qui ne laisse à découvert que la face, sa barbe de patriarche et ses mains ouvertes levées obliquement au-dessus des épaules, il a l'air d'un gnome jaillissant d'une boîte à ressort comme un diabolotin.

Tout autre est l'impression qui se dégage des portraits de la Vierge et de S. Jean. Comme dans le reste de la miniature, les couleurs sont ici assez pâles, sauf dans les auréoles écarlates (du même ton que les croissants au-dessus de la croix), qui encadrent les têtes des deux personnages symétriques. La Vierge donne une impression de douleur contenue, elle a le visage grave et légèrement incliné, mais son regard lourd de tristesse monte vers le crucifié, tandis que ses mains s'accrochent l'une à l'autre dans une attitude encore naïve mais fort expressive. Dans le beau visage de femme que l'artiste a créé ici, la bouche même, chose si rare dans les miniatures du XII^e siècle, a l'expression qui convient. Le vêtement se compose d'un voile blanc couvrant la tête et formant écharpe sur les épaules, d'une sorte de manteau jaune à bordure violette et d'une robe verte qui apparaît sous les mains, dans l'ouverture du manteau.

En face de la Vierge, S. Jean incline un peu la tête vers la croix et appuie le menton sur le dos de la main droite ramenée à hauteur de

l'épaule, la main gauche ouverte s'étale sur le cœur. S. Jean porte les cheveux longs, la moustache tombante et la barbe courte et carrée. Son regard tourné vers le Christ et le pli de sa bouche nous montrent aussi les sentiments gravés sur la figure de la Vierge. La position des mains, malgré quelque maladresse, concourt également à cette impression. Voici maintenant le vêtement du saint: sur les épaules, un manteau sans manche, vert à doublure rouge, une robe verte à ceinture, bordure et bande ornementale violettes, qui est relevée sur le genou droit et laisse voir une robe de dessous jaune. Les pieds sont nus et d'une exécution excellente: nous retrouvons l'anatomiste exceptionnel qui avait donné tant de vérité au corps du Christ, ainsi d'ailleurs que dans le dessin des tendons du cou.

Les représentations des anges et les profils dessinés dans l'ouverture de chaque croissant sont de moindre qualité, mais ils nous serviront ultérieurement dans des rapprochements et prouvent, dès maintenant, que notre artiste peut avoir deux manières et que l'exécution de certaines de ses productions est nettement sacrifiée par rapport à ses meilleurs morceaux.

On m'excusera de m'être si longuement arrêté sur cette miniature en songeant que c'est une des plus belles productions d'un artiste que je tiens pour le plus grand qu'ait produit l'école amandinoise. J'espère que bientôt, il me sera donné de faire connaître par une belle reproduction en couleur cet autre chef-d'œuvre de l'auteur du S. Grégoire de Paris.

A côté de cette remarquable peinture, les huit petites miniatures dispersées dans le volume nous déçoivent profondément et l'identité d'auteur semblerait inadmissible au premier coup d'œil si le haut du grand panneau ne nous avait pas montré une autre face de l'œuvre de l'enlumineur. Il y a au surplus un ensemble de ressemblances dans les instruments de travail et la manière de les utiliser qui rattachent à la crucifixion les petits sujets que nous allons maintenant présenter.

Fol. 12 r°. Nativité. *C(oncède)* linéaire terminé par des feuilles stylisées et deux têtes d'aigles, posé sur un fond de forme carrée. Dans le C, trois anges, dont celui du milieu a les ailes déployées, semblent soutenir un cercle doré, où l'on voit l'enfant Jésus dans son berceau léché par le bœuf et l'âne (dont la tête seule apparaît). Sous ce cercle, épousant la courbe du C, la Vierge couchée et en partie enveloppée dans des draps. A ses pieds est assis S. Joseph, un bâton à la main. La lettre est rouge avec bracelets verts et blancs, le fond de la miniature et le plein du C sont d'un bleu qui se décompose auquel nous avaient habitués les plus récentes productions de Sawalon.

Fol. 12 v°. Lapidation de S. Etienne. Lettre D en ocre dégradé sur

carré doré et fond bleu, comme plus haut. Pleins bourrés de vert. S. Etienne, les bras levés comme dans un geste de supplication, fait face à un homme qui lui lance des pierres et derrière lequel apparaît en partie une autre silhouette de bourreau. La main de Dieu bénit le martyr.

Fol. 40 v°. Dédicace d'une église. D de même technique que plus haut: rouge, pleins dorés, bracelets verts dégradés — sur un carré doré. Fond doré. Une église à quatre tourelles encadrant une tour lanterne avec deux grosses tours basses à la façade de la nef sert de fond à un portail ouvert où se tient une figure de femme nimbée, qui tient entre ses mains écartées une banderolle avec ces mots: « *Domum tuam Domine Deus* ».

Fol. 46 v°. Sur un carré bleu et sur un fond bleu, un O doré à contours, pleins et rehauts rouges, bracelets blancs, dans lequel un Christ, dont on ne voit que le buste, tient dans les plis de son vêtement les âmes des défunts, représentées par des bustes à une plus petite échelle. Au centre un roi, à ses côtés un évêque et trois moines.

Fol. 66 v°. Même type de lettre et mêmes fonds: O encadrant une image de la purification: Jésus enfant assis entre la Vierge et S. Joseph.

Fol. 67 v°. Mort de S. Amand dans un D sur carré vert à double cadre et fond bleu. Au centre du D, un petit cercle à fond vert (cf. 12 r°), où apparaît le buste du saint en chasuble, tête découverte et crosse à la main. Une main dans le ciel couronne cette âme que deux anges semblent emporter dans un drap étendu entre eux. En-dessous, le saint sur son lit de mort. Dans le haut encore, deux encensoirs (ou deux lampes?) dorés.

Fol. 69 v°. D encore, carré vert, lettre d'or à bracelets blancs et rehauts rouges. Dans l'épanouissement feuillu qui termine la queue de cette lettre de forme onciale: un profil humain. Un ange debout, une fleur à la main gauche, fait un geste de la droite vers la Vierge, debout également, dont le sépare une colonne torse. La Vierge élève les deux mains ouvertes comme pour repousser une chose inacceptable.

Fol. 79 r° enfin, dans un D à fond bleu posé sur un carré d'or, SS. Pierre et Paul soutiennent ensemble une église. S. Pierre est représenté comme un vieillard chenu, S. Paul comme un homme dans sa maturité.

Dans l'ensemble de ces petites miniatures, les personnages sont plutôt dessinés avec rehauts de couleurs que peints; la couleur des chairs est plate et généralement uniforme et le dessin est sommaire et naïf: c'est que le petit format de ces sujets paralysait l'auteur dont le talent avait besoin de plus d'espace pour s'extérioriser pleinement. En plus d'un endroit l'artiste déroge cependant à la coloration uniforme des chairs lorsqu'il tente de marquer les plis du cou ou l'ombre portée sur lui par la tête: trait qu'il exagère maladroitement et que nous retrouvons identique et

bien plus marqué même dans le portrait de S. Grégoire et dans les personnages de la crucifixion. Il y a là un procédé original et qui tranche sur la plupart des productions amandinoises: il consiste à peindre des cous qui prennent des airs goitreux. Le bleu qui se dégrège est présent aussi dans le portrait de S. Grégoire.

Nous ne saurions pousser très loin la comparaison entre les grandes peintures et ces petits sujets hâtivement brossés parce qu'il n'y a guère de commune mesure entre eux. Mais nous relèverons encore plus loin des traits parallèles entre ces images et les autres productions de l'artiste, confirmant pleinement l'identité d'auteur.

Pour épuiser le groupe considéré par M. Boeckler, il reste à présenter la miniature assez petite, mais très jolie, qui décore le ms. 15 de Valenciennes.

Fol. 5. Sous une belle lettre Q garnie de volutes aux tons dégradés et placée sur un fond doré, voici l'initiale de l'*Évangile* de S. Jean: *In principio...*, un I de forme rectangulaire, très allongé, au milieu duquel se trouve un portrait de l'évangéliste dont le nom est écrit à gauche de la lettre par une main contemporaine. Au-dessus de lui un cercle où l'on voit l'aigle avec un parchemin, et au-dessous un autre, formant pendant, avec une tête féminine encadrée d'une coiffure blanche. Ces deux petits cercles, soit dit en passant, sont identiques à ceux qui contiennent deux miniatures du ms. 108. L'ensemble de la lettre est encadré de bleu dégradé, le fond doré et bruni. Mais l'intérêt se concentre sur le portrait de l'évangéliste représenté ici dans un costume peu familier aux miniaturistes amandinois: le torse nu sous un manteau rouge agrafé sur l'épaule droite et dont l'ouverture laisse à découvert le bras et une partie de la poitrine. Un autre vêtement, blanc sur les reliefs et vert dans les plis, s'enroule au-dessus des hanches et retombe comme un pagne. Les pieds et une partie des jambes sont visibles. S. Jean est ici un vieillard aux cheveux blancs et à grande barbe; sa main gauche tient un rouleau déployé contenant le début de son ouvrage, la droite se relève dans un geste d'avertissement. Ce qu'il y a de plus original dans cette miniature, c'est la coloration des chairs, dont le fond est emprunté au parchemin lui-même, mais dont les ombres sont rendues par des taches d'un brun verdâtre vraiment exceptionnel. Tout le corps est traité ainsi. La façon de marquer fort la musculature par zones ombrées et éclairées est la même que dans la crucifixion et dans le S. Grégoire. Une main, par exemple, se présente comme un tout auquel sont soudés des doigts d'allure boudinée et où les trois phalanges ont l'air d'être superposées: la main et le poignet sont également juxtaposés et non fondus l'un dans l'autre. La position de l'index droit en crochet

rappelle aussi le geste de S. Grégoire et l'enfoncement des yeux en même temps que la finesse du dessin du visage et des cheveux sont d'autres traits communs. Quant à la figure féminine du cercle inférieur, elle est proche parente de celle qui jaillit du portail ouvert devant l'église du fol. 40 v°, ms. 108. Autre caractère commun à cette miniature et au portrait du ms. 2287 de Paris: les plis en couleurs disposées en faisceaux qui s'ouvrent vers la partie la plus profonde du pli sont de facture identique dans les deux volumes.

Aux miniatures de ces trois manuscrits dont j'avais établi la parenté avant d'avoir lu les lignes que leur a consacrées M. Boeckler, il convient, je crois, de joindre d'abord deux enluminures du ms. 500 de Valenciennes.

On se rappelle que c'est dans ce volume qu'est insérée une *Vie de S. Amand* en peintures, qui doit illustrer la rédaction de cette biographie par l'abbé Philippe de l'Aumône. Cet ouvrage occupe la 2^e partie du volume, dont le début est constitué par des récits sur la *Passion* et les *Miracles de S. Etienne*. Au début du texte, un grand I (*In diebus illis...*) rectangulaire renferme le portrait de S. Etienne, plus loin, en tête de son histoire de la découverte des reliques de S. Etienne, le prêtre Lucien en buste posé sur la barre inférieure d'un L. Ces deux figures — et ce sont les seules que je puisse citer à Saint-Amand — sont coloriées avec le même ton olivâtre que nous avons observé dans le ms. 15. S. Etienne a l'aspect d'un jeune ecclésiastique, la tête tonsurée n'est encadrée d'aucun nimbe. Comme S. Grégoire et S. Jean (15), il a le visage de 3/4, attitude difficile que l'artiste semble donner complaisamment à ses créations. Le visage mince relevé seulement d'un peu de rose aux pommettes — le reste étant coloré en blanc et vert olive — a une expression réfléchie bien réussie. Le corps tout d'une venue est allongé, l'amict jailli de la robe ecclésiastique entoure le cou. La dalmatique est faite de deux pièces, l'une couvrant les épaules et le haut du buste se rattache à la partie droite à hauteur du sternum par une ligne qui entoure le corps et les bras. Cette partie supérieure est dorée avec des dessins filigranés blancs (comme le fond du panneau du ms. 2287 de Paris), le reste du vêtement est d'un tissu d'or à décor losangé bleu foncé avec point blanc sur les intersections des lignes et tache rouge au milieu des losanges. Des bordures dorées à dessins blancs ornent les manches, très amples, et le bas du vêtement. Une doublure bleue se laisse entrevoir dans le creux des manches et dans les découpures du bas de la dalmatique. Sous cet habit, l'aube tombant jusqu'aux pieds est plus légèrement dorée. Le fond de la miniature est doré et bruni, le cadre bleu dégradé comme pour le S. Jean du ms. 15. Les mains — plus souples que celles de S. Grégoire et de S. Jean, —

présentent les procédés de coloration des parties sombres et éclairées auxquels ces miniatures nous ont habitués, les manches pendent profondes et raides au point de former des plis anguleux comme dans le portrait de S. Grégoire, et le dessin losangé est celui des appliques rondes ornant, à hauteur du bras, les manches du vêtement du pape. Enfin, — détail non négligeable — bien que l'artiste ait marqué tout un jeu de plis dans le vêtement de S. Etienne, par des indications de lumière et d'ombre obtenues en nuancant la couleur du tissu, il semble que le dessin du tissu lui-même n'en soit nullement affecté. Au lieu de subir les déformations que les plis devraient lui communiquer, il reste parfaitement régulier comme s'il garnissait une surface rigoureusement plate. Cette faiblesse, qu'on ne perçoit pas au premier regard, se retrouve dans le dessin (également losangé) du tissu qui recouvre les genoux du pape Grégoire, où l'artiste n'a tenu aucun compte des plis très profonds qu'il imprimait aux vêtements.

Voilà, me semble-t-il, un faisceau de parallélismes qui permet d'attribuer à l'enlumineur des mss 15 et 108 de Val. et du ms. 2287 de Paris la belle miniature qui orne le début des écrits sur S. Etienne, et aussi, par suite, le portrait du prêtre Lucien, dont nous ne dirons que peu de chose. La figure est encore une fois de 3/4, elle est nuancée comme celle de S. Etienne, mais avec les traits d'un vieillard dont le dessin des cheveux rappelle celui de S. Grégoire et de S. Jean. Autour de la tête, il y a un nimbe doré à filet blanc. Le cou est entouré de l'amict. La dalmatique est blanche; deux bandes ornées de points juxtaposés blancs et orangés descendent sur la poitrine. Ce buste s'appuie sur un L à bordure dorée et milieu vert dégradé garni de quelques entrelacs et feuilles de couleurs variées. Un fond rouge fait valoir le tout.

J'ai relevé dans la 2^e partie de ce volume (relative à S. Amand) la présence de lettres dessinées par Sawalon, puis surchargées par un décorateur ultérieur qui pourrait bien être l'auteur de nos deux figures et des lettres ornées du début. La dédicace des ouvrages de l'abbé de l'Aumône à l'abbé Jean de S. Amand nous fournit un *terminus post quem*: 1168 (date où commence la prélature de Jean). C'est probablement assez peu de temps après la réception des compositions de Philippe que fut entreprise la transcription du ms. La *Vie de S. Amand* en peintures est postérieure. Nous arrivons ainsi à la décennie 1170-80 qui correspond bien à ce que nous savions de la fin de l'activité de Sawalon.

Il s'en faut cependant selon moi que soit épuisée la liste des manuscrits où se reconnaît la main du miniaturiste que nous étudions ici. Je ferai intervenir d'abord une lettre historiée du ms. 1808 de Paris illustrant le

texte dont elle est l'initiale: O de *Osculetur me osculis oris sui*, au début d'un commentaire de S. Jérôme sur le *Cantique des Cantiques*. On y voit l'Époux et l'Épouse, tous deux assis, s'embrassant en se tenant l'un l'autre par l'épaule. (23).

Ce O se détache sur un carré qui forme un double cadre, à l'extérieur bleu dégradé, à l'intérieur, rouge dégradé vers l'orangé, avec de petits écoinçons ocre, chaque partie étant isolée de sa voisine par un filet de gouache blanche. La lettre elle-même est dorée, les deux pleins remplis d'ocre pâle sont resserrés chacun par deux bracelets à fond blanc et dessins de filets et points verts. Un fond bleu désagrégé entoure le groupe. Tous les caractères de cette lettre, jusqu'au dessin des filets dans les bracelets, sont nettement identiques à ceux des lettres à miniatures du ms. 108 de Valenciennes. Les deux personnages sont dans une attitude symétrique, mais tandis que l'Épouse a la main droite ramenée devant la poitrine, Dieu a le bras gauche replié pour tenir un livre coloré en vert. Trois tons nuancés relevés de filets blancs pour accentuer les parties éclairées suffisent à colorer tous les vêtements: bleu dans la robe du Christ et le voile que l'Épouse porte sur la tête et autour du cou, rouge dans la robe de l'Épouse et le manteau du Christ; vert dans le manteau de l'Épouse et le vêtement qui apparaît sous la robe du Christ. Le nimbe à croix qui entoure les deux têtes réunies est orangé et relevé de cercles rouges et blancs. Dans les chairs, nous retrouvons les couleurs ocre et blanche mélangées que nous connaissons par les petites miniatures du ms. 108, avec les taches lumineuses et sombres que nous observons dans les représentations de la musculature (cf. mains); ici les tendons latéraux des cous sont fortement indiqués, comme dans les images du Christ et de S. Jean (ms. 108) et celle de S. Etienne. Les figures elles-mêmes sont finement dessinées mais sans autre relief que les rides sur les fronts.

Je me suis attardé assez longuement sur ce petit sujet pour en rendre sensible la parenté étroite avec les illustrations du ms. 108 de Valenciennes. Le ms. 1808 nous présente une lettre historiée d'exécution beaucoup plus soignée que celles du ms. de Valenciennes, mais dont la technique générale est la même. Il n'a pas été cité dans l'*I.M.*: sa date trop récente s'y opposait sans doute. Les autres lettrines sont également conçues dans cette technique des dégradés et avec les dessins caractéristiques de l'époque qui suit immédiatement Sawalon: il s'agit donc bien d'un ms. contemporain des volumes 108 de Valenciennes et 2287 de Paris, le ms. 15 et les deux miniatures du ms. 500 de Valenciennes nous offrant probablement —

(23) Sujet déjà traité par le décorateur de la *Bible* d'Alard (cf. plus haut p. 10) et par Sawalon (cf. *Quelques aspects...* pl. 1, en face de la p. 308).

c'est du moins ce que permet de supposer l'étude paléographique de ces volumes — des échantillons un peu plus tardifs de sa production.

Mais ce modeste document que je crois pouvoir verser au dossier de l'auteur du S. Grégoire de Paris est éclipsé par une pièce de première importance constituée par la lettre initiale I du ms. 80 de Valenciennes. M. Boeckler a voulu y voir une technique différente de celle dont nous venons d'étudier diverses manifestations: il nous faut présenter le manuscrit et la miniature avant de pouvoir réfuter ses arguments. Le ms. 80 de Valenciennes renferme les *Traité*s de S. Augustin sur l'*Evangile* de S. Jean, Molinier l'a identifié au n° 64 de l'*l. M.: Augustinus super epistolam Johannis* (24). Il s'agit de deux ouvrages différents, ce qui condamne déjà l'identification. Delisle s'était abstenu. L'anachronisme entre une insertion dans la première partie de l'*l. M.*, qui ne dépasse pas le milieu du XII^e siècle et la décoration du ms. où nous voyons paraître une technique postérieure à Sawalon, achève de ruiner l'hypothèse de Molinier. L'*l. M.* nous offre cependant dans sa deuxième partie un titre qui convient à merveille: 277. *Augustinus super evangelium Johannis* (25) et ce titre s'applique d'autant mieux au ms. 80 qu'il fait partie d'une addition (n^{os} 277 à 279) à la rédaction primitive du catalogue. Voilà donc le volume bien attesté comme un contemporain de ceux qui renferment le S. Grégoire, le S. Jean et le S. Etienne, décrits plus haut. Passons à sa grande initiale. C'est un I de *In principio*, début de l'*Evangile* de S. Jean, qui occupe sur toute la hauteur du texte plus de la moitié de la largeur d'une colonne. Le n réalisé par l'adaptation d'un corps de dragon et de plusieurs enroulements à une haste, est collé contre la partie supérieure du I. Dragon et volutes sont du type post-sawalonien déjà signalé: monstre à tête allongée, branches aux tons dégradés, le tout peint. Dans le I même nous voyons dans le bas S. Augustin, sous une arcade, au-dessus de lui, sous une arcade aussi, S. Jean et, pour conclure, le symbole de l'évangéliste dans un médaillon rond et tenant devant lui le texte du début de l'*Evangile*. S. Augustin est en costume d'évêque, avec la mitre en tête et la crosse en main; il est debout comme S. Jean et a comme lui encore la tête nimbée. (S. Augustin en rouge. S. Jean en bleu). Sa mitre à deux cornes est blanche et garnie à la base d'un galon doré bordé d'une ligne ponctuée. La chasuble qui lui couvre le buste et retombe, sur les côtés, presque jusqu'aux pieds, est bleue pâle, un large galon d'or lui entoure le cou en cercle et de là descend verticalement au milieu du vêtement, le même

24) Cf. *Le cabinet des mss.*, t. II, p. 450.

(25) Cf. *Le cabinet des mss.*, t. II, p. 457.

galon se retrouve en bordure du vêtement et, plus étroit, aux manches. Il est toujours encadré de lignes ponctuées. La tunique est rouge et l'aube vert tendre; les bouts de l'étole et les chaussures sont dorés. Est à remarquer l'extrême minceur de la crosse, représentée par un trait blanc barré de distance en distance d'un ou deux petits traits noirs. Le dessin de la figure vue de face est d'une extrême finesse et d'un beau relief: les arcades sourcilières sont profondes et l'œil est entouré d'une grosse ligne d'ombre qui part du nez et contourne l'œil par les tempes pour revenir mourir près des ailes du nez; le nez et la bouche sont bien tracés et les cheveux blancs sont représentés en larges ondulations étagées au moyen de filets bleus pâles juxtaposés.

N'attendons pas plus longtemps pour faire les rapprochements qui s'imposent avec le portrait de S. Grégoire: le dessin du visage est conçu suivant une technique dont l'identité est d'autant plus frappante que les deux personnages sont deux vieillards barbus; celui de la chevelure, de la moustache et de la barbe, l'emploi de la couleur bleue dans ceux-ci et le fait de laisser passer le lobe seul de l'oreille sous les boucles sont autant de procédés identiques. Aucune différence non plus dans la représentation des mains, où les ongles mêmes sont dessinés et les reliefs fortement éclairés. Même souci rigoureux de symétrie dans la position des bras (26) et dans les plis du vêtement, qui ont tous leur répondant. L'application des couleurs est faite, comme dans le S. Grégoire, avec beaucoup de légèreté, les ombres étant constituées par des faisceaux de lignes de même couleur mais de nuance plus sombre que le reste du vêtement. Ces plis partent en mouvement rayonnant de divers points du corps: de même dans le S. Grégoire. Si nous voulons pousser plus loin les comparaisons, nous observerons que les deux colonnes soutenant l'arcade sous laquelle se tient S. Augustin, sont jaspées, selon le même procédé que le siège de marbre de S. Grégoire. Le fond est aussi doré et brillant, mais sans dessin superposé. Au surplus, les bordures ponctuées des galons d'or — que nous reverrons aussi dans le nimbe de S. Jean — sont dans la technique de l'auréole du Christ du *Sacramentaire* (Val. 108), les fanons s'allongent sur la ligne des épaules comme dans le ms. 2287 de Paris et présentent les mêmes dessins et le cou est pareillement entouré de l'amict aux formes molles, ici de la couleur de la chasuble.

L'image de S. Jean, conçue selon la même technique, est un peu gâtée par le volume énorme de la chevelure blonde qui tombe en longues

(26) Seules les mains font des gestes différents: la gauche, vue de dos, se replie sur la crosse et la droite, vue de face et deux doigts levés, exécute le geste de bénédiction.



Pl. II. — A gauche et au centre, deux fragments de l'initiale I des *Traité*s de S. Augustin sur l'*Évangile* de St. Jean. (Val. Ms. 80). — A droite initiale I d'une *Concordance des Évangiles* (Val. Ms. 15).

boucles sur les épaules, mais en prenant sur les pariétaux une épaisseur telle qu'elle déforme le crâne. De plus, le filet blanc qui sépare la chevelure du visage achève de donner à celle-là l'allure d'une perruque à calotte trop grande pour la tête qu'elle garnit. L'évangéliste est représenté avec une figure de jeune homme imberbe — presque une figure de femme — dont l'expression est un peu farouche; le bas des joues et le menton ont été ombrés avec excès. Vêtu d'une robe rose sur laquelle se drape une toge verte que retient à la taille la main gauche, le personnage tient à la même hauteur, de la main droite, et comme un bâton, un objet blanc difficile à distinguer, qui est peut-être sa plume; il a les pieds nus.

Toute la représentation du visage, du cou, des mains et des pieds reproduit la technique des parties éclairées et ombrées que nous connaissons depuis le S. Grégoire. Pour les tissus, ce qui a été dit plus haut de la figuration des plis s'applique ici aussi, mais la présence de la toge découvrant l'épaule et le bras droit détruit cette fois la parfaite symétrie que l'artiste semble rechercher.

Quant à l'aigle, il est d'un type différent de celui du ms. 15, aucun rapprochement ne peut donc être fait.

Quand on y regarde bien, les similitudes entre la technique de l'artiste qui a peint le S. Grégoire et celle de l'auteur du grand I historié du ms. 80 de Valenciennes est poussée très loin. Son premier trait, et à mon avis le principal, réside dans le dessin des figures (cf. SS. Grégoire et Augustin); la similitude se confirme dans toute la représentation des chairs. Le dessin des vêtements n'accuse aucune différence de méthode: partout les mêmes plis en forme triangulaire jaillissant en dispositif rayonnant d'un même angle généralement. Ces remarques que M. Boeckler formule à propos du ms. 80 s'appliquent également au portrait de S. Grégoire. Quant à la division par bourrelets elliptiques des membres inférieurs: cuisse et genou, ou genou et jambe, si elle se fait sentir dans le ms. 80, elle est non moins notable dans le portrait de S. Grégoire. L'identité d'auteur est donc hors de doute.

En quittant le ms. 80 de Valenciennes qui forme avec les mss 2287 de Paris, 15 et 108 de Valenciennes, un groupe cohérent auquel il faut, selon moi, rattacher deux miniatures du ms. 500 (S. Etienne, le prêtre Lucien) et une miniature du ms. 1808 de Paris, je m'engage sur un terrain moins ferme lorsque je propose un nouveau rapprochement entre le style de l'artiste dont nous venons d'analyser les œuvres et celui qui apparaît dans le ms. 5 de Valenciennes.

Ce dernier volume communément désigné sous le nom de *Bible* de Sawalon, ne nous offre pas d'autre produit de la technique habituelle de

cet artiste que le frontispice avec le Christ de majesté et les quatre symboles des Évangélistes. Cette pièce est dûment signée. Le reste du manuscrit, letrines et miniatures, est en contraste accusé avec la manière de Sawalon que l'on rencontrait exclusivement dans les quatre premiers volumes.

Demandons d'abord à l'*I. M.* une explication historique à ce sujet. J'ai précisément observé que les numéros 254 à 260 (inclus) de l'ancien catalogue constituent un groupe d'additions à la rédaction primitive. Or la *Bible* de Sawalon se reconnaît sans hésiter dans le n° 254. Nous voyons en outre que la *Bible* portative de l'abbé Hugues II († 1168) dont la mention (n° 255) avait été invoquée un peu légèrement par L. Delisle, pour dater le catalogue de l'époque de ce prélat (1150-1168), ne peut fournir une indication aussi sûre qu'on avait cru puisqu'elle fut ajoutée après coup au catalogue (27). Malgré l'insertion tardive de la grande *Bible* en cinq volumes dans l'inventaire des livres de l'abbaye, je la crois, dans sa majeure partie (vol. 1-4) contemporaine de mss cités dans la rédaction originale, comme la *Cité de Dieu* de S. Augustin (n° 272, Val. mss 152 et 153) où nous retrouvons la main de Sawalon et un style décoratif identique à celui qu'on rencontre dans la *Bible* (28). L'explication est simple: œuvre considérable dont la confection a pu durer plusieurs années, la *Bible* n'aura été enregistrée qu'à son achèvement et la date tardive de son dernier volume aura déterminé le décalage avec les œuvres contemporaines de son début. Depuis le commencement du vol. 5 qui renferme le Nouveau Testament, nous voyons un changement notable dans la technique décorative. Un L au fol. 1 r°, et un peu plus loin, fol. 15 r°, un magnifique M aux tonalités dégradées, en tête de la préface de S. Jérôme sur l'*Évangile* de S. Matthieu représentent une manière nouvelle et plus évoluée que celle de Sawalon (29). Si mes souvenirs visuels sont exacts, les arcades des canons sont dans la même manière caractérisée par l'emploi des tons dégradés.

(27) Cette *Bible* n'existe plus aujourd'hui. Avant de m'être livré à une étude paléographique minutieuse de l'*I. M.*, j'ai fondé sur les déductions de L. Delisle des appréciations de date qui devraient être révisées dans mes études sur *Sawalon* et sur *l'Illustration de la Vie de S. Amand*. (Cf. ici-même 1939, pp. 299-316 et 1940, pp. 231-249). Delisle avait d'ailleurs négligé l'emploi de l'imparfait, *quos secum deferebat* dans la note explicative sur la *Bible* portative. Il faut donc penser que l'abbé ne se séparait pas de cet instrument personnel et qu'il n'est entré dans la bibliothèque monastique qu'après sa mort, d'où le temps du verbe. Le catalogue doit donc être antérieur à sa mort.

(28) Cf. *Quelques aspects... Sawalon...* pl. II où l'on pourra comparer une initiale de la *Bible* à 2 autres de la *Cité de Dieu*. D'ailleurs, la *Bible* (t. 1 à 4) ne nous offre aucune illustration qui se rattache au style de Sawalon dans sa dernière manière.

(29) Je regrette profondément que ma documentation sur le ms. 5 soit encore très incomplète: je n'en possède pas de photographies en couleurs (sauf du frontispice, fol. 16v°) et n'ai aucune note sur les arcades des canons ni sur les couleurs de la plupart des figures.

Le frontispice se trouve sur un verso, comme dans les 4 volumes précédents -- un tel décor ne devait pas être exposé aux dangers qui menacent une page initiale — mais il est ici rejeté au fol. 16 et fait suite à une longue série d'écrits et de canons. Le r° du fol. 16 est resté blanc. Sawalon, j'imagine, aura composé son panneau ornemental bien avant la transcription du volume et cette pièce aura été insérée au moment de l'exécution des textes (30).

Dans la suite du manuscrit nous rencontrons des personnages dans les lettres: Q (S. Luc), fol. 51 r°; I (S. Jean), fol. 72 v°; P. (SS. Luc et Théophile), fol. 89 r°; J (S. Jacques), fol. 109 v°; Q (Christ, fol. 116 v°); A (S. Jean), fol. 121 v°; P. (S. Paul), fol. 156 v°.

La première de ces initiales est celle de *Quoniam* par où débute l'*Evangile* selon S. Luc (31). Dans la lettre on voit assis sur un siège sans dossier, garni d'un coussin, l'auteur tourné vers une sorte de lutrin, où se trouve son manuscrit, mais tandis que ses mains, munies de la plume et du grattoir, semblent prêtes à poursuivre leur travail, ses regards se dirigent vers le bœuf dont la tête et le cou apparaissent au-dessus du lutrin. Au pied de ce meuble un chien redresse une gueule aboyante vers le bœuf.

Au fol. 72 v° un long I rectangulaire présente à sa partie inférieure S. Jean debout et vu de trois-quarts, qui lève le bras gauche en pointant l'index vers le ciel. Les yeux suivent le mouvement de la main. Au-dessus d'une arcade, sous laquelle se tient l'évangéliste, un toit et une tour occupent la partie intermédiaire de la lettre, dont le haut contient le symbole de S. Jean: aigle nimbé, un *volumen* déroulé entre les serres.

En tête des Actes, dans la boucle d'un P, deux petites figurines debout représentent SS. Luc et Théophile. Le premier, pieds nus et dans le vêtement drapé dans lequel se montrent aussi les autres évangélistes, tient de la main gauche un *volumen* déroulé, où on lit «*Lucas Teophilo salutem*». Sa main droite se relève ouverte comme dans un geste de refus. Théophile est en costume d'abbé ou d'évêque, mitré et crossé, et il fait de la main droite le geste bénisseur traditionnel, tandis qu'il s'appuie de la main gauche sur la crosse.

Voici ensuite S. Jacques debout, dans le même costume de prélat, formant un I au début de l'*Epître* conservée sous son nom. Ses deux mains sont repliées à hauteur de la ceinture, la droite pour soutenir une draperie et la gauche pour tenir le bout d'une banderolle qui se déroule en quart

(30) Un examen précis des cahiers préciserait sans doute les hypothèses qu'on peut formuler sur ce point, mais pour les raisons déjà invoquées, il faudra remettre à plus tard la solution définitive du problème.

(31) Les initiales des *Evangiles* de Matthieu et Marc ne comportent pas de personnage.

de cercle vers la droite du personnage et porte les mots: *Jacob duodecim tribubus salutem*. L'apôtre n'a pas de crosse, mais, fait rare parmi les miniatures amandinoises, il porte le manipule sur le poignet gauche.

La première lettre de Jean a pour initiale *Q(uod)* et cette initiale renferme une figure de Christ, apparemment assis, mais dont les jambes et les pieds sont coupés par le contour de la lettre. La figure est présentée de face, les deux bras repliés vers le haut. La main droite bénit et la gauche tient une petite croix. Contre l'avant-bras gauche s'appuie un livre ouvert avec l'inscription: *Ego sum a et ω, principium et finis*.

S. Jean reparaît encore dans l'initiale de l'*Apocalypse*. *A(pocalypsis)* dont il occupe la partie inférieure dans une position agenouillée et tournée vers la gauche, les deux mains tiennent une banderolle avec : *Ecce vidi agnum* et les yeux sont fixés sur l'agneau mystique qui garnit la partie supérieure du A, à laquelle le miniaturiste a donné une forme circulaire.

Dans un P, de nouveau, S. Paul debout, présente une église. Comme les évangélistes, il est revêtu d'une longue robe sur laquelle est jeté un manteau.

Sur les couleurs employées dans la plupart de ces miniatures, je dois rester muet, car les souvenirs visuels ne peuvent remplacer des reproductions en couleurs ou des notes précises.

Il est permis toutefois de donner ici quelques indications générales sur le style décoratif des lettres historiées qui viennent d'être sommairement décrites. Si les initiales secondaires et l'aspect général de l'écriture sont encore sensiblement pareils à ceux que l'on rencontre dans les mss 1-4, dont la décoration principale est tout entière de Sawalon, un changement notable apparaît dans les grandes initiales historiées ou simplement décoratives. Ce changement affecte le dessin et la couleur. Sawalon employait celle-ci par taches opposées, bleues, vertes et jaunes en général dans les fonds sur lesquels se détachaient des volutes fleuronées blanches avec filets et rehauts rouges, verts et or, ou bien sur ses sujets, mais sans la nuancer, elle n'était chez lui qu'un complément. Son œuvre est avant tout celle d'un dessinateur qui relève ses compositions de couleurs; ici, tout offre un caractère pictural, mais on sent que l'on a affaire à une œuvre de transition où l'influence de Sawalon dans le dessin des lettres est presque certaine. Ce qui est franchement neuf, c'est l'emploi généralisé des couleurs dégradées qui ne se rencontrent que dans une initiale au début de chacun des volumes 1 à 4 et dans certaines parties des cadres des frontispices de Sawalon. Dans le volume V, cette technique est exclusive, sans être parvenue encore à son plein développement, que nous verrons mieux dans les mss 1808 et 6797 de la Bibl. Nationale et dans certains volumes

conservés à Valenciennes. Il y a encore ici bon nombre de parties de lettres en teintes plates ou dorées sans rehauts, dont on ne trouvera plus d'autres exemples.

Autre nouveauté qui sera bientôt une règle: les fonds dorés à l'intérieur des lettres derrière les miniatures, les lettres se détachant elles-mêmes sur un cadre qui en est comme la projection ramenée à des lignes droites se coupant à angles droits et dont l'intérieur est teinté de diverses manières, mais de couleurs plates (32).

Chez Sawalon, le relief et le mouvement résultaient des lignes heureuses qu'avait tracées l'enlumineur. Il est fait ici d'un jeu d'ombres et de parties claires, dans les vêtements et dans les chairs.

Notre miniaturiste s'apparente incontestablement au décorateur des mss 80 de Valenciennes et 2287 de Paris par sa manière d'indiquer les ombres dans les parties découvertes des corps: visages, cous, mains et poignets, pieds. La musculature est fortement accusée et les ombres exagérées de telle sorte que les mains surtout semblent juxtaposées aux bras au lieu de les prolonger naturellement. Toutefois les phalanges ne sont pas dissociées comme dans les portraits des SS. Jean et Augustin (ms. 80 de Val.) et S. Grégoire (Paris, 2287) et chez les personnages de la crucifixion (ms. 108 de Val.)

Dans cette analyse des personnages, il y a lieu de séparer nettement les grandes figures de S. Luc écrivant, du Christ et de S. Jacques des deux images de S. Jean, de facture bien inférieure quoique d'un style identique et surtout des portraits de S. Paul et de SS. Luc et Timothée, où certains procédés techniques sont à peine perceptibles et où le miniaturiste commet des fautes grossières résultant sans doute de son malaise dans le traitement de sujet très petits: ainsi les orteils de S. Luc (33) sont aussi longs que les doigts de sa main droite tandis que les doigts de la main gauche s'étirent sur une banderolle comme ceux de certains lémuriens! Dans la dernière vignette, les figures sont plates et les deux portraits de S. Jean sont très inférieurs aux trois figures principales de S. Luc, du Christ et de S. Jacques. Mais ces observations s'appliquent précisément aux sujets du *Sacramentaire* (108) de Valenciennes où le miniaturiste n'a jamais donné la mesure des moyens que nous lui connaissons par la crucifixion.

Jamais cependant, nous ne voyons chez les personnages du ms. 5 ces cous goitreux dont il a été question plus haut; les ombres y ont encore

(32) Ce procédé se rencontre aussi dans le ms. 512 de Val., que nous décrivons dans un article ultérieur.

(33) En opposition avec le dessin excellent des pieds de S. Luc dans la grande miniature (fol. 39) qui ne le cède en rien au dessin similaire dans le portrait de S. Jean (Crucifixion).

un caractère plus vague, sauf dans l'image du Christ dont l'attache du cou aux épaules et la saillie des clavicules sont bien marquées.

Le dessin des yeux et de leur encadrement est inférieur à celui que nous voyons dans les mss 80 et 108 de Valenciennes et 2287 de Paris; celui du nez et du bas du visage sont plus apparentés.

Autre trait que nous ne pouvons négliger: la représentation des cheveux dans notre ms. se réalise par un ensemble de traits parallèles sur même fond, formant des ondulations rares mais profondes: la chevelure donne l'impression d'une lourde masse qui pend symétriquement de chaque côté de la tête en créant l'illusion d'une perruque appliquée et non d'une chevelure plantée sur la tête: c'est aussi l'aspect de la chevelure de S. Jean dans le ms. 80! Quant à la technique des filets parallèles, nous la retrouvons dans les portraits de S. Augustin (ms. 80 de Val.) et de S. Grégoire, cette fois perfectionnée et nuancée de la façon la plus heureuse. Partout encore, sous la chevelure, vient poindre le lobe de l'oreille régulièrement mal dessiné (fendu au milieu). La moustache et la barbe du Christ dans les mss 108 de Valenciennes, 1808 de Paris et 5 de Valenciennes sont de même facture.

Si nous considérons maintenant le vêtement, il est d'habitude divisé en zones ovales, qui correspondent à la saillie de quelque partie du corps: épaule, poitrine, ventre, genou et jambe, cuisse, etc., autour desquelles se forment des plis presque parallèles ayant pour origine des angles, d'où ils sortent en forme de cônes. Parfois ces zones encadrées de plis prennent une forme presque triangulaire. Cette technique du vêtement, nettement plus complexe que dans les mss 80 de Val. et 2287 de Paris, est plus voisine de celle qu'on remarque dans la crucifixion et surtout de celle de la vignette du *Parisinus* 1808. L'application des couleurs est également la même que dans ce manuscrit.

Deux rapprochements externes encore. D'abord la similitude entre le dessin de certains détails architecturaux dans le ms. 5: toits de la tour principale de l'église soutenue par S. Paul et ceux de deux tours surmontant l'arcade où se tient S. Jean (ms. 80), et aussi ceux de l'église représentée au fol. 40 v^o du ms. 108.

Le second rapprochement porte sur la décoration de certaines lettres ornées: le P qui contient l'image de S. Paul est de la même facture que le O, décrit plus haut, du ms. 1808 de Paris. ●̄ y voit d'ailleurs les mêmes bracelets ornés de séries de points (34) et d'une grecque, et ces détails se retrouvent dans plusieurs lettres du ms. 108 de Valenciennes.

(34) A remarquer aussi dans les auréoles de S. Paul (ms. 5) et de S. Jean (ms. 80) et à d'autres endroits encore.

En conclusion, je suis enclin à attribuer la décoration post-sawalonienne du Nouveau Testament (ms. 5) de la grande *Bible* de S. Amand à l'artiste qui a décoré les mss 80 et 108, 15 et 500 (deux figures) de Valenciennes et les mss 2287 et 1808 de Paris. Des groupements s'établissent nettement de la manière suivante: Paris 2287 et Valenciennes 80; un peu séparé par la technique des vêtements: Valenciennes 108; Valenciennes 5 et Paris 1808; et enfin, Valenciennes 15 et puis 500. Je réserve provisoirement le jugement du ms. 6797 de Paris. Tous les manuscrits mis en cause sont postérieurs à la rédaction originale de l'*I. M.*, c'est-à-dire, « *grosso modo* », à la prélatrice de Hugues II (1150-1168) et les caractères paléographiques les rapprochent dans le même sens que leur illustration.

Dès lors, n'est-il pas permis de supposer que cet artiste qui semble reparaître sous des aspects assez nuancés, a modifié peu à peu sa manière encore imparfaite dans les mss 5 de Valenciennes et 1808 de Paris, plus évoluée dans le *Sacramentaire* (108) de Valenciennes et menée à la perfection dans les visages avec une représentation plus stylisée et plus fine des vêtements dans les mss 80 de Valenciennes et 2287 de Paris, les mss 15 et 500 de Valenciennes nous offrant des échantillons d'une dernière manière caractérisée par l'emploi de coloris olivâtres dans les chairs? (35)

Je ne voudrais cependant pas quitter l'artiste que je tiens pour le meilleur miniaturiste amandinois sans signaler le rapprochement qui s'impose entre ses œuvres et la miniature initiale qui décore le ms. 37 du Fonds Salis de la bibliothèque de Metz, issu de Saint-Martin de Tournai. Il s'agit de la décoration d'un grand I (aux extrémités et au milieu renflés en cercles qui ouvre une série d'écrits consacrés à S. Martin et qui représente principalement ce saint, populaire entre tous dans nos régions. La miniature a été reproduite en 1927 dans les *Annales du XXIVe Congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique* pour illustrer le texte d'une communication sur les mss de S. Martin de Tournai et leur décoration faite en 1921 par M. A. Boinet. Mais le format est si réduit que l'on ne peut se faire qu'une idée très imparfaite de l'œuvre. Remplissant le médaillon qui constitue le renflement du haut de la lettre, le Christ assis, vêtu d'une ample robe blanche (?) porte une banderolle avec ces mots: *Martinus adhuc catecumenus* (36). Le renflement au bas forme aussi un médaillon où l'on voit, face au mendiant nu, S. Martin à cheval, qui découpe son

(35) Sans l'aborder ici, je signale le problème difficile que soulève le ms. 501 de Valenciennes où le dessin et certaines notations du relief dans les parties nues sont très voisins de la technique de l'enlumineur étudié ci-dessus, tandis que les couleurs et leur emploi en font un type unique parmi les mss à peinture de Saint-Amand. J'espère pouvoir proposer un jour prochain une solution satisfaisante de ces difficultés.

(36) Ces mots sont tirés des paroles prononcées par Jésus lorsqu'il apparut en songe à S. Martin qui venait de revêtir un pauvre d'une partie de sa chlamyde.

manteau au moyen de l'épée. Le milieu de la lettre est occupé par une image du saint en costume sacerdotal, vu de face avec les coudes collés au corps, mais les avant-bras écartés symétriquement, le gauche avec la main ouverte, paume en avant, le droit avec la main repliée sur la hampe de la crosse pastorale. M. Boinet se borne à déclarer la lettre fort belle et à signaler le fond doré. A ne voir que cette modeste reproduction, on n'est pas moins frappé de la façon dont l'artiste a figuré les ombres dans les mains, le visage et surtout le cou de S. Martin (image du milieu). On retrouve ici la même musculature très accusée avec parties claires et ombrées bien marquées, la division des phalanges, le cou goitreux, les arcades sourcilières profondes, que dans les enluminures des mss 80 de Valenciennes et 2287 de Paris, pour nous borner aux principaux. Le corps du mendiant est traité d'une façon qui rappelle très nettement celui du Christ (ms. 108) et les parties nues de celui de S. Jean (ms. 15 de Val.). Les petites figures du haut et du bas de la lettre, pour autant qu'on en puisse juger, rappellent davantage les vignettes du *Sacramentaire* de Valenciennes. On juge mieux — aux couleurs près — le portrait du milieu. L'attitude très raide et où la symétrie a été imposée comme une loi stricte est bien conforme à nos observations sur l'auteur des portraits de S. Augustin et de S. Etienne. Les manches de la dalmatique claire sont largement galonnées et s'entr'ouvrent avec raideur, presque avec la cassure observée dans le S. Grégoire et le S. Etienne. L'aube forme sur les pieds trois plis sans souplesse: un de chaque côté, un au centre. La chasuble passée sur la dalmatique est foncée. Elle dessine depuis les manches jusqu'au ventre un triangle dont les plis sont les mêmes que dans le portrait de S. Grégoire. Le galon de la chasuble (ou pallium?) faisant un seul tour des épaules et des bras — comme dans le S. Grégoire (2287 P.), le S. Augustin (80 Val.) et le S. Jacques (5 Val.) — retombe jusque sur la dalmatique en une longue bande blanche à ornement terminal comme dans le portrait de S. Grégoire où, pareillement, la bande de claire est ornée d'une succession de croix de Malte. Autour du cou, même amict roulé qu'autour du cou de S. Grégoire et de S. Augustin. Quant à la dalmatique, elle porte un dessin losangé comme celle de S. Grégoire et celle de S. Etienne; aucun pli n'en déforme la disposition, mais ici la position du personnage justifie cette raideur du vêtement. La crosse est filiforme comme celle de S. Augustin et l'auréole semble remplie d'une couleur marbrée comme certaines parties architecturales des portraits de S. Grégoire et de S. Augustin. La chevelure même, pour autant qu'on la distingue, paraît de facture identique à celle des deux Pères de l'Eglise précités.

Tout ce que nous savons et pouvons percevoir de cette miniature, nous y montre la manière de l'artiste qui peignit S. Grégoire. L'abbaye même d'où vient le ms est voisine. On croirait bien à une imitation; les traits sont trop identiques pour que la main diffère. L'auteur doit donc être un moine qui vécut à Tournai et à Saint-Amand, ou, plus probablement, puisque cet échantillon de son talent est unique parmi les *codices Tornacenses*, tandis que plusieurs œuvres de lui incontestablement ornent les *codices Elnonenses*, c'est un moine décorateur de Saint-Amand, qui avait acquis quelque renommée par ses travaux et auquel les moines de Saint-Martin auront confié la charge et l'honneur d'illustrer le recueil des actes de leur patron. Le ms. de Metz est daté de 1156 et on le retrouve sans hésitation possible dans le catalogue de la bibliothèque de Saint-Martin (XII^e siècle; cf. n^o 138), conservé dans le ms. 116 de Boulogne-sur-Mer. Est-ce donc une des œuvres les plus anciennes de notre miniaturiste? Je ne le crois pas; le style me le ferait ranger très près des illustrations des mss 80 de Valenciennes et 2287 de Paris — peut-être un peu avant? — L'explication de la distance entre 1156 et la date où je serais disposé à placer la composition du I décoratif — distance que j'évaluerais à une quinzaine d'années, peut-être — est sans doute celle-ci. Manquant d'un bon miniaturiste capable d'illustrer les récits se rapportant à leur patron, les moines de Saint-Martin, qui avaient achevé leur transcription en 1156 auront longtemps cherché à qui s'en remettre pour ce travail et c'est la connaissance des chefs-d'œuvre dus à l'imagier de S. Grégoire et de S. Augustin qui les aura incités à s'adresser à lui.

Cette hypothèse est confirmée en quelque manière par ce que M. Boinet rapporte au sujet du reste de la décoration du ms. de Metz: les initiales sont ornées de feuillages mais d'un décor très simple. Les initiales contemporaines de la miniature de S. Martin, à Saint-Amand, sont ou de grandes lettres de fantaisie rouges, bleues, vertes ou des lettres richement fleuronées. Ceci dénoterait, à mon sens (37), une origine martinienne pour les initiales, car aucun des mss de cette époque conservés à Paris et à Bruxelles ne présente une décoration du type et de la qualité de celle des *codices Elnonenses*. Tournai, il faut bien l'avouer, n'a rien produit de comparable à la splendeur des manuscrits amandinois et, parmi les grandes abbayes du pays de l'Escaut et de la Scarpe, occupe le rang le plus modeste au point de vue de l'enluminure. M. Boinet avait déjà formulé cette observation et je m'en suis convaincu par l'examen direct des mss. D'une enquête qui a porté sur plus de cent volumes, parmi lesquels le

(37) Ces considérations peuvent se trouver infirmées par l'examen direct du ms.

XII^e siècle est abondamment représenté, le savant français n'a rapporté qu'une paire de miniatures importantes (38) que l'on puisse dater de cette époque et de cette maigre récolte je viens de proposer que l'on déduise encore l'initiale représentant S. Martin.

Sans vouloir me prononcer définitivement sur un sujet que l'impossibilité d'atteindre les manuscrits m'interdit de traiter à fond actuellement, je crois cependant pouvoir déclarer que le mérite de la création au moins de l'autre miniature: le grand portrait de S. Grégoire du ms. 2288 de Paris, risque fort d'échapper aussi aux enlumineurs de Tournai. Le ms. 250 de Douai, provenant de Marchiennes, renferme également une grande figure d'évêque (ici S. Augustin) (39) qui est dans une relation de parenté fort étroite avec celle de ms. 2288 de Paris. L'attitude des personnages, jusque dans les moindres détails, est identiquement la même dans les deux mss et la composition est pareille aussi, hormis quelques additions, d'ailleurs malheureuses, dans le ms. de Saint-Martin. L'examen des deux miniatures révèle une production originale dans le volume de Marchiennes et un médiocre plagiat dans celui de Tournai. La différence de classe entre les ornements secondaires des deux mss donne encore un avantage plus accentué à celui de Marchiennes dont les auteurs se sont d'ailleurs représentés dans une initiale (H. fol. 134 r^o) qui est nettement de la même main que le frontispice (S. Augustin) et le grand B de *Beatus* psaume I : *Beatus vir...*

Je n'oserais émettre l'hypothèse que le frontispice du ms. 2288 de Paris fut exécuté à Ste-Rictrude de Marchiennes, mais il me paraît évident que la source d'inspiration est le ms. de S. Augustin copié et décoré en ce monastère, l'œuvre tournaisienne étant dénuée d'originalité. Que reste-t-il

(38) Mais il a omis dans son enquête la belle *Bible* copiée à Tournai par le scribe Godefroid au début du XII^e siècle (Bruxelles, MS. II 2525) et qui contient deux lettres historiées d'un réel intérêt: dans l'initiale de l'*Ecclésiaste*: un roi assis sur son trône, l'épée à la main droite et le sceptre dans la gauche, et un Dieu en majesté en tête de l'*Ecclésiastique*. Il n'est pas question non plus dans l'étude de M. Boinet des lettres historiées que mentionne le catalogue à propos du ms. 116 de Boulogne-sur-Mer (qui nous a conservé l'inventaire des livres de S. Martin au XII^e siècle), et sur lesquelles il n'est malheureusement pas possible d'en savoir davantage pour le moment, ni des deux miniatures illustrant l'exemplaire tournaisien de la *Vie de S. Anselme* par Eadmer (ancien catal. n^o 77), aujourd'hui propriété du Comte Guillaume de Hemricourt de Grunne. De ces deux miniatures, la seconde est identique pour la composition et les couleurs au portrait de Baudemond dans le Ms. 501 de Valenciennes (Saint-Amand). Nous étudierons ailleurs de façon détaillée les rapports de ces deux codices.

(39) Ce ms. doit être identifié selon moi au n^o 14 du Catalogue de Marchiennes au XII^e s. (Ms. 217 de Douai): « *Augustinus super Beatus vir*, premier volume — d'une copie qui en comprend 3 — des *Enarrationes super Psalmos* de S. Augustin: le ms. 250 de Douai comporte aussi 3 volumes! On trouvera une bonne reproduction du portrait mis en cause dans E. DACIER et P. NEVEUX, *Les richesses des bibl. provinc. de France* (Paris, 1932), t. I, pl. XLVIII.

alors à l'actif des enlumineurs tournaisiens? Un certain nombre, peu élevé, de lettrines historiées ou décoratives de type courant qui font pauvre figure en regard des productions contemporaines des abbayes de la même région et dont nous trouverons peut-être même plus tard les modèles (40). Souhaitons que la connaissance des manuscrits martinien accumulés dans les collections privées, surtout dans la collection Phillipps, et qui risquent fort d'être les plus beaux, vienne un jour démentir ce triste mais inévitable jugement!

A. BOUTEMY

(40) Je serais déjà tenté d'établir une dépendance entre la *Bible* d'Alard et la *Bible* de Godefroid de Tournai, cette dernière œuvre, un peu plus récente, rappelant par plus d'un aspect le bel ouvrage amandinois.

LA PROBLEME DES REPRESENTATIONS FIGUREES DANS LES FONTS BAPTISMAUX DE RENIER DE HUY (1107-1118).

L'orfèvre mosan de l'époque romane a excellé dans les représentations figurées. Qu'il s'agisse de travail fondu, gravé, repoussé, émaillé, toujours il marque sa prédilection pour les scènes narratives plus ou moins complexes. Et ce goût seul suffit à affirmer son habileté, car les problèmes que pose la composition des sujets sont extrêmement nombreux et variés: la façon de rendre l'espace et la perspective, de situer les personnages dans un cadre déterminé, de les faire agir, d'établir entre eux des rapports précis, d'agrémenter les scènes d'accessoires divers, autant de difficultés que l'artiste doit résoudre simultanément pour traduire clairement une action vraisemblable.

A ces difficultés d'ordre esthétique, s'ajoutent les difficultés techniques du travail. Le métal est, par nature, rebelle aux figurations. Pour le plier à son dessein, l'orfèvre du XII^e siècle ne possédait que des instruments fort imparfaits, auxquels devaient suppléer une dextérité particulièrement exercée, un savoir-faire devant lequel la science du XX^e siècle peut rester, à juste titre, confondue.

Si, en abordant l'étude des arts du métal au XII^e s., on se trouve immédiatement en présence d'un chef-d'œuvre, on ne doit pas oublier que, comme le note F. Rousseau, l'habileté de nos orfèvres est l'aboutissement d'une expérience séculaire (1). Sans doute, les vestiges antérieurs au XII^e s., qui soient parvenus jusqu'à nous, sont-ils excessivement rares, mais les anciennes chroniques prouvent que le travail du métal était pratiqué de longue date dans nos contrées. L'apparition de la cuve baptismale ne doit donc pas être considérée comme un phénomène inattendu: l'isolement de l'œuvre est fortuit.

Les qualités de la frise narrative ornant son pourtour ont été vantées à maintes reprises et, sans doute, serait-il superflu d'exalter encore le caractère de beauté classique par lequel les personnages s'apparentent

(1) F. ROUSSEAU, *La Meuse et le pays mosan en Belgique. Leur importance historique avant le XIII^e s.*, Annales de la Société archéol. de Namur, t. 39 (1930), p. 197 et sv.

aux plus nobles créations de l'Antiquité. C'est le problème de la composition qui retiendra uniquement notre attention (2).

Les cinq tableaux constituant le décor des fonts composent une frise disposée sur la paroi de la cuve. La continuité des scènes est établie matériellement par la ligne du sol, sur laquelle les figures sont placées, et par le fond qui leur est commun. On pourrait cependant difficilement qualifier de « style continu » le mode de composition appliqué dans l'œuvre car, sous sa forme rigoureuse, le style continu, tel qu'il est appliqué dans la colonne trajane, notamment, exige d'autres conditions que nous ne trouvons pas remplies dans les fonts: par exemple, l'indication d'un mouvement général qui semble entraîner les personnages vers un but commun, dans une direction unique s'exprimant dans le sens latéral, parallèlement à la paroi servant de fond aux tableaux. Il importe surtout que, les scènes n'étant isolées les unes des autres par aucune cloison ou aucun élément pouvant en tenir lieu, tous les acteurs soient établis dans un même décor, et ceci malgré la succession chronologique marquant la progression des épisodes. En fait, ce décor fut puisé, le plus généralement, à la tradition pittoresque illusionniste d'origine alexandrine qui avait appris à ouvrir, autour et derrière les figures, un espace profond meublé d'accessoires.

Or, de tout ceci, qu'a retenu le fondeur? Car, où qu'il ait puisé son inspiration, à la source même de l'art antique dont on ne sait, hélas! quels modèles il a pu avoir sous les yeux, ou aux œuvres qui, exécutées en Occident, en perpétuaient le souvenir (les ivoires liégeois du XI^e s., par exemple), il est incontestable que Renier de Huy fut amené à faire un choix et, connaissant les ouvrages réalisés avant lui, à déterminer ce qui, dans les traditions antérieures, pouvait le mieux répondre à ses conceptions propres. Comme le dit M. Laurent: « Renier était fort de son

(2) Ce problème a déjà été abordé par plusieurs archéologues : K. H. USENER, tout d'abord, qui a souligné l'originalité de la conception créée par l'artiste, en a recherché l'origine dans les ivoires liégeois du XI^e s. et en a déterminé l'évolution dans une série d'œuvres du XII^e s. apparentées, selon lui, aux Fonts (Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, t. VII et tirage à part, pp. 1 à 58).

Plus récemment, le Professeur M. Laurent a repris la question des rapports du fond et des figures, c'est-à-dire d'un des éléments essentiels de la composition (*Aspects de l'art mosan dans les Fonts de Saint-Barthélémy de Liège*, Annales de la Fédér. archéol. et hist. de Belgique. Congrès de Namur, 1938). Il a indiqué de façon précise les affinités que la cuve présente, à ce point de vue, avec l'art antique mais aussi défini nettement la position de Renier en face de ces traditions qu'il sut assouplir et soumettre à son génie. L'étude de l'éminent archéologue, particulièrement riche en suggestions a ce mérite rare de rajeunir un sujet rebattu et d'en réveiller l'intérêt par les aspects nouveaux qu'il nous en révèle. C'est son travail qui nous incite à reprendre, dans le sens qu'il indique, l'analyse des compositions.

expérience et de l'expérience des autres; savoir choisir était la qualité propre de son intelligence, mais, son choix étant fait, il puisait en soi-même la force créatrice par quoi l'héritage recueilli tendait sans cesse à s'élargir, à s'accroître, à se transfigurer» (3). Et c'est bien cette transfiguration que nous voyons s'opérer dans son œuvre .

De la tradition alexandrine, le fondateur retint, tout d'abord, la ligne de sol onduleuse qui, avant lui, avait déjà charmé les ivoiriers mosans et qui, après lui, durant tout le XII^e s., restera un élément de prédilection de nos artistes, enlumineurs ou orfèvres. Ici toutefois la bordure a perdu presque entièrement l'aspect conventionnel qu'elle revêt dans la plupart des ivoires. Elle s'élève en monticules que les figures sont contraintes de gravir ou redescend au niveau des rivières, gardant partout cette même surface capricieuse, à petites vagues, qui pouvait fort bien dans l'esprit de l'artiste, concrétiser les sables de Judée et du lointain Orient. Vers l'extérieur, la crête se termine à arête vive, évitant ainsi d'affecter cet aspect floconneux de nuage qui la caractérise dans les ivoires où toujours le terrain, obéissant aux figures, est conçu en fonction des pieds qui doivent y prendre place (4). Ici, au contraire, ce sont les personnages qui obéissent aux mouvements du sol et, comme partout, ce sol est d'une exigüité extrême, les problèmes que l'artiste aura à résoudre de ce fait seront, nous le verrons, d'une singulière difficulté.

Un autre élément qui a dû être puisé à la tradition alexandrine, est l'essence végétale qui, à intervalles réguliers, s'érige entre les tableaux. Il y aurait bien des observations à faire sur ces arbustes aux formes si variées mais dont un seul pourrait être identifié avec une espèce bien déterminée: le palmier, entre le Baptême du Christ et le Baptême des Publicains (fig. III). Ne retenons, en ce moment, que la façon dont ces arbres ponctuent la frise, dont ils scindent en quelque sorte la narration, jouant ainsi le rôle de jalons, de points de repère bien plus encore que d'accessoires pittoresques. Comme tels, en effet, ils devraient être mêlés intimement aux compositions comme ils le seraient à Pergame, à Alexandrie, à Pompéi ou à Rome. Or ici ils s'isolent complètement des tableaux et, s'ils continuent néanmoins à suggérer l'atmosphère de plein air, à créer l'unité de lieu comme le terrain sur lequel ils se dressent, à fournir à la frise un élément de pittoresque très certain, la fonction matérielle

(3) M. Laurent, op. cit., tirage à part, p. 12.

(4) Voyez, par exemple, l'ivoire de Tongres et l'ivoire des Musées d'art et d'histoire dans l'étude citée de M. Laurent, fig. 11 et 12 ou dans A. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914, t. II, n° 57 et n° 55.

de «tirants verticaux» (5) qui leur est dévolue est incontestablement plus importante au point de vue de ses conséquences sur l'économie générale de la composition.

Grâce à ce rôle, en effet, voici que chaque scène s'isole nettement des voisines, devient à peu près indépendante, prend une signification propre. Au lieu d'un mouvement d'ensemble, voici des mouvements particuliers; au lieu d'un rythme général dans lequel se fondent tous les éléments des tableaux, voici des rythmes spéciaux pour chaque épisode du récit.

Le moment est venu de s'attarder à chacun d'eux. Mais, tout d'abord, dans ce cycle fermé, il est malaisé de déterminer quel tableau doit servir de point de départ et quel, de point d'arrivée. Le regard, d'autre part, n'est plus incité comme dans le style continu, à glisser de l'un à l'autre: il se concentre sur chacun d'eux et s'y attarde.

On sait que l'ensemble des compositions constitue une glorification du baptême et l'adaptation du thème à la destination même de la cuve révèle un esprit particulièrement fin et subtil. Mais, sans doute, ne s'agit-il plus ici de Renier: le programme théologique réalisé dans les fonts est œuvre de théologien. On a prononcé, à son sujet, le nom de Rupert de Saint Laurent et tout porte à croire, en effet, que c'est bien au moine liégeois que revient l'honneur d'avoir été l'inspirateur de l'œuvre immortelle (6).

Cette glorification du baptême est rendue par cinq épisodes tirés des saintes Ecritures. Le Baptême par excellence était naturellement celui du Sauveur. C'est donc le Baptême du Christ qui sera le centre du cycle narratif développé sur la cuve: deux épisodes l'annoncent, deux épisodes le suivent et le complètent. Ainsi, sous une indépendance apparente, les sujets n'en sont pas moins étroitement liés à une unité spirituelle tout-à-fait saisissante.

Voici tout d'abord *saint Jean préparant le peuple au baptême* (fig. I). Le précurseur, nimbé, vêtu de la mélote, apparaît de profil, à gauche de la composition. Il s'avance vers un groupe de personnages, placés à droite, qui l'écoutent avec attention. Son bras droit se tend vers eux et semble souligner les paroles qu'il prononce. Son attitude est celle de la marche ainsi que l'indique la position des jambes. Les pieds sont placés l'un

(5) M. LAURENT, *op. cit.*, p. 11.

(6) E. BEITZ, *Rupertus von Deutz, seine Werke und die bildende Kunst*, Cologne, 1930, p. 119 sq.



I. Prédication de saint Jean Baptiste



II. Baptême de deux Juifs par saint Jean.



III. Baptême de deux Juifs par saint Jean.



IV. Baptême du Christ.



V. Baptême de Corneille par saint Pierre



VI. Baptême de Craton par saint Jean.

devant l'autre sur la crête de sol, dont nous avons relevé plus haut les caractères. Vers l'arrière, ce ruban de terrain est coupé, de très près, par la paroi de la cuve, de sorte que la zone matérielle d'action laissée aux personnages est excessivement réduite en profondeur.

Sans doute, un artiste alexandrin n'aurait-il pas été embarrassé par le problème qui se posait dès lors, pour assurer la stabilité des figures: il lui aurait suffi de suggérer, dans la paroi, une atmosphère illimitée, de simuler par les artifices de la perspective et de l'éloignement un espace profond où les personnages donnaient l'impression de s'enfoncer et de s'établir à l'aise. Cette solution ne satisfait pas Renier. Au lieu d'adopter ce stratagème commode, il n'hésita pas à laisser à la paroi sa valeur matérielle de fond, c'est-à-dire d'écran, de mur rigide devant lequel les figures se meuvent, mais *dans lequel* elles ne peuvent s'enfoncer. Cette conception particulière du fond est celle qui caractérise les reliefs grecs d'époque classique. Toutes les sculptures du Parthénon se détachent sur un fond neutre qui rejette, en quelque sorte vers l'extérieur les éléments de la composition.

Or ce fond neutre a toute une histoire, de même que les fonds pittoresques de tradition alexandrine. Ch. R. Morey en a retracé les étapes dans son étude sur les sources de l'art médiéval (7). Le fond neutre est, pour l'archéologue, l'élément fondamental d'une tradition qui, prenant naissance au Parthénon, se poursuit au cours des siècles en Asie Mineure en Cappadoce et jusqu'en Egypte, pour repasser sur le continent européen et jouer un rôle capital dans l'élaboration de l'art du moyen âge occidental.

Le plus généralement cette tradition d'Asie Mineure ou asiatique, comme la dénomme Morey, s'oppose à la tradition illusionniste alexandrine. Rarement les deux traditions se mêlent et peut-être les fonds liégeois constituent-ils un exemple curieux de ce mélange? Nous le pensons et d'ailleurs Morey lui-même, dès 1919, notait que les Pays-Bas avaient, au XI^e s., été le théâtre de tels phénomènes (8).

Nous avons montré que la tradition alexandrine avait laissé son empreinte sur l'œuvre de fonte et voici que, dans ce fond opaque qui supprime l'espace derrière les figures, nous devons reconnaître un des caractères que Morey retrouve dans les œuvres rattachées à la tradition d'Asie Mineure.

(7) CH. R. MOREY, *The sources of Mediaeval style*, *The Art Bulletin*, VII (1924-25), pp. 35-50.

(8) CH. R. MOREY, *The sources of Romanesque Sculpture*, *The Art Bulletin*, II (1919-20), p. 14.

Les compositions de la cuve sont, en un certain sens, des compositions à deux dimensions car, si le relief des figures est très accusé (et ce caractère est encore bien grec), il n'en faut pas conclure qu'il y a un espace: il y a un volume, une épaisseur des personnages, mais il n'y a pas à proprement parler de profondeur.

Pour saisir la façon dont Renier a résolu les difficultés résultant de la valeur du fond et du caractère plastique des figures, il convient, à présent, de se pencher de plus près sur l'œuvre et de ne pas redouter d'en faire un examen minutieux.

Voici donc, tout d'abord, le prédicateur. Comme tous les autres personnages saint Jean est placé dans des conditions tout à fait anormales d'équilibre et de stabilité. Si l'on tient compte de l'étroitesse du terrain qui le supporte, du caractère de la paroi et de sa légère obliquité, de la disposition selon le profil de laquelle résulte un plus fort relief du tronc, on pourra s'étonner réellement de l'aisance et de la majesté du personnage. Cet effet est dû, en grande part, à un procédé de rabattement qu'on trouve appliqué dans un grand nombre de figures. La partie supérieure du corps exigeant une saillie trop forte pour l'aplomb du personnage, l'artiste l'a atténuée par une légère torsion du buste, torsion qui a pour effet de présenter la poitrine au spectateur et de donner au dos un point d'appui plus large sur la paroi de la cuve. Il en résulte une grande diversité dans le jeu des axes horizontaux et transversaux du corps: au niveau des pieds, cet axe est parallèle au fond, puisqu'il correspond à la position de profil; à partir des hanches, cet axe se rabat progressivement vers le fond pour reprendre sa position première à hauteur de la tête, vue aussi de profil.

Dans le groupe des auditeurs, on distingue deux rangs de personnages: ceux du plan antérieur au nombre de deux et ceux dont on aperçoit les figures et les bustes, au-dessus des premiers. L'effet d'ensemble est réussi et les qualités du groupement sont incontestables si l'on tient compte des conditions du travail au point de vue de la profondeur. Les personnages de second plan ne pouvant s'enfoncer dans la paroi ont été superposés aux premiers. Toutefois, pour laisser à ceux-ci leur valeur plastique prépondérante, le fondeur les a détachés davantage du fond. Le soldat s'écarte sensiblement de la paroi de la cuve. L'axe vertical de son corps forme avec le profil du bassin un angle qui ne paraît pas satisfaire les lois de l'équilibre, mais cette disposition permet aux figures de second plan de prendre place, derrière lui, dans l'espace disponible en même temps qu'elle crée une profondeur tangible dans le groupe (fig. VI).

Envisagé dans ses rapports avec le cadre de la scène, le motif des auditeurs ne fait corps avec aucun élément du décor environnant. Ses figures, étroitement serrées, se détachent en un bloc massif sur le fond uni qui accuse leur isolement. Toutefois l'expression psychologique assure la cohésion, matériellement trop lâche, entre les deux éléments de la composition: d'une part, les auditeurs, d'autre part, le prédicateur au geste d'exhortation et de conviction. Les regards qui s'échangent, les attitudes qui se répondent créent une unité psychique profonde. Par elle, la trop grande opposition de la figure isolée et du groupe qui lui fait face s'atténue, l'isolement de la première s'affaiblit, tandis que s'impose seule la puissante attraction de l'orateur sur ses disciples.

La deuxième composition représente saint Jean occupé à baptiser deux Juifs, tandis que deux autres néophytes s'apprêtent à recevoir également le baptême (fig. II). Des cinq figures qui composent la scène, seules, celles des deux jeunes gens enfoncés à mi-jambe dans l'eau du Jourdain, se touchent et se recouvrent en partie; les autres se disposent largement et isolément sur le fond neutre qui met en valeur l'élégance de leurs attitudes et de leur démarche. Comme précédemment, la composition se déroule dans le sens latéral, et ceci est encore bien grec. Elle se synthétise dans deux mouvements convergents, celui du Baptiste venant de gauche à droite et celui des convertis qui s'établit de droite à gauche, parallèlement à la paroi de la cuve. Le point de rencontre de ces deux droites correspondait, dans la première scène, avec l'axe central du tableau. Ici, il est reporté à sa gauche parce que la figure du saint est seule pour contrebalancer les quatre autres venant vers lui. Le centre d'intérêt de la composition ne coïncide donc pas avec son centre matériel, ce qui nuit quelque peu à l'équilibre de l'ensemble. Cette faiblesse s'accroît du fait que les deux figures de l'extrémité droite n'ont guère de relations nettes avec les autres: elles s'isolent du groupe qui rassemble saint Jean et les deux néophytes. Leurs attitudes, leurs regards, leurs démarche paraissent indépendants de la scène de baptême en fonction de laquelle ils devraient être conçus. Si le premier témoin fait, de la main droite, un geste indiquant la part qu'il prend au rite accompli en sa présence, son regard s'en détourne, tout comme son attitude. Plus indépendante encore est la figure qui lui fait suite: son visage est bien dirigé vers le Baptiste, mais son corps, présenté de dos, semble pénétrer dans le fond, ce qui est inconciliable avec la conception de celui-ci comme paroi matérielle. (fig. III).

Semblable attitude se retrouve fréquemment dans les ivoires liégeois du XI^e s., et, avant eux, dans les ivoires carolingiens mais, ainsi que le démontre K. Usener, le fond y a une valeur toute différente: il représente un espace imaginaire dans lequel peuvent se mouvoir des scènes complexes (9). Dans la cuve, aucune figure ne peut venir du fond ou y pénétrer, puisque Renier en a fait une paroi matériellement close, la disposition du personnage manque donc de logique.

En réalité, pour justifier l'attitude des deux témoins, il faut à nouveau tenir compte de l'obligation qui s'imposait à l'artiste d'atténuer la saillie des hanches et des carrures pour rétablir l'équilibre des figures sur l'étroite lisière de sol. Grâce à ce stratagème, l'axe du corps est rapproché de la verticale, ce qui assure un maintien plus stable du personnage. Pour le premier acteur, le rabattement a été opéré de façon naturelle: le corps entier étant tourné vers le spectateur. Dans la deuxième figure, le rabattement se fait en sens inverse, c'est-à-dire que la poitrine fait face à la paroi. Toutefois, pour ne pas nuire à l'effet scénique, la tête a été tournée vers la gauche et apparaît de profil. Par ce jeu varié des axes du corps, l'artiste a de nouveau réalisé des effets plastiques surprenants d'audace et de grâce. Considérée isolément, la figure du second néophyte est digne des plus grands éloges. Son élégance, sa noblesse, l'harmonie de ses mouvements que souligne la draperie souple, en font une création digne des chefs-d'œuvre de l'Antiquité grecque. L'origine de ce caractère classique restera toutefois malaisée à expliquer aussi longtemps que la présence de modèles antiques dans nos régions ne pourra être démontrée.

Le groupe de saint Jean et des adolescents constitue, par contre, un ensemble parfaitement cohérent: les relations des trois figures sont très étroites et le geste du saint établit une liaison matérielle entre eux: la ligne du bras tendu se prolonge, sans interruption, par la courbe des corps inclinés et celle de l'eau où ils plongent, jusqu'au niveau du sol. Le mode de groupement appliqué dans les figures des jeunes gens correspond à celui qui a été noté dans la première scène. Ici encore le personnage de premier plan est présenté en haut relief pour permettre à son compagnon d'être placé légèrement en retrait, vers le fond. Celui-ci a le buste tourné vers la paroi, attitude qui a pour effet d'atténuer son relief et de créer un recul satisfaisant.

Reste la figure de saint Jean: comme dans la première scène, il apparaît l'épaule gauche appuyée contre la cuve et le buste légèrement tourné

(9) K. H. USENER, *op. cit.*, p. 8.

vers l'extérieur. Cette disposition, nous l'avons dit, a pour avantage d'assurer une stabilité plus grande au personnage. Elle contribue aussi à associer plus étroitement le spectateur à l'action représentée; toutefois, elle s'oppose à la vraisemblance, car la torsion du buste vers l'avant contrecarre le geste du bras droit tendu. Normalement, ce mouvement du bras devrait déterminer une torsion du buste dans le sens opposé c'est-à-dire de façon à le placer dans le prolongement même du bras.

C'est le mérite essentiel de Renier d'avoir réussi à dissimuler les difficultés techniques de son ouvrage sous des formes d'une telle souplesse qu'elles ne permettent jamais, à une première analyse, d'en fixer les quelques incorrections et les rares faiblesses. Dans le tableau considéré, ce sont les merveilleuses qualités plastiques des figures qui rachètent largement les légers défauts de composition relevés dans notre analyse.

A la différence des autres compositions, la scène du Baptême du Christ (fig. IV), dérive d'un thème traditionnel fréquemment traité depuis l'apparition du christianisme. G. Millet (10) et, plus récemment, le Père de Jerphanion (11) ont déterminé l'origine du sujet tel qu'il est représenté dans les fonts.

Se rapportant à l'opinion de G. Millet, le Père de Jerphanion s'attache à démontrer que tous les éléments de la composition dérivent d'une formule créée en Cappadoce. La disposition de l'eau en cloche, l'aspect du costume de saint Jean, la position des anges sont, dit-il, autant de particularités qu'on peut expliquer par les textes de la liturgie orientale dont les peintures de Cappadoce (X^e s.) sont les plus fidèles traductions iconographiques. La formule se modifia sous des influences diverses mais, d'une façon générale, l'iconographie occidentale, à l'époque romane, resta fidèle à la tradition de l'Orient.

A s'en tenir à la répartition et à l'aspect général des éléments de la scène, il est indéniable que Renier est tributaire de l'art oriental pour l'organisation de la composition: Jean Baptiste est placé à gauche, deux anges apparaissent à droite de Jésus, le Jourdain revêt la forme d'une cloche d'eau: autant d'indices de cette dépendance.

Mais Renier n'a pas été un servile imitateur; s'il s'est conformé à la conception alors en honneur, il l'a marquée de son génie propre et l'a

(10) G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e s., d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, p. 173.

(11) G. DE JERPHANION, *La voix des Monuments, Paris et Bruxelles*, pp 178 et suiv. Pl. XXXV, 1.

adaptée à son ouvrage. Nous avons dit que l'artiste voulait accorder à cette scène une importance primordiale, la distinguer des autres et en faire le centre même de la frise narrative développée sur la paroi des fonts. Pour arriver à ce but, il recourt à des procédés particuliers qu'il réserve à cette seule scène. C'est ainsi qu'il indique tout d'abord un axe médian très net sur lequel sont construites, de bas en haut, l'eau du Jourdain, la figure de Jésus, la colombe symbolique et la figure de Dieu le Père. La superposition de ces éléments, leur symétrie à peu près rigoureuse de part et d'autre de l'axe vertical, enfin leur frontalité absolue concourent à en souligner la signification dans l'économie générale de l'œuvre. Leur caractère rigide, sévère et, en vérité, très constructif s'impose à l'attention qui est forcée de s'y arrêter, de s'y concentrer.

C'est pourquoi le Baptiste, qui réapparaît pour la troisième fois sous ses traits habituels, ne semble plus être le personnage principal du tableau ainsi qu'il l'était effectivement dans les deux premières scènes. Il a cependant une attitude à peu près identique, un geste analogue, un rôle semblable (12). De sa haute stature, il domine pareillement le baptisé: son visage est empreint de la même expression grave et majestueuse. Néanmoins il ne joue plus le rôle prépondérant; ses rapports avec les autres acteurs ont changé. C'est la figure de Jésus qui détourne à son profit l'intérêt de la composition. Au lieu de faire face à saint Jean, il fait face au spectateur. La position frontale a pour effet de conférer au Christ une signification de tout premier plan; de plus, elle associe directement le spectateur à l'action représentée. Jusqu'ici, en effet, les gestes et les attitudes des personnages étaient établis uniquement en fonction du mobile qui les faisait agir: leurs relations mutuelles dépendaient des données du récit bien plus que d'un souci de disposition scénique. Et la preuve en est fournie par le personnage vu de dos ainsi que par la direction des regards qui, dans presque toutes les figures, ne sortent pas de la composition vers l'extérieur de la scène.

Il en va tout autrement ici: la présentation frontale rend plus lâches les liens réciproques des acteurs, mais elle affermit les liens des acteurs avec le spectateur. De ce fait, si le sens narratif s'affaiblit, la construction du tableau gagne en solidité.

Sans doute peut-on s'étonner que le Baptême du Christ soit la seule composition où se manifeste ce nouveau principe. Et peut-être serait-on en droit de l'attribuer à l'influence du thème iconographique plus qu'à

(12) Nous attirons à nouveau l'attention sur la disposition des bras et spécialement du bras gauche qui encercle le buste de façon à ramener la main gauche sous l'épaule droite. Ce motif va jouir d'une faveur toute particulière dans l'art mosan du XIIe s.

une recherche consciente de l'artiste, si la même rigidité ne se retrouvait manifestée dans les éléments surmontant le Christ: colombe, rais lumineux, halo, buste et auréole de Dieu le Père qui, par leur frontalité et leur symétrie, attestent le désir de Renier d'axer fortement la composition.

Les deux anges placés à la droite du Sauveur constituent un groupe gracieux où les qualités plastiques du fondeur se révèlent encore dans toute leur puissance. Toutefois la même absence d'unité relevée dans le second tableau se marque dans ces figures trop nettement séparées du groupe formé par saint Jean et le Christ. Le fond neutre qui les entoure accuse leur isolement.

En résumé, il est logique de croire que Renier a puisé l'ordonnance du tableau dans des modèles d'origine orientale, mais qu'il a adapté la formule traditionnelle aux exigences de son plan: en plaçant saint Jean à gauche du Christ, il se conforme au principe appliqué déjà dans les deux premières scènes; en représentant Jésus de face, il s'est surtout préoccupé de fournir à tout l'ouvrage un axe apparent soulignant à la fois la signification de la scène et sa valeur de centre matériel à tout le cycle narratif. On peut affirmer que cette composition a rarement trouvé, dans toute son histoire, interprète plus habile que Renier. Le tableau servit fréquemment de modèle aux artistes des XII^e et XIII^e s. (13). Nicolas de Verdun en renouvellera l'ordonnance (14).

Les deux dernières scènes, le baptême du centenaire Corneille par saint Pierre et celui du philosophe Craton par saint Jean l'Évangéliste (fig. V, VI), diffèrent des deux précédentes du fait que le rite s'opère, non plus par immersion dans une rivière, mais par immersion dans une cuve où le baptisé plonge à mi-corps. M. Laurent a défini ce qui, dans ces cuves, pouvait rappeler l'art romain et, de ce fait, trahit un souci de couleur locale très louable, chez l'artiste (15).

Que ne pourrait-on, au surplus, dire de ces figures qui, non seulement par le costume, mais encore par le maintien, ont une expression si romaine de grandeur et de majesté?

(13) Voyez la plaque émaillée d'origine mosane de la Morgan Library à New-York dans *Burlington Magazine*, t. 36 (1920), pl. XV; l'enluminure d'un Psautier mosan de Berlin identifié par Usener (*Cabinet des Estampes*, 78 A 8) enfin les fonts baptismaux d'Hildesheim (XIII^e s.).

(14) K. DREXLER, *Der Verduner Altar*, Vienne, 1903, pl. XIV.

(15) M. LAURENT, *op Cit.*, p. 7. Selon l'archéologue, la forme même des fonts rappellerait un type de monument romain parfaitement défini: les « putealia », sortes de margelles monumentales ornées de sculptures en relief.

Mais notre but nous empêche de nous y arrêter et, de ces effigies, nous ne retiendrons présentement que ce qui a trait à la composition proprement dite.

Ces deux tableaux peuvent être analysés simultanément, car l'un est la réplique de l'autre et l'on peut imaginer entre eux un axe vertical servant à décomposer l'ensemble en deux moitiés symétriques. L'absence d'arbuste intermédiaire accuse encore la similitude des deux sujets qui s'équilibrent par le nombre des personnages, leur disposition, leur attitude. A saint Pierre, placé à l'extrémité gauche, correspond, à droite, saint Jean l'Évangéliste. A Corneille plongé dans la cuve baptismale et tourné vers l'apôtre, correspond Craton, dans une attitude identique et incliné vers saint Jean. Deux témoins debout sont disposés entre les cuves de telle façon que, se tournant le dos, ils prennent part respectivement aux deux cérémonies confrontées. Des rayons lumineux émanant de la main divine qui surmonte chaque groupe descendent obliquement en faisceaux sur les apôtres et les convertis.

L'équilibre trop rigoureux des deux tableaux peut être considéré comme une faiblesse. La symétrie en est trop marquée. En se bornant à renverser la disposition de leurs éléments, Renier ne parvient pas à donner une impression d'originalité et de variété par suite du trop grand parallélisme des figures. Le nombre restreint des acteurs (trois par scène) n'offre pas d'assez grandes ressources quant à la variété de disposition et de groupement: de là les redites et le moindre intérêt du dernier tableau. Il convient aussi de noter, dans cette scène, la place occupée par le baptiseur: alors que dans les quatre tableaux précédents cette figure est disposée à gauche de la composition, elle est, ici, reportée à l'autre extrémité et, partant, dirigée en sens contraire. Cette modification détruit, en partie l'unité du plan adopté pour les autres thèmes.

Toutefois, comme dans les deux premières scènes, S. Jean Baptiste redevient la figure majeure vers qui se dirigent les acteurs secondaires. L'action se traduit, à nouveau, par deux mouvements convergents parallèles au fond. Aucune figure ne fait face au spectateur, comme le Christ de la troisième scène. Les relations des figures sont indépendantes de tout facteur externe. Leur attitude dépend uniquement du mobile qui les fait agir: de là la préférence marquée pour le profil qui correspond au mouvement latéral imposé par la nature du fond. De nouveau, le procédé de rabattement révèle les difficultés techniques de l'ouvrage. Tantôt la poitrine des figures est tournée vers la paroi et le dos se présente au spectateur

(Craton), tantôt le torse est vu de trois-quarts et le dos s'appuie au fond (Pierre, Jean, Corneille et les deux témoins).

Nous avons montré déjà combien ce procédé contribuait à enrichir l'aspect des figures et comme il servait admirablement l'artiste dans sa recherche d'effets plastiques hardis et variés. Une analyse scrupuleuse des attitudes pourrait révéler quelques invraisemblances. Voyez, par exemple, le spectateur dans la scène du baptême de Corneille (fig. V) : la position des pieds indique nettement la marche de profil, le pied gauche étant posé devant l'autre c'est-à-dire à l'inverse de ce qui se constaterait dans la station du même personnage. Or l'attitude du buste est en contradiction avec la disposition des jambes; la dislocation du corps détruit les rapports logiques du tronc et des membres inférieurs (16).

Le geste de bénédiction que fait saint Pierre présente semblable invraisemblance: le mouvement du bras étant forcément en opposition avec la position du buste dirigé vers l'extérieur. Cette particularité déjà signalée se retrouve encore dans la figure du spectateur tourné vers saint Jean.

Sans doute ces quelques faiblesses sont-elles largement compensées par les qualités plastiques et la beauté classique des attitudes et des physiologies. Il ne peut être question de revenir sur les mérites de Renier dans ce domaine.

Ce qu'il importait de définir, c'est la position qu'occupe l'artiste vis-à-vis des traditions dont il a subi l'atteinte. En vérité, qu'il s'agisse d'influence grecque ou alexandrine, orientale ou othonienne, nous avons vu qu'il ne fut l'esclave d'aucune d'entre elles et, s'il en tira parti, qu'il le fit de façon à n'altérer en rien l'essence même de sa personnalité, de son génie propre c'est-à-dire son don de sculpteur.

Ce don s'impose à l'attention dès qu'on se trouve en présence de l'ouvrage. On comprend, dès lors, que les problèmes de la composition n'ont intéressé Renier que dans la mesure où ils lui permettaient de modeler de fières effigies et d'en varier, à loisir, les poses et les attitudes.

Comme une statue de Grèce ou de Rome, chacune de ces effigies, prise isolément, a un sens complet par elle-même du fait de sa seule beauté plastique. Dès lors, les circonstances de lieu, de temps, d'action, la signification même des gestes n'ont plus qu'une valeur secondaire. Elles sont

(16) Il s'agit, en définitive, d'une attitude qu'on retrouvera, plus systématisée encore, dans l'art ultérieur. La caractéristique essentielle est le croisement des jambes en X, qui a pour effet de présenter la jambe gauche sous l'épaule droite et inversement. Les manuscrits mosans en offrent de fréquents exemples.

subordonnées à un sentiment de la grandeur antique qui, ici, comme le note M. Laurent, s'enrichit d'une spiritualité chrétienne « dont nul monument antérieur ne portait la trace et qu'on ne reverra plus avant l'âge des cathédrales » (17).

SUZANNE GEVAERT.

(17) M. LAURENT, *op. cit.*, p. 15.

La Restauration de la Cathédrale de Tournai

M. E. Dhucque nous adresse un droit de réponse à l'article publié sous ce titre dans notre dernier numéro; le sous-titre du tirage-à-part, auquel notre correspondant fait allusion, était « Un mot de réponse à M. Dhucque ».

« Bruxelles, le 20 août 1942.

« Monsieur le Secrétaire,

La « Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art » XII, 1942, n° 1, a publié, sous la signature de M. le chanoine Lemaire, un article intitulé « La Restauration de la cathédrale de Tournai. — Un mot de réponse à Monsieur Dhucque ».

Cet article est la critique d'une étude que j'ai fait paraître l'année dernière sous le titre « La Restauration de la cathédrale de Tournai et les méthodes de conservation des monuments historiques en Belgique ».

C'est à tort que M. le chanoine Lemaire a pris comme sous-titre: « Un mot de réponse à M. Dhucque », car je ne l'ai pas cité dans mon mémoire et je n'y ai fait aucune allusion, ni directe ni voilée, à l'un de ses ouvrages ou de ses écrits. Il n'avait donc pas à me « répondre ». Mais il possédait incontestablement le droit d'émettre sur l'un quelconque de mes travaux tel jugement qui lui conviendrait.

Par contre, personnellement mis en cause par lui, j'use cette fois de mon droit de réponse en vous priant d'insérer la présente dans votre plus prochain fascicule .

Ceux de vos lecteurs qui s'intéressent à la cathédrale de Tournai trouveront dans un nouveau mémoire qui vient de paraître les éléments leur permettant de se faire une opinion sur la valeur des arguments récemment développés ici. Ce mémoire a pour titre: « La Restauration de la cathédrale de Tournai — Contribution à l'étude de l'édifice ». (55 p., 24 fig., Casterman, Tournai, 1942). Il me suffira donc d'en reproduire ci-dessous les conclusions.

Veuillez agréer...

Eugène DHUCQUE.

CONCLUSIONS.

1) Nous avons exposé les raisons pour lesquelles, selon nous, la nef n'a pas été voûtée avant le XVIII^e siècle. M. le chanoine Lemaire conteste cette explication. Mais il a sans doute perdu de vue qu'il s'est servi des mêmes arguments que les nôtres pour montrer combien les voûtes de la nef de Nivelles étaient malencontreuses et pour expliquer la nécessité des tirants en fer dont on a dû les pourvoir.

Dès lors, que vaut sa réfutation? (Chap. III).

2) Nous avons dit que la nef de Tournai était totalement dépourvue de voûtes à l'origine. Notre collègue affirme qu'elle en possédait sur les bas-côtés.

Nous avons démontré ci-dessus (Chap. IV) qu'il n'en était rien. Il s'est donc trompé sur le caractère initial de cet édifice. Celui-ci était plus « latin » qu'il ne se l'imaginait.

3) Nous avons dit que le transept n'a pas été conçu pour être voûté.

Notre collègue prétend qu'il le fut, au contraire, pour recevoir une voûte sexpartite.

Nous exposons (Chap. II) les raisons multiples qui infirment cette thèse. Celle-ci équivaut d'ailleurs à une impossibilité technique.

Le transept fut donc originellement couvert par une charpente et celle-ci se composa de 3 fermes à entrails dont les supports existent encore.

4) Nous avons dit que la nef n'a pas été couverte, dans le principe, par un plafond plat et que les textes invoqués se rapportent à la situation existant au XVII^e siècle, sans que rien ne nous permette d'en déduire qu'il s'agisse de la disposition originelle.

On nous affirme que l'édifice posséda un plafond plat reposant sur entrails espacés

de 50 à 90 cm. Mais cette affirmation ne s'appuie sur aucun vestige fournissant une indication quelconque quant à cette couverture.

Or, nous sommes en mesure d'affirmer à présent que les tribunes furent originellement couvertes par des combles à fermes, distantes de 2 m. 50 à 3 m. (comme le transept). En effet, les encoches où reposaient ces fermes sont encore visibles du côté sud (chap. VI). Il est raisonnable d'en déduire que la nef, contemporaine de ces tribunes, eut une charpente de même principe.

La collégiale de Soignies en fournit un exemple datant de la même époque (fig. 23). Cet ouvrage, placé au-dessus des voûtes du chœur, exclut la possibilité d'un plafond plat.

Il en résulte que, selon toute vraisemblance, la nef de Tournai posséda une charpente à fermes espacées. Dans ce cas, l'hypothèse d'un berceau lambrissé s'impose et non celle d'un plafond. Voici donc notre conclusion sur cette importante question.

En présence de tant d'incertitudes et en l'absence de toute donnée matérielle, ce serait une singulière inconséquence de doter aujourd'hui la cathédrale de Tournai d'un plafond plat, sous couleur de vérité archéologique et, qui pis est, d'un plafond en béton armé... Surtout, quand on peut s'en dispenser en conservant les voûtes.

5) Nous avons dit que le béton armé est un matériau d'un aspect déplorable. Nous supposons que personne ne le contestera. Tous les experts, techniciens et spécialistes présents à la conférence d'Athènes, tenue en 1931, ont été d'accord pour déclarer que le béton doit être exclu des ouvrages apparents dans une restauration.

Nous estimons que ce n'est pas dans un édifice ayant la valeur de la cathédrale de Tournai — non plus qu'à Nivelles, ni ailleurs — que l'on peut se risquer d'enfreindre un avis aussi unanime, basé sur l'expérience.

Nous avons démontré ci-dessus (Chap. VII) que l'imitation en béton de charpentes en bois revient à mettre en œuvre 3 fois plus de béton que n'en exigent les nécessités constructives. Ceci équivaut donc à un inqualifiable gaspillage. Il en résulte aussi qu'en raison de la densité du béton près de 3 fois plus grande que celle du bois, les charges imposées à un vieux bâtiment s'accroissent dans des proportions considérables.

Nous ajoutons qu'en juxtaposant un plancher de chêne naturel et des poutres peintes en imitation, quelques mois suffiront pour faire apparaître la supercherie, car le bois subit une transformation constante de couleur, alors que la peinture ne change pas.

Dérisoire dans ses prétentions esthétiques; insoutenable au point de vue constructif; dangereuse en raison des charges supplémentaires imposées à l'édifice; naïve dans sa prétendue sincérité archéologique; abusivement dispendieuse; telle est la solution dont on nous vante les mérites.

6) Nous avons attiré l'attention sur le rôle capital de la décoration polychrome dans les ouvrages de ce genre. On répond: « On mettra la couleur qu'on voudra » (p. 27).

Bien. Mais suivant quelles directives? Sont-ce les indications des textes du XVIII^e siècle qui nous guideront? Partout on a renoncé à des entreprises aussi chimériques, parce que les essais en ont toujours été décevants. Loin de modifier cette appréciation, les exemples cités la confirment avec la plus déplorable éloquence.

7) Nous avons fait observer que les voûtes du XVIII^e siècle sont une construction remarquable, tant au point de vue technique qu'au point de vue esthétique.

On réplique: « Banale coquille de briques ».

Nous avons repris l'étude de ces voûtes (Chap. V). Cette étude nous permet de fournir des précisions sur leur structure. Celle-ci se révèle bien plus ingénieuse encore que nous ne le pensions. Nous pouvons conclure à présent que la résistance exceptionnelle des voûtes dans la catastrophe de 1940 s'explique par la science de leur conception. La destruction de ces voûtes serait un acte inqualifiable.

8) Nous avons prouvé que l'arc triomphal a été remanié dès le XIII^e siècle et que ce

remaniement a mutilé l'arcature supérieure. En démolissant les voûtes — avons-nous dit — on découvrira cette mutilation aujourd'hui cachée et ceci rendra inévitable le remaniement de l'arc triomphal.

Réplique: « Cet arc n'est pas en cause ».

Dans ce cas, tout le monde sera d'avis que les projets sont bien imprévoyants; car il est manifeste que cet arc, une fois mis à nu, ne pourra être maintenu dans l'état incohérent où il apparaîtra.

9) Nous avons dit qu'il exista, près des grandes orgues, un autre grand arc, franchissant la nef, réplique probable mais non certaine de l'arc triomphal. Ses vestiges sont encore en place au niveau de la tribune et dans les combles.

Or, cet arc n'a pas été détruit sans nécessités. Sa disparition fut la conséquence de la construction des grandes voûtes. Inversement, la démolition des voûtes doit entraîner le rétablissement de cet arc. C'est l'évidence même. Faute de s'y résoudre, ce n'est pas l'état primitif que l'on évoquera, mais un état primitif tronqué et illusoire, conséquemment un faux.

Mais tout s'enchaîne. En effet, pour réaliser cet important travail, il faut débarasser les piles de la tribune du placage de pilastres dont on les surchargea en 1640... Où cela s'arrêtera-t-il? Entreprendre des travaux dont on a omis d'envisager au préalable les répercussions, équivaut à se lancer dans une aventure.

Cet argument, bien entendu, reste sans réponse. Serait-il donc gênant?...

10) Nous avons prouvé que la façade n'a jamais été dotée de tours, fût-ce jusqu'au niveau des tribunes.

On nous dit: « Cette démonstration est sans pertinence: personne ne songe à refaire cette façade, pas plus qu'à démolir le chœur gothique ».

Nous répliquons:

- a) Si personne n'avait songé à faire cette façade, pourquoi le projet en aurait-il été dressé?
- b) Si personne n'avait songé à exécuter ce projet, pourquoi l'organe officiel du service de la Restauration l'aurait-il publié?
- c) Si l'on juge légitime de bouleverser la nef, pourquoi serait-il saugrenu de transformer la façade?

N'est-ce pas là le processus habituel des travaux de ce genre? Que ceux ne partageant pas nos craintes à cet égard, veuillent bien ouvrir la revue « Reconstruction », organe du Commissariat général, 1941, n° 3, p. 21. Voici ce qu'ils liront sur le plan d'ensemble de la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles :

« Bas-côté septentrional, voûtes de la fin du XV^e siècle; à maintenir ou à *remplacer par un plafond plat* ».

« Bas-côté méridional, voûtes du début du XVI^e siècle; à maintenir ou à *remplacer par un plafond plat* ».

« Partie primitive de l'édifice, vers l'an 1000: voûtes à maintenir ou à *remplacer par un plafond plat*. »

Qu'ils consentent, ensuite, à tourner deux pages. Le « *Détail du plan d'exécution* » reproduit p. 25, leur indiquera, dans cette alternative, en quel sens s'orientent les intentions des auteurs.

Ils trouveront, en outre, p. 23, cette justification anticipative: « Que ces voûtes en elles-mêmes soient belles, c'est incontestable; mais encore n'ont-elles rien de particulièrement remarquable ».

Il faudrait, en vérité, fermer résolument les yeux à l'évidence, pour ne point reconnaître que les plafonds en béton par lesquels on remplacera ces voûtes, posséderont, sur ces dernières, un triple avantage: celui d'être à la fois plus beaux, plus remarquables et... plus authentiques »

BIBLIOGRAPHIE

WERKEN — OUVRAGES

J. HELBIG. *De oude Glasramen van de Collegiale Sinte Goedele te Brussel*. — Macrlantbibliotheek. V. Anvers, De Sikkel, 1942, un vol. in 8°, 48 pp., 47 ill.

Ce travail vient à propos, car l'intérêt du public s'est porté ces derniers temps avec insistance sur la série des 16 verrières anciennes de la collégiale des SS. Michel et Gudule, œuvres d'art rendues prestigieuses, et par le dessin de maîtres tels que Bernard Van Orley et par la couleur que nulle matière ne parvient à intensifier au même point que le verre. Déposées pendant l'hiver de 1940-1941, ces verrières devront subir une inévitable restauration, nécessitée par leur vétusté. Elles ont été photographiées en détails, en vue d'en établir une documentation scientifique. Jean Helbig a donc pu les examiner de près à cette occasion et grâce aussi à quelques indications reçues du Chanoine Lefèvre, conservateur aux Archives Générales du Royaume, il nous présente une étude solide, accompagnée de planches, où de grands détails viennent heureusement compléter les photos d'ensemble.

Parmi les problèmes soulevés par l'auteur, le moindre n'est certes pas celui de l'identification de certains personnages princiers figurant dans les cinq verrières du chœur de la collégiale, les plus anciennes qui s'y trouvent encore, et dont trois sont attribuées à l'art de Nicolas Rombouts.

JEAN SQUILBECK.

Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis VI, 1939-1940 et VII, 1941, Anvers, De Sikkel, 1941, 2 vol. in 8°, cart., 251 et 231 p., illustr. Prix: 95 fr. le volume.

C'est avec plaisir qu'après une interruption due aux circonstances nous voyons réparaître cette attachante publication avec une abondance qui regagne le temps perdu. Son apparition était devenue un des événements périodiques de la vie scientifique belge et on l'attendait chaque fois avec curiosité renouvelée, bien que l'on fût à peu près certain d'avance de la nature de sa matière : égyptologie; sculpture de la fin du Moyen Age et de l'époque baroque; art de la gravure, surtout en relation avec les «maîtres drôles». Ce qui ne veut pas dire qu'aucune idée nouvelle n'accrût, de tome en tome, l'intérêt pris à la lecture de ces matières. Bien au contraire; on se souvient notamment de la discussion magistralement menée par M. D. Roggen, à travers plusieurs volumes, sur la sculpture des temps pré-slutériens et slutériens et, plus récemment, de toute la campagne d'exégèse relative à Bosch-Bruegel.

Les événements n'ont pas varié, somme toute, la composition des présents tomes, dont le premier fut même vraisemblablement préparé avant eux.

Il est introduit par la continuation (chap. IV) du mémoire de M. Louis Speleers sur l'archéologie égyptienne et les signes déterminatifs exprimés dans les textes des pyramides. Cette étude, très importante, ne relève malheureusement pas chronologiquement du domaine de notre Revue. Les quatre études suivantes forment pour ainsi dire un ensemble homogène constituant le noyau du volume et consacré à Bosch et à Bruegel, lesquels ont déjà eu plusieurs fois les honneurs des *Bijdragen*.

M. D. ROGGEN débute, dans ce cycle, en étudiant *Bosch sous l'angle de la littérature et du folklore*. On comprend de plus en plus l'importance que l'étude des écrits et des coutumes du temps revêt dans l'interprétation des œuvres présentant un caractère popu-

laire. C'est toute une moisson d'éléments empruntés à ces sources que l'auteur jette devant le lecteur. Il fait appel à la musique, aux expressions courantes (yeux et oreilles qui épient), au sens du mot «foin» (largement paraphrasé par Bosch), à des compositions littéraires relatives aux gens de joyeuse vie, à la gilde de la Nef bleue, aux coutumes de l'illustre confrérie de N. D. à Bois-le-Duc et aux autres confréries religieuses et dramatiques (masques). Cette dernière source surtout rend parfaitement compte du caractère caricatural de certains personnages. Le rôle des peintres dans l'élaboration des figures de processions et d'ommegangs est, à ce propos, extrêmement révélateur. Bref, l'explication des productions de Bosch demande la connaissance complète de l'esprit et de la vie de son époque aux Pays-Bas.

En quelques pages, M. P. DE KEYSER, développant un point touché par M. Roggen, revient sur une étude parue précédemment dans la même collection et intitulée: «Le Foin, le Char de foin et les Arts plastiques» sous la double signature de MM. Lebeer et J. Grauls. Il prend pour titre le suivant: «*Commentaire rhétoricien sur le Foin et le Char de foin*». Cet article, qui a surtout pour but de compléter un article antérieur de M. J. Grauls, tend à démontrer, à l'aide de textes intéressants édités en annexe, que le tableau de J. Bosch dont il a été question doit continuer à porter le titre de «Le Char de foin» car il représente une figure de cortège ou d'ommegang, telle qu'en composaient les peintres des villes pour pareilles manifestations populaires.

Menant, à son tour, plus loin la discussion ainsi amorcée, M. J. GRAULS vise à l'*Explication de Bosch et de Bruegel* en deux chapitres. Le premier s'attache à éclaircir encore la question du «foin» et du «char de foin». La représentation de ce dernier constitue une satire de l'égoïsme et de la cupidité; c'est ce que permet d'affirmer le texte de l'Ommegang de 1563 publié par M. De Keyser. Le même texte fournit, d'autre part, l'occasion de mettre P. Bruegel l'Ancien en relation avec cet Ommegang. L'auteur relève trois expressions proverbiales qui y figurent et que Bruegel a représentées sur une gravure conservée à Londres. Elles ont trait à l'égoïsme et à la suffisance. Le même texte donne encore la description de certains objets symbolisant la tromperie. Ces objets aident à saisir le sens de deux proverbes de Bruegel. Le texte de l'Ommegang de 1563 est donc extrêmement précieux dans la recherche de la signification des œuvres de Bosch et de Bruegel.

L'étude suivante a encore trait à P. Bruegel l'Ancien. M. L. LEBEER y parle de *la Huque bleue*, qui forme réellement le centre idéologique des panneaux aux proverbes. Ici on a recours surtout au texte qui accompagne des images gravées. Après avoir décrit l'usage que l'on a fait jusque maintenant de cette source explicative, l'auteur signale un nouveau document de l'espèce, qu'il considère comme le prototype de toutes les compositions gravées rassemblant un nombre varié de proverbes. Ces compositions peuvent prendre comme titre unique «la Huque bleue» ou, plus exactement, «les Abus du monde renversé». En fait, le groupe essentiel est composé de deux personnages: une femme qui couvre son mari de ses «plissons» afin de pouvoir le tromper. C'est là l'image du monde renversé dont tous les proverbes (on en compte 94 au total) illustrent les aspects les plus divers. Cette étude de M. Lebeer est remarquablement documentée et concourt puissamment à déterminer la signification intellectuelle de l'œuvre de P. Bruegel l'Ancien.

La dernière étude du T. VI rompt avec les sujets précédents. Ecrite par M. FR. LYNA, elle prend pour objet *Un Bestiaire anglais enluminé, à Bruxelles*. Il s'agit du ms 8327-42 de la Bibliothèque royale, datant de la première moitié du XIV^e siècle et assez curieux, car son iconographie ne correspond pas exactement, ou même pas du tout, à son texte, ce qui prouve une pluralité de sources suivies avec désinvolture. Les caractères du style

et certains éléments externes concordent toutefois pour attribuer à cette œuvre une origine anglaise. Le réalisme n'y fait pas défaut, surtout dans la manière de représenter des animaux domestiques.

Le tome VII s'ouvre par des commentaires de M. GERARD BROM sur des tableaux du XVI^e siècle que, par la saine méthode du parallélisme, il compare chaque fois à leurs modèles du XV^e. Le titre qui est donné à cet exposé assez original — surtout dans sa présentation typographique qui ne s'en trouve pas toujours des plus réussies — en dit assez la conclusion: *Renouveau de notre peinture au début de la Renaissance*. D'autres réflexions, relatives à l'évolution du concept de plagiat, pourraient être curieusement faites à propos d'œuvres de composition quasi identique!

Se basant en partie sur un article que M. A. Corbet a autrefois publié dans cette revue (1936, p. 223-264), M. J. DUVERGER, dont la spécialité semble être de mettre en valeur d'intéressantes pièces d'archives, revient pertinemment sur *Corneille Floris II et l'Hôtel de Ville d'Anvers*. L'histoire des théories étant faite de flux et de reflux, l'auteur opère une conversion vers des opinions plus traditionnelles que celles qui avaient été émises récemment par divers auteurs. Grâce aux textes officiels, il lui est permis de rendre à Corneille Floris ce qu'on lui avait toujours attribué à juste titre, c'est-à-dire le projet initial et la direction des travaux de construction. Certaines collaborations, partielles et postérieures, doivent cependant être signalées. C'est là que le bât blessait...

M. IS. LEYSSENS introduit, par un copieux mémoire, la partie des *Bijdragen* consacrée aux sculpteurs baroques. Son sujet est *Hans van Mildert* (1582-1638). Le sculpteur, que rapproche de Rubens une naissance en Allemagne, fut à Anvers un des amis du grand peintre et son voisin de rue. Comme tel, il prit part à la décoration du « Rubenshuis ». Mais ce ne fut évidemment pas là toute sa production. Celle-ci est immense: frise de la cheminée qui orne la salle des mariages de l'Hôtel de ville d'Anvers, autel de S. Gommaire à Lierre, buste décorant la cour intérieure du Musée Plantin et d'autres œuvres encore existantes ou dont le souvenir nous est conservé soit par des dessins, soit par des mentions archivistiques. On en connaît assez pour dégager les grandes lignes de son style. Fait curieux: celui-ci ne trahit pas explicitement une influence rubénienne révolutionnaire. Van Mildert était un bon bourgeois posé!

Autre sculpteur, plus récent et naturellement plus influencé par le baroque: *Ludovicus Willemsens* (1630-1702). M. JAN L. BROECKX en parle dans un article de moindre étendue et sur la valeur duquel — en dépit de quelques acquisitions pleine d'intérêt — nous n'avons pas tous nos apaisements. Quand on voit l'auteur esquiver tout simplement une visite à Tournai, où, de son propre aveu, il devait identifier une paire de statues importantes, au moins du point de vue du rayonnement de l'art anversois, en invoquant le prétexte que la cathédrale, où se trouvent ces statues, est en pleine réparation — ce qui est d'ailleurs erroné — on se demande si le système du moindre effort n'a pas régi l'élaboration de tout le travail. Celui-ci, en tout cas, ne peut-être considérée comme définitif, ce qui est profondément regrettable. M. Broeckx éprouve aussi le besoin de publier le résumé de son article en langue anglaise, alors que les autres collaborateurs des *Bijdragen* se contentent du français, seconde langue nationale.

Très curieux est l'apport de M. J. DIERCKX sur un personnage de la fin de l'Ancien Régime et du début du Nouveau, le *peintre André Corneille Lens* (1739-1822). L'auteur l'étudie comme théoricien et lui rend justice après les âpres critiques dont l'ont chargé les critiques d'art flamands. Deux ouvrages retiennent l'attention: « Le costume ou essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'Antiquité, prouvé par les monuments » (Liège, Bassompierre, 1776), et « Du Bon Goût, ou de la Peinture consi-

dérée dans toutes ses parties (Bruxelles, De Braeckener, 1811). Lens, abruvé aux sources du Siècle des Philosophes et des premiers «antiquaires», voulait devenir, pour l'époque contemporaine, le «Boileau de la peinture». Il s'y est essayé à Anvers et à Bruxelles longtemps avant David.

Enfin nous avons le plaisir de revenir à nos moutons — ceux que les *Bijdragen* firent si bellement paître au début — avec un article sur *Klaas van de Werve* signé — est-il besoin de le dire? — par M. D. ROGGEN. L'auteur y rassemble et juge, en quelques pages substantielles, ce qu'il est bon de savoir sur le neveu et successeur de Sluter à Dijon.

Le peu qu'on ait gardé de l'œuvre de ce sculpteur est médiocre.

Somme toute, les Tomes VI et VII des *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* sont dignes de leurs devanciers.

PAUL ROLLAND.

A SCHOUTEET. *Marcus Gerards*. Brugge. Gidsenbond s. d. (1941), 8°, 56 p. 17 fig. 12 fr.
MARCUS GERARDS. Plan van Brugge, 1562. Id. s. d. (1941). 1 portefeuille de 10 feuilles 62 × 42, en trois couleurs.

Il ne faudrait pas s'imaginer que le Gidsenbond de Bruges publie seulement des brochures de propagande, des dépliants publicitaires. Son ambition est plus haute. On avait déjà pu s'en apercevoir par les éditions qui jalonnent sa louable activité et où les sujets historiques voisinent avec les préoccupations touristiques de bon aloi, si même ils ne les éclipsent pas.

Aujourd'hui c'est même à la publication d'une véritable étude inédite, pourvue de tout l'appareil de notes et de pièces justificatives, que procède cette société, devenue une véritable «société savante». L'étude de M. Schouteet en effet n'a plus aucun rapport avec la vulgarisation; elle constitue un apport vraiment nouveau dans la connaissance du peintre-graveur Marcus Gerards, si imparfaitement connu auparavant que le travail que nous signalons forme, à vrai dire, sa première biographie sérieuse. Sans doute, les circonstances ne permettent pas à l'auteur de dire le dernier mot sur toute la vie et toute l'activité de cet artiste brugeois, qui embrassa la Réforme et qui, comme tel, émigra en Angleterre. Mais le nombre des renseignements que l'on a pu trouver sur notre territoire, celui d'erreurs à redresser au moyen de notre documentation nationale sont tels qu'il fallait commencer par là et que, des résultats intéressants ayant été obtenus de ce côté, il convenait de les livrer au public, sans plus de délai.

M. Schouteet y procède en examinant successivement la vie de Marcus Gerards, son maître, ses élèves, son œuvre et tout particulièrement dans celui-ci le plan de Bruges de 1562.

Ce dernier plan qui, vu ses dimensions, fait l'objet d'une publication séparée, constitue un document de tout premier ordre pour la topographie et l'archéologie urbaines. Peut-être faut-il procéder avec une certaine prudence pour ses voies navigables. Ne fut-il pas établi, à l'initiative de l'administration communale de l'époque, pour démontrer aux commerçants que la ville était encore parfaitement accessible de la mer et tâcher de rappeler ainsi la fortune infidèle?

Qu'un coup de pouce n'ait pas élargi à dessein les canaux, nul n'oserait l'affirmer. Mais qu'importe, pour l'historien des villes et surtout pour l'archéologue, que les monuments ou autres curiosités soient rapprochés des rives si ces monuments sont fidèlement représentés, au moins dans leurs grandes lignes. Surtout s'il s'agit de monuments disparus. Or, sur le plan de Marcus Gerards, figurent au moins quatre-vingt neuf numéros intéressants de ce genre, dont une bonne table moderne donne les légendes. C'est dire

toute la valeur de l'édition qu'a réalisée le Gidsenbond de Bruges avec la collaboration, dont il faut le féliciter, de la lithographie E. Isselé.

L'association des guides officiels diplômés de Bruges fait bien les choses...

PAUL ROLLAND.

A. H. CORNETTE. *Drie uren in het Koninklijk Atheneum voor Schoone Kunsten van Antwerpen*, Anvers, Buschmann, 1941, petit in 8°, 96 p., illustr., 30 pl.

J. DENUCÉ, *Het Vleeschhuis*, Museum van Nijverheid en Kunst, Anvers, Burton, 1941, petit in 8°, 33 p., 24 pl.

FR. CLYMANS, *De Beurs te Antwerpen*, Beknopte aantekeningen, Anvers, Buschmann, 1941, petit in 8°, 41 p., 24 pl.

A. CORBET, *Het Koninklijk Vlaamsch Conservatorium*, Anvers, Pressa, 1941, petit in 8°, 61 p., 16 pl.

V. VAN DEN BERGHE. *De Stedelijke Volksboekerijen van Antwerpen*, (1966-1941), Anvers, Brabo, 1941, petit in 8°, 66 p., 16 pl.

FL. PRIMS. *Het Stadhuis te Antwerpen*, Anvers, Van Uffelen, 1941, petit in 8°, 120 p., 24 pl. (Publications du Service de Propagande et de Tourisme de la Ville d'Anvers).

Le Service de Propagande et de Tourisme d'Anvers continue avec une louable assiduité la publication de ses livrets cartonnés, de belle apparence, tous de même format, destinés à constituer une collection de guides historiques et pratiques relatifs aux principales curiosités et institutions de la ville.

Six de ces opuscules viennent de nous parvenir à tour de rôle. Il va de soi que celui qui figure en tête de cette rubrique retient particulièrement notre attention. L'auteur ne pouvait évidemment, en une petite centaine de pages réduites, dire tout ce qui est à énoncer du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers. Mais, se référant, d'une part, à ses propres publications antérieures, limitant, d'autre part, judicieusement son point de vue, il arrive à condenser suffisamment la matière pour que celle-ci ne prenne pas une place démesurée dans la série des petits guides anversoises, tout en ne sacrifiant pas trop cependant les choses essentielles au désir d'être bref. Aussi bien, il ne s'agit pas d'un sec aperçu historique des collections ni d'une brève énumération des pièces. Fidèle à une méthode qu'il a déjà appliquée plusieurs fois, le savant conservateur A. Cornette fait « l'histoire de l'Art » à propos » d'une visite dans son musée. C'est tout à la fois original et didactique. De plus, le choix des illustrations, présentant de préférence des détails d'œuvres — ce qui répond matériellement aux petites dimensions du volume — est du meilleur goût.

Le « Vleeschhuis » ou Vieille Boucherie s'identifie intrinsèquement avec un tout autre genre — partagé d'ailleurs avec le Steen tout voisin. Aussi c'est une formule différente qu'a pu, à bon droit, employer l'auteur du guide qui le concerne, M. Jean Denucé, son conservateur. Un mot sur le bâtiment, intéressant au point de vue de l'histoire de l'architecture dans son matériau de briques « entrelardées » d'assises de pierre blanche, puis la description sommaire des collections, telle est l'économie du petit ouvrage qui rendra bien des services.

La Bourse prend, à nos yeux, beaucoup plus d'envergure, et par son architecture de naguère, et par la vie extraordinaire qui s'y est développée à tous points de vue. M. Clymans — qui est en même temps la cheville ouvrière de toute la collection par ses fonctions de directeur du Propagandadienst — a eu l'excellente idée de se réserver le soin d'en parler. Il en décrit donc l'histoire — car il n'y a ici aucune collection à décrire ni même depuis 1858 aucune architecture authentique (sauf la tour) à faire admirer — sous ses multiples aspects, qui ne sont pas seulement d'ordre économique.

Bien que l'époque à laquelle correspond l'activité du Conservatoire royal de musique d'Anvers ne coïncide pas, vu son caractère trop récent, avec celles dont traite cette Revue, il nous faut toutefois signaler que ce conservatoire occupe d'anciens locaux dont l'intérêt architectural et sculptural est indiscutable, voire même de tout premier rang, vu qu'à côté de vestiges demeurés en place, la cheminée transportée dans le cabinet du bourgmestre, à l'Hôtel de Ville, constitue une véritable merveille, attribuée à Pierre Coeck d'Alost.

C'est d'ailleurs à cet hôtel de ville, et en grande partie à cette cheminée que revient, à son tour, le volume signé par M. l'abbé F. Prims. On sait que le savant archiviste d'Anvers a déjà consacré un très bel ouvrage à la maison communale de la Métropole. Il reprend ici, tout en y apportant de la variété dans les détails, la méthode vraiment scientifique qu'il a faite sienne et qui recherche à fond le pourquoi des choses, aussi bien des points de vue topographique et historique, que sous les angles archéologique et artistique. « Histoire et Description » forment les deux parties essentielles de l'exposé qui constitue un véritable modèle du genre. Les illustrations sont ici particulièrement choisies en raison de leur valeur documentaire.

PAUL ROLLAND.

PETER LIPPERT S. J. *Liebfrauenminne*. Munich, Verlag Ars Sacra. Jos. Müller, s. d. 245 p. illustr.

Peut-être ne devrions-nous pas parler de cet ouvrage dont le but immédiat échappe aux recherches historiques et archéologiques, mais nous avons rarement vu un livre d'édification religieuse conçu et illustré à la façon du *Liebfrauenminne* du R. P. Lippert S. J. Le sous-titre le représente comme un pèlerinage à travers la vie de Marie. Et c'est en effet un pèlerinage, non seulement pieux mais aussi artistique, égal à celui que l'on ferait à travers les plus riches musées du monde et pareil à celui que l'on entreprendrait à travers les plus splendides églises. Aussi bien l'art du moyen âge n'avait-il pas un but religieux? Et c'est pleinement retourner à son esprit que de le faire servir à l'élévation mystique de la pensée. L'historien de l'art lui-même, replacé dans les circonstances de production, y voit son sujet d'un tout autre œil — le bon!

Rompant définitivement avec la moribonde bondieuserie Saint-Sulpicienne, les éditeurs ont envisagé et prouvé la possibilité d'atteindre le vrai par le beau, c'est-à-dire de faire servir aux méditations de leurs lecteurs des scènes de la Vie de la Vierge, empruntées aux meilleurs peintres de toutes les écoles. La série commence à la naissance de Marie et se termine à son Assomption. Cent dix-huit reproductions de chefs-d'œuvre se rapportant au sujet sont ainsi présentées de façon luxueuse. On a fait la part du lion aux Primitifs italiens, mais les peintres des anciens Pays-Bas ne sont pas oubliés. A lire le texte, on songe aux « livrets » que les disciples de saint François prêtaient aux artistes pour les instruire et les émouvoir avant qu'ils se missent au travail. Et à regarder les illustrations, on constate que ce sont justement les peintres ayant subi cette formation intellectuelle et morale qui ont produit les œuvres les plus belles. Les peintres italiens sont de ceux-là et c'est peut-être ce qui explique ici leur place prépondérante.

PAUL ROLLAND.

MARTHE CRICK-KUNTZIGER. *La tenture de la Légende de Notre-Dame du Sablon*. Anvers, De Sikkell, 1942, in 8°, 36 pp. 20 pl.

Cette célèbre tenture fait l'objet d'une monographie spéciale due à un auteur dont l'autorité, en la matière, est universellement reconnue. Le sujet méritait d'être traité avec ampleur. En outre, cette publication nous apparaît comme une réparation tardive

à un chef-d'œuvre trop longtemps négligé et méconnu. A deux reprises, en 1874 et en 1893, l'Etat a eu l'occasion d'acquérir cette suite remarquable et de la soustraire ainsi à la dispersion et à des mutilations barbares. Hélas, les pouvoirs publics restèrent indifférents et, limités par la modicité de leurs crédits, nos Musées royaux ne purent acheter qu'une pièce sur quatre. C'est heureusement la plus belle.

On savait déjà que cette tenture avait été commandée par François de Tassis. Mais ce pouvait être pour orner son hôtel ou pour en faire don à une église. Mme Crick-Kuntziger, plus perspicace que tous ses devanciers, a retrouvé dans le récit du voyage de Philippe II aux Pays-Bas, en 1549, une allusion à «une ancienne et riche tapisserie» de l'église du Sablon, narrant l'histoire de la statue miraculeuse vénérée dans ce sanctuaire. A vrai dire, il était prématuré de qualifier d'ancienne une tapisserie tissée seulement une trentaine d'années auparavant. Mais le texte signale la présence d'écriteaux portant des vers didactiques; ce qui constitue une particularité concluante.

Reste à chercher où on a pu exposer cette tenture dans l'église qui s'y prêtait fort mal. La traduction française du récit de J. C. Calvette de Estrella affirme qu'elle pendait dans la «chapelle principale de l'église». Ce texte, pour être intelligible, doit s'entendre dans la principale des chapelles secondaires. Or, où la trouver au Sablon? Aucune des chapelles latérales n'est plus vaste que les autres, et aucune ne présente non plus les vastes panneaux nécessaires. Mais, à l'examen, le texte original dit «en la capella principal». Nous pensons qu'il eût fallu traduire «dans le chœur». En effet, en espagnol, le terme habituel est «capilla mayor» et l'adjectif «principal» a un sens très proche de celui de «mayor». Or, il y a dans la belle église bruxelloise, quatre pans de murs en dessous des fenêtres du chœur, là où se placent d'ordinaire les stalles du clergé. A la rigueur, des tapisseries de 5 m. 45 de long sur 3,55 de large pourraient, peut-être, y avoir trouvé place.

Avant de passer à l'étude archéologique proprement dite, Mme Crick-Kuntziger étudie, avec la science d'un bénédictin et le sens critique d'un bollandiste, les diverses versions de la légende pour expliquer le sujet jusque dans ses détails.

Le problème de la manufacture semble insoluble, en raison de l'absence de toute marque. Par contre, l'auteur des cartons peut être déterminé avec une certitude quasi absolue. Un faisceau d'arguments plaide en faveur de Bernard van Orley, peintre de l'église du Sablon et, ce qui est plus important, peintre attiré de la Cour. Or, dans la composition figure un grand nombre de portraits impériaux et on ne pouvait songer à faire poser de si hauts personnages. A notre époque, on aurait recours à la photographie. Jadis, la seule solution dans ce cas, était de recourir à un portraitiste ayant dans la mémoire les physionomies à évoquer et pouvant utiliser d'anciennes esquisses. Par une heureuse coïncidence, van Orley était un peintre de cartons et a tenu compte des difficultés techniques du tissage. C'est pourquoi la réussite est surprenante malgré des moyens médiocres. En effet, Mme Crick-Kuntziger nous fait remarquer que la trame du tissu n'est pas des plus fines. Mais les superbes planches de l'ouvrage nous révèlent une beauté insoupçonnée des détails.

A ces arguments péremptoirs, s'en ajoutent encore d'autres, dont plusieurs ont déjà été découverts et exposés par l'auteur, il y a une douzaine d'années. Aussi faudrait-il beaucoup de mauvaise volonté pour ne pas adopter sans réserve les conclusions de cette brillante étude, publiée à l'occasion d'une exposition B. van Orley aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

JEAN SQUILBECK.

La *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* succède depuis 1931 aux anciennes publications in-8° de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, c'est-à-dire aux *Annales* et aux *Bulletins*, remontant aux années 1843 et 1868 et dont les derniers volumes sont respectivement le tome LXXVIII (7^me série, T. VIII), paru en 1930, et le Bulletin de 1929.

Certains fascicules de ces anciennes publications sont encore disponibles. On peut se les procurer en s'adressant au secrétariat de la revue.

Il en est de même des tomes II et III de l'édition in 4°, hors série, de l'ouvrage de DEWITTE, *Histoire monétaire des Ducs de Brabant*, Anvers, 1894-1900.

Des réductions sont accordées le cas échéant.

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.*

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

