

---

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

---

**BELGISCH TIJDSCHRIFT**  
VOOR  
**OULDHEIDKUNDE EN**  
**KUNSTGESCHIEDENIS**

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

**DRIEMAANDEL. UITGAVE**

XII - 1942 - 4

**RECUEIL TRIMESTRIEL**

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

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

---

**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. CAPPART, L. VAN PUYVELDE, H. NOWE, P. BONENFANT, M. LAURENT, R. MAERE, D. ROGGEN.

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

SECRETARIS : PAUL ROLLAND  
ADJUNCT-SECRETARIS : JACQUES LAVALLEYE

SECRÉTAIRE : PAUL ROLLAND  
SECRÉTAIRE-ADJOINT : JACQUES LAVALLEYE

**INHOUDSTAFEL - SOMMAIRE**

Bladz. - Page

|   |     |
|---|-----|
| Bronnen voor de Geschiedenis van het Brugsche Schildersmilieu in de XVI <sup>e</sup> eeuw, door R. A. Parmentier ... ..   | 193 |
| Quelques manuscrits à miniatures de l'abbaye de S. Amand, par A. Boutemy ... ..   | 215 |
| Pierre Bruegel le Vieux et l'Histoire, par le Vicomte Ch. Terlinden... ..   | 229 |
| Tableaux peu connus conservés en Brabant, par le Comte d'Arschot... ..  | 259 |
| <b>BIBLIOGRAPHIE :</b>  |     |
| I. — Werken - Ouvrages: L. Scheltjens (A. Jansen); Em. Schaffran (G. Faider); H. Roosen-Runge (J. Lavalleye), J. Gessler (A. Visart de Bocarmé); E. Laloire et Land. Hoffmans (J. Lavalleye); Ch. Van den Borren (S. Clercx); La tapisserie, l'orfèvrerie (P. Rolland); P. Verlet (P. Rolland) ... .. | 271 |
| II. Tijdschriften en korte stukken - Revues et notices: 1. Bouwkunst-Architecture, (S. Brigode); 2. Schilder- en teekenkunst - Peinture et dessins (S. Sulzberger) ... ..   | 281 |
| TABLES ANNUELLES. — JAARLIJKSCHE REGISTERS ... ..   | 285 |

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 allev.) |           |
| 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.



# BRONNEN VOOR DE GESCHIEDENIS VAN HET BRUGSCHE SCHILDERSMILIEU IN DE XVI<sup>e</sup> EEUW

(Vervolg)

## XXII. HUGO PROVOST.

Hugo Provost kwam als vrijmeester in het ambacht der beeldenmakers en der zadelmakers te Brugge op 22 Februari 1511. Hij was buiten de laatstgenoemde stad geboren, doch waar hij zijn opleiding genoot, blijkt niet. In zijn corporatie is hij herhaaldelijk op den voorgrond getreden. Inderdaad tot zesmaal toe heeft hij deel uitgemaakt van het ambachtsbestuur, te weten: als tweede v i n d e r of bestuurslid in 1517/8 en als eerste v i n d e r in 1524/5, 1526/7, 1531/2, 1533/4 en 1542/3. Daarenboven heeft hij nog twee keeren het financieel beheer van het ambacht waargenomen, namelijk: als tweede g o u v e r n e u r of penningmeester in 1527/8 en als eerste g o u v e r n e u r in 1529/30. Hij overleed in December 1542, gedurende zijn laatsten termijn als v i n d e r, en werd op het kerkhof van de Sint-Gillisparochie begraven. Achtereenvolgens heeft hij in 1516 Olivier Laneel, in 1518 Alexander Meyne en in 1524 Jan Laruwe als leerknechten aangenomen. Hij was getrouwd met Anna Cools, dochter van Pieter, en heeft uit dit huwelijk de volgende kinderen gehad:

1<sup>o</sup> Anna Provost, getrouwd met Jan Luton;

2<sup>o</sup> Barbara Provost, getrouwd met den Brugschen schilder Joost Zoertaert;

3<sup>o</sup> Johanna Provost, getrouwd met Christiaan Daneels;

4<sup>o</sup> Jozine Provost, getrouwd met Everard Stoc;

5<sup>o</sup> Katharina Provost, getrouwd met Gillis vander Schraghe;

6<sup>o</sup> Maarten Provost, getrouwd met Anna de Vrye of de Vriere;

7<sup>o</sup> Oste Provost, schilder, getrouwd met Antonine de Brune.

Uit denzelfden echt heeft onze Hugo nog twee kinderen verwekt, die tijdens zijn leven overleden zijn: vooreerst een kind, dat in Maart 1530 op het kerkhof van de Sint-Gillisparochie ter aarde besteld werd (33), en verder een dochter, genaamd Marie, die gehuwd was met den schilder Adriaan Provost, zoon van Jan, en in April van het bovengenoemde jaar op het kerkhof van de Sint-Jacobsparochie begraven werd.

(33) Zie: W. H. J. WEALE, *Comptes de la fabrique de l'église de Saint Gilles à Bruges*, in *La Flandre*, tom. I (1867), blz. 355.

Meester Hugo was bij zijn afsterven tamelijk ge goed en bezat onder meer twee huizen, onderscheidenlijk genaamd 't *Kaproentje* en *De Targe*, die gelegen waren aan de westzijde van de Sint-Jorisstraat, niet ver van de Vlamingbrug. Hij heeft ruim dertig jaar te Brugge gewerkt, in een tijd dat aldaar vele schilders van naam gevestigd waren, zooals Gerard David, Jan Provost, Adriaan Isenbrant, Ambrosius Benson en Lancelot Blondeel. Het valt des te meer te betreuren, dat er zoo weinig bescheiden voorhanden zijn om zijn kunstenaarsloopbaan toe te lichten. Dit toch staat vast, dat hij omstreeks 1530 eenige keeren op de Brugsche jaarmarkten schilderstukken te koop heeft geboden (34).

1.

1528, September 22. — *De schilder Joost de Smit alsmede Hugo Provost worden voorloopig aangesteld tot voogden over de twee minderjarige dochters van Pieter Casebroodt.*

Joos de Smit (35), schildre, ende Hughe Provost by provisiën juraverunt tutores van Maikin ende Callekin, Pieter Casebroodts kinderen by Lowyse, ux or. Actum den 22<sup>en</sup> in Septembre 28, present: Snouckaert ende Eerdrycke, scepenen (36).

*Weeskamer van Brugge, aanteeckenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1531, blz. 105 v., nr. 4.*

2.

1530, September 17. — *Hugo Provost, schilder, en diens vrouw, Anna Cools, dochter van Pieter, dragen aan meester Jan Roelpot, chirurgijn, den eigendom over van het huis «Kleve», gelegen voorbij de Vlamingbrug, aan de westzijde van de Sint-Jorisstraat, met behoud van een recht van watergang.*

Clayszuene. Boodt (37), 17 Septembre 1530. — Hughe Provoost, de schildere, ende joncvrouwe Tanne, filia Pietre Cools, ux or, als ervachtich ende propriëtarissen zynde vanden parcheele van huuse hiernaer verclaerst, zo ons scepenen voorn. dat bleec by eenen chaerter van ghiften, bezeghelt met scepenen zeghelen van Brugghe, in daten vanden 15<sup>en</sup> daghe van Meye in 't jaer 1527, ghetheeckent by Jacop de Clerc, wylen cleric ter

(34) Vgl. over hem L. DEVILLERS, in *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, tom. XVIII (1905), kolommen 224-225 (voc. *Prévost Hugues*); C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 56b, 61b, 65a, 66a, 66b, 67b, 68b, 69b, 73b, 77b, 78b, 80b, 201a (Brugge-Kortrijk, z. j.); R. A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVI<sup>e</sup> eeuw*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom. XI (1941), blz. 106-108, 111-112; [W. H. J. WEALE], *Inventaire des chartes et documents appartenant aux archives de la corporation de Saint Luc et Saint Eloi à Bruges*, in *Le Beffroi*, tom. II (1864-65), blz. 247; [Id.], *Jean Prévost, peintre, circa 1470-1529*, in *Le Beffroi*, tom. IV (1872-73), blz. 212, 214; W. H. J. WEALE, *Les Prévost*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. LXII (1912), blz. 163-164.

(35) Werd als vrijmeesterszoon onder de schilders te Brugge opgenomen den 7<sup>en</sup> Mei 1526. Vgl. C. VANDEN HAUTE, t. a. p., blz. 66a.

(36) Hugo Provost werd van de bovengenoemde voogdij ontslagen den 8<sup>en</sup> April 1529. Zie: *Weeskamer van Brugge, aanteeckenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1531, blz. 106 v., nr. 6.*

(37) Namen van de scepenen voor wien onderhavige akte verleden is.

vierschare derzelver stede, ende ghaven halm ende wettelicke ghifte meester Jan Roelpot, den chirurgien, van eenen huuse met datter toebehoort, staende te voorhoofde over de Vlamynbrugghe, ande westzyde vander strate (38), gheheeten *Cleven* (39), naesten den huuse toebehoorende de weduwe van Pietre de Wulf met gemeenen muere ende loodin ghote ande noordzyde u n a ende den huuse toebehoorende Jan Gillis, ooc met gemeenen muere ende loodin ghote, zoverre als 't voorhuus van denzelven huuse strect, zuudzyde a l t r a [sic], tzelve huus achterwaerts streckende met eene ghecalsyede plaetse ende den achterhuuse daer t'henden staende met zyne vryen mueren totten hovynghen toebehoorende Joos Waghe, de cupere, behouden ooc desen huuse ten eeuweghen daghen de vryhede ende suwerynghe van eender grippe commende vanden voors. achterhuuse up 't voors. ghecalsyede plaetskin ende also duer ende neffens den muer vanden voors. huuse vander weduwe van Pietre de Wulf ter stratenwaerts ute, zo dat nu es ende van ouden tyden [plochte te zyne, staende] upder kercke landt van Sint-Jacopskercke in [Brugghe ende andere] (40) diere toebehooren, met 4 s. gr. elckers jaers gaende uten voors. huuse met datter toebehoort ten rechten landcheynse, daerof men jaerlicx ghelt der capelrye vanden Bodekins binder kercke van Onser-Vrouwe in Brugghe 4 s. 10 d. par. telcken midwintere, item 't cloostere vanden Chaertreusen by Brugghe 6 s. 4 d. par. telcken Johannis, item den disch van Onser-Vrouwenkercke in Brugghe 6 s. 7 d. par., item der obediëncie van Sinte-Donaeskercke in Brugghe 10 d. par. telcken midwintere ende 't remanant ne cost men niet verclaersen wien of wanneer men die ghalt; voort noch belast met 10 l. gr. eenswechdraghens jeghens Clare van Beyeghem, te betalene by 2 l. gr. 's jaers telcken alf Meye, commende over den coop ende als reste vanden voors. huuse, c u m warant e t c u m clausele.

*Register van Cornelis vanden Leene, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1520-1539, blz. 325-326.*

3.

1530, September 17. — *Meester Jan Roelpot, chirurgijn, en diens vrouw, Barbara, vestigen op het in den vorigen brief vermelde huis «Kleve», ten behoeve van den schilder Hugo Provost, een eeuwige rente van 20 schellingen groot 's jaers, losbaar tegen den penning 18 en op twee nader aangegeven termijnen te voldoen.*

Idem scepenen, idem dach. — Meestre Jan Roelpot, de chirurgien, ende Barble, zyn wyf, als by ghiften ghepasseert voor ons scepenen voors., hedent late deser lettre, propriëtarissen ende ervachtich zynde vanden naervolghende parcheele ende bezetteden over hemlieden ende over huerlieder naercommers Hughe Provoost, de schildere, ende zyne naercommers up 't boveghenoomde parcheel also vander somme van 20 s. gr. 's jaers eeuwelicke rente, boven de voors. landcheyns ende laste of de weerde etc., te gheldene ende te betalene: d'een heltscheede vander voors. eeuwelicke rente den eersten dach van April nu eerstcommende ende d'ander heltscheede vander voors. eeuwelicke rente den eersten dach van Octobre daernaer eerstcommende, ende alze voort te gheldene ende te betalene elcke heltscheede vander voors. eeuwelicke rente telcken eersten daghe van April ende Octobre daernaer volghende, eeuwelicke voorwaerts ende

(38) Hiermede wordt de tegenwoordige Sint-Jorisstraat bedoeld.

(39) Over de ligging van het bovengenoemde huis vgl. nader L. GILLIODTS, *Les registres des «Zestendeelen» ou le cadastre de la ville de Bruges de l'année 1580*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. XLIII (1893), blz. 275.

(40) De twee bovenstaande plaatsen, waar de woorden tusschen vierkante haakjes door ons bij gissing werden bijgevoegd, zijn in het origineel door de vocht bedorven.

gheduerende, te lossene den penninck 18, zule ghelt als nu cours heift, naer der ordon-  
nancie vander munte, behouden taillable.

*Register van Cornelis vanden Leene, klerk van  
de vierschaar van Brugge, over de jaren 1520-  
1539, blz. 326.*

4.

1530, September 17. — *Meester Jan Roelpot en zijn vrouw beloven aan Hugo Provost  
vrijwaring voor de betaling eener schuld van tien pond groot, waarmede het huis « Kleve »  
belast is.*

Idem scepenen, idem dach. — Idem meestre Jan et ux or beloven over hemlieden  
ende over huerlieder naercommers Hughe Provoost, de schildere, scadeloos te houdene  
ende wel te quictene ter causen vander somme 10 l. gr. ghevedder schult, t'anderen tyden  
ghewet by Jan de Cuenync ende daerinne verbonden [staet] 't voorn. parcheel ten behouwe  
ende profyite van Clare van Beyeghem, dewelcke 10 l. gr. de voors. Jan alleene t' zynen  
laste ghenomen heift te betalene ende den voors. Hughe, hoewel hy hem vanden voorn.  
parcheele ghifte ghegheven heift, daerovere nemmermeer in garantde te roupene.

*Register van Cornelis vanden Leene, klerk  
van de vierschaar van Brugge, over de jaren  
1520-1539, blz. 326.*

5.

1530, November 24. — *Hugo Provost pandt voor schepenen van Brugge een huis van  
Jozef Plocquoy aan de Rei bij het Minderbroedersklooster wegens achterstallige rente.*

Ghedynghet poorters den 24<sup>en</sup> in Novembre XV<sup>e</sup> ende dertich.

... Per Hughe Provoost de bezettinghe est Joseph Plocquoy de 20 s. gr. tsjaers  
euwelicke rente tsjaers, viel 2 Octobre 1529 ende 30. Per Reykin byden Freren.

*Register van Adriaan Beernaerts, klerk van de  
vierschaar van Brugge, over de jaren 1530-1532,  
blz. 36, nr. 4.*

6.

1531, November 16. — *Hugo Provost pandt voor schepenen een huis aan de Rei bij  
de Vlamingbrug, toebehoorende aan de weduwe van Andries Baroen, om daarop een  
termijn van tien schelling groot, verschenen in Augustus laatstleden, te verhalen.*

Ghedynghet poorters den 16<sup>en</sup> in November 1531.

... Per Hughe Provoost de bezettinghe est vidua Andries Baroen over 10 s. gr.  
euwelicke rente, 1 jaer viel Ougst 31. — Per Vlaminckreyc [?].

*Register van Adriaan Beernaerts, klerk van  
de vierschaar van Brugge, over de jaren 1530-  
1532, blz. 235, nr. 4.*

7.

1533, Mei 12. — *De schoenmaker Jan de Brauwere wordt aangesteld om met Hugo  
Provost de voogdij waar te nemen over Joost, den minderjarigen zoon van Philips Grandon.*

Jan de Brauwere, cordewanier, juravitutor in stede van Ghelein van Galdere,  
overleden, met Hughe Provoost te voeren voochd van Jooskin, Philips Grandons zuene

by joncvrouwe Tanne Baudins, uxor prima (41). Actum den 12<sup>en</sup> in Meye 33, present: Theimseke, overzienre, Cabootere ende Spaers, scepenen (42).

*Weeskamer van Brugge, aanteeckenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, blz. 90, nr. 2.*

8.

1541, December 22. — *Pieter vander Mote en Jacob van Spiere, als voogden van Cornelis Adriaens, zoon van Gillis, vragen de toestemming aan de magistraat van Brugge om met het bedrag van vijf en veertig pond groot, dat de voornoemde wees van zijn ouders geërfd heeft, een rente te mogen koopen van twee pond tien schelling groot 's jaars, losbaar tegen den penninck 18 en te verzekeren op een huis bij de Vlamingbrug; tevens beloven zij de rente van tien schelling groot 's jaars, waarmede het voorschreven huis ten behoeve van de kinderen van Hugo Provost bezwaard is, af te lossen.*

Voet, Voocht, Theimseken, Gomaer, Pringheel, Merendre, 22 Decembre [15]41. — Pieter vander Mote ende Jacop van Spiere, als voochden van Neelkin, filius Gillis Adriaens, bidden omme consent omme over ende uter name van derzelve ende van zynen penninghen hem ghesuccedeert byden overlydene van zyne vadere ende moedere te mogen minderen de somme van 45 l. gr., omme die t'employeren in cope van 2 l. 10s. gr. losrente tsjaers den penninck achiene, up een huus met zynen toebehoorten, staende binnen deser stede van Brugghe inde Vlaminstrate, beneden de Vlaminbrugge, jaerlicx ghelast in 8 s. par. landcheins, die men ghelt der stede van Brugghe ende noch bovendien in 10 s. gr. losrenten den penninck 18, die men ghelt de kindren van Hughe Provoost, t'alzulcke terminen binden jaere als de charters van constitutiën danof zynde dat verclaeren; dewelcke 10 s. gr. metten penninghen van desen ghelost zullen werden ende also 't voors. parcheel daerof ontlast zal wesen. Ende dit al omme betere ghedaen etc., present: meestre Jan Adriaen, Pieter Adriaens ende Heinric Adriaens, vrienden ende maghen etc.

*Register van Gommar Coolman, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1541-1542, blz. 28.* — In margine staat aangeteckend: «Gheconsentert».

9.

1543, October 20. — *Jan van Ghuulcken en Victor Cools, als voogden van Maarten en Johanna, de twee minderjarige kinderen door wijlen Hugo Provost verwekt bij zijn vrouw, Anna Cools, maken een inventaris op van het vermogen, dat de voorschreven weezen van hun vader geërfd hebben.*

[Den 20<sup>en</sup> in Octobre 1543 Jan van Ghuulcken ende Victor Cools, als voochden van Martin ende Jannekin, Hughe Provoost ombejaerde kinderen die hy hadde by joncvrouwe Anna Cools, zynen wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte vanden goede denzelven kinderen toecommen (onder anderen huerlieder selfs) byden overlyden vanden voors. Hughe Provoost, huerlieder vadere, ende es 't naevolghende.

(41) De aanstelling van Hugo Provost zelve is niet te vinden.

(42) Den 10<sup>en</sup> Juli d.a.v. werd de bovengemelde Jan de Brauwere als voogd vervangen door den bakker Paulus Baudins. Zie: *Weeskamer van Brugge, aanteeckenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, blz. 90 v., nr. 3.*

Eerst de rechte twee deelen van zeven deelen inde heltscheede van eenen huuse met datter toebehoort, staende ten voorhoofde ten Vlaminckdam, tselve huus gheheeten *De Taerge*, ande westzyde vander strate, naesten huuse gheheeten 't *Capproenkin*, hiernaer ghenompt, met zynen vryen muere ende oziedrope ande zuudtzyde an d'e'en zyde ende den huuse gheheeten *Jerusalem*, wylen toebehoorende Pieter Losschaert ende nu Martin de Behaghele, met zynen vryen muere ende oziedrope ande noordtzyde an d'ander zyde, met veertien scellinghen par. [?] elckes jaers gaende uuten voorn. huuse in 't gheheele met datter toebehoort ten rechten landtcheinse.

Voort ghelycke deelen vanden voorn. huuse met datter toebehoort gheheeten 't *Capproenkin* (43), twelke wylen een backerye was, vooren ghenompt, met vichtien scellinghen par. elckes jaers gaende uuten voorn. huuse met datter toebehoort ten rechten landtcheinse ende voort noch met tien scellinghen grooten eeuwelicke rente elckes jaers gaende uuten voorn. huuse met datter toebehoort, metgaders den huuse met datter toebehoort gheheeten 't *Kuenkin*, staende ten voorhoofde ande zuudtzyde vanden Ouden-zack, die men ghelt Adriaen de Hondt, waerof dat dit huus met zynen toebehoorten jaerlycx ghelt de vyf scellinghen grooten ende 't voorn. huus *ten Kuenkin* d'ander vyf scellinghen grooten, naer 't verclaers vanden brieven daerof wesende.

Voort noch ghelycke deelen van zes ponden grooten lyfrenten tsaers, danof de twee ponden grooten tsaers staen ten live vande voors. weduwe ende Janne, huer dochtere, andre twee ponden grooten tsaers ten live van Oste ende Jozyne Provoost, huere kinderen, ende d'ander twee ponden grooten ten live van Babekin ende Tannekin, 's voors. Hughe Provoost kinderen byde voors. joncvrauwe Anna Cools, al verbonden ende versekert upde stede van Brugghe, naer 't verclaers vanden brieven daerof wesende.

Ende voort noch in penninghen commende vande catheylicke goedinghen, vercochte huusen ende eerstre, schilderye ende inbringhen van d'ander hoirs, huerlieder selfs by huwelicke zynde, tsamen de somme van acht en veertich ponden éénen penninc grooten, van welker somme de voorn. bezitteghe in betalinghen ghegheven heift den voorn. voochden ten behouwe van 't voors. Martkin over zyn heltscheede, bedraghende vier en twintich ponden ende twaelf miten, zessentwintich scellinghen acht penninghen grooten losrente tsaers den penninc achtiene, bezedt up 't rechte derdendeel van eenen huuse met datter toebehoort ghenampt 't *Catkin*, staende ten voorhoofde ande westzyde vande Groote Maerct, vallende telcken achsten daghe van Sporcle, naer 't verclaers vande brieven daerof wesende, waermede Martin van zynen deele vuldaen es ende voort ten behouwe van Jannekin omme huer te vuldoene van ghelycke 24 l. gr. 12 miten zo heeft huer de voors. weduwe in betalinghe ghegheven een rente van tien scellinghen grooten tsaers losrente den penninc achtiene, versekert up een huus met zynen toebehoorten voorhoofdende inde Noordzandtstrate, gheheeten *Den Cardinaelshoedt*, vallende den derden in Wedemaent ende Decembre in 't jaer ende d'ander 15 l. gr. ende 12 miten waren ten overbringhen van desen onder ende inden handen vande voors. joncvrauwe Anna Cools metter houdensse van denzelven kinde, weddinghe stedekiesinghe upde Vlasbrugghe in Sint-Donaeszestendeel, omme aldaer pandinghe te ghenietene, met belofte van breedere zekere te doene dies verzocht wesende, als 't blyct byde weddinghe daerof

(43) De huizen *De Targe* en 't *Kaproentje* bevonden zich aan de westzijde van de tegenwoordige Sint-Jorisstraat; zij maakten deel uit van het huizenblok, gelegen tusschen de Poitevinstraat en het verenigingsgebouw van het schuttersgild van Sint-Joris, genaamd *Het Jong Hof*. Vgl. L. GILLIODTS, *Les registres des « Zestendeelen » ou le cadastre de la ville de Bruges de l'année 1580*, blz. 275.

wesende in daten vanden derden dach van Octobre 1543, onder scepenen zeghelen Jacop de Boodt ende Michiel Snouckaert, cleric: Bernaerts.

Ende hierjeghens bleef de voors. bezitteghe alleene gherecht in al 't ander goedt, voort in baten ende lasten, quitsceldinghe in forma, als 't blyct byden verdeele daerof wesende in daten vanden voors. 3<sup>en</sup> daghe van Octobre duust vyfhondert drie ende veertich, onder scepenen zeghelen de voors. Jacop de Boodt ende Michiel Snouckaert, cleric: de voors. Bernaerts.

*Weeskamer van Brugge, register van weezen-goederen van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren 1531-1552, blz. 128.*

10.

1544, Juni 23. — *Anna Provost, dochter van wijlen Hugo en vrouw van Jan Luton, bij afwezigheid van haren man door het college van schepenen gemachtigd om mede te werken aan de boedelscheiding in het sterfhuis van haren vader, benevens Gillis vander Schraghe en Joost Zoetaert, als voogden van Oste en Jozine, de minderjarige kinderen door Jan Luton verwekt bij Anna Provost, geven bij de weeskamer het bedrag aan van vier pond groot, aangekomen aan de voorschreven Anna en hare voornoemde kinderen uit de nalatenschap van den bovengemelden Hugo Provost.*

Den 23<sup>en</sup> dach van Wedemaent 1544 Tanne, Jan Lutons wyf, midts d'absentie van huere man, die langhe uuten lande gheweist heift ende van zyn leven ofte overlyden niet verhoort, gheautoriseert midtsdien byden ghemeenen college van scepenen omme te verstante ten verdeele van wylen Hughe Provoost sterfhuuse, ende Gillis vander Scraghe ende Joos Zoetaert (44), als voochden van Ostkin ende Jozynkin, tsels Jan Lutons kindren die hy hadde byder voors. Tanne Provoost, zynen wive, t'elcx rechte ende bewarenene, brochten ten papiere van weesen de grootte vanden goede der voors. Tanne ende kindren toecommen byden overlyden vanden voors. Hughe Provoost ende es in penninghen vier ponden grooten zuvere ende nets ghelts boven allen commeren ende lasten vanden voors. sterfhuuse, metgaders ooc vanden inbringhene dat de voors. Jan Luton ende zyn wyf ghehouden waren ter deser doot in te bringhene jeghens huere medehoirs ende aedinghers; van welker somme de voors. Tanne ende voochden hemlieden kenden vernoucht ende ghepaeiet van joncvrouwe Tanne, Hughe Provoost weduwe, bezitteghe van tsels Hughens sterfhuuse, als 't blyct byder quitsceldinghe ende verdeele daerof wesende, in daten vanden derden daghe van Octobre duust vyfhondert drie ende veertich, onder scepenen zeghelen Jacop de Boodt ende Michiel Snouckaert, cleric : Bernaerts.

*Weeskamer van Brugge, register van weezen-goederen van Sint-Jacobszestendeel over de jaren 1538-1555, blz. 89.*

11.

1545, Februari 4-5. — *De weduwe van Hugo Provost pandt voor schepenen het huis van Jacob Barroen bij de Vlamingbrug, om daarop een termijn van tien schelling groot, verschenen in November laatstleden, te verhalen.*

(44) Deze Joost Zoetaert was gehuwd met Barbara Provost, dochter van Hugo, en werd als vrijmeesterszoon onder de schilders te Brugge aanvaard op 18 October 1533; hij overleed stellig vóór 5 Augustus 1552. Vgl. C. VANDEN HAUTE, t. a. p., blz. 70a, 201 b; vgl. ook de alhier sub 18 medegedeelde oorkonde.

Ghedinghet poorters den 4<sup>en</sup> ende vyfsten dach van Sporcle 1544.

... Per vidua Hughe Prevost de bezettinghe e s t Jacop Barroen d e 10 s. gr. eeuwelicke rente, viel in Novembre laest. — Beneden de Vlamynbrugge.

*Register van Adriaan Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1544-1545, blz. 152, nr. 6.*

12.

1545, Mei 15. — *Cornelis Bernaerts, optredend namens Anna Cools, weduwe van Hugo Provost, wordt door het stedelijk gerecht in 't bezit gesteld van een huis bij de Vlamingbrug, toebehoorende aan Jacob Barroen.*

Ten zelven daghe ende jare als boven [den vichtiensten dach van Meye XV<sup>e</sup> vive ende veertich] zo was idem [Cornelis Bernaerts] machtich over joncvrauwe Anna Cools, Hughe Prevost weduwe, ghestelt realic etc. (45) van eenen huuse met zynen toebehoorten, staende ten voorhoofde beneden de Vlamynbrugge, toebehoorende Jacop Barroen, p e r idem dienare [Jacop Nettelet, colidragher ende wettelic vangher vander stede van Brugghe] etc., ter presentie ende byzyne van Berthelmeeus Aeck ende Amandt Solle, beede droochscheeders ende poorters etc., omme van denzelven etc.

*Register van Adriaan Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1544-1545, blz. 301, nr. 1, kanteekening: «Possessie».*

13.

1545, October 5. — *Gillis vander Schraghe, mutsenreeder, en Joost Zoetaert, schilder, worden benoemd tot voogden over Maarten en Johanna, de twee minderjarige kinderen door wijlen Hugo Provost verwekt bij zijn vrouw, Anna Cools, ter vervanging van Victor Cools en Jan van Ghuulcken.*

Gillis vander Scraghe, mudsereedere, ende Joos Zoetaert, schildere, juraverunt tutores in stede van Victor Cools ende Jan van Ghuulcke, verlaten, te vooren voochden van Martin ende Jannekin, Hughe Provoost kinderen by joncvrauwe Anna Cools, n x o r. Actum den 5<sup>en</sup> in Octobre 1545, present: Vlamincpoorte, overzienre, Breyele ende Bilscopenen.

*Weeskamer van Brugge, aanteeckenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, blz. 189, nr. 2.*

14.

1546, Juni 10. — *De schepenbank van Brugge wijst aan de weduwe van Hugo Provost twee door haar gepande huizen toe, gelegen bij de Vlamingbrug en vroeger behorende aan Jacob Barroen.*

Ten poortersche etc. zo hadde de weduwe van Hughe Provost, heesscheghe, etc. Jacop Barroen ende zyn wyf, verwecrers, ende comparerende meestre Symon vander Capelle etc., hoe dat by ghebreke van betalynghe van 10 s. gr. eeuwelicke rente tsjaers, die de

---

(45) Korthedshalve heeft de kopiïst hier een passus weggelaten in dezer voege: « ende by effecte inde actuele possessie ende ghebruc zamichede ». Vgl. soortgelijke akte in onderhavig register, op blz. 300 bovenaan.

voors. heesscheghe hadde up 2 husen met lueren toebehoorten (46), staende binnen deser stede d'een neffens den anderen upde Reye beneden der Vlamynbrugge, tusschen dezelve brugge ende 's Heer Admiraelstrate (47), toebehoorende den voors. verweerers, de bezettinghe daerof zynde was ten verzoucke vande heesscheghe upden 4<sup>en</sup> dach van Sporcle in 't jaer XV<sup>o</sup> ende XLIII te wette gheboden te lossen binnen den ghenachten daeromme staende ende dat over 10 s. gr. t'achtere vande voors. rente van eenen jare, ghevallen den 9<sup>en</sup> dach van Novembre in 't jaer XV<sup>o</sup> ende XLIII; ende de ghenachten leden zynde, zo was Cornelis Bernaerts, als procureur vande heesscheghe upden 15<sup>en</sup> dach van Meye in 't jaer XV<sup>o</sup> ende XLV ghestelt etc., alzoo dit al claerlick etc., die de voors. meestre Symon etc., midswelcken ende dat de voors. verweerers etc., zo verzochte ende concluderde de voors. meestre Symon vande Capelle inder qualiteyt als boven etc. omme byde voors. heesscheghe etc. naer rechten etc. tenzy etc.

Ende naerdatt meestre Jan du Bruccq, als procureur vande voors. verweerers, ghezeyt hadde dat hy in 't decreet byde heesscheghe verzocht consenteirde, behouden dat de verweerers tzeve decreet zouden vermoghden purgieren, midts betalende alle de voors. achterstellen ende wettelicke costen binnen 3 maenden eerstcommende, daerinne de voors. procureur vande heesscheghe niet consenteren en wilde, maer persisteirde strictelic in recht t'hebbene, so waren hendelinghe etc. de voors. verweerers verclaersd in huerliedter verzochte dilay of purgatie niet ontfanghelic zynde, decreterende dienvolghende den voors. meestre Symon vander Capelle, als procureur ende ten behouwe vande heesscheghe, inde propriëteyt etc., omme by derzelve heesscheghe etc. naer den rechten etc.

Actum als boven (48).

*Register van de vierschaar van Brugge over de jaren 1545-1550, blz. 152 v.-153.*

15.

1546, Juni 22. — *De stadsregeering van Brugge maakt de verkoopning bekend van twee huizen aan de Rei bij de Vlamingbrug, die door de weduwe van Hugo Provost wegens achterstallige rente gepand zijn.*

Actum ter clocke den 22<sup>en</sup> in Wedemaent in 't jaer XV<sup>o</sup> zessenveertich, present : Lem. Moscron, scopenen.

... Voort die coopen willen twee husen met lueren toebehoorten, te gadere staende d'een neffens den anderen te voorhoofde upde Reye beneden der Vlamynbrugge, te wetten oghewonnen by decrete byde weduwe van Huughe Provoost voor d'achterstellen van 10 s. gr. tsjaers eeuwelicke rente... Ende die al commen Maendaghe, Dysendaghe ende Woensdaghe eerstcommende inde weescamere van deser stede, aldaer men ter vercoopinghe van dien verstaen zal, meest daeromme biedende met ghereeden ghelde wordt de naeste.

*Register van hallegeboden over de jaren 1542-1553, blz. 238, nrs. 2, 6.*

(46) De uitwinning, waarvan in onderhavige akte alsmede in de volgende sprake is, heeft blijkbaar betrekking op dezelfde perceelen, die hierboven sub 11 en 12 aangegeven zijn. Nochtans wordt sub 14 en 15 gewag gemaakt van twee huizen, terwijl sub 11 en 12 maar één huis vermeld wordt. Misschien is in de eerstmedegedeelde documenten een vergissing ingeslopen, of wel wordt in de sub 14 en 15 gepubliceerde stukken een tweewoonst bedoeld.

(47) Bedoeld is het gedeelte van de Augustijnenrei tusschen de Sint-Jorisstraat en de Jan Miraalstraat.

(48) Het formulier van het bovenstaande vonnis is in eene aanmerkelijke mate verkort geworden, zooals 't bij de registratie van soortgelijke akten wel meer geschiedde.

## 16.

1549, Januari 8. — *Bartholomeus Gheerolf, bakker, wordt buitenpoorter en gaat zich te Sint-Kruis bij Brugge vestigen; hij kiest domicilie ten huize van Anna, weduwe van Hugo Provost, wonende voorbij de Vlamingbrug.*

Sinte-Cruus. — Bertelmeeus Gheerolf, filius Clais, ingeboren poorter ende vry backere, hout zyn poorterscip ten huuse van Tannekin, vidua Hughe Provoost, wonende over de Vlaminckbrugge. Actum 8 in Lauwe 1548.

*Register van de buitenpoorters van Brugge over de jaren 1548-1569, blz. 1 v.*

## 17.

1550, Mei 19. — *Anna Cools, weduwe van Hugo Provost, draagt over aan Cornelis de Rudder, ten behoeve van Anna, dochter van Joost Zoetaert en diens vrouw, Barbara Provost, een rente van tien schelling groot, losbaar tegen den penning 18 en verzekerd op een huis aan de zuidzijde van de Carmersstraat, onder voorwaarde, dat zij zelf gedurende haar leven de voornoemde rente zal mogen ontvangen.*

Eoodt, Mouscron, 18 Meye [15]50. — Joncvrauwe Anna Cools, Hughe Provoost weduwe, als by verdeele ghemaect vande achterghelaten [goedinghen] van wylen den voorn. Hughe Provoost gherecht wesende inde rente hiernaer verclaerst, ut patet per chaerter van verdeelinghe, bezeghelt etc., in daten vanden derden daghe van Octobre [15]43, gheteeckent by Adriaen Beernaerds, wesende cleric etc., ende gaf up ende drouch in handen over huer ende huere naercommers Cornelis de Rudder, ten behouve ende proflyte van Tannekin, de dochter van Joos Zoetaert, die hy hadde by joncvrauwe Baerble, filia Hughe Prevost, zyn wyf, ter zelve Tannekin behouf, al zulk recht, cause ende actie als de voorn. joncvrauwe Anna hadde ofte heesschen mochte an dese jeghenwoordighe chaerter van bezette, verclaersende van 10 s. gr. losrenten den penninck 18, bezet, verzekert ende gheassigneert up een huus met datter toebehoort staende ten voorhoofde inde Carmersstrate, ande zuudzyde van diere, toebehoorende ter date vanden bezette Adriaen Bekaert ende nu Jooris Mynheere, ende voort etc., duer dewelcke etc., behouden byder voorn. joncvrauwe Anna 't blat, ghebruuc ende upheve vande voorn. rente huer leven lanc ghe-duerende ende naer huere overlyden zo zal de voorn. rente volghen 't voorn. Tannekin, cum garant.

*Register van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1549-1551, blz. 351-352.*

## 18.

1552, Augustus 5. — *Barbara Provost, dochter van wijlen Hugo en weduwe van Joost Zoetaert, verklaart, onder verband van haar moederlijk erfdeel, aan Laurens Rave de som van twaalf pond groot schuldig te zijn, waarvoor de laatstgenoemde Laurens haar zes jaar lang kost en inwoning moet verschaffen.*

Peris, Zwarte, 5 Ougst [15]52. — Barbele, filia Hughes Provoost, Joos Soetaerts weduwe, kende ende lyde ende by desen kende ende leedt wel ende duechdelicke schuldich zynde

Lauwereyns Rave (49) de somme van twaelf ponden grooten, ter causen voor welke 12 l. gr. de voorn. Lauwereyns ghehouden wordt de voorn. Barbele, 's voors. Joos Soetaerts wedewe, met hem in te nemene ende haer te besoorghen den montcost, vier, keerslicht, huutgaen, ingaen ende stede up te slapene, den tyt ende termyn van 6 jaren lanc gheduerende ende achterevolghende, welke 12 l. de voorn. Lauwereyns ontfanghen zal vanden ghereedsten goede dat bevonden zal worden ten sterfhuuse ende overlyden van joncvrauwe Anna Cools, Hughes Provoost weduwe, huere moedere, verbynde [sic] van nu ende alsdan de voorn. Barbele ter verzeketheide vanden voorn. Lauwereyns daerinne de verstervenesse die de voorn. Barbele apparent es te ghebueren vande voorn. joncvrauwe Anna Cools, met conditiën expresse in ghevalle de voorn. Barbele huwede vóór 't expireren vande voorn. zes jaren, dat dies nietjegenstaende, zoo waneer dezelve joncvrauwe Anna Cools sterven zal, altyts innen ende ontfanen zal de voorn. 12 l. gr. ende de voorn. Lauwereyns in contrariën wedde ende belooft by desen de voorn. Barbele gheduerende denzelven tyt haer te doene dat zoe comparante gheen cause en zal hebben van claghen; voort es ooc bespreec dat in ghevalle de voorn. Barbele storve vóór 't expireren vande voorn. zesse jaren ende nietjegenstaende de voorn. joncvrauwe Anna Cools, tselvs Barbels moedere, noch leifde, zal altyts innen ende ontfanen huut hueren voors. sterfhuuse de voorn. 12 l. gr. ende in ghevalle den voorn. Lauwereyns storve vóór de voorn. Barbele, joncvrauwe Anna Cools, 's voors. Hughes Provoost weduwe, ende vóór 't expireren vande voorn. 6 jaren, dat zyne weduwe altyts innen ende ontfanen zal de voorn. 12 l. gr., al zonder fraude.

*Register van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1551-1552, blz. 396-398.*

19.

1552, Augustus 6. — *Huwelijkscontract tusschen den schilder Laurens Rave, zoon van Jan en diens vrouw, Helena Coena, ter eener zijde en Passchine Zoetaert, dochter van wijten Joost, den schilder, en diens vrouw, Barbara Provost, ter andere zijde: bij kinderloos overlijden zal de langstlevende vrouw haar lijfstoebehooren benevens tien pond groot en de langstlevende man zijn lijfstoebelooren benevens zestien pond groot en zijn schilders-gereedschap vooruit erven; indien er kinderen zijn, zal de langstlevende echtgenoot zijn kleederen vooruit ontvangen.*

Dominicle, Berghe, 6 Ougst [1552]. — Joos Rave ende Willem van Steeghere, als voochden van Lauwereyns Rave, gheboren van Lonnen in Ynghelant, filius Jans, die hy hadde by Elena Coena, zynen wyve, metgaders dezelve Lauwereyns, ten desen present ende in 't naervolghende met zyne voochden mede advoerende ende aggreerende, verselscript ende gheaccompagneert met Gheeraert Beuckels ende Adriaen vander Houve, zyne vrienden ende maghen, over hemlieden an d'een zyde, ende voort Hoste Provoost ende Gillis Varscraghe, als voochden van Passchyne, filia Joos Soetaert, den schildere, die hy hadde by Barbele Provoost, verselscript ende gheaccompaigniert metter voorn. Barbele, huere moedere, ende Christiaan Daneels, metgaders dezelve Passchyne ten desen present ende voor ooghe wesende ende in 't naervolghende mede advoerende met hare voochden, vrienden ende maghen voors. ter andere zyde, kenden ende lyden by desen kenden

(49) Deze Laurens Rave werd in den loop van 't jaar 1552 als vrijmeesterszoon onder de schilders opgenomen. Zijn vader, Jan, kwam als vrijmeester-schilder in het ambacht der beeldenmakers en der zadelmakers te Brugge op 18 October 1512 en was tweede v i n d e r van de voorschreven corporatie voor het dienstjaar 1541-2. Vgl. C. VANDEN HAUTE, t. a. p., blz. 58a, 73a, 87a.

ende leden hoe dat een vriendelick bespreec ende compromis van eenen wettelicken huwelicke, tweelcke up handen was te gheschiedene by alzoo dattet wesen ende gheschieden mochte naer den rechten van ons Moeder die heleghe Kercke ende dat inder manieren naervolghende:

't voorn. huwelick by hemlieden beeden gheconsommeirt wesende metten solemniteyten daertoe dienende ende het daernaer zoo ghebuerte dat de voorn. Lauwereyns storve ende vanden lyve ter dootd quame vóór der voorn. Passchyne Soetaerts, zynen toecommenden wyve, zonder wettelick hoir van huerlieder beeder lichame gheprocreirt achter te latene, dat in dat gheval de voorn. Passchyne voorenhuute hebben ende behouden zal alle hare cleedren, riemen, ryngghen ende juweelen t'haren hooft, halse ende lichame dienende ende behoorende, ende bovendien de somme van tiene ponden grooten vanden alderghereedts ten goede dat t' zynen sterfhuuse bevonden zal wesen, al eer der tyt ende wyle dat eenighe van zynen hoirs ende aeldynghers eenich goetd, t' zynen sterfhuuse bevonden, zullen moghen deelen ofte anevaerden ende daernaer deelen jegghens zyne voorn. hoirs ende aeldynghers etc. al ende alf. naer de costume van Brugghe. Ende in ghevalle ter contrariën ghebuerte dat de voorn. Passchyne storve ende vanden lyve ter dootd quame vóór den voorn. Lauwereyns, haren toecommenden man, zonder kyndt ofte kyndren achter te latene van huerlieder beeder lichame gheprocreirt, dat in dat gheval de voorn. Lauwereyns voorenhuute hebben zal alle zyne cleedren, ryngghen ende juweelen t' zynen hooft ende lichame dienende ende behoorende ende bovendien noch de somme van zestien ponden grooten vanden alderghereedsten goede dat t'haren sterfhuuse bevonden zal worden, al eer der tyt etc. ende wyle etc., metgaders alle zyne halam dienende ten ambochte ende neerynghe vanden schilders; met conditiën expresse dat in ghevalle eenighe van beede de comparanten van lyve ter dootd quame, kyndt of kyndren achterlatende, dat alsdan de lanxstlevende voorenhuute hebben zal alle zyne cleedren, linnen ende wullen t'zinen ofte haren halse dienende etc. ende dan deelen etc., ghereserveert juweelen van zelve ofte goudde.

*Register van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1551-1552, blz. 398-400.*

20.

1556. Mei 21. — *In het geschil tusschen Anna Cools, weduwe van Hugo Provost, eischeres ter eener zijde, en Christiaan Wauquier, herbergier, verweerder ter andere zijde, betreffende de betaling van een schuldbrief, groot acht en veertig pond groot, door den laatstgenoemden Christiaan ten behoeve van de bovengemelde Anna gegeven, beslissen schepenen van Brugge, dat de verweerder aan de eischeres het voorschreven bedrag moet voldoen en veroordeelen hem tot de kosten van het geding.*

Ghesien by scepenen der stede van Brugghe 't proces voor hemlieden gheresen ter vierschaere tusschen joncvrouwe Anna, de weduwe van Hughe Provoost, heesscheghe ter eendre ende Christiaan Wauquier, den herberghier, verweerere ter andre zyde, spruutende uut causen dat de heesscheghe dede zeggghen ende vertoogghen by vorme van heessche, hoe inde maent van Julio 1550 de verweerere, doens wesende coopman van grane, van haer ghelicht ende ontfaen hadde in ghereede penninghen de somme van acht en veertich ponden grooten Vlaems, omme daermede zyn prolyct inde coopmanscepe te doene, belovende daervooren der heesscheghe jaerlicx te betaelen zekere ghestipuleerde ende gheconvenierde croix ende winninghe, blyckende by 's verweerers cedule aldaer mede overgheleyt, verzouckende dat hy dezelve kende ofte loochende; ende was ghebuert

dat de voorseyde verweerere tzydert ghefacilliert ende upghebroken was, hebbende overzulex goeden tyt ghelateert ende met diverssche zyne crediteuren, zo by quytscedinghe als vercryghen van langhe payementen, gheacordeert, wesende daerof ghemeene voix, fame ende name binnen der voorn. stede; ter causen van denwelcken 's verweerers deterioratie van conditie de heesscheghe ten diversschen stonden an hem versocht hadde restitutie van hare penninghen ofte emmers verzekeringhe van dien, daerof dezelve verweerere tot noch toe bleven was in ghebreke, zodat haer van noode was gheweest dit betreck te doene ende contendeerde de voorseyde heesscheghe midsdien ten fyne dat by vonnesse gheseyt wierde, dat zou haer met goeder causen vanden verweerere beclaecht hadde, zoude dienvolghende dezelve verweerere ghecondemneert wesen haer up te legghene ende restituerene de voors. somme van acht en veertich ponden grooten, midsgaders alle verschenen achterstellen vanden voirs. gheconvenierden croise, ende indien zou daertoe noch niet ontfanghelic ware, dat ja, verzouckende alvooren daerup recht, zoude ten minsten de verweerere ghecondemneert wesen der heesscheghe te stellene goede souffisante zekere ende borghe voor de voors. capitale penninghen ende croise ofte uterlick zoude haer heesscheghe zulck andre pertinente conclusie anneghewyst werden als haer naer rechte best competeerde, makende in cas van processe heesch van kosten.

Daerjghens de verweerere, naerdat d'heesscheghe tsverweerers verzoucke wettelic verclaerst hadde t'aggreeren ende t'advoeren 't inhouden vanden tweeden article van hueren heessche. dede zegghe ende vertooghen by vorme van andwoorde hoe hy niet ignoreren en wilde hy en hadde de ghelibelleerde penninghen ontfaen vander heesscheghe, nemaer zou. heesscheghe, hadde vanden verweerere ontfaen zekere goede somme van penninghen upde ghenumereerde somme, bedraghende omtrent de drientwintich ponden grooten, zo hy verweerere clerlic betooghen zoude, commende metter heesscheghe in rekeninghe, daertoe hy verweerere oynt vulveerdich gheweest hadde ende noch was te verstane; in cas van refuse ofte weygherynghe nam conclusie van niet ontfanghelic, emmere inder vormen ende manieren, heesschende zelve kosten.

Ende de voors. heesscheghe by replycke accepterende 's verweerers kennesse nopende de scult, ontkende hem de pretense betalinghen, hem admitterende dienvolghende ter preuve van diere.

Ghesien de positiën vanweghen den verweerere ghedient, mette responsiven vande heesscheghe upde marge van diere ghestelt. daermede de verweerere verclaersde hem t'houdene content van preuve, metter acte daerby haer d'heesscheghe verdrouch van reprochen. daermede de zake by partyen ghesloten wierdt in rechte, so was by vonnesse interlocutoire van scepenen de heesscheghe ghewesen ter preuve: welcke preuve daernaer ghesien, midsgaders d'acte daerby de verweerere reprochierde mette generaliteyt van rechte, stellende anderwaerf de zake daermede in rechte,

so was hendelinghe by vonnesse van scepenen, ter maninghe vanden heere, de verweerere ghecondemneert der heesscheche up te legghene ende betaelene de ghelibelleerde acht en veertich ponden grooten, verclaersende der heesscheghe ten surpluuse niet ontfanghelic, absolverende daerof den verweerere ende condemnerende den verweerere inde kosten vanden processe. midsgaders scaden ende interesten byder heesscheghe ghedoocht tzydert 't instel vander zake, de taxatie van al dien scepenen ghereserveert.

Actum den een en twintichsten dach van Meye in 't jaer XV<sup>e</sup> zessenveftich.

*Register van de vierschaar van Brugge over de jaren 1551-1558, blz. 137 r.-v.*

## 21.

1559, Februari 20. — *Willem Lancheve, timmerman, doet zijn eed als voogd van Maarten, minderjarigen zoon van wijlen Hugo Provost en diens vrouw, Anna Cools, ter vervanging van Joost Zoetaert, overleden.*

Willem Lancheve, thimmerman, zwoor voochd in stede van Joos Zoetaert, overleden, te vooren voochd met Gillis vander Scraghe, voochden van Maertin, filius Hughe Provost by Anna Colins, zyne wive. Actum den 20<sup>en</sup> in Sporcle 58, present: Heede, overziendere, Coste ende Berghe, scepenen.

*Weeskamer van Brugge, aanteekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1558-1576, blz. 227 v., nr. 5.*

## 22.

1559, Mei 11. — *Jan Locke en zijn vrouw Elizabeth Andries, beloven aan Christiaan Daneels, namens Christiaan Waukier en ten behoeve van de gemeene erfgenamen van Anna Cools, weduwe van Hugo Provost, de som van zes en dertig pond groot in drie nader aangegeven termijnen te zullen betalen en verbinden daarvoor een huis aan de oostzijde van de Kleine Ridderstraat.*

Schietere, Halle, 11 Meye 15[59]. — Jan Locke ende Lysbette Andries, zyn wyf, welke voorn. comparanten wedden ende beloofden upden baerblicxsten van hemlieden beeden een voor andere ende elc voor al Christiaan Daneels, t'zynen behouwe ende ten behouwe vanden ghemeenen hoirs ende aeldinghers van joncvrauwe Anna Cools, Hughe Provoost weduwe, de somme van 36 l. grooten — ende dit al zonder prejuditie van noch ander 12 l. gr. — dewelcke Christiaan Waukier, over wien de voorn. comparanten dese jeghenwoordeghe stipulatie ende belofte doen, schuldich blyft dezelve ghemeenen hoirs ende die hy ghehouden wort te betalen van nu in drie jaren eerstcommende, reste van 48 l. gr. die dezelve Christiaan inde voorn. weduwe ghehouden was, volghende de sententie danof zynde in daten 21<sup>en</sup> Meye 56, gheteeckt by meestre Mark vande Velde, greffier vander vierschare der stede van Brugghe, te gheldene ende te betalene de voorn. 36 l. gr., te wetene: 12 l. gr. ghereedt ter date ende passeerne van desen, ghelycke 12 l. gr. binnen eenen jare naer de date van desen ende de reste bedraghende ghelycke 12 l. gr. binnen eenen jare daernaer ende dat up eerlicke executie in live ende ooc in goede van elc ghevalle paiement zonderlinghe.

Ende in meerder verzekerthede vande voors. pennynghen ende bewaernesse vande voorn. hoirs zo hebben zy comparanten daerinne verbonden ende by dese jeghenwoordeghe lettere verbynden ende ipotequierden een huerliedder huus met zynen toebehoorten staende ten voorhoofde in 't Cleen Rudderstraetkin (50), ande oostzyde van diere, naesten den huuse toebehoorende Bertholmeeus Lutens met zynen vriën muere ande noortzyde an d'een zyde ende den huuse toebehoorende d'heer Pietre Dominicle ande zuutzyde an d'ander zyde, met 2 s. gr. elcken tsaers daeruute gaende ten rechten landcheinse ende voort van 20 s. gr. losrente den pennynck 18<sup>e</sup>, die men ghelt naer 't verclaers vande brieven danof zynde, onnne by ghebreke tzelve parcheel te mueghen vercoopen etc.

*Register van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschare van Brugge, over de jaren 1558-1559, blz. 285-286.*

(50) Hiermede is wel het tegenwoordige Peerdestraatje bedoeld, dat als een verlenging van de Ridderstraat mag beschouwd worden.

## 23.

1559, Mei 11. — *Christiaan Daneels belooft, ten overstaan van schepenen van Brugge en onder verband zijner goederen, Christiaan Waukier schadeloos te zullen houden voor het bedrag van elf pond groot, dat deze laatste ten behoeve van de gemeene erfgenamen van de weduwe van Hugo Provost heeft uitgekeerd, alsmede voor de met hem gesloten overeenkomst aangaande het schepenvonnis dd. 21 Mei 1556.*

Idem scepenen, idem dach. — Christiaan Daneels wedde ende beloofde, over hem ende over zynen naercommers, Christiaan Waukier ter cause vander somme van 11 l. gr., by hem hedent date van desen van denzelven Waukier ontfaen, t' zynen behouwe ende ten behouwe vanden ghemeenen hoirs van joncvrauwe Anna Cools, Hughe Provoost weduwe, jehghens zyne medehoirs van dezelve joncvrauwe schadeloos, quite ende indempne t' houdene, midsgaders ooc vanden accorde ende appointementen by hem ghedaen jehghens de voorn. Christiaan nopende de condempnatie van zeker acte van sententie, ghegheven ten laeste vanden voorn. Waukier ter vierschare deser stede den 21<sup>en</sup> van Meye 56, vander somme van 48 l. gr., ende dat ten behouwe vande voorn. weduwe Provoost; in al twelcke hy comparant verbindt zyns persoons goedynghen voor hooghen ende toecommende, stellende ende abbandonerende die ter clause van eerlic executie, al zonder fraude.

*Register van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1558-1559, blz. 286-287.*

## 24.

1559, Juli 10. — *Gillis vanden Coornhuuse benevens de droogscheerder Pieter Danckaert worden voorloopig benoemd tot voogden over de zeven minderjarige kinderen van Gillis vander Schraghe en diens vrouw, Katharina Provost.*

Gillis vanden Coornehuuse ende Pietre Danckaert, drooscherdere, zworen voochden by provisie, omme 't reden vanden sterfhuuse vander weduwe van Hughe Provost, van Claerkyn, Hughes, Babekyn, Cristiaan, Leentkin, Laukin ende Tannekin, kinderen van Gillis vander Scaghe by Catheline Provost, zyne wive. Actum den 10<sup>en</sup> in Hoymaent 59 (51), present: Steelant, Barradot ende Schietere, scepenen.

*Weeskamer van Brugge, aanteeckenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1558-1576, blz. 229, nr. 4.*

## 25.

1559, November 3. — *Maarten Provost, voor hem zelf, Everard Stoc, als echtgenoot van Jozine Provost, Christiaan Daneels, als echtgenoot van Johanna Provost, Barbara Provost, weduwe van Joost Zoetaert, Anna Provost, weduwe van Jan Luton, Gillis vanden Coornhuuse en Pieter Danckaert, als voogden van de minderjarige kinderen van Gillis vander Schraghe en diens echtgenoot Katharina Provost, Adriaan vander Haghe en Willem Moeninc, als voogden van Christiaan, zoon van Oste Provost, al de voorschreven comparanten als erfgenamen van Anna Cools, weduwe van Hugo Provost, geven elkander en voorts gezamenderhand de hier aangewezen personen generale procuratie.*

Eede, Baers, 3 November [15]59. — Maerten Provoost, over hem zelve, voort Everaert Stoc, ghetrauwt hebbende Jozyne Provoost, voort Christiaan Danneels, ghetrauwt

(51) In het hs. staat eigenlijk LXX, blijkbaar een verschrijving voor LIX.

hebbende Jehane Provoost, voort Barbele Provoost, Joos Soetaers weduwe, voort Tanne Provoost, Jan Lutons weduwe, voort Gillis vanden Coornehuuse ende Pietre Danckaert, voochden van Hughes, Christiaen, Laukin, Babekin, Claerkin ende Tannekin, Gillis vander Schraghens kinderen by Katheline Provoost, uxor, ende voort Adriaen vander Haghe ende Guillame Moeninc, als voochden van Christiaen, filius Oste Provoost, de voorn. comparanten ende voochden inde name vande voorn. weesen tsamen ende respectivelyc hoirs ende aeldinghers van alle der successie ende versterfvenesse, muebele ende immeubele, bleven ende bevonden ter doot ende overlyden van joncvrauwe Anna Cools, Hughe Provoost weduwe, ende machte [sic] machtich d'een den anderen ende elcanderen ghezaemder hant Cornelis Beernaerts, de vier taellieden, J. Panckouke, J. Spetael, J. Dingne, Cornelis de Ruddere, J. Telleboom, Jooris Gheerolf, Zegher Busschop, Lieven de Clercq ende elcken etc, ad lyses etc., belovende etc.

*Register van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1559-1560, blz. 129-130.*

26.

1559, November 20. — *Jan le Hois, echtgenoot van Antonine de Brune, te voren vrouw van Oste Provost, belooft aan Christiaan Daneels, ten behoeve van de gemeene erfgenamen van wijlen Anna Cools, weduwe van Hugo Provost, de som van vier en twintig pond groot in drie jaarlijksche termijnen te zullen betalen, als restant van een bedrag van twee en dertig pond groot, dat de bovengemelde Antonine de Brune aan Anna Cools voornoemd schuldig was voor den koop van zekere deelen van de huizen genaamd « De Targe » en « t Kaproentje », gelegen voorbij de Vlamingbrug.*

Merendre, Baers, 20 November [15]59. — Jan le Hois, als ghetrouwet hebbende Anthonyne de Brune, te voren weduwe van Hosten Provoost, welcke voorn. comparant wedde ende beloofde, over hem ende zynen naercommers, Christiaen Daneels, present ende accepterende, ten behouve ende profyte vanden ghemeenen hoirs ende aeldynghers van joncvrauwe Anna Cools, Huughe Provoost weduwe, de somme van vier en twyntich ponden grooten, commende als reste van 32 l. gr., die de voorn. weduwe van Hoste Provoost inde voorn. weduwe van Huughe Provoost ghehouden was by weddynghe, die te betalene by acht ponden grooten telcken alveen jare, over den coop van zekere deelen van huusynghen, ghestaen ende gheleghen beneden der Vlamyncbrugge, ghenacmt *De Targe* ende *t Capproenken*, byden voorn. Hoste ghecocht ende daerof de ghifte ontfacen, te gheldene ende te betalene de voornoemde 24 l. gr., te wetene: acht ponden grooten binnen eenen jare naer de date van desen eerstcommende, ghelycke 8 l. gr. binnen eenen andren jare daernaer ende de reste bedraghende ghelycke 8 l. gr. binnen eenen jare daernaer, up eerlicke executie in live ende in goede van elc paiement zonderlynghe, verbyndende daerinne zyn persoons goedyngghen voor ooghen ende toecommende ende mits desen zoo wyert gheboleirt zekeren bryef, mentionerende van 50 l. gr., die hyer voormals ghegheven was byde wouckerare van Brugge, ter causen van denwelcken ghescepen was tusschen den voorn. hoirs ende den comparant questie ende proces te rysen.

*Register van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1559-1560, blz. 151-152.*

1560, Juni 17. — *Adriaan vander Haghe en Willem Moeninc, als voogden van Christiaan, zoon van Oste Provost en diens vrouw, Antonine de Brune, benevens Gillis vanden Coornhuuse en Pieter Danckaert, als voogden van de minderjarige kinderen van Gillis vander Schraghe en diens vrouw, Katharina Provost, vragen aan de magistraat van Brugge de toestemming om samen met de overige erfgenamen van Anna Cools, weduwe van Hugo Provost, een rente van vier pond groot 's jaars, losbaar tegen den penning 12 en verzekerd op de Vier Leden van Vlaanderen, te mogen verkoopen en overdragen.*

Boodt, Snouckaert. Kethele, Voestynne, Heede, Baers, 17 Wedemaent [15]60. — *Adriaen vander Haghe ende Willem Moeninc, als voochden van Christiaen, Oste Prevoost zuene die hy hadde by Anthonine de Brune, zynen wive, ende voort Gillis vande Cornehuuse ende Pieter Danckaert, als voochden van Hughe..... (52). Gillis vander Scraghens [kynderen] by Kathelyne Prevoost, zynen wive, vertooghen ende gheven te kennen hoe de voorn. weesen elc hoir ende aeldinc zyn vanden rechten zevenste deele in 't achterghelaten goet, mueble ende immueble, blevenden [sic] ende bevonden ter doot ende overlyden van joncvrauwe Anna Cools, Hughe Prevoost weduwe, de weesen grootevrauwe was t'hueren overlyden, in sterfhuus van welcke weduwe zoveel commeren ende lasten bevonden zyn dat die niet mueghelic en zyn om betaelen dan by vercoopinghe van eene rente van 4 l. gr. losrenten tsjaers de penninck 12, bezet upde Vier Leeden 's Landts van Vlaendren, ende in welcke rente de voorn. weesen gherecht zyn elc in 7<sup>e</sup> deel, ende ghemerct dat zy voorn. voochden 't 7<sup>e</sup> deel vande voorn. rente niet en vermueghen te vercoopen danne by consente ende octroye van hulieden mynheeren, als uppervoochden, onder wien de voorn. weesen resorteren, verzoucken hiertoe consent omme metten anderen hoirs ende aeldynghers van dezelve weduwe Prevoost dezelve rente te vercoopen ende den coopers van dien cesse ende transport daerof te doene, omme metten pennynghen daerof commende de crediteurs van denzelve sterfhuuse te betaelen ende dit al omme etc., zo zy voochden etc. ten byzyne van..... (53).*

*Register van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1559-1560, blz. 429-430.*

1560, Juni 22. — *Maarten Provost en diens vrouw, Anna de Vrye, Barbara Provost, weduwe van Joost Zoetaert, Anna Provost, weduwe van Jan Luton, Christiaan Daneels en diens vrouw, Johanna Provost, voorts de bovengenoemde Christiaan, optredend namens Everard Stoc en diens vrouw, Jozine Provost, Adriaan vander Haghe en Willem Moeninc, als voogden van Christiaan, zoon van Oste Provost en diens vrouw, Antonine de Brune, Pieter Danckaert en Gillis vanden Coornhuuse, als voogden van de minderjarige kinderen van Gillis vander Schraghe en diens vrouw, Katharina Provost, dragen aan Jan Aelbrecht een losrente over van vier pond groot 's jaars, verzekerd op de Vier Leden van Vlaanderen.*

Pringheel, Baers, 22 Wedemaent [15]60. — *Maertin Prevoost ende Tannekin de Vrye (54),*

(52) De namen van de andere kinderen zijn niet ingevuld.

(53) In 't origineel volgt hier een ledige ruimte. Opmerking verdient, dat naast den aanvang van onderhavige akte de gebruikelijke aantekening *factum [grosse]* niet voorkomt.

(54) In een latere akte d.d. 1565 October 29 wordt deze familienaam gespeld *de Vriere*. Zie: *register van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1565-1566*, blz. 326.

zyn wyf, voort Barbele, Joos Zoetaerts weduwe, filia Hughe Prevoost, voort Tanne filia Hughe Prevoost, Jan Lutons weduwe, voort Christiaen Daneels ende Jehane Prevoost, zyn wyf, dezelve Christiaen vervanghende Everaert Stoc ende Jozyne Prevoost, zyn wyf, voort Adriaen Verhaghe ende Willem Moenyc, als voochden van Christiaen, filius Oste Prevoost, die hy hadde by Anthonine de Brune, zynen wive, ende voort Pietre Danckaert ende Gillis vanden Coornehuuse, als voochden [van] Hughe, Laukin, Christiaenkin, Babekin, Claerkin, Tannekin ende Magdaleenkin, Gillis vander Scraghens kinderen by Kathelyne Prevoost, zynen wive, de voorn. Maertin, Barbele, Tanne Prevoost, Christiaen Daneels ter causen van zynen wive, Everaert Stoc ter causen van zynen wive, ende beede de partyen van weesen hoirs ende aeldynghers van alle der successie ende versterynghe, muebele ende immuebele, bleven ende bevonden ter doot ende overlyden van joncvrauwe Anna Cools, Hughe Prevoost weduwe, moeder vande voorn. Maertin, Barbele, Tanne, Jehanne ende Jozyne ende grootevrauwe vande twee partyen van weesen ten tyde als zou leifde, ende bydien gherecht inde rente hiernaer verclaerst, cedeirden, transporteirden ende droughe in handen over hemlieden ende over huerlieder naercommers, byzonder de voorn. voochden by decreete, consente ende octroye vanden ghemeenen college van scepenen der stede van Brugge, als oppervoochden. zo ons scepenen voors. van denzelve consente dat bleec byden registre van Cornelis Bernaerds, clerc, in daten vanden 17<sup>en</sup> daghe van Wedemaent 1560, ons ten desen ghetoocht, Jan Aelbrecht, present ende accepterende, over hem ende over zynen naercommers, al zulc recht, cause ende actie als de voorn. comparanten hadden olte heessen mochten an dese jeghenwoordighe chaerter ende lettere van verbande, gheëxpediert onder den zeghel vanden Vier Leeden 's Landts van Vlaenderen, verclaersende van 4 l. gr. losrenten tsjaers de pennynck 12, bezet up gheheele landt van Vlaenderen, vallende telcken 21<sup>o</sup> September ende Maerte in elc jaer, zo de voorn. originale lettere van verbande, dewelcke es in daten 21<sup>en</sup> Maerte 51, *J. de Corte*, te vullen verclaerst, duer dewelcke dit transport duersteken wordt, cum garant.

*Register van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1559-1560, blz. 442-443.*

29.

1560, Juli 29. — *Adriaan vander Haghe en Willem Moeninc, als voogden van Christiaan Provost, zoon van Oste en diens vrouw, Antonine de Brune, benevens Gillis vanden Coornhuuse en Pieter Danckaert, als voogden van de zeven minderjarige kinderen van Gillis vander Schraghe en Katharina Provost, vragen aan de magistraat de toestemming om onder de hier omschreven voorwaarden te mogen medewerken aan de boedelscheiding in het sterfhuis van wijlen Anna Cools, weduwe van Hugo Provost.*

Boodt, Despaers, Snouckaert, Voestynne, Baers, 29 Hoymaent [15]60. — Adriaen vander Haghe ende Willem Moeninc, voochden van Christiaen, filius Osten Provoost by Anthonine de Brune, zynen wyve, ende voort Gillis vande Coornehuuse ende Pieter Danckaert, voochden van Hughe, Christiaen, Laukin, Babekin, Claerkin, Tannekin ende Magdaleenkin, Gillis vander Scraghens kinderen by Katheline Provoost, u x o r, de voorn. partyen van voochden inde name vande voorn. weesen hoirs ende aeldinghers vanden rechten twee deelen van zeven van alle den achterghelaten goedinghen, muebele ende immuebele, bleven ende bevonden ter doot ende overlyden van joncvrauwe Anna Cools, Hugo Provoost weduwe, grootevrauwe vande voorn. weesen ten tyden als zou leifde, verzoucken consent omme inde name vande voorn. weesen te moghen verdeelen, verlycken ende accorderen metten anderen hoirs ende aeldynghers van dezelve joncvrauwe ende dat

up 't inhouden vanden inventaris van haren goedinghen ghemaect ende die voor upper-voochden gheveriffiert ende gheaffirmeert, behouden de voorn. partyen van voochden de rechte twee deelen van zeven inde helftscheede ende voort ghelycke twee deelen van zeven inde wederhelft van eene rente van 6 l. gr. lyfrenten tsjaers upde stede van Brugghe ten live van Tanne, Jozyne, Janneken ende Babekin, alle 's voors. Hugo Provoost kinderen byde voorn. joncvrouwe Anna Cools, zynen wyve; voort zullen de voorn. partyen, voochden van 't kint van Osten Provoost, de somme van 15 l. 8 s. 2 d. gr. [hebben] over huerlieder part ende portie vanden vercochten huuscatteylen, becochte renten upde Vier Leden 's Landts van Vlaenderen, ghereede ghelt, inschulden ende anders, al ten voorn. sterlhuuse bevonden, naer 't verclaers vanden voorn. inventaris ende zeker rekenynghe ghedaen by Christiaen Daneels, als administrateur van denzelven sterlhuuse, den 5<sup>en</sup> in Hoymaent 60 laetsleden inde presentie van meestre Pietre Mouscron, clerc van weesen; daerinne medebegrepen 't inbrynghen te deser doot inneghebrocht by Everaert Stoc, de kinderen van Gillis vander Scraghe, vidua Joos Zoetaert ende de weduwe van Jan Luton, dewelcke ghehouden waren te deser doot inne te bringhene elc 14 l. gr., wesende de helft van 28 l., ter cause van ghelycke somme by den voorn. wylen Hughe Provoost in avancemente van huerlieder huwelick ghejonnet ende ghegheven; ende voort de voochden vande kinderen van Gillis vander Scraghe zullen hebben boven 14 l. gr. die zy ghehouden waren te deser doot inne te bringhen de somme van 31 s. gr. over huerlieder part ende deel voors. Ende boven al dies voors. es zo zyn de voorn. voochden tsamen ende respectivelic ghemeene gherecht ghebleven metten anderen hoirs inde partyen van inschulden hiernaer verclaerst. Ende eerst in 24 l. gr., dewelcke Christiaen Waukier by weddinghe schuldich staet te betalen ten zeker paiementen; voort in 10 s. gr. dewelcke 't sterlhuus van Jooris Mynheere schuldich staet; voort in 24 l. gr. dewelcke Jan le Hois ten zeker paiementen te betalen ooc schuldich staet ende voort in 31 s. gr. die dezelve Jan le Hois schuldich staet over een rieme ende totte dien eenen gouden rync. Ende dit al omme etc., zo zy voochden etc., ten byzyne van Christiaen Daneels ende Maertin Provoost, vrienden ende maghen, die daerinne tevreden waren ende consenteirden.

*Register van Cornelis Beernaerts, klerk van de  
vierschaar van Brugge, over de jaren 1559-1560,  
blz. 521-523.*

30.

1560, Juli 29. — *Christiaan Daneels, echtgenoot van Johanna Provost, voor hem zelf, Maarten Provost, voor hem zelf, Anna Provost, weduwe van Jan Luton, voor haar zelf, Christiaan Daneels en Maarten Provost, optredende namens Everard Stoc, echtgenoot van Jozine Provost, Barbara Provost, weduwe van Joost Zoetaert, voor haar zelf, Adriaan vander Haghe en Willem Moeninc, als voogden van Christiaan Provost, zoon van Oste en diens echtgenoot, Antonine de Brune, Gillis vanden Coornhuuse en Pieter Danckaert, als voogden van de zeven minderjarige kinderen van Gillis vander Schraghe en diens echtgenoot, Katharina Provost, al de voorschreven comparanten als erfgenamen van wijlen Anna Cools, weduwe van Hugo Provost, erkennen ten overstaan van schepenen op de in dezen brief vermelde voorwaarden onderling te zijn overeengekomen nopens de boedelverdeeling in het sterfhuus van Anna Cools voornoemd.*

Wy Jacop Despaers ende Jacop de Baers, scepenen in Brugge in dien tyden, doen te weten allen lieden dat quamen voor ons als voor scepenen Christiaen Danneels, over hem zelve, ghetrauwet hebbende Janneken Provoost, filia Hughe, voort Maerten Pro-

voost, ooc over hem zelve, voort Tannekin, filia Hughe Provoost, Jan Luton's weduwe, de voorn. Christiaen ende Maerten te desen vervanghende Everaert Stoc, ghetrauwet hebbende Jozyne Provoost, ende voort Barhele Provoost, Joos Zoetaerts weduwe, voort Adriaen vander Haghe ende Willem Moninc, voochden van Christiaen, filius Osten Provoost by Anthonine de Brume, zynen wyve, ende voort Gillis vanden Coorenhuuse ende Pieter Danckaert, voochden van Hughe, Christiaen, Laukin, Babekin, Claerkin, Tannekin ende Magdaleenekin, Gillis vander Scraghens kinderen die hy hadde by Katheline Provoost, zynen wyve, alle de voorn. comparanten ende vervanghen persooenen, midsgaders de voornoomde partyen van voochden, hoirs ende aedinghers van alle den goedinghen, muebele ende innmuebele, bleven ende bevonden ter doot ende overlyden van joncvrauwe Anna Cools, Hughe Provoost weduwe, moeder vanden voorn. Christiaen, Maerten, Tanne, de huusvrauwe van Everaert Stoc ende vande voornoomde Barbele, ende grootevrauwe vande voornoomde partyen van weesen ten tyden als zou lefde, welcke voornoomde comparanten zo over hemlieden als over de voorn. vervanghen persooenen, byzonder de voorn. partyen van voochden by decrete, consente ende octroye vanden ghemeenen college van scepenen der stede van Brugghe, als uppervoochden van allen weesen onder hemlieden resorterende ende behoorende, zo ons scepenen voorseyt van denzelve consente in daten deser lettren kennelic was, kenden ende lyden ende by desen kenden ende leden onderlynghe verscheeden ende verdeelt zynde van alle den goedynghen bevonden ten voornoomden sterfhuuse vande voornoomde joncvrauwe Anna Cools, midts byden voornoomden ghemeenen hoirs hebbende ende behoudende tsamen ende respectivelic de helftscheede van eene rente van zes ponden grooten tsaers lyfrente upde stede van Brugghe ende voort inde twee deelen van zeven inde ander ende wederhelft, dezelve rente staende ten live van Tanneken, Jozyne, Jannekin ende Babekin, alle 's voorseyts Hugo Provoost kinderen byde voorn. joncvrauwe Anna Cools, zynen wyve. Voort bliven noch tsamen ende respectivelic ghemeene in diversche resten, staende by zeker rekeninghe, ghehoort ende ghesloten by meester Pieter Mouscron, cleric van weesen, vive Hoymaent tztstich laetsleden, ende zyn de partyen hiernaer verclaerst. Ende eerst in vier en twyntich ponden grooten, dewelcke Christiaen Waukier ten zelve sterfhuuse schuldich staet. Voort in thien scellinghen grooten, dewelcke 't sterfhuus van Jooris Mynheere ooc schuldich staet. Voort in vier en twyntich ponden grooten, die Jan le Hois ooc den sterfhuuse schuldich staet by weddinghe, ten zekeren paiementen te betalen ende voort in een en dertich scellinghen grooten, dewelcke dezelve Jan ooc den sterfhuuse schuldich staet over een rieme. Ende bovendien zo zal elc hebben in 't speciale dies hiernaer volcht. Ende eerst de voorn. Christiaen Danneels over zyn part, portie ende deel vanden vercochten huuscattelyen, renten upde voorn. Vier Leden 's Landts van Vlaenderen, ontfanghen inschulden, inbringhen te deser doot inneghebrocht by Everaert Stoc, de weddinghe van Jan Luton, Jan Soetaert ende de kinderen van Gillis vander Scraghe, daerof elcx inbringhen, ter deser doot inneghebrocht, bedraghende veerthien ponden grooten, voor al de somme van vichtien ponden acht scellinghen twee penninghen grooten; de voorn. Maerten ghelycke vichtien ponden acht scellinghen twee penninghen grooten over zyn part ende deel vanden partyen voors.; de voochden van 't kint van Osten Provoost ghelycke vichtien ponden acht scellinghen twee penninghen grooten, over de weesen deel van ghelycke partyen hiervooren ghenoompt; item Everaert Stoc, boven veerthien ponden grooten die hy ghehouden was te deser doot in te bringhen, neghen ende twyntich scellinghen twee penninghen grooten; de voochden vande kinderen van Gillis vander Scraghe ghelycke neghen en twyntich scellinghen twee penninghen grooten, boven veerthien ponden grooten die zy ghehouden waren te deser doot in te bringhen

ende de voorn. weduwen van Joos Zoetaert ende Jan Luton elc ghelycke neghen en twyntich scellinghen twee penninghen grooten, boven veerthien ponden grooten die zy ende elcken zonderlinghe ghehouden waren te deser doot in te brynghen. Ter cause van denwelcken de voorn. comparanten ende elc zonderlynghe zy hemlieden content ende tevreden houden, midswelcken schelden elcanderen quicte ende van allen anderen heeschē, niet ghezondert noch ghereserveert, naer 't verclaers vanden inventaris ghemaect van tsels joncvrauwe Anna goedinghen.

In kennessen van desen dinghen hebben wy scepenen voorseyt dese letteren uuthanghende bezeghelt met onzen zeghelen.

Dit was ghedaen in 't jaer duust vyfhondert t zestich upden neghen ende twyntichsten dach van Hoymaent.

[*Geteekend:*] C. Bernaerds (55).  
*Charters van private aangelegenheden*, III,  
nr. 347: de zegels der oorkonders zijn verloren.

R. A. PARMENTIER.

---

(55) De minuut van onderhavigen brief vindt men in het register van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1559-1560, blz. 523-525.



## QUELQUES MANUSCRITS A MINIATURES PEU CONNUS DE L'ABBAYE DE SAINT-AMAND

A qui considère la liste des manuscrits amandinois à miniatures exécutés dans la 2<sup>e</sup> moitié du XII<sup>e</sup> s., les volumes 84 et 85, 121, 164, 501 et 512 apparaissent comme des isolés (1). Je crois, jusqu'ici, la chose réelle pour les volumes 121 et 164. Le premier doit être une production de l'extrême fin du XII<sup>e</sup> siècle. La miniature qui lui vaut d'être citée ici est une représentation de la Crucifixion très inférieure à tous points de vue à celle du ms. 108, étudiée ailleurs (2). Comme dans ce ms. le Christ en croix est entouré de la Vierge et de S. Jean, mais les anges qui encadraient la branche supérieure de la croix sont ici remplacés par un soleil et un croissant de lune; point d'Adam non plus au pied de la croix. Cette miniature de petite dimension est assez abîmée: elle présente des signes d'usure dans les couleurs des vêtements et dans le fond doré, mais ce qui subsiste ne nous fait guère regretter de ne l'avoir pas conservée intacte. Les coloris sont ternes et le dessin apparaît encore plus faible si on examine ce ms. conjointement avec le n<sup>o</sup> 108. Sous la miniature, on voit une lettre ornée *T* encore apparentée aux grandes lettrines du groupe post-sawalonien, mais la succession des lettres bleues et rouges qui forment le long de ce *T* les mots (*Te*) *igitur*, puis des initiales rouges et bleues à filigrane naissant dénotent une époque plus récente que celle de ces manuscrits: les environs de l'an 1200.

Au miniaturiste qui décora le ms. 164, je n'ai découvert aucun parent non plus dans les vestiges de la bibliothèque de Saint-Amand. Médiocre dessinateur par rapport à ses contemporains — puisque le ms. remonte à la 2<sup>e</sup> moitié du XII<sup>e</sup> s. — le décorateur de ce volume retient cependant l'attention par l'originalité de ses coloris. Dans la miniature qui orne le début du traité de S. Augustin *Sur la prédestination des saints* (fol. 52) il n'a usé que des trois couleurs habituelles dans les initiales: rouge, bleu et vert. Sous un titre entièrement écrit en majuscules où chaque mot est

---

(1) Dans cet article, comme dans les précédents, les manuscrits de Saint-Amand ont été étudiés les uns par rapport aux autres dans le but de préciser et de compléter les classements par auteurs et périodes que des travaux antérieurs avaient déjà esquissés. Ces recherches — les circonstances actuelles l'imposaient d'ailleurs — sont limitées au cadre amandinois; elles serviront de bases à des études comparées des enluminures elnoïennes avec les productions artistiques des autres *scriptoria* du Nord de la France et de la Belgique occidentale. J'espère cependant que, malgré les œillères que je me suis mises et le caractère provisoire des résultats obtenus, ces travaux contribueront à une meilleure connaissance d'un centre artistique auquel on n'avait pas assez rendu justice jusqu'ici.

(2) Cf *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XII, 1942, p. 147.

d'une seule couleur: rouge, noire, bleue ou verte et où celles-ci se succèdent, on voit deux personnages placés chacun dans une arcade. Ces arcades sont supportées par une colonne à décor d'entrelacs blancs sur fond noir encadrés de deux bords verts et deux demi-colonnes de couleur verte, appuyées à des bâtiments couronnés de coupoles: une 3<sup>e</sup> coupole surmonte aussi la rencontre des deux arcs sur la colonne du milieu. A gauche une femme assise sur un siège en x se détache sur un fond de couleur bleue, dans l'arcade, rouge, derrière le buste, et bleue encore entre les pieds du siège. Elle a la tête couronnée et encadrée d'un voile bleu; sous une robe verte à bordure blanche apparaît une jupe rouge. Dans ses mains, il y a une banderole avec ces mots: «*Ego sapientia eruditus intersum cogitationibus (?)*». Dans la seconde arcade, et se détachant sur un fond — rouge pour le haut et bleu pour le reste, — un évêque, mitre en tête et crosse à la main gauche, tient de l'autre main une banderole où l'on lit: «*Da quod iubes et iube quod vis*». Sa chasuble est verte à bords blancs et la robe qui dépasse est rouge. Les plis des vêtements de ces deux personnages sont marqués dans leur partie lumineuse par une réserve blanche fournie par le parchemin non teinté. Le dessin des figures est faible et plat, les têtes trop grandes par rapport aux corps, si bien qu'au lieu de nous offrir des figures humaines étirées comme les mss. 93 et 112, par exemple le ms. 164 nous présente de véritables nains. Un visage d'homme surmonte aussi dans un médaillon un grand I (fol. 68 r<sup>o</sup>) dont la haste est faite d'entrelacs blancs (sur fond à zones superposées rouges, bleues, vertes) et d'un encadrement jaune. Dans le médaillon qui occupe la base de la lettre figure un lion jaune sur fond bleu. La facture de la tête de prélat du médaillon supérieur ne dépasse pas de beaucoup celle de la miniature dont nous avons parlé. Par contre, les grandes lettrines purement ornementales de ce manuscrit sont bien venues et d'une grande richesse décorative. Nous nous bornerons à citer le *D(ixisti)* du fol. 52r<sup>o</sup>, de forme onciale. Il est encadré d'écoinçons bleus où des filets blancs réservés dessinent des faisceaux et des palmettes. Le corps de la lettre est formé d'une suite de feuilles stylisées colorées en vert et ocre, avec filets blancs, et est bordé de deux liserés blancs. Des enroulements terminés et garnis par des épanouissements feuillus bourrent la panse. Les tiges sont blanches avec filets verts et jaunes, l'extérieur des feuilles de même fond avec filets rouges et l'intérieur est vert foncé. Ces décors sont placés sur un fond, rouge contre le corps de la lettre, vert au milieu. L'impression générale est une succession voulue des couleurs bleue, verte et rouge, comme dans la miniature: il s'agit d'une technique cohérente qui ne se retrouve pas ailleurs.

D'après M. Boeckler, le ms. 512 de Valenciennes — qui renferme la *Vie de S. Grégoire* et divers ouvrages de ce père de l'Église — serait le seul échantillon dans le nord de la France d'un style décoratif fortement inspiré de l'Angleterre, et son illustration pourrait venir directement de cette source.

Puisque l'analyse n'en a pas été faite ailleurs, à notre connaissance, nous allons décrire rapidement les quelques miniatures qui ornent ce volume.

Frontispice f. 4v°. Miniature à deux registres. Dans la partie supérieure: S. Grégoire est assis en costume épiscopal (avec mitre et crosse) dans une attitude de bénédiction entre son père et sa mère debout. Le nom du père (*Gordianus*) est inscrit sur une banderole, celui de la mère (*Silvia*) sur la tranche d'un livre qu'ils tiennent chacun.

La scène du dessous représente encore S. Grégoire assis à droite, tenant une main levée et de l'autre une banderolle avec ces mots: «*Adiuro te per Deum ut te mihi manifestes...*» A sa gauche s'avance un ange ailé ayant dans une main un objet que la photographie ne permet pas d'identifier, dans l'autre une banderolle où l'on voit: «*Ego sum naufragus ille cui dedisti scutellam argentea(m)* (3). La miniature est encadrée d'une large bordure garnie de feuilles stylisées à tons dégradés bordée de deux liserés de couleur dégradée rouge orangé. Aux quatre coins, un médaillon rond contenant une figure allégorique de vertu cardinale (*Sapientia, Temperantia, Fortitudo, Iustitia*). Entre les deux registres, une bande du type de l'encadrement. Le fond est doré. Dans ce panneau la disposition et le fond doré annoncent déjà la conception décorative de la *Vie de S. Amand*, en peintures (ms. 500).

En face de ce frontispice, fol. 5r°, un grand G décoratif formé par l'enchevêtrement de plusieurs corps de dragons et de branches aux épanouissements feuillus où s'intercalent deux petits personnages et deux lions. Quelques figures humaines sortent des feuilles. Lettre à fond doré. Il y a ici des réminiscences des compositions de Sawalon, mais le style a sensiblement évolué.

Fol. 35 r°, un T formé d'un personnage portant sur l'épaule un dragon allongé de manière à former la traverse du T. Fond doré (4).

(3) Cette scène est empruntée au chapitre 23 du second livre de la *Vie de S. Grégoire* par le diacre Jean qui commence au feuillet suivant (cf. MIGNÉ, *P. L.*, t. LXXV, col. 96).

(4) Un T de conception semblable figure en tête de l'histoire de Tobie dans la Bible d'Étienne Harding (Dijon, Ms. 14, fol. 165v°), mais les dimensions sont plus grandes et les formes plus étirées, ce qui n'est point surprenant dans un manuscrit du début du XII<sup>e</sup> siècle (cf. C. OURSEL, *La Miniature du XII<sup>e</sup> siècle à l'abbaye de Cîteaux, d'après les manuscrits de la bibliothèque de Dijon* (Dijon, 1926), Pl. XIII). Un T avec personnage disposé en cariatide apparaît aussi dans un manuscrit des *Lettres* de S. Jérôme, Dijon, n° 135, fol. 104v° (cf. C. OURSEL, *op. cit.*, pl. XLIV).

Fol. 100 v<sup>o</sup>, en tête du *Pastoralis*: un grand *P* en tons dégradés dont l'épaisseur de la haste et le plein de la boucle sont dorés; la boucle est terminée par une tête de dragon à bec d'aigle qui vient mordre la haste. La panse de la lettre représente un berger encapuchonné devant lequel apparaissent les têtes de cinq moutons. Ce berger semble fuir devant un loup dont la gueule surgit à gauche, serrant déjà la houlette. Un chien, tenu en laisse par le berger, fait front et aboie contre le loup. Fond doré. Ceci est un morceau très intéressant à signaler pour l'histoire du costume rural (5).

Fol. 157 v<sup>o</sup>. *Vie et translation de S. Nicolas* par Jean. B oncial formé de deux dragons dont l'un avale la queue de l'autre. Un petit personnage fait comme des acrobaties sur la tête et le cou du dragon qui constitue la haste. Dans la panse, un évêque dans une attitude de bénédiction (comme le S. Grégoire du fol. 4v<sup>o</sup>, dessus), mais d'un dessin très peu soigné. Fond doré.

Nous allons essayer de dégager à présent les caractéristiques de ces illustrations. Toutes sont sur fond doré. Au lieu de se détacher directement sur la page, les lettres sont posées sur un fond bleu à cadre noir suivant la forme générale de la lettre par des lignes se rencontrant à angles droits. Comme la lettre est formée par le sujet lui-même, le *T* est doré sans fond bleu, mais pourvu, comme les autres lettres, du cadre noir. Phénomène déjà signalé à propos des miniatures post-sawaloniennes en général, la couleur bleue est de mauvaise qualité, elle se désagrège et se détache par endroits, un peu comme la poudre des ailes de papillon quand on les a froissées. Les dessins noirs qui limitent les couleurs sont assez forts. Quant aux couleurs, assez variées (vert, brun, bleu, rouge, jaune), elles sont généralement dégradées par la juxtaposition de lignes de nuance de plus en plus faible. Le dragon reste l'élément décoratif essentiel, mais il a bien évolué depuis Sawalon; généralement, il est fort étiré et sa tête s'est aplatie et allongée presque comme le museau d'un lévrier. Parfois (*P*) la tête se termine par un bec d'aigle, ailleurs, c'est une sorte de gueule de lion, mais toujours l'œil est très grand et allongé; l'arcade sourcilière étant presque plate et surmontée de deux plis parallèles, tandis que le dessous de l'œil est très courbé, un peu comme dans les yeux à la façon de Scopas, si je puis me permettre ce rapprochement. Les tiges à prolongements feuillus sont très allongées aussi et l'étirement s'observe même dans les feuilles.

---

(5) On en trouvera une reproduction dans la figure 1 de la planche illustrant cet article.

LI me fug feci feci fra alt me  
 ne reprehendis. Quis  
 leuia esse uideatur. p  
 bri filio exprimo de ex  
 dine omne quod pens  
 qui tacet incaute noi  
 et qui incaute expeti  
 se esse pertimescat. Q  
 ta uero disputatione l  
 distinguatur: ut ad le  
 animium ordinatis alle  
 qui uti quibedam passio:  
 Qui enim curam uo

Fig. 1. Valenciennes, Manuscrit 512, fol. 100 v<sup>o</sup>.

LVS  
 SEK  
 VVS  
 XPI IHC  
 VOCATVS  
 APOSTOLVS SEOR  
 GATVS in euangeliu  
 dei quod ante promiserat  
 per prophetas suos in  
 scripturis suis de filio  
 suo qui factus est et se  
 imine dicitur ksim carnos



Si  
 tene  
 magis  
 aut  
 ch con  
 li plac  
 probat  
 in au  
 indi  
 t ad  
 se r  
 re et  
 uis  
 die  
 aplin  
 vno  
 tam  
 fite  
 magi  
 uga  
 uar  
 ar  
 ofiti  
 met  
 tum  
 unt  
 sub  
 cep  
 k ar  
 me  
 cep  
 uis  
 ipse  
 ur  
 Hinc  
 am  
 uen  
 ra  
 hinc  
 uen  
 ra  
 hinc  
 uen  
 ra

Fig. 2. Valenciennes, Manuscrit 81, fol. 8 v<sup>o</sup>.



Les personnages qui portent des vêtements d'apparat ont la robe bordée en bas et même aux manches et au col d'une large bande à fond jaune sur laquelle se suivent des plaques en forme losangée et ovale de couleurs variées. On observe encore la particularité suivante: S. Grégoire (fol. 4, dessus) porte sous sa chasuble une robe qui semble ne former aucun pli sur ses genoux et dans la manche. Ce vêtement plat est d'un tissu à fond bleu où se juxtaposent des carrés garnis d'une croix de S. André dessinés en bleu pâle. Certains tissus ont un fond uni sur lequel se détache un semis de triples points blancs disposés en triangle. Dans les figures, il y a un effort assez réussi pour respecter les attitudes, mais l'expression est nulle.

Les sièges sont: une sorte de chaise curule dont les pieds sont des griffes de chien ou de lion, et les extrémités supérieures des têtes de chiens (fol. 4 v°, dessus); une chaire à dossier dont la base est de forme quadrangulaire, avec grosses moulures et dont le dossier est encadré de colonnettes (fol. 4 v°, dessous); enfin, le même siège, mais sans dossier (fol. 157 v°).

Le ms. 85 (commentaires sur les épîtres de S. Paul, 2<sup>e</sup> partie) n'est jamais intervenu dans aucune comparaison. Et pourtant, la miniature qui en orne le début (6) est nettement apparentée à celles du ms. 512. Nous voyons là, fol. 8 r°, dans un grand *P*, S. Paul assis soutenant une église de la main gauche et tenant dans la droite un objet qui représente peut-être un miroir ou un livre. La lettre *P* est dessinée comme celle du ms. 512, avec le même jeu d'entrelacs dans le haut de la haste, et le même rattachement de la panse au milieu de celle-ci par la morsure d'un dragon. Dans le bas de la haste, il y a un prolongement courbé qui, comme dans le ms. 512 se termine par une gueule de dragon tenant un objet rond. Le dessin de ces têtes est absolument conforme au style observé dans le ms. précédent. La forme même du cadre dans lequel se place le *P* est identique à celle où se détache l'initiale du *Pastoralis*. Ici la lettre est entièrement dorée, le fond, à l'extérieur, est bleu, de ce même bleu qui se désagrège, et des groupes de trois points blancs en triangles y sont semés, de même que sur le vêtement rouge de l'apôtre: nouveau trait commun avec le ms. 512. En outre, on observe ici la bande ornée de losanges et d'ovales déjà signalée plus haut. Le siège est du type n° 3 (B. fol. 157) du volume de S. Grégoire et la figure est dans la manière plate que pratiquait le miniaturiste de ce ms. également. J'ajouterai pour terminer un autre petit détail d'anatomie: les pectoraux de S. Paul sont

---

(6) Il s'agit de l'*Épître aux Galates*.

marqués à travers le vêtement par deux cercles contigus, l'empreinte des seins de la mère de S. Grégoire est rendue de même.

Le manuscrit 501 de Valenciennes représente l'édition de luxe des textes relatifs à S. Amand entreprise dans la 2<sup>e</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle (*I. M.* n° 289) lorsque le caractère primitif et démodé du volume consacré au fondateur de l'abbaye (ms. 502, cf. *I. M.* 141) parut indigne de lui. Une nouvelle édition fut encore entreprise lorsque l'abbé Hugues II s'avisa que non seulement la forme matérielle mais aussi la forme littéraire de la Vie de S. Amand et d'autres récits hagiographiques intéressant l'abbaye laissaient à désirer. C'est de cette refonte que résulte le ms. 500 (*I. M.* 295). Le ms. 501 a été décrit en partie dans un article précédent mais le sujet traité ne m'a pas permis d'aborder certains détails sur lesquels il importe de revenir ici. J'ai dit ailleurs que la réalisation de ce volume, qui fut probablement le joyau de la bibliothèque de Saint-Amand, avait demandé la collaboration de tous les talents: l'auteur des grands panneaux peints, celui du portrait de saint (sans doute le héros de l'ouvrage) dans la lettre *A(mandus)* du fol. 10 r<sup>o</sup>, et, je crois, Sawalon dans le dessin de cette lettre et du fond sur lequel elle est appliquée, le scribe d'élite qui a calligraphié le volume. A ces artistes que l'on peut apparemment distinguer, il convient d'en ajouter un cinquième: l'auteur du *I* en forme de figure épiscopale qui sert d'initiale au texte intitulé: *Petitio seu coniuratio sancti Amandi de corpore suo*. Ce *I*, comme les lettres ornant les mss 512 et 85, se détache sur un fond doré à cadre noir dont le contour est fait d'une succession d'angles droits. Il est à remarquer que, telle que nous la voyons, cette lettre est bien trop serrée contre le texte qu'elle écrase véritablement, elle prend d'ailleurs dans la marge une place excessive. Une telle faute de mise en page ne peut résulter d'une disposition préconçue: on n'imagine pas un scribe et un décorateur travaillant dans une telle indifférence réciproque. Je crois plutôt que les anomalies observées ici viennent de ce que le *I* orné est sensiblement postérieur à la copie du ms. (7). Le personnage qui décore cette lettre est en costume épiscopal faisant de la main droite le geste de bénédiction, tandis que la main gauche s'appuie sur la crosse. Il piétine un dragon coloré en vert selon le procédé des dégradés décrit plus haut. Sous la chasuble apparaît une robe ornée de carrés bleus où s'inscrivent deux carrés concentriques de couleur blanchâtre enfermant eux-mêmes une croix de S. André. Pareil décor se retrouve encore dans

---

(7) Si les circonstances le permettaient, il serait intéressant d'examiner cette initiale par transparence pour déterminer si une autre lettre a été surchargée et de quelle nature elle était, car il est peu probable que dans un tel ms. toutes les lettrines n'aient pas été exécutées d'emblée.

le même ms., dans un panneau du siège où se tient Baudemond écrivant sous la dictée de S. Amand (fol. 58 v°). Nouveau détail qui rattache cette miniature à celles des mss 512 et 85: les vêtements du personnage, qui figure peut-être S. Amand, sont bordés dans le bas d'une bande à fond d'or sur laquelle sont dessinés des ornements en ovales et losanges. Au surplus, des points blancs groupés en triangles parsèment aussi la chasuble de notre évêque. Comme chez le S. Grégoire du ms. 512, (surtout dans la partie inférieure du frontispice, mais aussi dans le portrait de S. Nicolas, fol. 157) on voit ici l'amict sortant de la chasuble et se rabattant sur elle.

Dans la représentation du visage, j'ai remarqué le même dessin de la moustache que dans le portrait de S. Grégoire: c'est-à-dire deux *C* soudés par le haut et s'affrontant par une petite boucle dans le bas. L'indication des rides, ou plutôt d'une ride dans le front, parallèle à la ligne des arcades sourcilières est identique et réalisée par le même procédé (un trait épais de la couleur du visage, mais de nuance plus foncée) dans la figure de S. Paul et dans celle du ms. 501 ainsi que dans le portrait de S. Grégoire (frontispice), quoique moins caractérisé dans cette miniature dont les couleurs ont fort pâli.

En dehors du portrait de l'auteur, de ceux de S. Amand et des témoins de son testament, du diptyque de la vision de Ste Aldegonde et de l'apothéose de S. Amand, il y a encore dans ce manuscrit une figure importante qui n'a pas été étudiée jusqu'ici: c'est le portrait d'abbé inscrit dans le haut du grand *A* qui orne le fol. 10 r°.

Sur un fond pourpré, nous voyons le buste d'un abbé dont l'habit disparaît sous une chasuble bleue à galons dorés. La tête découverte est nimbée de rouge bordé d'un filet blanc. Une position symétrique a été donnée aux deux bras repliés avec les mains devant les aisselles; seules les attitudes des deux mains diffèrent: la gauche, vue de dos, est repliée sur la crosse, tandis que la droite, paume en avant, fait un geste de bénédiction.

De cette miniature, où cependant la représentation du vêtement est fort belle malgré la quasi symétrie des plis justifiés par la position des bras, c'est la figure qui retient le plus l'attention parce qu'elle tranche par sa beauté idéalisée et par la finesse de l'exécution sur la plupart des productions des miniaturistes amandinois dont nous avons déjà parlé. Nous n'avons plus affaire ici à une véritable peinture, mais plutôt à une sorte de dessin rehaussé, le parchemin est presque partout à découvert. La chevelure est dessinée en fins traits beiges; elle forme sur le front deux petits festons encadrant un feston plus profond (au-dessus du nez), elle

retombe très épaisse sur les côtés un peu plus bas que les oreilles dont elle découvre la partie inférieure. Une tonsure apparaît au sommet du crâne. Point de moustache, mais une petite barbe en pointe qui forme sur les mâchoires un léger collier. De tout le système pileux, seuls les contours sont fortement marqués, la masse des cheveux et de la barbe n'est indiquée que par des lignes parallèles fort minces. Les sourcils sont fortement marqués de deux courbes foncées, le nez est d'un tracé très fin. La bouche est bien dessinée, mais la lèvre inférieure est un peu épaisse. Des ombres marquent la limite supérieure et la fossette du menton, la fossette sous le nez et deux traits obliques encadrant la bouche déterminent la séparation des joues et des lèvres. Une ombre encore se dessine en collier irrégulier autour du cou, deux taches roses bien disposées colorent les joues. En bref, une très belle sinon très originale figure de jeune homme à laquelle seules, parmi les pièces étudiées jusqu'ici, peuvent être comparées, pour la qualité, les illustrations des mss 80 et 108 de Valenciennes et 2287 de Paris (S. Grégoire et S. Augustin (8)).

Un détail de coloris a attiré d'abord mon attention sur la parenté de cette miniature avec celle qui orne le début du commentaire sur l'*Épître aux Romains*, dans le ms. 84 de Valenciennes (9). Ce volume est la première partie d'un ensemble que complète le ms. 85 étudié plus haut. Ces deux mss constituent le n° 245 de l'*I. M.*, mais, selon la logique — et l'étude de la décoration la confirme, — le n° 84 est quelque peu antérieur au ms. 85.

En tête de l'*Épître aux Romains*, un grand *P* est orné du portrait de l'auteur tourné et un peu incliné vers la gauche, soutenant de la main gauche un bâtiment (église?) qu'il semble présenter d'un geste de la main droite. Le personnage dépasse ici de beaucoup le cadre de la boucle du *P*, les pieds vont s'appuyer sur une des deux consoles que forment contre la haste des feuilles enroulées sur elles-mêmes. Le bas de la lettre est orné d'un épanouissement en entrelacs réguliers. Contre le haut de la haste, on voit un dragon ailé au corps très court, seulement dessiné et rehaussé de filets de diverses couleurs. La facture est celle des dragons qu'on voit dans des lettrines contemporaines de Sawalon, notamment dans celles du ms. 501 (fol. 61 r°). On voit donc qu'il s'agit d'une composi-

---

(8) Comme je l'ai déjà écrit précédemment, le problème des relations entre les enluminures de ces deux manuscrits et celles du Ms. 501 de Valenciennes se présente de façon si complexe que l'on hésite à affirmer l'identité d'auteur bien que l'on ne puisse se résoudre à considérer les illustrations de la *Vie de Saint Amand* comme indépendantes des autres. Je compte que la comparaison — impossible aujourd'hui — des œuvres des enlumineurs amandinois avec les miniatures des artistes des autres abbayes de la même région permettra de donner une réponse définitive à cette irritante question.

(9) Voir la planche, figure 2.

tion nettement différente du *P* du vol. 85 et de style plus archaïque: le caractère des entrelacs et le type de dragon dessiné et non peint suffisent à le prouver.

Voici le détail de coloris auquel je faisais allusion plus haut. Dans l'ensemble des miniatures amandinoises du XII<sup>e</sup> siècle, l'emploi de la pourpre est rare. Or elle a précisément été utilisée comme fond dans trois lettres ornées du ms. 501: le *A* du fol. 10 r<sup>o</sup> dont on vient de lire l'analyse, et les lettres *S* (fol. 6r<sup>o</sup>) et *Q* (fol. 61r<sup>o</sup>). Cette couleur rare se retrouve précisément dans le ms. 85 — que tout désigne comme contemporain du volume consacré à S. Amand — où l'on a teinté en pourpre les écoinçons qui complètent sur la droite la boucle du *P* pour former un carré.

Revenons maintenant au portrait de S. Paul. La figure se détache sur un fond doré où sont dessinés d'un mince trait blanc des losanges parmi lesquels sont semées de petites croix de S. André rouges. Un nimbe d'or bordé de noir entoure la tête. Celle-ci est dessinée avec les mêmes coloris et procédés que la figure de saint du ms. 501, mais la qualité est nettement inférieure, notamment dans la représentation des cheveux, où le groupement par masses juxtaposés est plus archaïque que le système pratiqué dans le ms. 501. La barbe, mince sur les mâchoires, se termine par deux pointes à bout enroulé, une tache d'ombre marque la fossette médiane du menton; au lieu de teinter l'ensemble de la joue, le miniaturiste a eu recours au procédé traditionnel de la tache ronde sur les pommettes. Mais le corps offre de nouvelles similitudes avec le portrait de S. Amand: les épaules sont fort tombantes, comme dans l'autre sujet; l'apôtre est revêtu d'une robe grise à bordures, cols et parements dorés que recouvre un manteau bleu dont la couleur et l'exécution (dessin des plis) sont identiques à celles du portrait de S. Amand. La draperie de ce manteau laisse voir le revers de couleur violette. Une ligne de points blancs borde le manteau à l'extérieur et une suite de petits cercles blancs forme le bas des revers. Une nouvelle faiblesse s'accuse dans le dessin des pieds nus, mais là nous manquons de point de comparaison puisque le fol. 10 du ms. 501 ne nous offrait qu'un buste. Un mot à présent de la lettre elle-même. La haste présente une bande médiane à décor de losanges blancs bordés et raccordés par un gros trait noir doublé d'un filet blanc qui s'enfle en boule à mi-distance, entre deux losanges. Ce décor est appliqué sur un fond bleu clair, de gros points dorés appuyés contre les bords extérieurs le complètent. Deux bords bleus encadrent le milieu de la haste et de la boucle. Dans l'épaisseur de la boucle, sur un fond doré se succèdent des sortes de *Z* — dont les angles seraient droits — de couleur noire soulignée de filets blancs. Le prolongement

inférieur de la haste nous offre une inversion dans la disposition : le fond devient bleu assez foncé et les bords, qui forment les entrelacs terminaux, sont dorés.

Des portraits de S. Amand et de S. Paul qui viennent d'être décrits, je suis fort tenté de rapprocher des dessins rehaussés qui ornent les mss 66 et 502 de Valenciennes.

Au fol. 5 du ms. 66, le prologue du *Commentaire* de S. Jérôme sur Nahum commence par un *I* qui est remplacé par un personnage en costume d'abbé, debout sur un dragon. Il tient la crosse de la main gauche et un objet où l'on est tenté de reconnaître un livre fermé sous le bras droit. Le sujet est dessiné et les mouvements dans le tissu de l'habit sont marqués par des traits. Des couleurs — le vert et le beige — n'interviennent que deci-delà en guise de rehauts en peu d'endroits. De petites taches roses marquent aussi les joues. Seul le dragon sous les pieds de l'abbé est fortement coloré en vert, teinte qui va s'affaiblissant de la tête à la queue; le beige apparaît sur les ailes et sur un tronçon de dragon (cou et tête) qui naît d'une ramification du premier. Détail assez frappant: le livre a une reliure ornée d'une bordure à dessins ovales (figurant sans doute des cabochons), séparés les uns des autres par une paire de petits cercles (des clous?) Le plat de la reliure est vert, les ovales sont verts et beiges et les filets qui achèvent la bordure sont beiges. Jusqu'ici, rien, semble-t-il, qui rappelle les miniatures précédentes. C'est dans le type du personnage et dans l'exécution du dessin que la similitude se fait remarquer. L'abbé que nous voyons ici a la tête découverte, le haut de son crâne présente la tonsure et sa chevelure est dessinée selon les procédés observés dans le portrait de S. Amand: distribution sur le front en trois festons à disposition symétrique, même tracé des contours, mais aucune indication à l'intérieur de ceux-ci. Le visage présente des traits fins comme le S. Amand, comme lui encore, aucune moustache, une barbe en collier qui s'épaissit un peu au menton. Le cou est bien dégagé et non ombré. Une autre similitude importante est fournie par les épaules tombantes et le mouvement symétrique des bras. Cette fois, les avant-bras sont légèrement inclinés par rapport aux coudes et, tandis que la main droite retient le livre sous le bras, la gauche s'étale mollement, en écartant un peu les doigts, sur la hampe de la crosse. Les plis du vêtement épousent évidemment la symétrie du geste.

Sur la même page, vers le bas de la deuxième colonne, un buste de Christ bénissant s'inscrit dans la panse d'un grand *D* en tête du *Commentaire* même de S. Jérôme. Cette lettre a presque la forme capitale ordinaire n'étaient deux branches qui se détachent de la boucle près

de la haste, en haut et en bas, et vers l'intérieur, pour venir rejoindre la haste, après l'avoir dépassée à gauche, en une conclusion en forme de tête de dragon. Ces têtes ressemblent étonnamment par leur profil à celles des dragons de Sawalon, dont le style semble se retrouver encore dans les raccords des branches sous un mouvement plissé à la ramification. Le dessin du visage du Christ est dans la même manière que celui de l'abbé de la lettre *I*; toutefois une moustache a été marquée par un rehaut beige. La chevelure est faite ici de la juxtaposition de quatre masses symétriques à double bord vers l'intérieur et un seul trait vers l'extérieur. Une petite barbe formant collier sur les mâchoires se termine en forme carrée. Les joues sont tachées de rose et le cou est bien dégagé. Derrière la tête apparaît un nimbe monté sur une croix. Le vêtement du Christ ne se laisse pas facilement analyser; mais nous y notons encore au col, aux manches et en sautoir, des bandes ornementales du même décor que celle qui garnit le livre de l'abbé et dont on retrouve le dessin au bout de son étole.

Il est incontestable que nous avons affaire dans cette page à un seul miniaturiste. Les procédés essentiels de sa technique sont identiques, ce qui n'empêche pas le dessin des chevelures d'être nettement différent. Une telle divergence n'infirmait donc pas les opinions émises sur la communauté d'origine entre les mss 84 et 501 (fol. 102<sup>o</sup>), et les ressemblances entre le portrait d'abbé du ms. 66 avec celui de S. Amand m'incitent à voir dans les illustrations des trois manuscrits des œuvres du même artiste.

Je ne puis cependant passer sous silence la grande difficulté que soulève la mention du ms. 66 dans la première partie de l'*Index Maior* parmi les donations d'un nommé Gualterus (n° 52) que L. Delisle situerait aux environs de 1120 (10). Le manuscrit pourrait d'ailleurs remonter à cette date, mais il suffit de confronter la figure humaine mêlée à un *V* à entrelacs feuillus, — et même tout cet ensemble — qui sert d'initiale au *Commentaire* sur Habacuc (fol. 20 r<sup>o</sup>) pour comprendre que les miniatures du fol. I v<sup>o</sup> ne peuvent être aussi anciennes que cette lettre, laquelle est contemporaine du texte, sans aucun doute. Une explication s'offre à nous, c'est que les illustrations de la première page, que l'on voulait soi-

---

(10) Je signale aussi que l'*I.M.* mentionne encore deux autres Gautier, qualifiés, l'un « abbas », l'autre « prior ». L'auteur de l'*I.M.* a-t-il voulu distinguer nettement un 3<sup>e</sup> donateur ou a-t-il répété un nom sans titre par suite d'imprécision dans son information ou par négligence dans sa propre annotation du catalogue? C'est ce qu'on ne saurait dire, mais Delisle fait bon marché de cette difficulté qu'il escamote pour aller aux solutions brillantes mais un peu précieuses.

gner particulièrement, ont été ajournées et exécutées assez tardivement par un miniaturiste dont la technique était entièrement différente de celle du premier décorateur du volume.

D'ailleurs, cet enlumineur, que je soupçonne d'avoir mêlé ses productions à celles de ses prédécesseurs, me semble pris en flagrant délit dans le ms. 502. Ce manuscrit a dû offrir à l'origine une très grande importance aux yeux des moines d'Elnone, car il représentait une somme des écrits relatifs au fondateur de l'abbaye: Pseudo-Baudemond, Milon, etc... Lui qui devait être plus tard éclipsé par les actuels mss 501 et 500, semble avoir à son tour supplanté les éditions plus anciennes des mêmes ouvrages que l'on conservait à l'abbaye (11). Les moines de Saint-Amand ne me semblent pas avoir montré dans la gestion de leur bibliothèque une passion d'antiquaires pour les exemplaires anciens. Au contraire, la fièvre de la transcription dont nous les voyons animés dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle représente bien plus un désir de renouvellement, de remplacement des vieux mss, selon la mode somptueuse de l'époque, qu'une volonté d'enrichissement. Celui qui dirigeait le scriptorium, et sans doute la bibliothèque, devait être un de ces bibliophiles plus soucieux de la forme que du fond et qui à notre époque préfèrent un beau livre aux pages non coupées à une édition moins belle mais accessible! Mais revenons à notre sujet. Le ms. 502 est farci d'une foule de miniatures dont j'ai cité et analysé sommairement les sujets en étudiant l'illustration de la *Vie de S. Amand*, mais d'une façon partielle, beaucoup d'illustrations du volume visant à représenter les biographes du saint, leurs amis et les dédicataires de leurs œuvres, etc. Toutes sont conçues dans le même style, portant la marque du XI<sup>e</sup> siècle. Quand on les a bien regardées, on ne peut plus les oublier. Ces miniatures sont peintes; or, au fol. 123 r<sup>o</sup>, à la suite d'un texte (Testament de S. Amand) qui se termine au milieu de la page, un dessinateur a ajouté une composition de sa façon qui tranche sur tout le reste du manuscrit et où le tracé est l'essentiel, les couleurs ne jouant que le rôle de rehauts. On voit là, assis sur un siège en forme de banc de pierre (comme le S. Nicolas, fol. 157 du ms. 512. le S. Paul du ms. 85 etc.) un abbé se tournant et paraissant donner des indications à un moine, d'ailleurs nimbé comme lui, mais de taille beaucoup plus petite — car les deux personnages ne sont pas à la même échelle — qui tient une bande de parchemin déroulée devant lui. Ce

---

(11) J'ai retrouvé dans une garde de ms. (Val. 399) un fragment d'une *Vie de S. Amand* d'une écriture du X<sup>e</sup> siècle, offrant de telles similitudes de texte avec le ms. 502 que je crois que le ms. dont il provient a servi de modèle, puis a été condamné du fait même de la naissance d'une édition répondant mieux au goût du jour.

qui m'a fait songer tout de suite au décorateur du manuscrit 66 fol. 1 v°, c'est la présence sur tous les vêtements, et même sur le siège, à la base et sur le rebord au-dessus duquel apparaît le coussin, des bandes avec l'ornement composé d'un ovale encadré de quatre petits cercles, ceux-ci teintés en beige, celui-là en vert. Le recours au dessin linéaire, avec de rares rehauts des couleurs précitées est une raison de plus de croire que ce miniaturiste et celui du ms. de S. Jérôme ne sont qu'un même artiste. Le dessin des vêtements est ici plus simple (beaucoup moins de plis, rendus ou plutôt suggérés par un minimum de lignes), celui des figures un peu plus anguleux que dans le volume 66 de Valenciennes, mais les caractères dominants n'ont pas changé. La chevelure de l'abbé de notre codex est représentée comme celle de l'abbé du fol. 1 du ms. 66, et celle du moine est plus proche de celle du Christ: masses de cheveux juxtaposées. Au dessin de la barbe, nous retrouvons la même technique dans les images des deux mss. Point de rose ici sur les joues, et les rehauts de couleur ont presque disparu des vêtements (sauf dans les bordures), seule la crosse que l'abbé tient de la main gauche est bien colorée: la hampe est beige avec ornements annulaires à trois bourrelets verts et l'on voit un fond (!) vert dans la crosse même. Encore un détail de forme qui a son importance: les cous sont bien dégagés et assez longs, comme dans le ms. 66!

Je ne crois pas, en conclusion, qu'on puisse dissocier les auteurs des miniatures du fol. 1 v° du ms. 66 et du fol. 123 r° du ms. 502. Divers caractères communs rapprochent les auteurs des portraits de S. Amand (ms. 501, fol. 10 v°) et de S. Paul (ms. 84 fol. 8 v°) l'un de l'autre, d'abord, et de l'artiste précédent ensuite, et bien que cette solution ne s'impose pas avec la brutalité d'une évidence dans le dernier cas, je proposerais cependant de voir dans l'ensemble qui vient d'être étudié l'œuvre d'un même enlumineur dont les productions pourraient peut-être se classer chronologiquement ainsi: ms. 502 fol. 123; ms. 66, fol. 1; ms. 84, fol. 8 v° et ms. 501 fol. 10 v°.

Avant d'abandonner ces manuscrits, je formulerai encore quelques remarques au sujet du dessin inséré dans le recueil relatif à S. Amand. Les deux personnages de rang différent que l'artiste a représentés ici correspondent parfaitement à la conception que l'on avait alors de S. Amand et de son biographe que l'on nommait Baudemond. Je suis tout disposé à penser que nous avons là une composition inachevée destinée à illustrer d'une scène évocatrice le testament du fondateur: l'abbé a dicté à son subordonné un texte qui doit figurer sur le rouleau qui appa-

raît ici vierge de toute inscription. Voilà donc un décorateur qui retourne à la seule source d'inspiration dont il disposait probablement pour étudier comment pourraient être traitées des scènes se rapportant aux actions du héros local. Profitant d'un blanc — le parchemin est cher — il compose à sa manière la scène de la dictée du testament. N'est-il pas naturel de le retrouver, parvenu au plein épanouissement de son talent, collaborant par son chef-d'œuvre à la décoration du plus beau manuscrit de l'abbaye, au volume splendide et somptueux qui doit laisser loin derrière lui les fades illustrations de l'ancienne *Vie de S. Amand*, qui date déjà de plus d'un demi-siècle?

ANDRÉ BOUTEMY.

## PIERRE BRUEGEL LE VIEUX ET L'HISTOIRE.

C'est un des privilèges des grands génies que d'être l'objet de perpétuelles controverses et des appréciations les plus contradictoires. Notre immortel P. Bruegel le Vieux n'a pas échappé à cette règle et, lorsqu'on parcourt l'imposante bibliographie qui lui a été consacrée et qui s'est considérablement enrichie au cours de ces dernières années, on reste confondu des divergences d'appréciation au sujet de son œuvre et de sa personnalité. Le lecteur qui ne serait pas pourvu d'un sens critique solide aurait une réelle peine à se former un jugement.

Je ne veux pas médire des historiens d'art; il en est de fort bons et notre pays s'honore d'en posséder d'excellents. Mais il en est malheureusement d'autres qui ne font qu'apporter le désordre dans les idées et qui, procédant d'une façon tout à fait subjective, basent leurs appréciations sur l'impression ressentie à la vue de telle ou telle œuvre pour échafauder les théories les plus saugrenues et les hypothèses les plus risquées.

Ils s'imaginent que l'histoire de l'art n'est pas soumise aux mêmes méthodes que l'histoire proprement dite et perdent de vue que la critique de la source monumentale est plus malaisée encore que celle de la source écrite.

A force de vouloir découvrir et expliquer les intentions que l'artiste aurait dissimulées dans les coins les plus inattendus de ses tableaux, ces commentateurs impénitents oublient de contempler ces derniers... Il est, en réalité beaucoup moins de « problèmes à résoudre » en histoire de l'art que ces alchimistes voudraient le faire croire (1)

C'est pour éclaircir l'atmosphère ainsi troublée par les vapeurs issues des alambics de ces abstrauteurs de quintessence, que nous nous proposons d'examiner, à la lumière des règles de la critique historique, ce que, dans l'immense littérature consacrée à Bruegel le Vieux, il y a à prendre et à laisser quant à sa personnalité et à son œuvre.

\*  
\* \* \*

Examinons tout d'abord les sources écrites qui le concernent. Elles se limitent à bien peu de choses. Une seule embrasse l'ensemble de sa vie, c'est la notice que lui consacre Carel van Mander dans son *Schildersboek*, imprimé à Harlem en 1604. Elle est si courte que, bien que tous les érudits la connaissent, nous croyons utile de la reproduire ici comme base principale de notre argumentation

---

(1) P. COLIN, *Pierre Bruegel le Vieux*, Paris, 1935, p. 7.

« La nature fit un choix singulièrement heureux le jour où elle alla prendre parmi les paysans d'un obscur village brabançon, l'humoristique Pierre Breughel pour en faire le peintre des campagnards.

« Né dans les environs de Bréda, au village dont il prit le nom pour le transmettre à ses descendants, Pierre Breughel fut d'abord élève de P. Coeck, dont il épousa plus tard la fille qu'il avait portée dans ses bras quand elle était enfant. Il passa ensuite chez Jérôme Cock, puis alla en France et en Italie.

» Les œuvres de Jérôme Bosch avaient fait l'objet spécial de ses études et à son tour il fit beaucoup de diableries et de sujets comiques, si bien qu'on le surnomma « Pierre le Drôle ».

» En effet il est peu d'œuvres de sa main qu'on puisse regarder sans rire et le spectateur le plus morose se déride à leur aspect.

» Breughel, au cours de ses voyages, fit un nombre considérable de vues d'après nature, au point que l'on a pu dire de lui qu'en traversant les Alpes il avait avalé les monts et les rocs pour les vomir à son retour sur des toiles et des panneaux, tant il parvenait à rendre la nature avec fidélité.

» Il se fixa à Anvers et entra dans la gilde en 1551. Un marchand du nom de Hans Frankert lui commanda de nombreux tableaux. C'était un excellent homme qui était fort attaché au peintre. A eux deux, Frankert et Breughel prenaient plaisir à aller aux kermesses et aux noces villageoises, déguisés en paysans, offrant des cadeaux comme les autres convives et se disant de la famille de l'un des conjoints. Le bonheur de Breughel était d'étudier ces mœurs rustiques, ces ripailles, ces danses, ces amours champêtres, qu'il excellait à traduire par son pinceau, tantôt à l'huile, tantôt à la détrempe, car l'un et l'autre genre lui étaient familiers. C'était merveille de voir comme il s'entendait à accoutrer ses paysans à la mode campinoise ou autrement, à rendre leur attitude, leur démarche, leur façon de danser.

» Il était d'une précision extraordinaire dans ses compositions et se servait de la plume avec beaucoup d'adresse pour tracer de petites vues d'après nature.

» A Anvers, il vivait maritalement avec une servante, dont il aurait fait sa femme, n'eût été que la fille était une incorrigible menteuse. Il fit avec elle cet accord qu'il marquerait tous ses mensonges sur une taille qu'il choisit de belle longueur. Si la taille venait à se remplir, le projet de mariage serait absolument abandonné, ce qui eut lieu avant qu'il fut longtemps.

» Enfin, comme la veuve de Pierre Coeck habitait Bruxelles, il se mit à

courtiser sa fille, celle-là même qu'il avait si souvent portée dans ses bras et la prit pour femme.

» La mère cependant mit pour condition au mariage que Breughel viendrait habiter Bruxelles, pour se soustraire à son ancienne liaison, ce qui fut fait.

» Breughel était un homme tranquille et rangé, parlant peu mais amusant en société, prenant plaisir à terrifier les gens, ses élèves notamment, par des histoires de revenants et des bruits surnaturels. »

Van Mander énumère ensuite plusieurs tableaux de Bruegel, en indiquant le nom de leurs détenteurs, puis poursuit :

« Le magistrat de Bruxelles avait commandé à Breughel vers la fin de sa carrière quelques tableaux relatifs au creusement du canal d'Anvers; la mort vint mettre obstacle à l'exécution de ces œuvres.

« Il existe un assez grand nombre d'estampes d'après les curieuses compositions du maître. Il en avait dessiné beaucoup d'autres d'une manière fort soigneuse, les accompagnant d'inscriptions; mais les trouvant trop mordantes, il les fit anéantir par sa femme pendant sa dernière maladie, dans la crainte qu'elle n'eût à en souffrir. (2) »

Quelle est la valeur de cette source unique pour la vie de Bruegel? Il importe d'autant plus de la préciser que les commentateurs modernes, qui ont voulu façonner un Bruegel à leur idée, se sont efforcés de jeter la suspicion sur le bien fondé des informations du premier en date de nos historiens d'art.

La personnalité et la formation de van Mander peuvent nous inspirer pleine confiance. Né en 1548, à Meulebeke, en Flandre occidentale, d'une famille distinguée, il complète à Gand des études classiques entreprises à Thielt. Il commence son éducation artistique chez Lucas de Heere et, après l'exil de celui-ci pour cause de religion, entre chez un peintre bien oublié aujourd'hui, Pierre Vlerick, à Courtrai; il suit son nouveau maître à Tournai et part, en 1575, pour l'Italie. A son retour de ce pays, où il avait reçu plusieurs commandes, van Mander, gagné par les doctrines hétérodoxes, se fixe dans les Provinces-Unies, d'abord à Harlem, puis à Amsterdam, où il meurt le 11 septembre 1606. (3)

Nous nous trouvons donc en présence d'un témoin contemporain, déjà âgé de 21 ans lors de la mort de Bruegel, et mêlé de près à la vie artistique des Pays-Bas, ayant donc rencontré des gens qui avaient bien connu

---

(2) H. HYMANS, *Le «Livre des peintres» de Carel van Mander*, Paris, 1884, t. 1, p. 299-301.

(3) ELIS. VALENTINER, notice dans THIEM u. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, Leipzig, t. XXIII, 1929, p. 606-607.

le maître, — peut-être même sa veuve et ses fils, — et fréquentant, peut-on dire professionnellement, le monde des collectionneurs et des marchands de tableaux, où il pouvait se documenter de première main sur le peintre de grand renom qui venait de disparaître.

S'il ne fut comme peintre qu'un habile praticien, gâté par l'italianisme, van Mander fut, par contre, un excellent historien qui joua dans notre pays un rôle en tous points comparable à celui de Vasari en Italie. Ce fut un chercheur consciencieux, qui puisa ses renseignements dans les écrits de ses prédécesseurs immédiats: Marc van Vaernewyck, Lampsonius et Guiccardin, peut-être aussi dans les notes de son maître Lucas de Heere, mais surtout dans le contact direct avec les peintres eux-mêmes, leurs amis et leurs proches, utilisant ainsi la tradition orale, difficile à contrôler à distance d'une façon scientifique, mais qui, lorsqu'il s'agit de personnages contemporains, n'en constitue pas moins la plus riche et la plus vivante des sources.

La conscience avec laquelle van Mander cherche à se documenter est prouvée par sa modestie même, lorsqu'il écrit: « On me pardonnerait de grand cœur le mince produit de mes recherches, si l'on savait les peines que je me suis données. »

Tous les historiens d'art sont d'accord avec Henri Hymans pour estimer que le *Schildersboek* est un document de première et inestimable valeur, non seulement pour l'histoire des peintres des Pays-Bas, mais aussi de ceux d'Allemagne, notamment de Lucas Cranach. (4)

En ce qui concerne Bruegel, les renseignements donnés par van Mander se sont vérifiés exacts. Comme il l'indique, c'est en 1551 que Bruegel est inscrit comme maître sur les « liggeren » de la gilde d'Anvers. Son séjour chez le peintre et marchand de gravures Jérôme Cock est prouvé par les nombreuses estampes éditées par celui-ci d'après les dessins de Bruegel. Le voyage en France et en Italie est établi par plusieurs paysages et croquis, exécutés sur place de 1551 à 1553. L'établissement et le mariage à Bruxelles sont confirmés par un extrait des registres aux mariages de la paroisse de Notre-Dame de la Chapelle (5). La commande faite par le magistrat de Bruxelles, et non exécutée par suite de la mort de l'artiste, ressort d'une délibération, en date du 18 janvier 1569 (n. st.), exemptant « Meesteren Pieteren van Breugel » des logements militaires et lui accordant en même temps une gratification (6).

(4) H. HYMANS, *o. c.*, p. 4.

(5) Entre Pâques et le 31 décembre 1563, mention du mariage de «Peeter Brugel» avec «Mayken Cocks» (Archives de Bruxelles).

(6) Voir l'article de A. WAUTERS dans les *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. I, 1887-1888, p. 11.

L'épithaphe encore existante au bas-côté gauche de l'église de la Chapelle nous indique qu'il mourut à Bruxelles en l'année 1569 (7).

Il n'est pas jusqu'à la mention des nombreux tableaux de Bruegel appartenant à l'empereur Rodolphe II et que l'on retrouve dans les inventaires de Prague et de Vienne, où plusieurs sont encore aujourd'hui conservés au *Kunsthistorisches Museum*, qui ne prouve avec quelle conscience van Mander a puisé aux sources pour remplir sa mission d'historien.

\*  
\* \* \*

L'indication donnée par van Mander concernant le lieu de naissance de Bruegel pose un point d'interrogation, car le village de Bruegel, près d'Eindhoven, en Brabant septentrional, est situé à 50 kilomètres de Bréda et non dans les environs de cette ville. Cela a incité van Bastelaer à écrire que: « Pierre Bruegel était originaire du village actuellement dénommé Brögel, aux environs de la petite ville de Brée, dans la Campine limbourgeoise, qu'on dénommait autrefois Breede, Brida, en latin Breda, et que van Mander a eu le tort de confondre avec la ville de Bréda » (8).

Nous ne pouvons nous rallier à cette hypothèse qui, si elle n'est pas absolument exclue au point de la vue de la science toponymique (9), n'en est pas moins inadmissible au point de vue historique, car les villages de Groote Brögel et de Kleine Brögel, près de Brée, faisaient partie du comté de Looz, jusqu'à la fin de l'ancien régime terre liégeoise. Pierre Bruegel n'aurait donc pas possédé l'indigénat brabançon, condition indispensable aux faveurs dont il jouit de la part du magistrat de Bruxelles. Le Brabant se signalait à l'égard des étrangers ou aubains par un exclusivisme jaloux qui dominait ses institutions (10) et si Pierre Bruegel avait été Liégeois de naissance et avait dû obtenir la « brabantisation », et van Mander n'eût pas manqué de le mentionner, sa carrière à Anvers et à Bruxelles s'en serait ressentie.

Si van Mander a pu, par un *lapsus calami*, confondre Breda avec Bois-le-Duc, dont le village de Breugel, éloigné de 30 kilomètres, dépendait

---

(7) A. WAUTERS, *o. c.*, p. 12, indique la date du 5 septembre, mais ne donne pas la source de ce renseignement (*ibid.*, p. 12).

(8) E. VAN BASTELAER, *Les estampes de P. Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1908, p. 3.

(9) Brée, arr. de Maeseyck, citée en 1078 sous le nom de Breda et plus tard Bréde. La prononciation actuelle amènerait à traduire « la large terre » (comp. Breendonck (Anvers), Breevelde (à Schilde), Breda, etc.). Toutefois la persistance de la graphie Brid dans le passé engage avec raison Mansion (V.B. 28) à remonter à \*Bred, l'ancienne forme du nl. *berd*, bord, « planches » (voy. Van Wijk, *Woord. s. v. bord*). Donc « cabane en planches » ou « endroit aux planches ». A. CARNOY, *Dictionnaire étymologique du nom des communes de Belgique*. Première partie, p. 95.

(10) E. DEFACQZ, *Ancien droit belge*, Bruxelles 1873, t. I, p. 235.

administrativement, il n'est pas admissible qu'il eût qualifié de brabançonne une localité relevant de la principauté de Liège, considérée à cette époque comme un pays étranger par rapport aux XVII Provinces des Pays-Bas.

Nous préférons donc nous rallier à l'opinion de M. Friedlaender qui croit, sur l'affirmation de Guiccharidin, contemporain de Bruegel, que celui-ci était natif de Bréda. Friedlaender remarque, à l'appui de sa thèse, que sur les *liggeren* de la gilde d'Anvers le maître ne figure pas sous le nom de « van Brueghel » mais bien sous celui de « Brueghels », ce qui indique le nom de son père et non un nom de lieu, et considère tout au moins comme vraisemblable que Bruegel vint de Bréda à Anvers, que c'est à Bréda qu'il vit le jour et que son père portait déjà le nom du village dont sa famille était originaire (10bis).

Van Mander ne donne pas la date de la naissance de Bruegel. M. Ed. Michel, se basant sur le portrait figurant dans le recueil de Lampsonius (11), et qui représente un homme dont il estime l'âge à 45 ans environ, place la naissance de Bruegel aux environs de 1525 (12). Rien ne contredit, ni ne confirme, cette affirmation.

Quoi qu'il en soit, on peut croire, sans trop risquer de se tromper, que Bruegel naquit, peu avant 1530, dans la région frontalière actuelle entre la Belgique et la Hollande (13), dans cette Campine brabançonne, dont il se plaisait à reproduire dans ses toiles les vastes horizons et le charme, à la fois prenant et mélancolique.

Aucun texte ne vient confirmer ce que dit van Mander au sujet de l'apprentissage de Bruegel chez le peintre italianisant Pierre Coecke d'Alost; son nom ne figure pas dans les *liggeren* de la gilde de saint Luc à Anvers, parmi les élèves de ce maître. On ne peut, toutefois, tirer argument de ce silence pour s'inscrire en faux contre cette indication, car Pierre Coecke quitta Anvers pour Bruxelles vers 1544 et mourut dans cette ville en 1551. Bruegel n'avait donc que 17 ou 18 ans au moment où Pierre Coecke se fixa dans la capitale, il est donc fort possible que ce soit à Bruxelles et non à Anvers qu'il fut son élève, ce qui explique le silence des archives de la gilde anversoise.

De l'atelier de Pierre Coecke, à Bruxelles, Bruegel serait entré chez Jérôme Cock à Anvers, puis, après sa maîtrise, parti pour l'Italie. En tout

---

(10bis) Max. J. FRIEDLAENDER, *Die Altniederländische Malerei*, t. XIV, Leiden, 1937, p. 1-2.

(11) D. LAMPSONIUS, *Pictorum aliquot*, Anvers, 1572, n° 19.

(12) ED. MICHEL, *Bruegel*, Paris, 1931, p. 23.

(13) GUSTAV GLÜCK, *Bruegels Gemälde*, 3ter Aufl., Wien, 1932, p. 8.

cas, sa jeunesse ne passa, tout au moins en partie, ailleurs que dans notre métropole commerciale, comme on peut l'inférer du texte de van Mander: « il se *fixa* à Anvers et entra dans la gilde en 1551. »

Du reste M. Ed. Michel établit par une étude approfondie des tendances de l'art de Bruegel les traces de l'influence que Pierre Coecke aurait eue sur son élève (14).

Concluons donc que, d'une façon générale, nous pouvons avoir confiance dans la source écrite constituée par la notice biographique rédigée par van Mander.

\*  
\* \*

Un autre point, au sujet duquel il est difficile de se faire une conviction au milieu de jugements le plus souvent contradictoires, est celui de déterminer la véritable personnalité de Bruegel.

Rien n'est plus malaisé que ces enquêtes psychologiques rétrospectives, surtout lorsque, comme c'est le cas pour Bruegel, dont nous ne possédons pas une seule ligne écrite, on doit s'en tenir uniquement à l'interprétation de la source monumentale, en étudiant ses tableaux et ses gravures.

Déjà les contemporains le jugeaient d'une façon unilatérale. Guiccardin ne voit en lui qu'un imitateur de Jérôme Bosch (15); Vasari, qui ne parle de lui que dans sa seconde édition, en fait un imitateur de Fr. Mostaert et, un peu plus loin, le cite comme un maître excellent, entre Lambert d'Amsterdam et Lambert van Oort d'Amersfoort (16). Lampsonius, dans les vers qui accompagnent le portrait du peintre, se demande: « Est-ce un autre Jérôme Bosch? » mais reconnaît qu'en imitant ce maître, il le surpasse (17). Quant à Carel van Mander, nous l'avons vu, il l'envisage avant tout comme un amuseur et cite le surnom que lui donnaient ses contemporains: « Pierre le drôle ».

Cette opinion se maintient pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, où tous les historiens de l'art, à commencer par Corneille de Bie (18) pour terminer par Sandrart (19) et Florent Le Comte (20), insistent sur le côté amusant de l'œuvre de Bruegel. Même chose pendant le XVIII<sup>e</sup> et la plus grande partie du XIX<sup>e</sup> siècle, et il faut attendre les articles publiés en 1890-1891

(14) ED. MICHEL, *o. c.*, p. 23.

(15) « Pierre Brughel de Breda, grand imitateur de la science et fantasies de Jérôme Bosch, au moyen dequoy ha aussi aquis le surnom de second Jérôme Bosch. » *Description de tout le Pais-Bas*, Anvers, 1567, p. 134.

(16) VASARI, *Delle vite dei più eccellenti Pittori*, Firenze, 1568, t. II, 3e partie, p. 858-859.

(17) H. HYMANS, *o. c.*, t. I, p. 304.

(18) *Het Gulden Cabinet*, Anvers, 1661, p. 89.

(19) *Teutsche Academie*, Nürnberg, 1675-1678, t. I, 2e partie, p. 259.

(20) *Cabinet des singularités...*, Paris 1699-1700, t. II, p. 255-257.

par Henri Hymans dans la *Gazette des Beaux-Arts* (21) pour voir montrer le contre-sens commis pendant trois siècles en classant Bruegel parmi les maîtres drôles (22).

Cette réputation avait été plus favorable que nuisible au succès de ses œuvres. Granvelle en possédait plusieurs, tant à Bruxelles qu'à Besançon, sans compter celles détruites ou volées lors du sac de Malines par les Espagnols en 1572 (23). Les archiducs les payaient un prix élevé et en avaient enrichi leur galerie de Tervueren. A la mort de Rubens, on ne trouva pas moins de douze tableaux de Bruegel dans sa collection. Mais, exception faite pour ce dernier, qui avait certainement dû sentir la grandeur du style de Bruegel, c'était avant tout comme amuseur que celui-ci était estimé par les collectionneurs de cette époque.

La réaction inaugurée par H. Hymans fut poursuivie par le bel ouvrage, devenu pour ainsi dire classique, de L. van Bastelaer et M. Hulin de Loo (24), qui contribuèrent beaucoup à faire voir l'œuvre et le personnalité de Bruegel sous un jour plus exact, ainsi que par la publication de Gustave Glück. Dans la remarquable introduction que cet érudit place en tête de l'analyse de l'œuvre peinte de Bruegel, il écrit fort justement: « Un monde entier s'ouvre à nous dans ses peintures, un monde qui n'est pas, à vrai dire, comme il devrait être, mais bien comme il est. Bruegel peint plus qu'il ne commente; il constate sans formuler de jugement; il reproduit la vérité pure sans la critiquer, bien qu'il l'ait vue avec un incomparable œil d'artiste... Il n'est pas un détracteur, mais un observateur qui, à vrai dire, n'exagère rien dans la douleur, dans la lutte, dans la joie, dans la sérénité. Lui-même ne pleure, ne rit et ne polémise pas. C'est malgré lui qu'il va par ses tableaux éveiller le rire... tout au plus un léger sourire douloureux a-t-il pu maintes fois glisser sur ses lèvres. » (25).

Bruegel veut donc peindre la vie telle qu'elle est et c'est ce qui explique comment, malgré ses aspects archaïques, il est resté si étonnement moderne, car nul n'a jamais eu plus que lui le sens de la nature sous tous les aspects.

Mais entre-t-il dans cette compréhension de la nature une base philosophique? Envisage-t-il le monde selon les idées platoniciennes? En d'autres termes, au Bruegel amuseur, au Bruegel des paysans, au Bruegel aux goûts plébéiens, au Bruegel fidèle interprète de la vie, faut-il, comme le

(21) *P. Brueghel le Vieux*, 33e année, t. IV et V.

(22) ED. MICHEL, *o. c.*, p. 13.

(23) Lettre du prévôt Morillon à Granvelle, de Bruxelles, décembre 1572, dans la *Correspondance de Granvelle*, édit. POULLET et PIOT, Brux. 1884, t. IV, lettre cxxxI, p. 524.

(24) *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1907.

(25) GUST. GLÜCK, *o. c.*, p. 17.

veulent ses plus récents historiens, substituer un Bruegel humaniste et philosophe qui rêvait de donner une image cosmique et non une image simplement moralisatrice du monde renversé?

A en croire Ch. de Tolnay (26), le monde aurait été pour Bruegel un organisme animé, tel que se le représentent certains humanistes du XV<sup>e</sup> siècle, notamment Nicolas de Cusa, qui compare la terre à un grand animal, dont les rochers sont les os; les fleuves, les veines; les arbres, les cheveux (27). Cette conception, reprise par Marsile Ficin, par Léonard de Vinci et d'autres, Bruegel l'aurait dotée pour la première fois d'une forme plastique. Il n'y a qu'un pas pour faire glisser cette conception philosophique sur le plan religieux. Il est franchi par Dvorak qui écrit: « Il ressort (des tableaux de mœurs de Bruegel) la laïcité joviale, la hardiesse de pensée propres aux tendances religieuses de l'époque, visant à la suppression des exagérations transcendantes de la théologie et à la fixation de la religion dans une humanité basée sur la nature et affranchie de tout « confiteor » ou dogme ecclésiastique » (28).

Ch. de Tolnay croit pouvoir discerner l'adhésion de Bruegel à un théisme religieux universel, dont le principal représentant dans les Pays-Bas était son contemporain le graveur et humaniste Coornhert, traducteur de Cicéron et admirateur de Sénèque, qui travaillait lui aussi pour l'éditeur Jérôme Cock (29).

L'humanisme hétérodoxe ainsi attribué à Bruegel serait le résultat de ses relations avec le monde des « libertins » d'Anvers, appellation sous laquelle on désignait au XVI<sup>e</sup> siècle les esprits libéraux et tolérants, ennemis du fanatisme confessionnel, professant un idéal stoïcien de la vie, basé sur la croyance en la dignité morale de l'homme libre. De Tolnay croit même pouvoir conclure à l'adhésion de Bruegel à la secte de la *Scola caritatis* d'Henri Nicolaes, qui, dans son principal ouvrage, le *Speculum Justiciae* (30), envisageait le salut de l'âme pécheresse par le seul secours de l'amour universel, en dehors de tout culte extérieur, les diverses religions n'étant que le symbole d'une seule vérité et la sainte écriture n'ayant qu'un sens allégorique et revêtant d'une forme générale les événements de la vie quotidienne.

Dans la petite élite intellectuelle qui suivait Henri Nicolaes figurent, à côté d'Ortelius, dont les relations avec Bruegel sont connues, Fr. van Ho-

(26) CH. DE TOLNAY, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1935, texte, p. 7.

(27) NICOLAUS DE CUSA, *Opera*, Basilea, 1563, p. 42, libr. II, cap. XIII.

(28) DVORAK, *Pieter Bruegel und das flämische Volksleben*, Berlin, 1935, p. 65.

(29) KARL TOLNAY, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, München, 1925, p. 65.

(30) H. N., *De Spiegel der Gerechtigheit dorch den Hilligen Geist der Lieften Jesu Christi unde den vorgodeden Minsch*, s. 1., 1580.

genberg, Jean Rademaker, qui passèrent nettement au protestanisme, Coornhert et Hubert Goltzius qui s'en tinrent bien près.

A l'appui de l'hétérodoxie de Bruegel, Tolnay tire également argument de son amitié avec le marchand Hans Frankert, « originaire de Nuremberg, un des foyers des mouvements sectaires » et qui aurait quitté sa ville natale à cause de ses convictions religieuses (31). Tolnay, n'admettant pas la raison, si plausible pourtant, qu'en donne van Mander, attribue même le départ de Bruegel d'Anvers pour Bruxelles, en 1562 ou 1563, à des causes semblables à celles qui, à la même époque, obligèrent Christophe Plantin à s'éloigner momentanément d'Anvers, en simulant une faillite, afin de ne pas être inquiété à la suite de la découverte de ses relations avec la secte d'Hendrik Nicolaes (32).

Tolnay va jusqu'à proclamer que la véritable signification de toutes les œuvres de Bruegel traitant de sujets religieux prouve, sans exception, qu'il figurait certainement dans les rangs de ces « libertins » à tendances universalistes. Il tire enfin argument de la destruction ordonnée par Bruegel, peu avant sa mort, de dessins qui auraient pu causer des ennuis à sa veuve (33).

Ainsi Tolnay invoque ou récuse le témoignage de van Mander selon que celui-ci confirme ou infirme ses propres allégations. Toute cette argumentation nous paraît bien faible et ne résiste pas à la critique scientifique.

Incontestablement, Bruegel, même s'il était issu de la classe paysanne, — ce qui paraît probable, vu la prédilection et la compréhension dont il fait preuve à l'égard de cette classe d'où sont sorties et par laquelle sont alimentées toutes les autres classes sociales, — s'est élevé à un niveau intellectuel très élevé. Il avait acquis une culture classique fort développée. Ce n'était pas seulement le dessin, la perspective et la mise en page selon les disciplines italiennes qu'il avait appris chez Pierre Coecke, en se pénétrant des traités théoriques qu'y avait consacrés son maître et qui avaient valu à celui-ci une réputation considérable. Il connaissait ses classiques comme le prouvent diverses de ses œuvres, notamment la chute d'Icare au Musée de Bruxelles, où il s'inspire des métamorphoses d'Ovide.

Mais, de là à en faire un philosophe, pénétré des doctrines les plus raffinées de la Renaissance et des spéculations les plus élevées de l'esprit humaniste, il y a de la marge. Sa forte personnalité et son esprit traditionaliste le tinrent à l'écart de toute nouveauté corruptive dans le domaine de l'art comme dans celui de la pensée. De même que, tout en prenant

---

(31) CH. DE TOLNAY, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1935, p. 10.

(32) MAX ROOSES, *Christophe Plantin*, Anvers, 1890, pp. 51 et ss.

(33) CH. DE TOLNAY, *o. c.*, p. 10.

des grandes leçons de l'Italie il conserva intacte sa spontanéité et sa fraîcheur instinctive, de même sa robuste foi campagnarde, s'exprimant d'une façon si vraie, si touchante dans ses tableaux religieux, spécialement ses épiphanies, reste une des caractéristiques de sa mentalité.

Il demeure, dans ses paysages comme dans ses scènes de mœurs, un croyant à l'intelligence vive et au cœur droit. Il n'a rien d'un esprit inquiet et tourmenté qui veut trouver dans les spectacles si admirables de la nature plus que ceux-ci ne peuvent donner et qui, en fixant ceux-ci par son pinceau, avec la plus complète sincérité, atteint le beau, selon la vieille formule de la splendeur du vrai.

Jusqu'à son mariage et son installation à Bruxelles, où tout en se montrant artiste plus génial que jamais, il allait devenir un bourgeois rangé, ayant pignon sur rue, il avait mené une vie joyeuse et un peu bohème, courant les kermesses et les fêtes rustiques, restant plébéien par ses goûts et sa manière de vivre et nullement troublé par les problèmes philosophiques ou religieux que discutaient les « libertins » et les adeptes d'Hendrik Nicolaes.

Pour nous prouver son affiliation à la *Scola caritatis*, il nous faudrait un document sûr. Or la chronique minutieusement rédigée de la secte, *Cronica des Huis-Gezinnen der Liefden*, existe encore à la bibliothèque de Leyden (34). C'est là que Max Rooses a relevé le nom de Christophe Plantin parmi ceux des autres adeptes. Or le nom de Bruegel n'y figure pas. N'est-ce pas le cas ou jamais d'opposer aux allégations hasardées de Charles de Tolnay le fameux « argument du silence », qui figure à l'A.B.C. de la critique historique?

Le seul des membres de cette secte, avec lequel les relations de Bruegel soient prouvées, est le géographe Ortelius, qui avait pour lui une profonde admiration, au point d'écrire à son sujet: « Multa pinxit hic Brugelius quae pingi non possunt. ». Ces relations s'expliquent tout naturellement par le fait que c'était chez Jérôme Cock, patron du jeune Bruegel, que le célèbre géographe faisait graver ses cartes. Mais conclure de là à une communauté d'idéal philosophique et religieux est pour le moins hasardeux, tout comme il serait présomptueux d'assigner à Bruegel une place dans les cercles intellectuels où Ortelius jouait un rôle (35). L'adage si connu: « les amis de nos amis sont nos amis » n'est pas de mise en pareille occurrence.

Quant à Hans Franckert, ce marchand de Nuremberg, qui achetait beaucoup de tableaux à Bruegel et qui se fit inscrire à la gilde d'Anvers en 1546, non comme peintre, mais comme membre de la Chambre de

(34) Msc. n° 620.

(35) P. COLIN, *Pierre Bruegel le Vieux*, Paris, 1935, p. 49.

Rhétorique qui y était jointe, il paraît avoir été plutôt un bon vivant, compagnon de l'artiste dans ses joyeuses parties de campagne, qu'un philosophe et un humaniste. Au reste la supposition que Frankert aurait dû quitter sa ville natale pour cause d'hérésie, se tourne plutôt contre la thèse de Tolnay, vu que la religion dite réformée ayant triomphé à Nurenberg, ce serait parce qu'il était catholique qu'il aurait dû s'exiler.

Enfin, la destruction de certains dessins trop mordants, opérée sur l'ordre de Bruegel peu avant sa mort, peut s'expliquer tout naturellement par le fait que cet artiste, qui avait au plus haut degré le sens de la satire et excellait à représenter les gens sous leur aspect déficient ou ridicule, avait fait des caricatures, avec le nom des personnalités représentées, et ne désirait pas qu'elles fussent répandues dans le public après sa mort. Il y avait là de sa part une précaution élémentaire, en dehors même de toute préoccupation d'ordre religieux.

Par contre, tous les clients et protecteurs de Bruegel: les princes de la très catholique maison d'Autriche, le cardinal Granvelle, le marchand de tableaux Nicolas Jonghelinck, frère de Jacques Jonghelinck, nommé en 1563 «sculpteur et médailleur de la cour» par Philippe II, étaient de fervents défenseurs de l'Eglise et il est peu probable qu'un peintre soupçonné d'hétérodoxie eût joui de leur faveur. Dans ces conditions l'hypothèse de Tolnay, assimilant les causes de l'établissement de Bruegel à Bruxelles à celles qui avaient obligé Christophe Plantin à s'éloigner momentanément d'Anvers, ne repose sur aucune vraisemblance.

L'explication qu'en donne van Mander est bien plus naturelle. La prudence de la veuve de Jérôme Cock, au courant de la vie un peu bohème de son futur gendre et de sa liaison avec une servante menteuse, et probablement menteuse pour dissimuler ses fugues et ses écarts de conduite, justifie pleinement la condition imposée au futur époux de venir s'établir à Bruxelles. Et Bruegel, qui s'est lassé des écarts de conduite de sa volage amie, Bruegel qui approche de la quarantaine et qui veut, comme on le dit, se ranger et faire une fin, consent volontiers à quitter Anvers.

Cette transplantation se fait d'autant plus aisément que Bruegel, en ce moment en pleine possession de son talent, n'a plus besoin pour vivre de travailler pour le marchand de gravures Jérôme Cock. Il est au tournant décisif de sa carrière et entre dans une vie nouvelle, vie désormais grave et paisible, au cours de laquelle « le langage de ses œuvres prendra une expression vaste et profonde, avec sérénité (36).»

Il veut pour son travail une atmosphère nouvelle et, certain que la clien-

---

(36) GUST VAN ZYPE, *Bruegel* (collect. «Les grands maîtres») 1926, p. 50.

tèle ne lui manquera pas plus à Bruxelles qu'elle ne lui manquait à Anvers, il superpose à sa personnalité antérieure, déjà si originale et si puissante, une autre personnalité aux ambitions plus hautes, aux préoccupations plus élevées, qui ne produira plus que de purs chefs-d'œuvre.

Comme l'écrit Jedlika «Le grand Bruegel est celui des années de Bruxelles» (37).

Entre ce Bruegel des années de Bruxelles et celui des années d'Anvers il n'y a, cependant, pas de césure. Il ne fait que se perfectionner et reste toujours semblable à lui-même dans sa forte personnalité fidèle à la tradition nationale.

S'il s'est presque complètement affranchi de l'imitation de Jérôme Bosch que l'on remarque dans les premières de ses œuvres, s'il ne se complait plus, comme le vieux maître de Bois-le-Duc, dans la représentation de fantômes infernaux, du diable et de la mort, il se perfectionne dans le rendu des scènes de mœurs et reprend, en les isolant, de vieux proverbes issus du fond même de l'âme de notre peuple, comme le montrent les tableaux du *Misanthrope*, du *Dénicheur* et même son admirable *Marine*, où la baleine, jouant avec un tonneau au lieu de poursuivre le navire, offre l'image de l'homme qui laisse échapper son véritable bien en s'occupant de bagatelles.

Cette prédilection pour les proverbes, forme si vivante de la «sagesse des nations», prouve combien l'humanisme de Bruegel est éloigné de l'humanisme inquiet et universaliste que lui prête de Tolnay.

Si la conception de la vie rapproche Bruegel à beaucoup de points de vue de celle d'Érasme dans son «Éloge de la Folie», elle n'en a pas moins des origines beaucoup plus anciennes et revêt une forme beaucoup plus populaire. Bruegel était à ce point de vue en retard sur son temps, car les humanistes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle avaient répudié la mentalité de Rabelais, qui montrait dans un chapitre de *Pantagruel*, les courtisans de la reine Quinte Essence dans son royaume d'Eutéléchie évoquer d'une façon si pittoresque toute une série de proverbes. Depuis lors l'esprit de la Renaissance s'était acheminé petit et petit vers la préciosité et l'on verra bientôt dans l'immortel chef-d'œuvre de Cervantès, don Quichotte gourmander Sancho Pansa parce que celui-ci accumulait tant de proverbes dans ses discours que ceux-ci en devenaient vulgaires et vils (38).

La conception folklorique du monde renversé et l'utilisation des proverbes dans les arts plastiques est bien antérieure à Bruegel, comme le

---

(37) GOTTHARD JEDLIKA, *Pieter Bruegel der Maler in seiner Zeit*, Erlenbach, (1938), p. 139.

(38) Gust. GLÜCK, *o. c.*, p. 21.

montrent les excellentes études de M. Louis Lebeer (39). Ainsi que le remarque celui-ci, il est étonnant que M. de Tolnay ne trouve comme interprétation du tableau *Les proverbes flamands* de Bruegel, au Musée de Berlin, considéré comme « image cosmique du monde renversé » qu'une eau-forte du XVIII<sup>e</sup> s. par L. Fruytiers: « Par ce dessein il est montré les abus du monde renversé ». Non seulement il aurait pu, sans trop de peine, retrouver l'estampe de Jean van Doetechem de 1577 et celles de Théodore et de Jean Galle, déjà mentionnées en 1907 par Van Bastelaer, sans parler des huit variantes découvertes par M. Lebeer et établissant une tradition ininterrompue depuis celle de Frans Hogenberg, des environs de 1558, contemporaine de l'œuvre bruegélienne (1559). Cette représentation des proverbes et du « monde à l'envers », sous la dénomination générale de la « blauwe Huyck », se constate déjà au XIV<sup>e</sup> siècle dans des miniatures des livres d'heures et au XV<sup>e</sup>, dans les gravures du « maître aux banderoles », ainsi que dans certaines compositions d'Israël van Meckenem et surtout dans le précieux fragment de tapisserie flamande conservé au Musée Steward Gardner de Boston (41), comme dans les miséricordes des stalles sculptées de nos églises, où se voient plusieurs des sujets que traitera Bruegel dans le tableau du Musée de Berlin.

Tout cela montre combien, pour expliquer la signification intellectuelle de l'œuvre de Bruegel, il faut se méfier des historiens d'art dont la facilité de style dissimule trop souvent le manque d'esprit vraiment scientifique et la subjectivité. Bruegel n'est donc pas le maître drôle, que l'on a jadis cru qu'il était; il n'est pas non plus un philosophe se perdant dans les conceptions transcendentales et s'appliquant à rendre l'image cosmique du monde renversé. Il n'est et ne veut être qu'un moraliste, comme l'avaient été avant lui Jérôme Bosch et d'autres artistes de notre pays, tout en se haussant, grâce à une culture générale plus développée, sur un plan plus humain et plus universel que ceux-ci.

\*  
\* \*

Un autre domaine dans lequel se sont souvent fourvoyés les historiens de l'art est celui du *moment historique* dans lequel vivait Bruegel. Voyons ce que disent à ce sujet ces écrivains:

« Il existe entre l'œuvre de Bruegel et l'époque qui lui a servi de cadre,

(39) *Het hooi en de(n) Hooiwagen in de Beeldende Kunsten* et *De blauwe Huyck* dans les *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. V., 1938, p. 141-177 et t. VI, 1939-1940, p. 161-229.

(40) CH. DE TOLNAY, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1935, p. 24.

(41) Ella S. SIPLE, *Flemish Proverb Tapestry in Boston*, dans *The Burlington Magazine*, 1933, II, p. 29 et ss.

écrit Charles Bernard, un lien étroit, une compénétration presque... L'œuvre de ce peintre constitue en quelque sorte une illustration définitive des plus savants traités d'histoire sur cette époque (42). Et l'auteur continue en s'étendant sur les progrès du Luthéranisme, de l'Anabaptisme et du Calvinisme, sur l'application par Philippe II des placards contre l'hérésie, sur les rixes continuelles entre militaires et bourgeois, dont les tableaux de Bruegel seraient le fidèle reflet.

« Avec Philippe II, dit Gotthard Jedlicka, commença pour les Pays-Bas la période des épreuves... Cette atmosphère a incontestablement influencé Bruegel, qui était un homme avec une conscience profonde et des yeux ouverts (43).

« Pour comprendre cette nouvelle conception de la nature chez Bruegel, déclare Ch. de Tolnay, il faut tenir compte de la constellation historique du moment. Vers les années 1540 un nouveau courant s'empare des provinces néerlandaises. Le culte du terroir se développe par réaction contre l'oppression étrangère et on oppose les coutumes locales, dont on reconnaît la valeur, aux usages imposés par les Espagnols.

« Ainsi prend corps tout un monde jusqu'alors ignoré, d'où, dans le domaine de l'art, la naissance de deux genres nouveaux qui prennent pour thème le paysan et le village » (44).

Louis Maertelinck se fait une idée identique de l'époque où vivait Bruegel: « Ses compositions religieuses, ses tableaux d'histoire, lui sont autant de prétextes pour évoquer la situation pénible de nos ancêtres au XVI<sup>e</sup> siècle... Ses compositions ne respirent-elles pas la haine des suppôts de l'Espagne, terrorisant et persécutant de toute façon nos pauvres compatriotes ruinés et privés de toute liberté » (45)?

C'est un exposé presque semblable que nous trouvons sous la plume de Henri Hymans (46), de van Bastelaer (47), de J. Muls (48). Parlant des signes avant-coureurs de la révolution politique et religieuse contre Philippe II, Ed. Michel écrit: « Cette impression de catastrophe inévitable est un des sentiments dominants dans la plupart des œuvres de Bruegel » (49).

Tous ces historiens d'art commettent une grosse erreur de chronologie. Ils n'envisagent que les dernières années de la vie de Bruegel et

(42) Ch. BERNARD, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1908, p. 1.

(43) G. JEDLICKA, *Pieter Bruegel. Der Maler in seiner Zeit*, Erlenbach, 1938, p. 149-150.

(44) Ch. DE TOLNAY, *o. c.*, p. 17.

(45) *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Bruxelles, 1903, p. 299-306.

(46) *P. Brueghel le Vieux*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, art. cité, p. 362.

(47) VAN BASTELAER et HULIN DE LOO, *o. c.*, p. 136 et 33.

(48) *Bruegel*, Brussel, s. d., (1924), p. 62.

(49) *Bruegel*, Paris, 1931, p. 15.

perdent de vue que les neuf-dixièmes de son existence et les deux-tiers de son activité artistique correspondent à une des périodes les plus heureuses et les plus prospères de notre histoire. Le moment où il arrive à l'âge d'homme correspond à l'apogée du règne de Charles-Quint. Par son habile diplomatie ou par la force des armes, l'Empereur a achevé l'unité des XVII Provinces. Même le prince-évêque de Liège, bien que nominale et juridiquement indépendant, est en fait l'humble vassal de son puissant voisin. Sa victoire sur la Ligue de Smalkalde a rendu Charles-Quint maître indiscuté de l'Allemagne et il en a profité pour rendre les Pays-Bas indépendants en fait de l'Empire par la Transaction d'Augsbourg de 1548. La Pragmatique sanction de la même année, faisant de nos provinces une masse à jamais indivisible, fortifie l'œuvre de Philippe le Bon, tandis que les Etats généraux, traités par l'Empereur avec un sens politique et psychologique remarquable, sont devenus un des éléments les plus actifs de l'unité.

La prospérité économique va de pair avec la situation politique. Anvers est la capitale financière de l'Europe et le port le plus actif du monde entier; les industries textiles et métallurgiques, ainsi que les métiers d'art, ont atteint un haut degré de splendeur et l'élévation du prix de la vie, provoqué par l'afflux des métaux précieux d'Amérique, a enrichi les campagnes.

Cette situation favorable s'était maintenue jusque dans les premières années du règne de Philippe II; les victoires de St Quentin et de Gravelines avaient entouré le nouveau règne d'un éclat prestigieux et la paix de Câteau-Cambrésis signée en 1559, assurait à notre pays une telle sécurité, que le roi avait consenti en 1560 à retirer de nos provinces toutes les troupes espagnoles (50).

C'est en lisant les pages magistrales consacrées à l'analyse de la prospérité de nos provinces par Louis Guichardin dans sa *Description de tout le Pays-Bas*, document capital et irrécusable, rédigé par un étranger admirablement informé, bien plus qu'en recourant aux travaux souvent tendancieux du siècle dernier, auxquels ont trop souvent puisé les historiens de l'art, que l'on peut se faire une idée exacte de la situation particulièrement favorable de notre patrie vers 1560, ainsi que du milieu dans lequel Bruegel avait vécu et était arrivé au plein épanouissement de sa personnalité.

Ce n'est que dans les cinq dernières années de sa vie, à partir du rappel

---

(50) Edit du 12 septembre 1560 (Ch. TERLINDEN, *Liste chronologique des Edits et ordonnances de Philippe II*, Bruxelles, 1912, p. 37).

de Granvelle, le seul ministre qui fût de taille à tenir tête au Taciturne, que commencèrent à se faire sentir les effets d'une crise qui allait se muer en révolution; ce n'est que dans les trois dernières années de sa vie qu'il put constater, avec le Compromis des Nobles, les excès des iconoclastes et l'arrivée de l'armée espagnole du duc d'Albe, une situation tragique correspondant à celle que décrivent les historiens de l'art que nous citons plus haut.

Ceux-ci ont donc pêché par généralisation, faute de tenir compte des règles les plus élémentaires de la chronologie.

Mais rien de ces événements tragiques ne se perçoit dans l'œuvre de Bruegel; il est même intéressant de constater qu'à mesure que la répression ordonnée par Philippe II se fait de plus en plus impitoyable, les œuvres de Bruegel deviennent de plus en plus grandioses, calmes et sereines.

C'est en 1565, en cette année trouble qui précède le Compromis des Nobles et les excès des iconoclastes, qu'il entreprend la suite des mois, dont cinq nous sont parvenus; c'est en 1566, en l'«année des merveilles», qu'il réalise cet hymne à la joie qu'est la *Noce rustique en plein air* du Musée de Détroit et qu'il peint cette journée d'hiver dans un village brabançon, dont il a fait le décor du *Dénombrement de Bethléem*. Aucune des compositions de ses dernières années ne révèle, comme nous allons le montrer, les allusions politiques que s'efforcent d'y trouver ses modernes commentateurs.

\*  
\* \* \*

C'est faute d'avoir établi le synchronisme entre les œuvres et les événements, c'est faute aussi d'avoir étudié ces événements avec toute l'objectivité désirable, que beaucoup d'historiens de l'art se sont lourdement trompés et ont voulu donner à de nombreux tableaux de Bruegel une signification et une portée qu'il leur était matériellement impossible d'avoir.

Il faudrait un volume pour réfuter tous les contre-sens historiques et toutes les allégations erronées, ou tout au moins hasardées, accumulés en ces quarante dernières années. Force nous est de nous borner à quelques exemples.

Ainsi, au sujet de la gravure *La Patience*, exécutée par Pierre van der Heyden en 1557, d'après un dessin de Bruegel, Louis Maeterlinck écrit: «l'allusion satirique est plus hardie... on reconnaît généralement le cardinal Granvelle dans cette figure étrange à moitié emprisonnée dans un œuf que vident ses nombreux ennemis, armés d'un énorme couteau, tandis qu'un monstre brandissant un glaive vole vers sa tête et semble aussi

le menacer (50bis). Or, en 1557, Philippe II n'avait pas encore quitté nos provinces; ce n'est qu'après le départ du roi, en 1559, que Marguerite de Parme forme la «consulta», où Granvelle, en prenant le rôle prépondérant, va susciter la jalousie du prince d'Orange et d'autres grands seigneurs. Ce n'est même qu'à partir de son élévation au cardinalat en 1561 que se déchaîne contre lui une campagne caractérisée par de nombreux pamphlets, le traitant de «diable rouge», d'«archivilain», de «rouge dragon», de «pourceau d'Espagne», de «racaille papaline» et d'autres aménités du même genre (51).

Même au moment où toutes les passions étaient ainsi déchaînées, Bruegel se serait bien gardé d'attaquer dans un de ses dessins, par des allusions que tous les contemporains eussent certainement comprises, le prélat qui était un de ses protecteurs et de ses meilleurs clients. Il faut donc chercher une autre explication à cette allégorie.

Maeterlinck tire parti de cette soi-disant satire dirigée contre Granvelle pour déclarer que: «Quoique croyant et ne pactisant pas avec les hérétiques, Bruegel osa stigmatiser, au nom même de la religion, le clergé et les moines lorsqu'ils avilissent la robe qu'ils portent.» (52).

Il donne en exemples le moine gras et replet, qui, dans la gravure *La cuisine grasse*, tourne le dos aux plaintes du pauvre musicien maigre qu'on expulse, et le tableau de Copenhague, aujourd'hui rayé de l'œuvre de Bruegel (53), où c'est dans le visage pléthorique d'un homme d'église que mordent deux affamés.

Maeterlinck n'est guère de bonne foi quand il prétend reconnaître un moine à tête d'animal dans le personnage qui, dans la *Luxure* de la suite des péchés capitaux, se fait une mutilation défiant toute description pour montrer d'une façon symbolique que chez le luxurieux le désir renaît sans cesse.

Nous surprenons de même Maeterlinck en flagrant délit d'interprétation arbitraire lorsque, sans reproduire l'estampe représentant des moines mendians frappant à la porte de l'avare qui ne veut pas entendre leur appel, il dit qu'ils sont arrêtés devant «une maison close» (54), ce qui donne lieu à un double sens péjoratif.

(50bis) L. MAETERLINCK, *Le genre satirique dans la peinture flamande*, p. 312.

(51) PIRENNE, *Histoire de Belgique*, t. III, Bruxelles, 1907, p. 400-401.

(52) *O. c.*, p. 311.

(53) Gust. GLÜCK, *o. c.*, p. 93.

(54) VAN BASTELAER et HULIN DE LOO, *o. c.*, p. 255, n° 177. Les vers flamands mis en exergue et l'inscription française, en bas vers la gauche, montrent bien cependant qu'il s'agit de la maison obstinément fermée d'un avare:

« Maintenant en vain nous mendions  
Car à l'huys du sourd nous crions. »



Nombreux seraient les autres anachronismes et les fausses interprétations que l'on pourrait relever dans les commentaires de l'œuvre gravée de Bruegel, notamment l'incompréhension totale dont fait preuve de Tolnay en voulant voir la conception du monde renversé jusque dans la représentation allégorique des Vertus (55). Mais force nous est de nous limiter aux erreurs propagées au sujet de quelques-uns de ses principaux tableaux.

Nous connaissons tous le saisissant *Triomphe de la Mort* au Musée du Prado. Voici comment Charles Bernard interprète cette œuvre, que Glück, se ralliant aux observations de style faites par Ch. de Tolnay, fait remonter aux années 1561 ou 1562.

« Qu'on pense donc aux bûchers que le bon empereur alluma dans nos provinces. Au renouveau, dans l'air attiédi où se réveille la belle Flandre, on sent passer parfois la fétidité d'un charnier lointain. Une grande ombre assombrit la campagne ensoleillée. C'est la male dame qui prend son vol. Bruegel a connu sa présence, il l'a rendue palpable dans son œuvre, il l'a clouée par ses deux ailes, comme les paysans clouent encore les chauves-souris sur la porte de leur maison (56)».

C'est incontestablement fort bien écrit, mais c'est radicalement faux. C'est ramener à des proportions locales et momentanées la grandiose signification qui, depuis les danses macabres du moyen âge, la mort, représentée par un squelette monté sur une cavale apocalyptique, a prise dans les arts plastiques. Il suffit de rappeler l'impressionnante fresque du *Triomphe de la Mort* au palais Sclafani à Palerme (57), œuvre où l'influence flamande est fort sensible et que Bruegel aura probablement contemplée lors de son voyage en Sicile, et les compositions de Jérôme Bosch pour voir qu'en abordant, lui aussi, pareil sujet, Bruegel n'a pas voulu faire allusion aux circonstances locales, qui, du reste, en 1561 ou 1562, n'avaient pas encore pris le caractère tragique qu'allaient leur donner plus tard «l'année des merveilles» et l'arrivée du duc d'Albe, mais qu'il est resté dans une tradition encore bien vivace à son époque.

M. Muls, qui commet un anachronisme en écrivant qu'il est vraisemblable que c'est au cours de cette «année des merveilles» que Bruegel eut la vision amère et pessimiste du *Triomphe de la Mort* (58), en commet

---

(55) C. TOLNAY, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Munich, 1925, p. 33 et Gust. Glück *o. c.*, p. 49.

(56) Ch. BERNARD, *Pierre Breughel l'Ancien*, Bruxelles, 1908, p. 29.

(57) A. L. MAYER, dans *Pantheon*, 1932, p. 33.

(58) Jos. MULS, *Bruegel, Brussel*, (1934), p. 66.

un second lorsqu'il écrit: «Son beau pays est devenu une colonie pour les aventuriers étrangers, la misère hurle au long des rues, la faim ronge les viscères, les villes et les villages fument des rouges incendies allumés par des armées de brigands et de pillards. Il entend la plainte de son peuple et peint l'effrayante *Dulle Griet*, le déchaînement de la violence la plus brutale...» (59).

Or l'année 1564, date assignée par M. Muls à ce tableau, n'est marquée par aucune des calamités qu'il dépeint sous des couleurs si vives. Bruegel, en dépit de sa vive intelligence, ne peut être considéré comme un prophète. Même, après le départ de Granvelle, précisément en 1564, Marguerite de Parme poursuit une politique de conciliation et, en modérant l'application des placards contre l'hérésie, va même encourir le mécontentement de Philippe II.

Aucune allusion politique ne peut donc être cherchée dans ce tableau, sur lequel Gust. Glück croit lire la date de 1562 (60). Comme tant d'autres, cette œuvre se rattache à la tradition consacrée par Jérôme Bosch dans son tableau de la *Bruja* (la sorcière), des collections royales d'Espagne (61). *La Dulle Griet* est dans le folklore de l'époque la personnification de la mégère, d'une diabolique engeance féminine que rien ne fait reculer et qui va braver Satan jusqu'aux portes de l'enfer (62). Le prénom Marguerite ou Griet représente dans la tradition populaire une incoercible force déchaînée et c'est pour cette raison que le nom de «Dulle Griet» est donné au grand canon de Gand, celui de «Holle Griet» à la bombarde de Diest et celui de «Meg» ou «Roaring Meg» à des pièces d'artillerie anglaises de la même époque.

\*  
\* \*

Un autre tableau qui a donné lieu aux imaginations les plus débridées est celui du Musée de Berlin représentant *Deux singes*.

Dans ces animaux mélancoliques et captifs, assis dans l'encadrement d'une étroite fenêtre, s'ouvrant sur un magnifique panorama de l'Escaut et de la ville d'Anvers, on a voulu voir une allusion à la triste situation de notre patrie asservie au joug de l'Espagne.

Nous avons même entendu un de nos meilleurs historiens de l'art faire de cette fenêtre une embrasure de la citadelle construite par le duc d'Albe

(59) *Ibid.*, p. 63.

(60) *O. c.*, p. 50.

(61) Carl JUSTI, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, X. 1889, p. 142-143.

(62) Nous ne pouvons nous rallier à l'opinion de M. JACOBS-HAVENITH, qui veut découvrir dans ce tableau une allusion aux désordres engendrés par la guerre (*Revue catholique des Idées et des Faits*, 1 mai 1936, p. 13).

pour terroriser notre métropole commerciale. Or le tableau est daté de 1562 et la citadelle ne fut commencée qu'en novembre 1567 (63). Abondant dans le même sens, Ch. de Tolnay s'écrie en comparant les singes enchaînés au paysage qui leur sert de fond: «Là-bas, largeur et liberté; ici, étroitesse et servitude» (63). Cet historien croit trouver encore une autre explication dans un proverbe flamand, cité par Harrebomée: «Wat vindt men ter wereld zeldzame kinderen, zei de boer, en hij zag een aap in het venster zitten» (65).

Jedlika donne à cette œuvre une signification plus riche qu'une simple représentation d'animaux et y voit, tout comme Gust. Glück, une allusion au départ de Bruegel d'Anvers, «qui ne fut pas tout à fait volontaire» (66). Ce serait un adieu satirique à ses concitoyens, avec une intention semblable à celle du singe qui ornaît à Heidelberg le pont sur le Neckar avec le quatrain suivant:

« Was thüst dū mich hier angaffen?  
 Hast dū nicht gesehen den alten Affen?  
 Zū Heidelberg, sieh dich hin und her  
 Da findest dū wohl meines gleichen mehr. » (67)

Ce tableau serait-il aussi une allusion aux conditions mises au mariage de Bruegel avec Mayken Cock par sa future belle-mère? Un adieu comique à la libre vie de garçon menée à Anvers, à sa liaison avec une servante maîtresse, à ses amitiés rhétoriciennes, à ses relations avec les «libertins», aux joyeuses équipées avec Frankert dans les guinguettes de faubourg et les kermesses villageoises?

Il ne faut pas chercher si loin, l'esprit curieux de Bruegel s'intéresse à tous les aspects de la nature, aux animaux comme aux arbres et aux paysages. Il est un animalier de premier ordre, comme le prouvent les chiens des *Chasseurs dans la neige* du Musée de Vienne. Ayant l'occasion d'étudier un singe, non pas un de ces vulgaires magots, comme on en trouve dans les pays barbaresques, mais un singe d'Afrique équatoriale d'une espèce rare, le colobe à tête rouge, il en fait une peinture très poussée, place son modèle dans l'embrasure d'une fenêtre, de façon à avoir un éclairage contrarié, le représente de face et de profil, puis, en bon paysagiste, pour que la fenêtre n'ouvre pas un trou dans un ciel vide, il y met le panorama d'Anvers qui lui était si familier. En histoire de

(63) P. GÉNARD, *Anvers à travers les âges*, Bruxelles, (1886), t. II, p. 77.

(64) Ch. DE TOLNAY, *Pierre Bruegel l'Ancien*, p. 45.

(65) HARREBOMÉE, *Spreekwoordenboek der Nederlandsche taal*, t. I, p. 4.

(66) *O. c.*, p. 147.

(67) Gust. GLÜCK, *o. c.*, p. 52.

l'art, comme partout ailleurs, la solution la plus simple est toujours la meilleure.

Le *Massacre des Innocents* que, contrairement à la tradition qui le donne pour pendant à l'admirable *Dénombrement de Bethléem* du Musée de Bruxelles, daté de 1566, Ch. de Tolnay fait remonter, à cause de certaines différences de style, à l'année 1563 ou 1564 (68), a également donné lieu à des commentaires variés. M. Muls y voit le pillage et l'extermination d'un village flamand par des «lansquenets espagnols» (69). «C'est, déclare L. Maeterlinck, une satire émue de la cruauté des soldats étrangers sur notre sol» (70). Van Bastelaer écrit: «Notre réaliste utilise, on le devine sans peine, les exploits contemporains des reîtres et des soldats espagnols qui pillaient le pays depuis tant d'années» (71). Charles Bernard y reconnaît «la soldatesque allemande, ou wallonne ou espagnole en maraude» (72). H. Hymans évoque à propos du personnage à l'aspect sévère et à la barbe blanche, qui se trouve en avant des cavaliers cuirassés, la sombre figure du duc d'Albe (73). Gust Glück remarque fort justement que, même si l'on admet pour ce tableau la date de 1566, celle-ci est encore antérieure d'un an à l'arrivée du duc d'Albe dans les Pays-Bas, au mois d'août 1567 (74). Il paraît toutefois attacher quelque créance à l'affirmation de M. Jan Borms, disant que les cavaliers vêtus de pourpoints rouges, à l'avant-plan, font penser aux cavaliers wallons au service de l'Espagne, dont parle Marc van Vaernewyck et que l'on désignait sous le nom de «roode benden» ou «roode rocx» (75).

Or, depuis septembre 1560 jusqu'en août 1567, il n'y eût plus un seul soldat espagnol dans nos provinces qui, depuis la fin des guerres contre la France jusqu'à l'explosion du mouvement iconoclaste, jouirent de la paix la plus complète.

Où Bruegel a-t-il donc pu voir une scène du genre de celle qu'il utilise pour évoquer le *Massacre des Innocents*? Il s'agit tout simplement de l'exécution d'une sentence ou d'une opération de police contre un village en retard pour le paiement de l'impôt ou d'une chasse à des délinquants de droit commun. Tous les acteurs de la scène sont de nos compatriotes. Le personnage barbu, qui fait penser soi-disant au duc d'Albe, est vêtu de noir comme l'étaient les gens de loi, c'est le drossard de Brabant ou

(68) *O. c.*, p. 81.

(69) J. MULS, *o. c.*, p. 65.

(70) *O. c.*, p. 307.

(71) VAN BASTELAER et HULIN DE LOO, *o. c.*, p. 128.

(72) *O. c.*, p. 24-25.

(73) *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. v., 1891, p. 31.

(74) *O. c.*, p. 62.

(75) Livre III, chap. XIV.

l'un de ses lieutenants. Les cavaliers en pourpoints rouges, dont l'uniforme à galons noirs est tout différent de celui à nœuds diaprés d'autres nuances qui décrit van Vaernewyck, sont les sergents de la drossarderie, les gendarmes de l'époque (76), qui portaient dans les provinces wallonnes le surnom pittoresque de «happe-chair». L'escadron d'escorte, le «straf kommando», comme s'appelle Leo Brhuns (77), est composé d'un détachement des Bandes d'ordonnance, reconnaissable à ses armures bourguignonnes (78). Deux hommes sont en éclaireurs à l'avant plan. Un héraut d'armes, portant sur son tabard l'aigle impériale, a notifié aux villageois la sentence prononcée contre eux, sentence qui est exécutée par des goujats d'armée, sans uniformes, préposés à une tâche que les soldats gentilhommes des Bandes d'ordonnance ne voudraient pas remplir. On voit ces goujats enfoncer les portes et pénétrer dans les maisons par les fenêtres. Seul le massacre des enfants a été ajouté par Bruegel à cette scène vécue.

Tout comme dans le *Portement de croix* du Musée de Vienne, comparé par M. Muls à la «marche au Calvaire de la Flandre», où Bruegel évoque le cortège d'une exécution capitale, tel que celà se pratiquait de son temps, il a représenté dans le *Massacre des Innocents* un spectacle plus rare, mais qu'il avait pu voir dans l'un ou l'autre village brabançon.

Il en est de même pour le *Dénombrement de Bethléem*, qui n'est autre chose qu'une scène de perception d'impôt. Les receveurs se sont installés avec leurs registres à la fenêtre d'une auberge «In de Groene Kroon» sur la façade de laquelle ils ont appendu un panonceau aux armes de Charles-Quint.

De même encore pour la *Prédication de Saint Jean-Baptiste*, du Musée de Budapest, dont la composition a pu s'inspirer des prêches calvinistes en plein air, si bien décrits par Henri Conscience dans son roman historique *Het Wonderjaar*. Le sujet avait été traité dans la peinture flamande dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment chez un des prédécesseurs de Bruegel, le paysagiste Henri met de Bles dans des tableaux aux Musées de Bruxelles (79), de Vienne et de Lille.

Cette prédication de saint Jean par Bruegel a suscité des commentaires les plus variés et parfois les plus saugrenus. Tandis que les uns y voient une foule saisie par un sentiment général de rénovation spirituelle (80),

(76) POULLET, *Histoire politique nationale*, Louvain, 1892, t. II, p. 341.

(77) *Das Bruegel Buch*, Wien, 1941, p. 27.

(78) Le Musée royal de la Porte de Hal possède, n° 69, une armure de ce genre.

(79) FIERENS-GEVAERT et LAES. *Catalogue de la peinture ancienne aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles*, 2e édit., Bruxelles, 1927, p. 55, n° 40.

(80) JEDLIKA, o. c., p. 276.

d'autres n'y aperçoivent qu'un ramassis de curieux et d'indifférents se désintéressant complètement de la parole de Dieu, conformément à l'idée du «monde à l'envers» qu'ils prétendent trouver dans toutes les compositions de Bruegel (81). Ch. de Tolnay insiste sur l'élément «cosmique» qui se dégage de cette scène. Ce n'est en réalité qu'une très vivante étude de foule, où s'observent les attitudes et les caractères les plus divers, mais cela ne suffit pas à cet inventif commentateur: «Ce n'est pas par hasard, écrit-il, que Bruegel a coiffé plusieurs de ses personnages de coiffures en forme de champignons. Au pied des arbres séculaires, sur la terre brune, humide et couleur de mousse, les hommes ne sont pas venus se grouper autour du prédicateur: ils ont poussé drus comme des champignons et sont la flore naturelle de la clairière».

Ce n'est pas mal écrit, mais c'est du Tolnay et ce n'est pas du Bruegel! Comme le remarque Paul Colin «Ceci est un très bon exemple de cette volonté d'interprétation qui aboutit à voiler totalement le vrai visage de l'artiste» (82).

On a beaucoup discuté sur l'identité du personnage, un portrait évidemment, qui tourne le dos au prédicateur et se fait lire dans la main par un Bohémien accoutré d'une façon bizarre. Tolnay, en analysant les traits de sa physionomie et en les comparant à ceux de Bruegel, tels qu'ils sont reproduits dans la gravure de Lampsonius, datée de 1572, et dans celle de Sadeler, datée de 1606, n'hésite pas à déclarer que c'est le portrait de Bruegel lui-même (83).

Nous ne partageons pas cette conviction et nous nous rallions plutôt à l'opinion de Jedlika, qui y voit un des amis intimes de Bruegel (84); peut-être, comme le suppose Gustave Glück, s'agit-il de Hans Frankert, ce marchand de Nuremberg, qui aimait accompagner le peintre dans ses excursions à la campagne et se mêler incognito à la foule (85).

Semblable discussion a surgi concernant l'identité du personnage barbu, vêtu de noir, qui est assis à côté d'un moine franciscain, au haut bout de la table du *Repas de noce rustique* du Musée de Vienne.

L'inventaire fait au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle des collections de l'archiduc Léopold-Guillaume l'appelle le juge ou l'écoute. Nous croyons plutôt que c'est le seigneur du village ou le propriétaire de la ferme; c'est en tout cas un gentilhomme, comme le prouvent l'épée qu'il porte et le lévrier qui vient pousser la tête à côté de lui.

(81) Ch. DE TOLNAY, *o. c.*, p. 43.

(82) P. COLIN, *Pierre Bruegel le Vieux*, p. 152.

(83) Ch. DE TOLNAY, *o. c.*, p. 43.

(84) JEDLIKA, *o. c.*, p. 272.

(85) GLÜCK, *o. c.*, p. 63.

Jedlika (86)) estime que, si ce convive n'est pas Bruegel lui-même, l'artiste lui a, du moins, prêté ses propres traits. Cela ne pourrait être vrai que pour la longue barbe, car la forme du nez de Bruegel, tel que nous le représentent ses portraits gravés, est toute différente de celle de ce personnage

Dans d'autres tableaux encore les modernes commentateurs croient voir des allusions politiques. *Le Berger infidèle* de la collection Johnson à Philadelphie, peint vers 1565, serait, d'après van Bastelaer, inspiré par le départ de Granvelle, par les atermoiements de Philippe II, mal conseillé, et par la faiblesse de Marguerite de Parme livrée aux menées du Taciturne (87), alors qu'en réalité il s'agit de l'évocation, dans un admirable paysage campinois, d'une des plus connues parmi les paraboles évangéliques (Jean, X, 12). Le berger infidèle, en fuite devant le loup, figure déjà à l'arrière plan de la belle estampe de Bruegel représentant *Le Bon Pasteur*, datée de 1565. Il en est de même pour la *Parabole des aveugles*, ce chef d'œuvre daté de 1568, conservé à la Pinacothèque de Naples, où Van Bastelaer voit une allusion au Compromis des Nobles, suivi de l'extension des prêches et des excès des iconoclastes (88). Il oublie que ce sujet emprunté à l'évangile (Mathieu, XV, 14 et Luc, VI 39), avait déjà été traité par Bruegel lui-même avec moins de personnages, dans un dessin daté de 1562 (89), et avant lui par Jérôme Bosch et Corneille Metsys.

Dans la *Conversion de saint Paul*, au Musée de Vienne, datée de 1567, Gust. Glück (90), suivi par Leo Bhruns (91), croit le peintre inspiré par l'arrivée du duc d'Albe traversant les Alpes de Savoie pour apporter aux habitants des Pays-Bas le châtement et la servitude. Comme le remarque M. Jedlika (92), cela ne donne pas une signification plus grande au tableau; Bruegel avait, lui-même, traversé les Alpes et l'on sait avec quelle fidélité et quelle puissance d'évocation il reproduisait par le souvenir les paysages alpestres.

Au reste, l'armée qui traverse les montagnes dans le tableau de la *Conversion de saint Paul* ne ressemble en rien à celle du duc d'Albe, que Brantôme était allé voir à son passage par la Franche-Comté pour admirer son équipement ultra moderne, son bel ordre, la quantité des équipages et des voitures du train et jusqu'aux huit cents courtisanes à pied

(86) *O. c.*, p. 321.

(87) VAN BASTELAER et HULIN DE LOO, *o. c.*, p. 133.

(88) *O. c.*, p. 132.

(89) *O. c.*, p. 197.

(90) *O. c.*, p. 65.

(91) *Das Bruegel Buch*, commentaire de la pl. 35.

(92) *O. c.*, p. 258.

et quatre cents à cheval, « belles et braves comme des princesses » (93). Les soldats à pied et à cheval qui forment l'escorte de saint Paul sont, par ce goût d'archaïsme qui caractérise Bruegel, armés et équipés comme au temps de l'empereur Maximilien, plus d'un demi-siècle plus tôt; à droite même, un cavalier porte une coiffure très caractéristique du temps de Philippe le Bon.

Pour M. Muls (94), le *Misanthrope* du Musée de Naples, serait Bruegel lui-même, « dégouté comme un moderne Dante, mais comme un Dante qui ne doit plus descendre aux Enfers, car il les voit sur terre dans les souffrances que l'homme inflige à l'homme, et il n'en est pas de pires ».

Van Bastelaer reconnaît que la *Pie sur le Gibet* du Musée de Darmstadt est l'illustration du vieux proverbe flamand « Aan de galg dansen », déjà traité par Jérôme Bosch sur un des volets du *Chariot de Foin* à l'Escurial. Mais, hypnotisé par la date de l'œuvre, 1568, il rend fort mal ce proverbe par l'expression française, qui a une toute autre signification, « Danser sur un volcan » et en conclut que Bruegel a voulu dépeindre la situation politique du moment, tant du pays et des habitants que du gouvernement lui-même (95). Il commet là une erreur historique car, en 1568, le volcan avait déjà fait éruption avec les rigoureuses mesures de répression prises par le duc d'Albe, dont, après l'exécution des comtes d'Égmont et de Hornes, la situation paraissait plus forte que jamais.

Aussi Charles Bernard trouve-t-il une autre explication: « Le duc d'Albe n'a pu empêcher cette robuste bonne humeur flamande d'éclater à la lueur de ses buchers; Bruegel exalte l'âme impérissable de sa race dans ses noces, ses kermesses, ses banquets... Est-ce là ce qu'il a voulu indiquer dans la *Pie sur le Gibet*?... Certain bonhomme surpris dans une pose qui ne choquait pas trop nos ancêtres accentue singulièrement ce sentiment de mépris (96).

Il n'est pas jusqu'au sujet essentiellement folklorique du *Luilekkerland*, du pays de cocagne, peint en 1567; thème que l'on rencontre dans tous les pays du monde tant il correspond aux appétits élémentaires de la nature humaine, où van Bastelaere ne trouve une allusion pleine d'ironie aux événements qui accompagnèrent et suivirent l'arrivée du duc d'Albe en cette même année (97).

\*  
\* \* \*

---

(93) BRANTÔME, *Oeuvres*, t. I, p. 163 (Paris, 1858).

(94) *O. c.*, p. 63.

(95) VAN BASTELAER et HULIN DE LOO, *o. c.*, p. 143.

(96) *O. c.*, p. 126.

(97) VAN BASTELAER et HULIN DE LOO, *o. c.*, p. 134-135.

S'il fallait chercher des allusions politiques dans les œuvres de Bruegel c'est dans les *Mendiants*, du Louvre, peints en 1568, qu'il y aurait le plus de chances d'en trouver. Même ici les commentateurs ne sont guère d'accord.

L. Maeterlinck y voit une satire contre les gueux hérétiques et briseurs d'images, pour lesquels Bruegel, croyant et artiste, ne pouvait avoir aucune sympathie (98).

Edouard Michel y trouve, comme dans la *Dulle Griet* et les *Aveugles*, une allusion « précise, bien que prudente, aux maîtres de l'heure », car la révolte gronde contre l'implacable duc d'Albe (99), tandis que M. Muls fait naître cette œuvre du même état d'esprit que le *Mauvais berger* (100).

C'est van Bastelaer qui entre dans le plus de développement à ce sujet. Il se demande si les mendiants de Bruegel ne se sont pas affublés de queues de renard parce que c'était un des emblèmes des opposants à Granvelle, repris plus tard par les « gueux d'Etat », par allusion à Simon Renard, l'ancien ambassadeur de Charles-Quint, devenu un des ennemis les plus acharnés du cardinal. En même temps, van Bastelaer croit reconnaître sur ces mendiants les attributs dont l'inquisition d'Espagne, que Philippe II menaçait d'établir dans les Pays-Bas, affublait ses victimes. Dans la chasuble de fantaisie que porte un de ces miséreux, van Bastelaer, voit le « san benito » dont on affublait en Espagne les patients des autodafés, et reconnaît dans la mitre et le cylindre crénelé, la coiffure habituelle des dits patients (101).

Van Bastelaer admet toutefois que l'on peut tirer d'une autre œuvre de Bruegel un argument qui s'oppose à son explication: les mendiants représentés, neuf ans plus tôt, dans le *Combat de Carême et de Carnaval* du Musée de Vienne, sont, eux aussi, affublés de queues de renard, ce qui permet de conclure que ces queues étaient, depuis longtemps, un insigne des mendiants et des gueux, avant que ce dernier vocable n'eût pris une signification politique dans notre pays.

Van Bastelaer s'efforce d'atténuer la portée de cet argument en prétendant que les mendiants du tableau de Vienne ne portent pas de queues de renard mais des queues de blaireau (102). Cette affirmation ne résiste pas à l'examen.

Quant au soi-disant « san benito », qui n'est en réalité qu'une chasuble

(98) *O. c.*, p. 310.

(99) *O. c.*, p. 60.

(100) *O. c.*, p. 66.

(101) VAN BASTELAER et HULIN DE LOO, *o. c.*, p. 135-138.

(102) VAN BASTELAER, *Sur l'origine de la dénomination des gueux du XVIIe siècle*, dans *les Mélanges Godefroid Kurth*, Liège, 1908.

de fantaisie et à la mitre en papier portée par un des mendiants, il faut y voir les attributs habituels de l'évêque de contrebande que les truands éalisaient dans leur cour des miracles, comme les fous du moyen âge avaient leur pape. Un tableau de Martin van Cleve, vendu récemment à Bruxelles, (103), représente une scène de carnaval, où l'on voit des mendiants estropiés portant les mêmes chasubles ornées de queues de renard et les mêmes mitres et coiffures burlesques que les culs-de-jatte de Bruegel. Des malingreux gravés d'après Jérôme Bosch, dont le dessin original existe à l'*Albertina* de Vienne, portent une inscription qui ne laisse aucun doute sur l'existence de cet évêque des gueux

« Al dat op den blauwen trughelsack gheerne leeft  
Gaat meest al cruepel op beyde syden  
Daarom den Cruepel Bisschop veel dienaers heeft  
Die om een prove, den reghten ganck myden » (104).

Il en résulte que si les gueux de politique prirent pour emblème la queue de renard, comme ils prirent l'écuelle et la besace, c'est pour se mettre complètement au diapason de l'appellation méprisante que leur aurait décernée le comte de Berlaymont.

Il semble même que dans le langage populaire du XVI<sup>e</sup> siècle l'expression « tirer le renard par la queue » avait une signification semblable à celle que « tirer le diable par la queue » possède de nos jours (105).

Ajoutons qu'en 1568, date du petit tableau du Louvre, la puissance des gueux de politique paraissait définitivement brisée, que rien ne justifie la supposition que Bruegel ait voulu faire une allusion politique dans son œuvre et qu'il est encore moins admissible de reconnaître dans la figure féminine qui, après avoir jété aux mendiants quelques rogatons, se retire vers la droite, à l'arrière-plan, Marguerite de Parme (106), qui, cédant la place au duc d'Albe, avait cessé tout rôle politique depuis la fin d'août de l'année précédente et avait même quitté les Pays-Bas depuis décembre 1567.

Même les commentateurs qui n'ont pas voulu voir à ce tableau de signification politique, ont cru pouvoir lui assigner une portée philosophique que Bruegel, simple observateur de la réalité dans son aspect pittoresque, n'avait certainement pas voulu y mettre. Charles de Tolnay, dont l'imagination est sans limite, croit que Bruegel a voulu signifier par les diverses

(103) Vente du 29 décembre 1941, au Palais des Beaux-Arts, n° 102, planche XIV.

(104) VAN BASTELAER et HULIN DE LOO, *o. c.*, p. 235.

(105) Voir la gravure sur bois d'Ehrard Schön, dans Max PEISBERG, *Deutsche Holzschnitte*, n° 1165.

(106) Gust. GLÜCK, *o. c.*, p. 69.

coiffures des culs-de-jatte qu'aucune classe sociale n'échappe aux misères humaines: celui qui est coiffé d'une mitre représente le clergé; celui qui porte une couronne de papier, les princes; celui qui a un chapeau, les bourgeois; celui qui est couvert d'une casquette, les paysans; enfin celui qui arbore un shako, les soldats (107).

Il est difficile de commettre plus lourd anachronisme que de parler d'un shako au XVI<sup>e</sup> siècle. Cette coiffure militaire n'apparaît dans les armées prussienne et autrichienne, notamment chez les hussards hongrois, qu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et c'est Napoléon qui, en 1805, l'introduit à la place du chapeau, dans l'infanterie française. Cela montre jusqu'où une idée préconçue peut conduire même un homme érudit et intelligent.

\*  
\* \*

Nous pouvons conclure en disant qu'au point de vue des événements historiques, dont il fut le contemporain, l'œuvre de Bruegel est muette. L'historien du XVI<sup>e</sup> siècle ne pourra cependant la négliger comme source monumentale, car ce ne sont pas seulement les faits politiques et militaires qui doivent retenir l'attention. Les mœurs et coutumes de nos ancêtres, leur folklore, leurs croyances et jusqu'aux plus humbles détails de leur vie matérielle, sont aussi du plus haut intérêt. A ce point de vue les œuvres de notre immortel peintre des paysans constituent une mine de première valeur qui n'a pas encore été suffisamment exploitée. Tel est le service que Bruegel peut rendre à l'histoire et, pour être réduit à ses véritables proportions, il n'en est pas moins considérable.

Vte CH. TERLINDEN.

Décembre 1941.

---

(107) CH. DE TOLNAY, *Pierre Bruegel l'Ancien*, p. 48.



## TABLEAUX PEU CONNUS CONSERVES EN BRABANT.

### I

Le Comte J. de Borchgrave d'Altena nous ayant demandé de collaborer au travail d'inventaire qu'il a entrepris pour le Brabant, et déjà heureusement réalisé pour l'arrondissement de Louvain, nous avons été amenés à étudier un grand nombre de peintures conservées dans les églises de l'arrondissement de Bruxelles. Ces peintures seront décrites sommairement, d'ici peu, dans les Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles; nous avons cru utile de faire connaître un certain nombre d'entre elles aux lecteurs de cette revue sous le titre général repris ci-dessus. Nous comptons porter notre attention, aujourd'hui, sur trois œuvres redécouvertes au cours de nos enquêtes. Il s'agit du «Martyre de St-Lambert» de Théodore Van Loon, à l'église St-Lambert de Woluwe, d'une «Adoration des bergers» de Simon De Vos, à l'Institut St-Alexis à Grimbergen, et d'un «Bon Pasteur» par P. J. Verhaghen, à l'Institut Notre-Dame des VII Douleurs à Wezem-beek-Oppem.

A. — THEODORE VAN LOON (1581/2-1667).

*Martyre de St Lambert.* (Fig. 1).

Toile: 223 × 253 cm.

Collection: Eglise St Lambert, Woluwe-St-Lambert (Bruxelles).

---

Alphonse Wauters signale, en 1855 (1), que le curé de Woluwe St Lambert, Philippe van der Zypen, fit placer, en 1732, sur l'autel majeur de son église, une toile de Théodore van Loon, représentant le «Meurtre de Saint Lambert». Wauters revint sur le sujet en 1884 (2) et de la manière suivante: «Comme je l'ai dit dans l'«Histoire des environs de Bruxelles» en me basant sur une monographie (3) du village de Woluwe Saint-Lambert, rédigée d'après les archives locales par le curé De Becker, au siècle dernier, la fabrique de l'église paroissiale y acheta du peintre Théodore, en l'année 1617, et pour la somme de 300 florins, une toile représentant le «Meurtre de Saint Lambert».

Le souvenir du tableau considéré comme perdu fut évoqué de nouveau

(1) A. WAUTERS: *Histoire des environs de Bruxelles*. Bruxelles 1855, t. III, p. 257.

(2) A. WAUTERS: *Recherches sur l'art de l'école flamande. Les Coxie et Théodore van Loon*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 1884, 3e série, t. VII, p. 175.

(3) Cette monographie, il la cite à la note 2: *Het leven van de salige Maget Maria de Ellendige*, p. 44 (Malines, 1750, in-12).

en 1936, par Mademoiselle Thérèse Cornil (4).

Cette composition, en réalité l'œuvre dont nous nous occupons, et que nous reproduisons ici, fut retrouvée en 1934 par M. l'abbé Em. Vanderroost, curé de Woluwe St Lambert, dans une remise de son presbytère.

Un nettoyage sommaire fut opéré en 1936, mais il est insuffisant.

D'autre part, lors d'un examen des peintures qui ornent l'église Notre-Dame à Stockel, le curé, M. l'abbé Eug. Boeckx, prévenu de nos recherches, nous permit d'examiner un ouvrage rarissime (5) qu'il possède, et dans lequel nous apparut ce texte : «... in den voorgaende Autaer heeft eene schoone Schilderye geplaetst geweest, de welke in dese Kerk noch gesien word, verbeldende den H. Lambertus, die, knielende voor den Autaer van de HH. Martelaeren Cosmas ende Damianus, wreedelyk met eene Lancie woord doorsteken; ende bevinde dat dese werk in het jaar 1617. voor dit stuk heeft betaelt aen de Schilder Sr. Theodoor (x) 300 guldens. » L'auteur ajoute à la note (x): « Ongetwyfelt Théodoor van Loon, die... » etc...

Cette description est claire et correspond parfaitement à la toile qui avait attiré notre attention.

Nous voyons dans la peinture de Woluwe un St Lambert agenouillé devant l'autel des S.S. Cosme et Damien, tandis qu'il est transpercé d'un coup de lance dans le dos.

L'analyse picturale confirme le sentiment exprimé par J. J. De Munck, dans sa monographie, et qui ne lui laissait pas de doutes sur l'attribution à Van Loon.

La corrélation du titre, de la page et du lieu de publication de notre ouvrage, avec les renseignements donnés par la référence de Wauters peut soulever diverses hypothèses. Nous croyons pouvoir conclure à une erreur de ce dernier.

Il y eut bien un curé qui succéda à Philippe van Der Zypen, mort le 21 août 1750; « Michael De Backer gebortig van Mechelen, tegenwoordigen, Pastoor deser kerk » (6) qui est certainement le De Becker que Wauters prit pour l'auteur de la monographie, et qui vivait en 1769, lorsque De Munck fit paraître son travail.

La date de 1617 que nous fournit J. J. De Munck pour le paiement du tableau nous est précieuse.

Théodore van Loon fit un voyage en Italie et se fixa à Rome, à l'école

---

(4) THÉRÈSE CORNIL: *Théodore van Loon et la peinture italienne*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 1936, fasc. XVII, p. 192, note 3.

(5) J. J. DE MUNCK: *Het leven van de Salige Maaget en de Martelaeresse Maria by-genaemt de Ellendige*. Tot Mechelen, by Joannes Franciscus van der Elst, 1769. p. 44.

(6) J. J. DE MUNCK: *op cit.* p. 56.



Fig. 2. Pierre-Joseph Verhaeghen: *Bon Pasteur*.

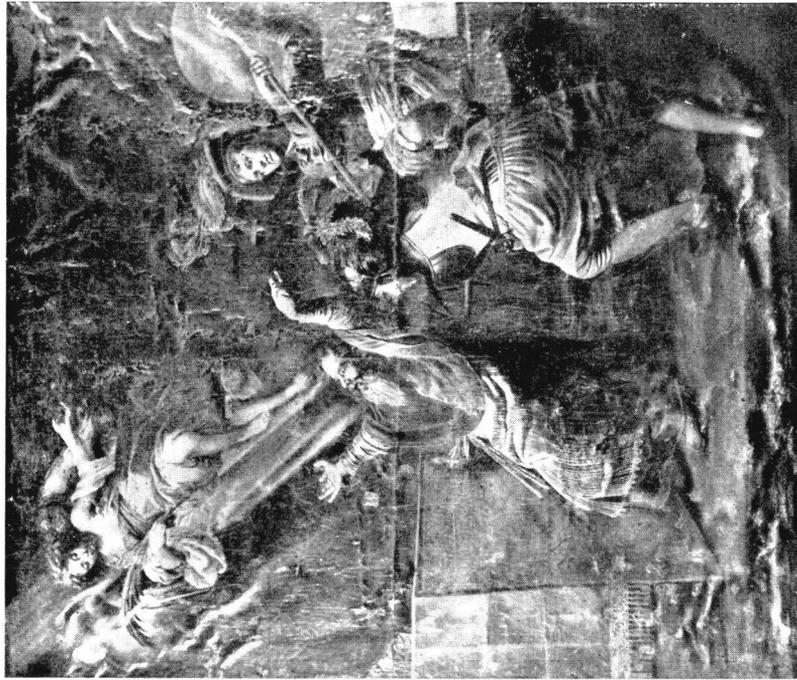


Fig. 1. Théodore Van Loon: *Martyre de saint Lambert*.



du peintre Jacob de Hase (7). Il est cité une dernière fois à Rome le 2 juin 1608 (8) à l'occasion d'un procès. On le trouve à Bruxelles en 1612; mais il a été supposé, et avec beaucoup de raison, que son retour d'Italie se place entre 1608 et 1609 (9).

Notons que l'œuvre fut commandée, sinon par le curé, du moins peu après la nomination, comme curé, de Joannes Timmermans, le 28 février 1616 (10).

Nous avons tout lieu de croire que nous nous trouvons en présence d'une des premières œuvres connues du peintre, après son retour en Belgique. Le «Martyre de St Lambert» de Woluwe est, en effet, antérieur de plusieurs années aux tableaux qui décorent l'église St Jean-Baptiste au Béguinage à Bruxelles, où nous trouvons une «Vierge entre les Vierges» datée de 1616, une «Trinité», datée de 1623, ainsi qu'une «Adoration des Mages» très probablement de 1625 (11). Enfin, les toiles de l'église Notre-Dame de Montaigu, du moins celles des chapelles latérales, ont été commencées en 1623, tandis que l'«Assomption» du maître autel doit être datée de 1628 au plus tôt.

Nous sommes donc en présence d'une œuvre qui, si elle ne montre pas les qualités de composition et de groupement que nous noterons plus tard dans les tableaux de Van Loon, nous instruit sur l'influence italienne, ou mieux romaine, encore fraîche qu'elle a subie.

Sans doute, l'état actuel de la peinture sur sa toile détendue, encore très encrassée, ne permet pas de porter à son sujet, un jugement définitif.

La composition, tout d'abord, nous indique un peintre à la recherche de l'équilibre. St Lambert est placé dans l'axe du tableau. A l'extrême droite, les deux bourreaux forment un beau groupe où la synchronisation des mouvements atteint à une plastique parfaitement harmonieuse.

Dans le haut à droite, la tête d'un de ces bourreaux se détache dans un espace vide que son bonnet, à la plume déployée en arabesque, tend à remplir de la manière la plus ingénieuse. Dans le haut, à gauche, l'ange est comme projeté avec un élan qui évoque bien la rapidité instantanée de son vol: son attitude, son sourire, montrent l'artiste à la recherche d'une douceur d'expression qui n'est pas dépourvue d'originalité.

Non seulement cet ange introduit dans l'œuvre la réponse dynamique à l'effort animé des soldats, mais son impulsion a déchiré le ciel d'où s'échappe avec lui la source de lumière. Ainsi, l'éclairage, comme issu d'un projecteur selon une diagonale qui va de haut en bas, et de gauche à

(7) TH. CORNIL: *op. cit.* p. 188.

(8) TH. CORNIL: *op. cit.* p. 189.

(9) TH. CORNIL: *op. cit.* p. 191.

(10) J. J. DE MUNCK: *op. cit.* p. 55.

(11) TH. CORNIL: *op. cit.* p. 195.

droite, s'écrase sur les éléments principaux de la composition. La lumière frappe le martyr en plein, et derrière lui, les visages de ses exécuteurs, comme les aspérités excentriques du volume qu'ils forment.

Cette apparition céleste pourrait aider à mettre sur la voie d'une attribution l'« Annonciation » de l'église St Servais à Grimbergen (12) dont la place au catalogue de van Loon n'est pas sûre.

A l'avant-plan gauche, l'autel, placé avec intention en profil perdu, forme une masse cubique et vide qui ne peut en rien contrebalancer les motifs de droite. La composition souffre, à cet endroit, d'une insuffisance constructive et le saint, de proportions trop restreintes en face de la table sacrée, en désaccorde davantage les valeurs.

Il serait intéressant d'analyser les types de prédilection de van Loon. Brièvement, nous trouvons déjà dans ce St-Lambert la tête à la chevelure en désordre, ce menton, ces joues barbues, que nous connaissons par le Joachim de la « Rencontre à la Porte Dorée » de Montaigu, comme par le St Joseph de la « Ste Famille » dans la collection De Munter, à Louvain.

Le jeune homme au plumet d'autruche offre ce visage dérivé des types populaires romains que van Loon perpétuera à travers les aspects les plus divers de ses modèles brabançons. C'est le type que nous retrouvons chez le page qui porte le manteau royal de l'« Adoration des Mages » en l'église St Jean-Baptiste au Béguinage, ou encore, dans ce même édifice, avec le visage de St Jean-Baptiste mort, entre les mains de la « Salomé ». C'est toujours ce type populaire, au yeux sombres et brillants, aux sourcils épais et soyeux. Ce ne sera qu'après 1623 que l'on verra paraître, côte à côte avec les réminiscences italiennes de jeunesse, des physionomies de chez nous.

Van Loon avoue un souci certain des effets de raccourci. Il est facile de reconnaître le Caravage à l'origine de cette préoccupation. Ainsi, le bourreau, que nous voyons à l'avant-plan, se montre à nous le dos, et penché en avant. Nous retrouverons cette attitude en maintes occasions que le peintre se plaira à multiplier. Il reprendra ce thème dans la « Présentation au temple » de Montaigu avec l'enfant de droite tenant des colombes, ou dans l'« Adoration des Mages » de l'église du Béguinage à Bruxelles, avec ce page qui porte au roi un vase d'orfèvrerie. Ailleurs, le Joachim de la « Rencontre à la Porte Dorée » ne s'éloigne pas plus de cet effet de raccourci.

La composition du tableau de Woluwe peut se diviser en trois parties distinctes: le groupe des deux hommes d'armes pétris de souvenirs caravagesques, l'ange, où revivent les enseignements de l'école romaine, enfin,

(12) J. LAVALLEYE: *Les richesses artistiques de l'abbaye de Grimbergen à la fin du XVIIIe s.* dans *Annalecta Praemonstratensia* t. IV, fasc. 3, juillet 1928, pp. 312-319.

le St Lambert pour qui van Loon ne dut pas connaître de modèle et par lequel il réalise une création véritable.

Le graphique comme la palette du «Martyre de St Lambert» offrent toutes les caractéristiques de van Loon.

Nous y trouvons ce modelé poussé à une extrême perfection, et le peintre y suggère la perspective par la gradation des tons, à l'instar de Léonard de Vinci. Il tend aux «valeurs tactiles» révélées par Berenson (13) et qui égalent souvent les illusions puissantes de la peinture du Quattrocento.

Tous les détails jouent un rôle. Les visages et les mains, les cheveux aux boucles épaisses sont modelés avec une rigueur qui se veut intransigeante, (encore que nous puissions remarquer par endroits des défaillances notables: les touches d'un pinceau saccadé, qui cherchent à se fondre) tandis que l'arabesque d'un cerne mince et brunâtre s'attache aux contours pour les détacher des ombres mystérieuses, noires, les isoler quelque peu du « sfumato » environnant.

Les étoffes sont marquées d'arêtes saillantes dans la lumière, labourées de plis entremêlés et lourds.

Toutes ces valeurs concourent à la formation générale de la palette: froide et noyée de pénombres, vive cependant, mais sans cet éclat d'émail que conserve l'école anversoise.

Ce n'est pas le lieu de délimiter la place qu'occupe van Loon dans la peinture flamande du XVII<sup>e</sup> siècle, mais nous reconnaissons ici, avec les auteurs qui se sont occupés de lui, à quel point il s'oppose aux conceptions rubéniennes, combien il dépend de l'école romaine et de celle du Caravage.

---

## B. SIMON DE VOS (1603-1676).

*Adorations des bergers.* (Fig. 3).

Toile: 135 × 185 cm.

Collection: Institut St-Alexis, Grimbergen.

Cette peinture, bien que signalée par Wurzbach (14) et dans le dictionnaire de Thieme et Becker (15), n'a pas encore fait l'objet d'un examen attentif. L'ayant rencontrée récemment, nous la fîmes figurer à l'exposition « Noël », à Bruxelles, au mois de décembre 1941 (16).

---

(13) B. BERENSON: *Les peintres italiens de la Renaissance.* Paris 1937.

(14) A. VON WURZBACH: *Niederländisches Künstler-Lexikon.* Wien und Leipzig, 1910 t. II.

(15) THIEME-BECKER: *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler.* Leipzig 1940, t. XXXIV.

(16) Cat. Exposition d'art «Noël» Bruxelles 18-12-1941/6-1-1941. 2e éd. n° 5, pl. IV.

L'état physique du tableau est à peu près parfait: si la palette est toutefois ternie par une patine qui n'a jamais été éclaircie, aucun détail n'en est éliminé. La peinture est à peine craquelée, sinon légèrement à l'extrême gauche et au centre, dans l'axe de la composition, le long de l'épaule gauche de la Vierge, des genoux, et du bas de sa robe.

Aucun indice ne nous permet de retracer l'histoire du tableau, sinon que l'œuvre fut emportée de Malines par les frères Alexiens lorsque leur supérieur, le frère Vander Auwera, fonda une maison à Grimbergen en 1909.

La toile est datée et signée dans le bas, au milieu: S.D. Vos in et F. 1644.

La composition de cette œuvre est typiquement baroque. Cependant, à l'inverse de ce que nous rencontrons fréquemment dans la peinture de la Contre-réforme, le sujet est parfaitement centré, accusé par la localisation quasi totale de la lumière au milieu de la toile, procédé cher au XVII<sup>e</sup> siècle. L'Enfant Jésus forme, en effet, une source phosphorescente qui éclaire tous les personnages alentour. Une autre source de clarté, mais plus diffuse, émane du soleil levant à droite, et éclaire, de côté, tous les reliefs du paysage. A gauche, la chair blonde des angelots donne la réplique à cette divergence accidentelle.

Un équilibre si bien pesé ne peut manquer de nous rappeler la symétrie sévère des primitifs.

Cette symétrie, cependant, est ici toute empreinte de mouvement, d'un mouvement prétexté par la surprise des bergers, formant une « aura » d'ondes qui se ferment autour du sommeil tranquille de l'Enfant Divin.

Si le jeu des lignes se croise et se recroise selon un rythme animé, nous pouvons donner à chaque geste son pendant. Ainsi, l'épaule et le bras droit du berger de gauche répondent au mouvement de la bergère opposée, comme au dos du pâtre qui s'agenouille devant elle. Aux extrêmes, la tête pendante de la brebis ligotée, en rejoignant le museau du chien de garde, commande la ligne brisée que forme, à droite, la jambe ployée du même pâtre, tandis que l'arrière-corps du mouton établit, en profil perdu, une masse presque égale à la tête de l'âne.

Voyons le centre, point culminant de cette agitation graphique, et comment le peintre le relie aux indices éloignés.

Le corps de l'Enfant est parfaitement encerclé par les bras de sa mère, comme par les limites d'un berceau. Plus loin, le bras droit de l'ange se déploie avec la même intention que celle qui anime le bras gauche du personnage de droite; sa jambe fermement arc-boutée sur le sol fait contre-poids avec ce bras que nous voyons s'appuyer sur l'anse d'un panier. Ce même ange soulève d'une main un bout de couverture pour contre-balancer



Fig. 3. Simon De Vos: Adoration des bergers.



le signe que fait une femme à droite, et qui montre le nouveau-né d'un index tendu.

Dans le haut, comme nous l'avons fait remarquer, le groupe des deux putti blancs répond, par sa luminosité tempérée, à l'aube indécise. A l'avant-plan, le chien qui dort au pied de la crèche forme une assise au groupe central en amenuisant l'importance donnée au motif des volailles.

Ainsi, dans cette composition qui dégage, au premier abord, un sentiment d'agitation presque tumultueuse, les éléments s'accordent finalement par des équivalences à la fois rythmiques et symétriques autour d'un même axe. Tous les volumes sont pliés à la même volonté de coordination qui régit l'œuvre entière, au point que les arabesques les plus excentriques sont ramenées à leur rôle subordonné.

D'où vient cette maîtrise? Nous devons nous le demander.

Est-elle originale, comme le peintre veut nous le faire entendre par son abréviation: *īn* ou *inventor*?

Nous ne pouvons éviter la source rubénienne, mais cette inspiration puisée chez le maître anversois est-elle pure? Nous ne le pensons pas, car des réminiscences très nettes rappellent, ici, van Dyck. D'où vient alors le mérite du peintre? Sans aucun doute de son éclectisme intelligent; nous pouvons déceler son apport direct dans les types de ses personnages que l'on ne peut véritablement assigner à un autre que lui. Le visage de la Vierge est, à cet égard, parfaitement significatif.

L'art a toujours été, sauf chez quelques créateurs qui surpassent la copie, une question d'arrangement, une mise au point de réminiscences plus ou moins conscientes. Au cours de ce processus, le facteur de la personnalité propre est infailliblement entraîné à jouer un rôle important pour se cristalliser en un complexe dont on doit néanmoins démêler la trame.

Que le peintre reprenne à d'autres plus qu'une idée: une figure entière, souvent même un groupe de personnages, il reste pertinent qu'il arrange, et, dans son esprit, le mot « *inventor* » n'est plus un mensonge.

Le XVII<sup>e</sup> siècle, entre autres époques, a admis ces moyens que seules les écoles modernes ont tenté volontairement de repousser.

Si le berger de gauche, hâlé, barbu, à demi vêtu, peut se retrouver chez Rubens assez fréquemment, comme type que nous nommerions « vulcanesque », il semble cependant que Simon De Vos puisse en revendiquer l'application présente, comme d'ailleurs la composition centrale que nous pourrions difficilement qualifier de copie. Mais, en passant au groupe de droite, nous découvrons là que le plagiat est à peine dissimulé.

Les galeries Karl Haberstock de Berlin possédaient une « Adoration des bergers » (17), par Antoine van Dyck, qui nous arrête sur le prototype qui dut servir d'inspiration.

Le groupe de van Dyck est composé, comme ici, de cinq personnages: cinq bergers, dont deux s'agenouillent à l'avant-plan, les trois autres se penchant par dessus ces derniers. Le premier, à l'extrême droite, est à peine transposé par S. De Vos: même position, même culotte lâche finissant au mollet, même veste courte à la manche enroulée autour du coude avec la chemise, même main, surtout, aux doigts écartés par l'étonnement. À côté de celui-ci S. De Vos transforme le vieillard en bergère, mais tandis que van Dyck déroule au sol la tache claire d'un pan de manteau, le suiveur allonge un bras vers un panier qu'éclaire un poulet blanc.

Par derrière, la gradation des trois têtes est identique, comme le sont les gestes, sinon que le personnage aux mains croisées sur la poitrine est déplacé. Même mouvement, enfin, de la main qui montre l'Enfant d'un index curieux.

À l'extrême droite, le fût de colonne, que van Dyck brise à mi-hauteur en éclairant les déchirures du marbre, est, chez De Vos, coupé à sa base, mais la valeur d'illumination est maintenue par la présence du soleil levant. À l'avant-plan, la besace et la houlette du berger se retrouvent.

Faut-il investiguer de nouveau chez van Dyck? Ou bien chez lui la création est-elle totale dont nous pouvons suivre les étapes par les esquisses de la collection Ernst Cohn, Bremen, et du Kaiser Friedrich Museum, Berlin (18)? Ces préparatifs témoignent d'un travail méticuleux qui pourrait faire croire à une conception toute personnelle qui cherche à s'exprimer.

Nous pensons toutefois que van Dyck, à son tour, s'inspire soudain, en un détail imprévu, d'un maître plus ancien: Le Titien.

À cet égard, le « Sketch Book » est une fois de plus significatif. La récente publication de Gert Adriani (19) nous permet d'étudier à loisir les annotations graphiques dont l'examen assure toujours une plus grande compréhension de van Dyck.

Le folio 14 verso donne une silhouette de vieillard, esquissée d'après un tableau du Titien, comme l'indique l'inscription « Titian ». Le personnage peut être rapproché de la « Vierge et Enfant » esquissée au folio 15,

(17) G. GLÜCK: *van Dyck. Des Meisters Gemälde*, dans *Klassiker der Kunst*, Berlin, 1931, pl. 257, p. 546.

(18) G. GLÜCK: *op. cit.* pl. 256, p. 546.

(19) GERT ADRIANI: *Anton van Dyck. Italienisches Skizzenbuch*. Vienne 1940, folio 14 verso, et folio 15, pp. 32-33.

formant ainsi le schéma d'une « Adoration des bergers ». Ce personnage qui s'agenouille, préfigure réellement le berger adorateur du tableau Habers-  
stock, comme il ouvre la voie à celui de Simon De Vos.

La composition de van Dyck date de la seconde période anversoise: 1627-1632. Pouvons-nous en déduire que Simon De Vos la connaissait? Il serait hasardeux de l'affirmer, bien que cette solution soit attirante. De Vos aurait ainsi réédité un lointain écho du maître vénitien par un mou-  
vement que « Le Pape Paul III et ses neveux » (20), datant de 1545-1546, profile déjà dans le sens d'une gémullexion riche de conséquences pictu-  
rales.

Avant de quitter ce sujet, nous ne pouvons omettre de considérer l'« Ado-  
ration des bergers » que van Dyck exécuta vers 1631-1632 pour l'église  
Notre-Dame à Termonde.

De nouvelles analogies se font jour une fois de plus. Le groupe des  
angelots volants et qui déploient la banderole classique à inscription lau-  
dative, se trouve bien à l'origine de celui de De Vos. Quant aux bergers,  
nous reconnaissons deux motifs maintenant familiers: l'homme aux mains  
croisées sur la poitrine et aux doigts écartés, puis, le berger qui s'age-  
nouille. Cette dernière figure nous montre que dans la peinture de Ter-  
monde, van Dyck s'est comme dégagé de la tutelle spirituelle du Titien,  
qu'il se reprend, en un mot. Il se sent capable d'interpréter une attitude  
qui lui est chère, selon toutes apparences, mais en y apposant la marque  
de son vouloir personnel. Le motif originel est enfin presque oublié; van  
Dyck ne copie plus, il interprète librement. Ce n'est donc pas cette com-  
position que De Vos put étudier.

Par le fait même de cette assurance nouvelle, relevée chez van Dyck,  
il nous paraît probant que la toile de la collection K. Habers-  
stock est d'une  
exécution antérieure, par conséquent d'avant 1631. A moins que le maître  
ne soit revenu sur une impression ancienne, après s'en être libéré, ce qui  
n'est pas dans la normale d'un talent qui se développe.

---

### C. PIERRE-JOSEPH VERHAGHEN (1728-1811).

*Bon Pasteur.* (Fig. 2.)

Toile : 90 × 71 cm.

Collection: Institut Notre-Dame des VII Douleurs, Wezembeek-Oppem.

---

(20) Pinacothèque de Naples.

Victor De Munter (21), se référant au catalogue de la vente Slaes-Cockx, Bruxelles, 18 mai 1868, rappelle le souvenir d'une toile de P. J. Verhaghen qui y figure sous le n° 92 représentant un « Bon Pasteur » et mesurant 90 × 71cm (22), la décrit par ces mots: «Le Christ porte sur ses épaules la brebis égarée; il tient une houlette sous le bras droit (23).

Ce tableau, ajoute V. De Munter, « est à retrouver ».

Il y a peu de temps, nous avons rencontré un « Bon Pasteur » portant sur ses épaules une brebis et tenant une houlette sous le bras droit. Les mesures de cette toile qui fut offerte à l'Institut Notre-Dame des VII Douleurs, vers 1890, par M. Aubrebis, correspondaient parfaitement avec celles que donne le catalogue de la vente Slaes-Cockx.

L'attribution de cette œuvre à P. J. Verhaghen ne peut faire de doute.

L'occasion nous est donnée de reproduire aujourd'hui cette peinture dans laquelle nous ne pouvons que reconnaître tous les caractères de la technique du peintre louvaniste.

Le type adopté par Verhaghen, et que l'on voit germer dès ses œuvres de jeunesse, ne fit que s'accuser après son retour d'Italie, à Louvain, en 1773, pour s'aggraver jusqu'à la déformation au cours de sa longue carrière. C'est le type dont nous retrouvons la représentation en ce Christ pastoral.

Ce type que Verhaghen appliqua aux hommes, aux femmes et très particulièrement aux enfants, devait marquer de son empreinte la plupart de ses compositions. Il peut être fait exception des œuvres produites avant ses voyages d'Italie et d'Autriche, comme le prouvent les toiles qui décorent les boiseries des bas côtés nord et sud de l'église Notre-Dame aux Dominicains à Louvain. Mais il faut se souvenir que ces compositions furent exécutées entre 1760 et 1764, et que Verhaghen n'atteint à la pleine maîtrise de son art que vers 1775, âgé de 47 ans.

Dans cette peinture-ci nous notons justement l'accentuation bien prononcée d'un type qui mit du temps à se fixer d'une manière aussi complète.

Ainsi, nous retrouvons cet ovale flasque du visage, encadré de cheveux laineux et tombant avec les ondulations sèches d'un écheveau. Nous reconnaissons cette bouche épaisse, aux lèvres séparées par un trait large et d'un rose plus sombre, ce grand nez droit, ces yeux souvent à fleur de peau et comme myopes, sertis dans une orbite cave aux ombres fortement marquées par un trait vigoureux, ce front enfin, haut, éclairé

---

(21) V. DE MUNTER: *Pierre-Joseph Verhaghen*. Bruxelles, 1932 p. 118.

(22) et non 90x70 cm. comme le rapporte V. De Munter.

(23) Cat. vente Slaes-Cockx. Bruxelles, 18 mai 1868, p. 34 n° 92.

au milieu, laissant vers les tempes un halo d'ombres transparentes, ce front sans intelligence.

Les physionomies de Verhaghen sont ainsi marquées d'une torpeur pénible qui, chez certains de ses personnages, va jusqu'à la dégénérescence pure.

Nous revoyons aussi ces mains sans nerfs, aux chairs boursouflées, aux carnations pâles.

Cependant, on ne peut nier qu'un charme certain se dégage de cette peinture qui, par sa technique seule est d'un intérêt incontestable.

Chaque œuvre de Verhaghen nous apporte une preuve nouvelle de cette particularité qui le singularise, en nous montrant dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle un peintre dont les voyages d'études devraient être la garantie de sa largeur de vues, mais qui passe quasi indemne de toutes influences nourricières et poursuit inlassablement, d'une façon presque têtue, l'enseignement, devenu alors suranné et lointain, de Rubens.

Verhaghen fut en Italie, mais n'y vit de peinture qu'à travers Rubens. Il répondit à l'invitation des Habsbourg et se rendit à Vienne, mais n'y abandonna pas Rubens. Il continue cette technique rapide, ces touches larges, ces coups de pinceaux qui, s'ils ne sont plus vertigineux, sont encore tout empreints d'une impulsion sincère.

S'il s'inspire ainsi du maître anversois, ce n'est assurément pas du Rubens fraîchement débarqué d'Italie: le Rubens qui contient encore son ardeur pour exhiber aux amateurs anversois, quelque peu effrayés par les audaces d'un art déjà violent, une technique plus lente et qui s'efforce d'être dense. Verhaghen admire, au contraire, le Rubens de la maturité, le Rubens de la manière enlevée en un instant, le virtuose de la pâte fluide, de la touche nerveuse!

A son tour, Verhaghen abandonne la technique plus serrée. Le modelé de ses débuts se relâche pour n'être plus suggéré que par des oppositions de valeurs et de coups de pinceaux rapides et souvent superficiels.

La peinture que nous avons sous les yeux illustre entièrement cette évolution.

Ainsi Verhaghen, plus il avance en âge, moins il se montre accueillant à la peinture nouvelle. Il en repousse le métier comme il en écarte l'esprit.

Le romantisme, dont on peut déceler les premiers symptômes dès 1730, dans les œuvres ultimes de Victor Janssens ou les compositions de Jean van Orley, court à des buts inévitables. La réaction académique et empreinte d'archéologie classique des vingt premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, n'en étouffera pas la destinée.

Au milieu de cette marche Verhaghen veut demeurer épique. Il cherche à émouvoir. Si, à son insu, sa plaidoirie est paisible, il n'en a pas moins le désir de la rendre violente.

Ses modèles ont perdu l'apparence héroïque, car il n'eut pas la force de les transposer et, par dessus tout, sa palette souffre des apports nouveaux; elle s'estompe, et, l'âge aidant, Verhaghen perd ce sens de la couleur, comme ses contemporains.

Dans l'œuvre présente, la silhouette se détache sur un fond noir qui se mue en gris-acier au-dessus de la tête. Le visage est à peine rehaussé d'un rose qui veut se souvenir des carnations sanguines de Rubens. La robe retenue par une ceinture bleue, dont on aperçoit un bout en forme de triangle, est traitée dans un ton lilas dénué de toute franchise. Seul, le manteau rouge retentit d'une sonorité quelque peu soutenue.

L'accentuation prononcée des traits du modèle dont nous avons rappelé la complexité, la décoloration de la palette, la rapidité croissante de la touche, nous autorisent à proposer, pour dater l'œuvre, la période qui va de 1780 à 1790.

Il nous semble que cette figure, à la fois bucolique et religieuse, pourrait prendre place sans détoner parmi les « Disciples d'Emmaüs » de l'église Notre-Dame à Arschot, et dont l'exécution date de 1788.

En outre, c'est à cette époque que Verhaghen peignit le plus volontiers de ces tableaux de chevalet, dont la toile de Wezembeek est un exemple.

Plus tard, si le peintre commet encore quelques retours de fougue, sa peinture se relâche au-delà de ce que nous observons en la « tenue » de ce « Bon Pasteur ».

Notons, pour terminer que ce « Bon Pasteur » reste le seul exemple qui nous parvienne de la main de Verhaghen. Victor De Munter en rappelle un autre, de forme ovale. Il ornait l'église St Pierre à Louvain (24), mais fut détruit en 1914.

Comte d'ARSHOT.

---

(24) V. DE MUNTER: *op. cit.* p. 118.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. WERKEN — OUVRAGES

LODEWIJK SCHELTJENS. — *De Kunstenaarsfamilie Nys*. — Temsche, z. d. 89 bl. 26 pl.

De schrijver van dit werk is een rustend onderwijzer, die enkele verhalen voor jongere lezers in het licht gaf, alsmede een aantal tooneelspelen. Later schreef hij ook enkele vulgarisatie-werkjes over Mercator, Tinel, e.a. Het is in denzelfden trant dat hij het boek, dat we hier te bespreken hebben, opvatte.

Voor eerst komt de beeldhouwer Egidius Adriaan Nys (1683-1771) aan de beurt; van hem zijn een aantal werken gunstig gekend, vooral het gestoelte en de preekstoel van Temsche. Vervolgens handelt L. Scheltjens over Johannes Franciscus (1709-1778), zoon van den voorgaande, zilversmid, die o.m. de relikwiekast van de H. Amelberga voor zijn geboortestad vervaardigde en eindelijk over Filips Alexander (1724-1805), evenals zijn vader beeldhouwer, die naast een aantal kleinere werken, ook werkte voor de kerken van Lebbecke, Loochristi, enz.

Al heeft de schrijver zich beperkt tot enkele biographische nota's en tot de opsomming van de werken, toch kan het boek nuttig zijn, daar hij voor de meeste der aangehaalde werken het archief heeft geraadpleegd. De lijst der werken is natuurlijk niet volledig; zoo zagen wij op de Jubeltonstelling Walter Pompe, gehouden te Antwerpen in 1935, twee maketten voor den biechtstoel van Stekene: S. Pieter en de Goede Moordenaar (Catalogus Nr. 198 en 331). Geen van beide is aangegeven door den schrijver, alhoewel het nummer 198 geteekend is: A.N. Ook de biographische gegevens dienen zorgvuldig nagezien te worden. Zoo is het niet in 1695 dat Egidius Adriaan Nys als leerling bij den beeldhouwer Adrianus van den Base in de Liggeren werd ingeschreven, maar wel in 1691-92. Verder beweert L. Scheltjens dat E. A. Nys in 1697 in de Liggeren voorkomt als leerling van H. F. Verbruggen. Wel vonden we in de Liggeren van 1697-98 een Jan Baptist Nys als leerling bij den beeldhouwer Thomas Maes en als meester in 1716-17, maar van Egidius Adriaan geen spoor!

Als vulgarisatie-werk kan dit boek wel den naam — niet de waarde — van de kunstenaarsfamilie Nys in bredere kringen doen kennen. Het is spijtig dat van de gelegenheid geen gebruik werd gemaakt om de werken van deze kunstenaars nauwkeurig te beschrijven, hun waarde te bepalen en tevens de plaats aan te duiden die zij innemen in de kunstgeschiedenis.

AD. JANSEN.

EMERICH SCHAFFRAN, *Die Kunst der Langobarden in Italien*, Iena, Eugen Diederichs, 1941, 1 vol., grd. in 8°, 196 p., illustr., 67 pl. in fine.

Dans une étude consacrée à l'art lombard en Italie, il est normal de voir placer au tout premier plan celle de l'architecture et de la sculpture sur pierre, car, seuls de tous les peuples que les invasions germaniques précipitèrent en Europe méridionale ou occidentale, les Lombards laissèrent un nombre considérable de témoignages de l'art qu'ils ont apporté à bâtir en pierre et à décorer leurs monuments. C'est ce fait qui donne à cet art sa plus grande originalité, et il en sera traité, pour cette raison, une autre fois plus longuement dans cette Revue.

Par contre, la plupart des thèmes décoratifs usités se trouvaient déjà en devenant dans le fonds commun de traditions tant nordiques qu'helléniques, tant orientales

qu'indigènes qui forment le point de départ du sens décoratif de tous les peuples envahisseurs. Mais cette matière qui leur est commune, sous l'influence d'éléments climatiques, économiques ou politiques, s'exprime de façon différente et parfois même en apparence contradictoire, lorsqu'après le «Völkerwanderungszeit», une stabilité relative permet aux caractéristiques propres à l'art de chaque peuple de s'affirmer et de se cristalliser.

Un point reste commun à toute expression d'art de l'époque des invasions, et ce, peut-être, parce qu'il s'agit de peuples primitifs, c'est-à-dire inconscients des influences subies: c'est l'interpénétration de techniques à des matières qui y paraissent rebelles: procédés de la sculpture sur bois appliqués à l'orfèvrerie, de l'orfèvrerie à la sculpture de pierre, de la vannerie à la céramique et au tissage, etc. C'est ce que dans son fort beau livre, M. Schaffran a bien compris, en consacrant plusieurs pages et planches à l'étude de l'orfèvrerie. C'est même avant tout sur les données fournies par elle qu'est basé le premier chapitre, consacré à l'art lombard avant la descente de ce peuple en Italie, c'est-à-dire avant 568. Examinant les bijoux et spécialement les fibules ayant fait partie des mobiliers funéraires des cimetières lombards du début du VI<sup>e</sup> siècle, de Hongrie et d'Autriche, il y constate le résultat d'influences multiples, tant dans le décor que dans la forme des objets, mais brochant sur des caractères propres qui ne demandent qu'à s'affirmer. Le mobilier du cimetière de Krainburg, datant du moment précis de l'invasion, est particulièrement frappant, considéré sous cet angle.

Dans le corps du volume, où quelques pages sont consacrées à l'orfèvrerie, M. S. présente avec raison comme essentiellement lombardes les croix de feuilles d'or estampées, et un type bien défini de fibules à pied ovale se terminant en facies animal fortement stylisé; prudemment, il passe sous silence un type de fibules arquées que d'aucuns croient d'origine lombarde, d'autres d'origine nordique, mais dont plusieurs exemplaires ont été trouvés en Lombardie. Il est toutefois regrettable que n'aient pas été soulignés, pour la période s'écoulant entre l'occupation lombarde de l'Italie et l'époque carolingienne, les échanges économiques indiscutables qui eurent lieu de part et d'autre du massif alpin, et leurs conséquences dans le domaine plastique; les nombreux objets lombards trouvés au nord des Alpes, et les riches fibules mérovingiennes découvertes dans certains cimetières d'Italie, les prouveraient en suffisance si des influences réciproques dans l'évolution du style des bijoux ne suffisaient à en témoigner. Mais peut-être n'est-ce là qu'une question d'éclairage. Visiblement l'auteur n'a voulu présenter l'art lombard à l'époque de sa splendeur qu'en fonction de lui-même et de son dynamisme originel. Or il est de fait que son orfèvrerie ne peut être considérée comme supérieure à celle des productions contemporaines franques, anglo-saxonnes ou scandinaves. Dès lors, il va de soi qu'un travail centré avant tout sur ce qui fait le vrai titre de gloire de l'art lombard, l'architecture et la sculpture, ne peut tenir compte qu'accessoirement des productions d'un art mineur.

G. FAIDER-FEYTMANS.

H. ROOSEN-RUNGE, *Die Gestaltung der Farbe bei Quentin Metsys*. Munich, Neuer Filser-Verlag, 1940. In-12, XI-188 p., 23 pl.

Ce travail — une thèse préparée sous la direction du professeur H. Jantzen — a paru dans la collection des *Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte* dont il constitue le sixième tome.

Le point de vue de l'auteur est nettement limité: il étudie le coloris et l'évolution de la palette de Quentin Metsys. Le sujet mérite de retenir l'attention, car Metsys est non seulement un très grand maître, mais aussi un artiste qui exécute ses œuvres à un tournant capital de l'histoire de la peinture flamande. Metsys assure le passage de la concep-

tion médiévale à l'idéal de la Renaissance. M. Roose affirme même que le peintre anversois se montre plus novateur par le choix et les combinaisons de ses couleurs que par les formes de ses figures et l'aspect de ses compositions qui sont plus liés à la tradition.

L'essentiel du volume consiste dans la description très poussée du coloris de quelques œuvres typiques de Metsys: deux tableaux du début de sa carrière, la Vierge et Enfant du musée de Bruxelles (il s'agit du numéro 540, ce que l'auteur aurait dû dire, car le musée de Bruxelles conserve deux œuvres, Vierge et Enfant, datant de la jeunesse du maître) et le saint Christophe du musée d'Anvers; puis le retable de sainte Anne de Bruxelles (1509) et le triptyque de la Déposition de la Croix d'Anvers (1508-1511); enfin une Vierge et Enfant du musée de Berlin (n° 561) de la fin de l'évolution du peintre. La lecture de ces analyses est souvent bien pénible: étant restreintes au seul aspect coloristique, elles auraient dû être alertes, précises et surtout claires; or l'auteur a un style touffu et traînant. Longuement et avec l'intention de ne rien omettre à propos de chaque tableau, il examine le choix des couleurs, leur ordonnancement, le problème de la lumière et des ombres; il compare ensuite les réalisations novatrices de Metsys avec celles de Van Eyck et de Memling.

On s'attendrait à trouver un dernier chapitre dans lequel l'auteur, délaissant l'analyse, ferait la synthèse de ses observations et reprendrait le problème d'un point de vue un peu plus général. Il n'en est rien. A la place de cette conclusion dont on regrettera l'absence, M. Roosen publie quelques notes d'érudition, en particulier une appréciation intéressante sur l'état physique des tableaux étudiés ainsi qu'une bibliographie sommaire.

Les travaux relatifs à l'étude de la palette des peintres sont rares, notamment en ce qui concerne les artistes flamands. Et cependant le sujet vaudrait la peine qu'on s'y intéresse: en face des coloristes vénitiens, les maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux ne sont-ils pas les incomparables magiciens de la couleur?

J. LAVALLEYE.

Prof. Dr. J. GESSLER. *Over en om de Mystieke Wynpers te Aarschot en elders. Louvain, aux dépens de la firme Boon-Hecking.* (Non mis dans le commerce).

Dans cette nouvelle édition revue et augmentée d'une étude parue à la revue «Eigen Schoon en De Brabander» N.R. XIV (1939) pp. 225 et s., le très-érudit professeur de Louvain ne s'occupe pas seulement du tableau représentant le pressoir mystique conservé à l'église d'Arschot, mais il donne un aperçu d'ensemble de la bibliographie consacrée à cette figuration symbolique, dont de nombreux exemples apparaissent en peinture, en gravure et en sculpture, surtout à partir du 14<sup>e</sup> siècle; dans les écrits des mystiques, le symbole du pressoir se retrouve dès le 12<sup>e</sup> siècle.

En ce qui concerne le tableau d'Arschot, l'auteur cite en entier l'excellent commentaire que le chanoine R. Lemaire a joint à une reproduction photographique de cette œuvre d'art, due à l'initiative de M. F. Boon, et auquel il n'y a rien à ajouter. Il s'occupe ensuite du tableau flamand, improprement qualifié de «fontaine de vie», de la collection Nostitz à Prague, et qui n'est autre qu'une représentation du «Pressoir Mystique», datant du début du 16<sup>e</sup> siècle. Le pressoir y est représenté dans une édicule gothique, entre les deux larrons, au centre d'un paysage montagneux; quatre anges munis de calices y recueillent le Sang divin et le distribuent à six groupes de personnages, où figurent des prélats, des religieux et religieuses, des laïcs. (1).

(1) Notons en passant que ce tableau a déjà été reproduit et commenté par le Dr B. Knipping O.F.M., dans «De iconographie van de contra-reformatie in de Nederlanden». (Hilversum, 1940). Vol. II, p. 289 et fig. 206. Ceci semble avoir échappé à l'attention rarement prise en défaut de M. Gessler.

Après avoir décrit le «pressoir mystique» représenté dans une sculpture de l'église St-Germain de Tirlement, M. Gessler passe en revue une série de gravures sur bois et sur cuivre qui ont vu le jour en Hollande, en Allemagne, en Belgique et en France. L'étroite similitude de beaucoup de ces images est frappante et fournit un exemple de filiation artistique qui saute aux yeux; celles qui sont représentées sur la pl. V et sur les pp. 23 et 26 révèlent indubitablement une origine commune.

Comme conclusion de son travail, l'auteur résume l'évolution graduelle du symbole du pressoir depuis le 12<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Solidement et abondamment documenté et illustré, son travail sera fort apprécié par tous ceux qu'intéresse l'archéologie et l'iconographie religieuse.

Qu'il prenne la parole ou qu'il prenne la plume, M. Gessler trouve toujours des auditeurs et des lecteurs attentifs, avides de recueillir les trésors de sa vaste érudition.

ALBERT VISART DE BOCARMÉ.

Edouard LALOIRE, *Recueil iconographique de la Maison d'Arenberg*. Bruxelles, 1940. In-8, XXIX p., 95 pl., hors commerce.

Landelin HOFFMANS, *Les portraits des d'Arenberg dans les tableaux religieux des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles à Enghien*. Enghien, 1941. In-4, XVI-102 p., 10 pl., hors commerce.

Trois ouvrages importants relatifs à l'histoire de la famille d'Arenberg ont paru depuis peu. La «Généalogie de la Maison princière et ducal d'Arenberg, 1547-1940» (Bruxelles, 1940) d'abord, qui sert de point de départ au conservateur des archives familiales des d'Arenberg, M. Ed. Laloire, pour le «Recueil iconographique» dans lequel il publie avec commentaires artistiques et biographiques les portraits des membres de la maison d'Arenberg et de ceux qui y entrèrent par alliance, depuis Marguerite de la Marck, princesse-comtesse d'Arenberg, la fondatrice de la branche contemporaine de la famille, jusqu'aux descendants directs et collatéraux du chef actuel de la famille, le duc Engelbert-Marie.

L'auteur était particulièrement bien préparé pour composer ce volume, ayant dépouillé depuis de très nombreuses années les importantes archives d'Arenberg et étant porté par goût à s'intéresser aux choses de l'art, ses publications antérieures en témoignent. Portraits contemporains, gravures d'époque, lithographies et photographies sont tour-à-tour exploités; il s'agit de documents authentiques conservés dans les collections privées de la famille ou ailleurs et qui font connaître avec certitude l'effigie de personnages qui sont grands par la naissance, mais aussi par le rôle actif qu'ils jouèrent dans la vie militaire, diplomatique ou administrative surtout aux Pays-Bas et par les œuvres charitables qu'ils ne cessèrent et ne cessent de faire.

Les d'Arenberg furent toujours des protecteurs éclairés des arts, leurs collections sont justement célèbres; dans leurs fondations pieuses ou charitables, ils eurent à cœur de solliciter la collaboration d'artistes nombreux. En parcourant le Recueil iconographique on peut compter une série d'œuvres dues à des peintres de renom au sujet desquels l'auteur a rassemblé des renseignements inédits puisés aux archives de la famille: retenons-en les reproductions qui sont tirées d'un album de 18 portraits composé à l'occasion du mariage de Charles d'Arenberg avec Anne de Croy en 1587 et groupant les effigies de 18 membres de la famille exécutées à la miniature sur parchemin entre 1587 et 1615 par diverses mains non encore identifiées. La planche 7 donne le portrait de Charles d'Arenberg participant à la Conférence de la paix à Londres en 1604, d'après le tableau de Marcus Gheeraerts conservé à la National Portrait Gallery de Londres. Les 6 portraits

des d'Arenberg exécutés par Antoine Van Dyck sont reproduits ici, ce qui constitue un groupe important d'œuvres dispersés dans des collections diverses. En outre, comme le dit l'auteur dans son introduction, ce Recueil apporte une précieuse contribution à l'étude du costume et des armures à travers les siècles.

Le Recueil iconographique constitue un répertoire de première valeur; il convient de féliciter l'auteur pour sa patience à rassembler des documents et sa perspicacité à les commenter; la firme Thill peut se flatter d'avoir réalisé une présentation irréprochable, les planches sont parfaites; le maître relieur Guidée a recouvert l'ouvrage d'une reliure en parchemin antique du plus bel effet. En un mot, volume qui fait honneur à la famille princière, au duc actuel qui a continué les traditions de sa famille, ainsi qu'à l'auteur.

Commentant le tableau qui orne le maître-autel de l'église des Capucins d'Enghien et sur lequel le peintre malinois Servaes de Coulx se plut à représenter en 1615-1617 plus de 50 membres de la famille d'Arenberg et de Croy, M. Laloire annonce l'étude spéciale que le P. Landelin Hoffmans, O.M. Cap., consacra à cette œuvre remarquable. Ce travail vient de paraître: il concerne les portraits des d'Arenberg dans les tableaux religieux des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles à Enghien, conservés tant au couvent des Capucins qu'à l'église paroissiale et dans les institutions charitables de la ville. Sa présentation en est également digne d'éloges; l'imprimeur Delwarde d'Enghien et le phototypiste Thill ont fait œuvre réellement superbe.

L'auteur a eu la tâche facilitée par la publication du Recueil iconographique qui lui sert de base de comparaison et par l'obligeance de M. Laloire qui lui a passé bien des renseignements, la plupart inédits, puisés aux archives d'Arenberg. C'est ainsi qu'il a pu alors retracer l'histoire du maître-autel de l'église des Capucins et nous faire connaître des détails intéressants sur le sculpteur Stefan Mayer et sur les peintres du grand tableau, dont le principal est Servaes de Coulx: au sujet de ce dernier, il publie un reçu signé par le peintre, document très précieux, mais on regrettera qu'il ait omis de citer le lieu de conservation de ce texte.

Nous ferons deux remarques à propos du volume analysé: la première concerne les identifications de personnages proposées. L'auteur semble entraîné par son travail, en ce sens qu'il veut absolument reconnaître dans les personnages figurés sur les tableaux religieux d'Enghien — même dans les têtes d'angelots! — les traits de d'Arenberg, alors qu'il ne peut pas toujours s'appuyer sur un document irréfutable; certaines identifications laissent très sceptique. D'autre part les attributions aux artistes, lorsqu'elles ne reposent pas sur des textes, paraissent parfois exagérées: nous avons de la peine à reconnaître la main de Van Dyck dans la « Sainte Famille à l'oiseau » de l'église paroissiale d'Enghien; connaissant les portraits d'Arenberg par Van Dyck publiés par Laloire, l'auteur aurait pu mieux étudier le style du grand maître. Il en est de même pour l'attribution de la « Vierge au rosaire » à De Crayer. Ajoutons que le P. Hoffmans a des opinions très tranchées en certains domaines. Parlant de la « Piété » de Rubens du musée de Bruxelles, il déclare que le tableau « a subi si souvent des repeints qu'il est, peut-on dire, de tout le monde, sauf de Rubens ». D'autres historiens d'art que les membres de la conservation du musée de Bruxelles seront quelque peu étonnés à lire cet arrêt.

Malgré les critiques, il faut être reconnaissant au P. Landelin Hoffmans d'avoir fait connaître une série de tableaux sur lesquels l'attention n'avait été que peu attirée.

J. LAVALLEYE.

CH. VAN DEN BORREN, *Etudes sur le XV<sup>e</sup> siècle musical. La fin du Gothique et les débuts de l'École Néerlandaise*, Anvers. De Nederlandsche Boekhandel, 1941.

Cet ouvrage est à la fois une mise au point, une conclusion et un nouveau point de départ.

Tous ceux qui ont pu suivre, depuis une dizaine d'années, le cours de M. van den Borren, soit à l'Université de Liège, soit à l'Institut des Hautes Etudes de Bruxelles, y trouveront une mise au point de cette riche matière à laquelle notre éminent musicologue national s'est le plus volontiers attardé. L'*introduction*, qui constitue une vaste synthèse et, en quelques pages magistrales, montre la grande oscillation qui déplace le centre de gravité artistique de la Cour des Valois à celle de Bourgogne; la *première partie* où sont rassemblés tous les renseignements relatifs aux sources, à l'éclosion du style bourguignon et à son épanouissement premier dans l'œuvre de maîtres comme Jean Ciconia et Guillaume Dufay; la *seconde partie* intitulée « le Rayonnement d'Ockeghem », qui place cette figure au centre d'une pléiade de maîtres de premier ordre et au cours de laquelle sont principalement étudiés les genres propres à la polyphonie du XV<sup>e</sup> siècle (messe, motet et chanson), apportent sur toutes les questions traitées la lumière des découvertes les plus récentes. Et il importe de souligner que la plupart de ces découvertes constituent un apport personnel de M. van den Borren et sont le résultat de ses longs travaux d'investigation dans un domaine où il est devenu « le grand maître ».

Mais cette mise au point n'a pas seulement une valeur d'ensemble: elle s'attache tour à tour aux maîtres et aux genres qui illustrent en musique le XV<sup>e</sup> siècle bourguignon. Motets, messes et chansons sont sujets à une analyse des plus fouillées où le moindre élément révélateur d'un développement de style ou de changement d'esthétique est mis en valeur. C'est ainsi que dans le chapitre intitulé: « Généralités sur le répertoire musical de l'époque de Dufay » (pp. 59-74), l'auteur attire l'attention sur le déplacement assez soudain du *cantus firmus*: la mélodie grégorienne passe du ténor, où elle servait de base technique, à la voix supérieure où elle s'érige davantage en vue de sa beauté linéaire. Ce que M. van den Borren ne souligne pas (mais il le laisse entendre), c'est l'importance, dans l'ordre esthétique, de cette transformation en apparence purement technique. De fait, placer le *cantus firmus* à la voix supérieure, c'est accorder à la mélodie un rôle prépondérant, c'est rejeter les angulosités de la technique gothique, laquelle cherchait avant tout à « composer » sur la base de ce même *cantus firmus*, placé au ténor, une construction dont la valeur était surtout symbolique. Désormais, la ligne mélodique va s'élargir, s'épanouir et c'est ce qui contribuera le plus à cet apaisement des formes qui marque, tant dans le domaine des arts plastique qu'en musique, les manifestations du XV<sup>e</sup> siècle.

Une autre idée générale qui se dégage du livre de M. Ch. van den Borren est le sentiment de continuité qui existe entre ce que Bessler (*Handbuch der Musikwissenschaft, Mittelalter*) nomme les deux écoles bourguignonnes, à savoir une première époque qui eut comme chef de file Guillaume Dufay et une seconde, marquée d'une part par de petits maîtres comme Heyne, Régis, Busnois, etc... et d'autre part par un maître d'envergure: Ockeghem. Cette répartition, peut-être un peu trop systématique, quoique reposant sur des bases solides, est sensiblement atténuée dans *Etudes sur le XV<sup>e</sup> siècle musical*, M. van den Borren, rattachant de la manière la plus formelle le nouveau style d'Ockeghem à des œuvres tardives de Dufay, comme, par exemple, son motet *Ave Regina Coelorum*. La thèse principale de l'auteur est que ce style nouveau qui oriente l'art musical vers une technique plus souple, vers une recherche d'unité et de beauté sonores. Ockeghem en

avait puisé les éléments dans le milieu des écoles flamandes dont les centres principaux avaient été, à partir de 1440 environ, Anvers et Bruges; que ce style avant même d'atteindre son épanouissement dans l'œuvre d'Ockeghem, avait «fait tache d'huile» et «avait pénétré dès 1460 jusqu'à Cambrai où Dufay vieillissant, ayant saisi sa beauté et sa valeur d'avenir, s'était exercé à se l'assimiler». Et c'est ce qui justifie, de la part de l'auteur, l'introduction d'un chapitre consacré aux messes de vieillesse de Dufay dans la partie intitulée «Le Rayonnement d'Ockeghem».

Ce «raccord» établi, M. van Borren distingue le style d'Ockeghem de celui de Dufay par des caractères tout à fait nouveaux qui semblent même l'apanage du maître flamand seul; c'est que l'art d'Ockeghem est un art essentiellement libre de toute formule mathématique, dépourvu de système au point qu'aucune de ses œuvres, messe ou motet, ne constitue un décalque structurel d'une «œuvre type», alors que Dufay, même libéré des contraintes de l'*ars nova* française, recherche avant tout une beauté qui s'érige dans un ensemble parfaitement composé.

Les messes d'Ockeghem, basées sur un ténor grégorien, sur un ténor profane ou dépourvues de ténor emprunté à une œuvre préexistante, évoluent de plus en plus vers un style qui, par son ampleur sonore, sa recherche d'unité entre les voix (imitation), se rapproche des conceptions de la Renaissance tout en conservant idéalement la technique linéaire et l'accent d'intime contemplation qui sont la marque de la musique du XVe siècle.

Mais la part la plus originale, la plus nouvelle de cet ouvrage consiste en l'apport constant que fait son auteur de considérations sur des œuvres contenues dans le ms. 5557 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles dont il a mis en partition toutes les pièces qui y figurent. Ce sont des œuvres de la fin du XVe siècle et, en ordre principal, des compositions de Busnois.

Si dans la seconde partie de son livre M. van den Borren fait usage des récentes publications de Mme Rokseth, Mlle Marix et M. K. Jeppesen relatives aux Chansonniers du XVe siècle, c'est encore son point de vue personnel qui domine et ce point de vue est essentiellement marqué par une expérience qui dépasse de loin le domaine des investigations purement musicologiques; cette expérience qui fait d'*Etudes* un livre extrêmement vivant, et éminemment synthétique, malgré l'abondance de l'analyse, est le résultat d'un contact direct et pratique avec la musique du Moyen âge.

Aussi le titre de cette publication est-il beaucoup trop modeste pour une vision d'ensemble à la fois aussi vaste et aussi précise. Par compensation, il ne limite pas son objet, aussi pouvons-nous espérer un autre cycle d'*Etudes* sur une époque dont la richesse musicale est presque inépuisable et au sujet de laquelle son auteur pourrait encore extraire de ses dossiers une foule de considérations nouvelles et du plus haut intérêt.

SUZANNE CLERCX.

*La Tapisserie.* Un vol. grand in 4°, 104 p. ill., 9 pl. hors texte, en couleur.

*L'Orfèvrerie.* Un vol., grand in 4°, 104 p. ill., 5 pl. hors texte, en couleur.

Coll. «La Tradition française», Paris. Editions du Chêne. 1942.

Un programme plein d'énergie et de sens pratique est à la base des deux ouvrages par lesquels les Editions du Chêne inaugurent une série de publications sur les techniques, dont nous attendons beaucoup d'enseignement et même de jouissance directe, eu égard à la beauté formelle de la présentation.

Chacun de ces ouvrages est écrit en collaboration sous la direction de M. André Lejard. Il réunit des études autorisées sur le passé et le présent de la technique qu'il vise. Quoique les contributions relatives à l'état actuel ou à la rénovation de ces techniques soient

d'une réelle valeur, nous devons nous limiter ici à signaler celles qui entrent dans le cadre de notre revue.

L'un des deux volumes qui viennent de nous être envoyés traite de la tapisserie, l'autre de l'orfèvrerie-joaillerie.

Le premier s'ouvre par une étude rétrospective de la technique du tissage en matière de tenture d'art. Grâce à de nombreuses reproductions d'anciennes gravures et à un exposé précis, l'auteur, M. Guillaume Janneau, administrateur-général du Mobilier National et des Manufactures Nationales de France, réussit à nous expliquer les détails les plus intimes de l'exécution d'une tenture de l'espèce. C'est un préliminaire indispensable aux exposés relatifs à l'historique des faits et à l'évocation des réalisations.

M. Pierre Verlet, conservateur-adjoint aux Musées du Louvre, professeur à l'École Boulle, ouvre la série de ces exposés en replaçant la tapisserie dans le décor intérieur d'autrefois, en circonstance que l'on a trop tendance à oublier en considérant seulement les œuvres en elles-mêmes, alors qu'elles concouraient à la décoration d'un ensemble.

La façon de produire techniquement l'œuvre et le but exact de celle-ci étant définis de la sorte, Me Ghislaine Yver, attachée au Département des Objets d'Art du Musée du Louvre, apporte à son tour une importante, voire la plus importante contribution à la publication commune, en traitant historiquement de «La Tapisserie française, de son origine à la fondation de la Manufacture des Gobelins».

L'allure synthétique de cette étude n'empêche pas l'auteur d'entrer dans des détails pleins d'intérêt.

Plus que les deux premiers articles peut-être, dont déjà les historiens de l'art des anciens Pays-Bas doivent prendre connaissance, ce troisième article retiendra vivement l'attention, eu égard au rôle que nos anciens métiers de la laine ont joué en l'occurrence. Vu l'époque envisagée, c'est surtout Arras et Tournai qui sont en jeu, et à ce propos, tout en reconnaissant que l'auteur et les éditeurs font la part belle à celle de ces deux villes qui est aujourd'hui belge, regrettons que cette part ne soit pas tout-à-fait complète, ou tout au moins que là où il y a doute en matière d'attribution, le doute soit tranché en faveur d'Arras, sans plus de commentaires. Evidemment, la tapisserie des Bûcherons, du Musée des Arts Décoratifs à Paris, est bien laissée à Tournai ainsi qu'une autre pièce dont un détail a les honneurs d'une magnifique reproduction en couleurs, occupant une double page hors texte. Mais il existe aussi de fortes présomptions en faveur de l'origine tournaisienne d'autres œuvres citées ou représentées, que l'on attribue à Arras. Tel est le cas notamment de la tapisserie de l'Histoire de Clovis (Reims) et de celle de l'Histoire de saint Pierre (Beauvais, Paris, Amérique). Notre spécialiste belge, Mme Crick-Kuntziger, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, en a suffisamment parlé au cours d'articles publiés à maintes occasions (dans cette revue même, par exemple) et qui font date dans la bibliographie du sujet.

Les études qui suivent celle de Mme Yver ne peuvent pas non plus nous laisser indifférents. Celle qui, sous la signature de M. R. A. Weygaert, traite notamment de la Manufacture de Beauvais, évoque la figure du Flamand Philippe Behagle, qui fonda, en fait, cette manufacture, dont il eut la direction durant vingt et un ans, à laquelle il apporta des sujets en Verdure ou en «Tenières» et où il poursuivit l'exécution de la suite des Conquêtes de Louis XIV, dont le prototype avait été tissé par lui-même à Tournai.

Les Gobelins, qu'étudie M. Georges Fontaine, nous touchent de moins près, bien que Behagle y ait exercé une influence indirecte, en reprenant les ouvriers lors de la fermeture temporaire des ateliers entre 1694 et 1699, que le Flamand Jean Jans y ait collaboré et que des tapisseries bruxelloises y aient été copiées.

Quant aux ateliers de la Marche (Aubusson et Felletin) qu'étudie encore M. R. A. Weigaert, ils exécutèrent aussi des Verdures à la façon des nôtres.

La Savonnerie, traitée par Mme Juliette Liclaude, nous échappe quasi complètement.

Quoi qu'il en soit des derniers ateliers, on se rendra compte, par cette brève recension, de la valeur que revêt à nos yeux le volume consacré à la tapisserie. Il le doit à son texte et aussi, insistons-y, à ses reproductions dont certaines atteignent la perfection.

Le volume consacré à l'orfèvrerie et à la joaillerie ne le cède en rien au précédent; Mme Elisa Maillard l'ouvre en traitant de l'orfèvrerie française des origines à la Renaissance. Cette vue d'ensemble, par ailleurs très fouillée, ne néglige pas les allusions aux courants internationaux et notamment aux influences exercées par nos régions sur l'art orléval du sud. Il en est ainsi par exemple des orfèvres lotharingiens — que l'auteur a le tort d'appeler lorrains, — qui, répondant à l'appel de Suger, travaillèrent à Saint-Denis de 1144 à 1147. Deux de leurs très belles productions (les montures de vases antiques) sont reproduites dans le texte. Il en va de même du rôle d'Hugo d'Osingny que Me Maillard est loin d'oublier. Pour le reste, la connaissance de la production nettement française nous est indispensable, eu égard à l'ascendant sans pareil qu'exerce la France sur l'Occident au XIII<sup>e</sup> siècle. Les autres périodes permettent au moins de faire des comparaisons.

C'est pour ce dernier motif surtout que le deuxième article, celui de M. G. Vedrès, sur l'Orfèvrerie française de la Renaissance et des Temps modernes, mérite d'être lu, au moins pour les époques précédant celle de Louis XIV. A partir de cette dernière, le travail des métaux précieux en France reconquiert une renommée universelle, telle que les productions des autres pays ne procèdent que par copie ou interprétation, le plus souvent de nature provinciale. C'est évidemment des types les plus purs que parle l'auteur; mais le recours à ceux-ci pour expliquer les autres est indispensable.

A côté de l'orfèvrerie proprement dite, la bijouterie et la joaillerie marchent comme des sœurs fidèles, étroitement unies. M. J. Babelon, conservateur du Cabinet des Médailles à la Bibliothèque Nationale, s'est chargé d'en dire un mot, un long mot. Cette question nous intéresse dans ses origines tout d'abord, car les premières productions importantes d'orfèvrerie cloisonnée n'ont-elles pas été trouvées, en notre pays, dans le tombeau de Childéric I<sup>er</sup>? Et de nombreuses pièces caractéristiques de l'art préroman ne sont-elles pas découvertes couramment dans notre sol? A ce propos, les splendides reproductions en couleurs qui illustrent ce volume concourent à donner une idée exacte de l'aspect de pareilles pièces. Plus tard, les émaux français, surtout ceux de Limoges, — issus de Cologne? —, n'ont-ils pas été des concurrents heureux des émaux rhéno-mosans et l'étude parallèle des deux productions peut-elle laisser de nous séduire?

Vu l'importance de l'émaillerie, Me Ghislaine Yver y revient dans une étude spéciale, fort bien documentée, où la production de la France en émaillerie est détaillée depuis les origines jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette étude termine la partie rétrospective du sujet.

En résumé, il convient de féliciter vivement les éditeurs de leur entreprise dont l'excellence des intentions trouve une réalisation adéquate dans les deux premiers volumes. Nous voyons déjà entre les mains des historiens de l'art et des techniques une collection qui comprendrait des volumes sur la porcelaine, le vitrail, la ferronnerie, le tapis de pied, le meuble etc. Ce but a certainement été entrevu; espérons qu'il sera atteint.

PAUL ROLLAND.

P. VERLET. *Le Style Louis XV*. Paris. Larousse, 1942, un vol. in 8°, 154 p. XLVIII pl. (Collect. Arts Styles et Techniques).

Le volume que, sous la signature de M. P. Verlet, la firme d'Editions Larousse consacre

au style Louis XV dans la collection Arts, Styles et Techniques, est assurément un des meilleurs de tous ceux qui ont paru jusqu'ici dans cette collection. Il se range, à notre avis, sur la même ligne que ceux de M. R. A. Weigert sur le style Louis XIV et de M. E. Dacier sur le style Louis XVI.

A vrai dire le sujet se prête admirablement au but que poursuivent les éditeurs et qui est de donner la physionomie la plus complète possible d'une époque que marque une conception particulière de l'esthétique. Cela s'entend de la poursuite des œuvres de l'artiste et de l'artisan dans leurs manifestations les plus multiples, celles du «Grand Art» et celles des arts industriels. Or, infiniment mieux que pour des époques plus reculées, où les objets utiles ou agréables à l'homme sont moins différenciés, les époques romane et gothique par exemple, les deux derniers siècles de l'Ancien Régime et le dernier surtout offrent à l'historien des styles une matière tout à la fois nettement caractérisée et infiniment riche dans ses manifestations. Le style Louis XV en est la preuve la plus éclatante.

A côté de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, qui sont traitées ici, je ne dirai pas «pour rappel» mais en voilant un peu l'éclat qui, ordinairement, laisse dans l'ombre les objets d'autres techniques, beaux parfois jusqu'au chef-d'œuvre, n'y voit-on pas régner magnifiquement des arts comme l'orfèvrerie — qui va jusqu'au travail de l'étain, cette «argenterie du pauvre» — et la céramique — dont une branche, la porcelaine, devient alors la faïence du riche? Le mobilier n'y a-t-il pas acquis presque définitivement les types qui sont encore en usage aujourd'hui, c'est-à-dire qui répondent aux exigences les plus diversifiées de la vie moderne, en les réalisant dans la simple menuiserie comme dans l'ébénisterie compliquée? C'est tout ce qui touche l'homme, dans ses besoins et dans ses plaisirs, qu'informe alors une conception bien nouvelle de l'art, faite d'intimité et de charme, c'est-à-dire à la mesure de cet homme même, pour qui les styles héroïques, comme les actions d'éclat, sont monnaie moins courante.

Ce prolongement du goût dans tous les domaines s'étend si loin que l'auteur, qui le suit de maîtresse façon, en arrive même à regretter de ne pouvoir parler aussi de la carrosserie et de l'art des fêtes ou du théâtre, qui se trouvèrent singulièrement influencés par les formes de la beauté du temps. Nous ne lui en ferons certainement pas grief car le tableau qu'il peint, jusque dans ses moindres détails, est d'une réelle excellence. La chose a son importance car le règne de Louis XV et celui de Louis XIV, inséparables dans l'évolution artistique, occupèrent à eux deux dans l'histoire — on l'oublie trop souvent — cent trente et un ans (1643-1774), c'est-à-dire, pour fixer les idées, une période équivalente à celle qui va comprendre le règne de Louis XVI, la Convention, le Directoire, le Consulat, le Premier Empire, les règnes de Louis XVIII, de Charles X et de Louis-Philippe, la II<sup>e</sup> République, le Second Empire et la III<sup>e</sup> République jusque sous la présidence de M. Loubet en 1906!

Quoi d'étonnant que les styles Louis XIV et Louis XV soient à tel point entrés dans la mentalité occidentale qu'on ait vu l'impératrice Eugénie remettre le dernier en honneur et qu'encore aujourd'hui beaucoup d'hommes non dépourvus de goût s'y accrochent désespérément!

PAUL ROLLAND.

## II. TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN — REVUES ET NOTICES

### 1. BOUWKUNST - ARCHITECTURE

— L'église Notre-Dame, à Deynze, est un des plus intéressants monuments du groupe scaldien de l'époque gothique. M. le Chanoine R. MAERE lui consacre une excellente monographie. Par l'étude architectonique du monument et par des rapprochements avec d'autres édifices du pays, il établit la chronologie des diverses parties dont se compose l'église et il les situe dans l'évolution de notre architecture (*De Onze-Lieve-Vrouwkerk van Deynze. Archeologische Studie*, dans les *Mededeelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie, Klasse der Schoone Kunsten*, 3me année, 1941, n° 4, 26 pp. 10 fig.).

De l'église romane, construite dans la seconde moitié du XIIe siècle, subsistent seuls les murs des croisillons du transept. Vers 1300, on se décida à reconstruire sur un plan plus vaste. Les travaux, entamés par le chœur, se poursuivent, aussitôt après, par la croisée, la nef et la façade occidentale. L'ensemble relève directement de l'architecture scaldienne; tour de croisée, volume de la nef avec ses chapiteaux à crochets et son berceau lambrissé, pignon occidental flanqué de tourelles d'escalier. De fait, en 1337, alors que le chantier était encore très actif, les textes signalent la présence des équipes tournaisiennes qui y travaillent.

Moins d'un demi-siècle après, en 1381 ou 1382, l'église fut incendiée. Le chœur semble avoir été particulièrement atteint, puisqu'on fut obligé de le réédifier presque entièrement. Les bas-côtés auraient été reconstruits au même moment. Les travaux étaient terminés avant 1400. Le beau chœur de Deynze s'apparente aux chœurs de Saint-Jacques à Tournai et de Saint-Pierre à Lessines, construits peu de temps auparavant. Mais, déjà, des motifs empruntés au répertoire architectonique de l'école de Brabant y font leur apparition; et ces mêmes motifs triompheront bientôt dans toute la Flandre, avec la prodigieuse expansion de l'art brabançon.

— Il ne nous reste, de l'ancienne abbatiale romane de Fosses que les deux extrémités. La crypte, bâtie au chevet de l'église suivant la tradition carolingienne, a été étudiée par M. le Chanoine. R. Maere dans une étude d'ensemble sur les cryptes extérieures (*Bulletin Monumental*, 1932). M. R. MAERE étudie maintenant, avec la collaboration de M. L. DELFÉRIÈRE, la partie occidentale de l'église, romane également, composée d'une tour massive, flanquée de tourelles. (*La tour de la collégiale de Fosses*, dans les *Annales de la Société Archéologique de Namur*, t. XLIII, 1940, pp. 197-226). L'examen détaillé de cette partie de la construction a amené les auteurs à des constatations intéressantes. Le rez-de-chaussée de la tour servait à la fois de porche et de baptistère, ainsi que les textes le révèlent; le premier étage s'ouvrait largement sur la nef: c'était donc une tribune, affectée vraisemblablement au service paroissial et répondant ainsi à un programme liturgique assez courant dans les églises des monastères, depuis l'époque préromane. Par ailleurs, d'autres vestiges relevés sur la face orientale de la tour indiquent que les bas-côtés étaient surmontés de tribunes, et que l'architecte du XIe siècle avait projeté, sinon exécuté, des voûtes sur la nef, voûtes qui auraient été épaulées par celles des tribunes. Une telle disposition devait être exceptionnelle dans l'architecture romane du groupe mosan, à laquelle s'apparentait pourtant l'ancienne collégiale de Fosses.

— Les sculpteurs et les marchands anversoïis du XVIIe siècle s'approvisionnaient de marbre noir à Namur. Les contrats passés devant les notaires namurois nous ont laissé

leurs noms. Ils achetaient également leurs marbres dans les carrières du Hainaut, à Rance, pour le rouge veiné, à Barbançon, pour le noir et le blanc. Ces matériaux n'étaient pas livrés à l'état brut; afin de faciliter le transport, ils se taillaient sur les lieux d'extraction, exigeant ainsi une main-d'œuvre spécialisée.

M. F. COURTOY, nous met au courant de ces détails et attire particulièrement notre attention sur *Les Duchesne, tailleurs de pierre et marbriers namurois* (*Annales de la Société Archéologique de Namur*. T. XLIII, 1940, pp. 285-298). Les Duchesne prennent rang — et en bonne place — parmi les artisans affiliés à la corporation des maçons et ouvriers «de falise et truelle» qui fournissent, en Flandre et en Brabant, des ouvrages en marbre poli: colonnes, chapiteaux, moulures, cartouches et décorations diverses ornant les autels, les tombeaux, les cheminées et tout ce riche mobilier dont le XVII<sup>e</sup> siècle nous a laissé tant d'exemplaires. Inutile d'ajouter que les Duchesne ont œuvré également pour les édifices de Namur. De père en fils, les Duchesnes sont marbriers et les minutes notariales des Archives de l'Etat, à Namur, ont permis à M. Courtoy de nous documenter sur leur activité. Le premier de la lignée, qui soit connu, est Adrien Duchesne. Le registre du métier des maçons signale son entrée dans la corporation en 1611. Cinq de ses fils exerçaient la même profession. Deux d'entre eux, Jean et François traitent avec Lucas Faydherbe, de Malines. Les mêmes sources d'archives fournissent d'amples renseignements sur Henri, qui est davantage ornemaniste. En annexe de son article, M. Courtoy transcrit deux contrats de travail signés par ce dernier.

— Les historiens de l'art connaissent la belle église de Foy-Notre-Dame, avec sa nef spacieuse et son plafond à caissons orné de tableaux peints. Située entre Dinant et Ciney, elle offre, avec l'église de Celles, toute proche, un des attraits touristiques du Namurois; la statue miraculeuse qu'elle renferme est l'objet d'un pèlerinage très fréquenté et la raison de ce vaste édifice dressé au milieu des campagnes mosanes.

M. l'Abbé E. HAYOT a écrit une *Petite Histoire de Notre-Dame de Foy, d'après les documents inédits* (Bruxelles, Imprimeries Bulens, 1939, 80 pp., 13 fig.). Les retards apportés par les événements dans la publication des revues bibliographiques n'ont guère permis de signaler cette étude à l'attention des spécialistes. Etude modeste, d'ailleurs, rédigée pour le grand public, mais qui contient néanmoins bien des renseignements inédits, notamment les noms de l'architecte et des décorateurs. Nous savons ainsi, grâce aux recherches de M. l'Abbé Hayot, que Michel Stilmant, artiste dinantais, dressa les plans de l'édifice, construit de 1622 à 1624, et que c'est lui également qui, en collaboration avec son frère Jaspard et avec Guillaume Goblet, peignit les panneaux du plafond.

— La ruine de nos monuments historiques, consécutive aux bombardements de mai 1940, pose de nombreux problèmes de restauration. Et chacun croit pouvoir les résoudre à sa façon en faisant valoir des principes, indiscutables en apparence, mais d'un énoncé par trop simpliste. Un de ces principes affirme qu'un monument historique composé de parties appartenant à différentes époques et décoré de pièces de mobilier accumulées au cours des siècles, constitue un ensemble auquel il est défendu d'apporter le moindre changement. Prise globalement, une telle théorie est parfaitement pertinente; mais il serait excessif de croire qu'elle ne souffre aucune exception.

C'est ce que prouve M. le Chanoine R. LEMAIRE dans un article clair et convaincant (*La Restauration des Monuments et l'œuvre des siècles*, dans *Reconstruction*, n° 10, septembre 1941). S'aidant d'une série d'exemples, l'auteur montre que, s'il s'impose souvent de conserver les diverses parties formant un ensemble, il s'avère indispensable, parfois, de supprimer des adjonctions qui ont défiguré l'aspect réel — artistique ou

archéologique — d'un monument, qui ont faussé sa signification, altéré sa valeur plastique ou historique. En réalité chaque cas est un cas d'espèce qu'il convient de résoudre sans parti pris. Si l'on doit restaurer un monument, le tout est de le faire à bon escient, avec goût et avec science. Hélas! il n'en fut pas toujours ainsi, et les exemples de mauvaises restaurations servent trop souvent d'arguments à ceux qui se croient appelés à traiter ces questions.

— M. PAUL ROLLAND a publié dans la revue *Reconstruction*, (nos 15 et 16, février et mars 1942), une étude documentée qu'il intitule: *Une leçon d'urbanisme au XVIIe siècle*. Il y rappelle, en effet, les grands travaux exécutés à Tournai, en 1667, après la prise de la ville par Turenne. C'est alors que s'érigea, au sud de l'ancienne enceinte, la citadelle pentagonale de Deshouillères. (Signalons, en passant, la similitude frappante, par le plan et par le système défensif, de cette forteresse et de celle de Charleroi. Cette dernière est plus vaste, mais toutes deux reprennent le tracé idéal, cher à Vauban et à ses collaborateurs, de la place forte à cinq bastions).

A l'extrémité opposée de la ville, à l'emplacement du vieux château désaffecté, on traçait de nouveaux quartiers; en même temps, l'Escaut était endigué et des maisons s'alignaient de part et d'autre des quais rectifiés et surhaussés. Il va sans dire que ces transformations provoquèrent une activité architecturale très grande dont bénéficièrent les quartiers récemment tracés, mais aussi, à la faveur d'une émulation toute naturelle, les autres parties de la ville. Les plans des immeubles particuliers sont soumis à une réglementation sévère, en ce qui concerne l'ordonnance des façades notamment. Vers 1675, l'architecture traditionnelle, avec ses fenêtres à meneaux et ses pignons à gradins, fait place aux styles français dont la vogue est lancée par les architectes Thiéry et Hersecap. Ainsi, sous Louis XIV déjà, Tournai avait été soumise à un plan d'urbanisation et à un contrôle esthétique qui confèrent à certaines de ses rues l'aspect si typique que nous leur connaissions avant les événements de 1940.

S. BRIGODE.

M<sup>me</sup> BLANCHE DELANNE (*Ann. de la Soc. Archéologique et Folk. de Nivelles et du Brabant wallon*, XIII, 1942, 50 p., 4 pl.) ne soit pas expressément consacrée à l'architecture, on trouvera dans ce savant mémoire de très précieux renseignements sur l'apparition des églises dans cette agglomération si importante au point de vue archéologique.

P. R.

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

En feuilletant les derniers numéros de la jeune revue *Apollo*, nous avons relevé quelques articles intéressants. *A propos d'un Portrait de Marguerite d'Autriche* (mai 1941), M. CH. DE MAEYER donne une petite étude très documentée se rapportant aux portraits de la gouvernante attribués à Bernard Van Orley; on en connaît plusieurs répliques, dont l'une au Musée de Bruxelles. L'auteur tend à prouver qu'il s'agit de copies d'un original ancien datant vraisemblablement des années 1504-1506.

Publiant le double portrait de Van Dyck acquis à Londres en 1938 pour le Musée de Bruxelles, M. BAUTIER cherche vainement à identifier cette œuvre magistrale, illustrant la période la plus brillante de la carrière du maître (*Les Portraits génois de Van Dyck au Musée de Bruxelles*, juin 1941).

Signalons comme particulièrement intéressant l'article de Mlle S. BERGMANS. *De quelques Portraits inconnus de Sir Thomas Wyatt le Jeune et de leur attribution*. Septembre 1941). Une illustration montre le portrait de cette victime de *Marie la Sanglante*, vu de profil, dans un cadre circulaire destiné à suggérer l'idée de la décapitation subie par le modèle en 1554. L'auteur se demande si «Sotte Cleef» à qui l'œuvre est attribuée ne serait pas Corneille, fils de Josse van Cleef.

Dans le numéro d'octobre entièrement consacré à l'art eyckien, on relève les noms de PAUL HAESAERTS, S. SPETH-HOLTERHOFF, PAUL FIERENS, ANDRÉE LOUIS, GENEVIÈVE VAN BEVER.

*Une heure chez le Docteur Decapmaker* donne l'occasion à Mme SPETH-HOLTERHOFF de commenter les richesses de cette collection particulière.

La revue *Panthéon* consacre plusieurs études à l'art flamand. En mars, c'est HELMUT MAY qui attire l'attention sur une œuvre de G. Honthorst exposée au musée de Cologne, après une récente restauration. Le tableau est signé et daté 1662. (*Eine «Anbetung der Hirten» im Kölner Wallraf-Richartz Museum*).

O. HOLTZE publie le Jugement dernier de Roger van der Weyden: *Rogier van der Weydens Altar von Beaune* (VI, juin, p. 124).

Le portrait princier de Philippe le Bon à Charles V fait l'objet des recherches de P. WESCHER (*Das Höfische Bildnis von Philipp dem Guten bis zu Karl V*, IX, septembre p. 195). L'effigie de Jean sans Peur du Musée d'Anvers est la première d'une série importante. On peut y voir la copie d'un portrait signalé par un document écrit comme l'œuvre de Malouel.

FR. WINKLER, s'appuyant sur l'autorité de M. Hulin de Loo, dont il fait un très vif éloge, s'élève contre la thèse qui veut qu'il y ait identité entre Roger et le maître de Flémalle. Il souligne les caractères très différents de ces deux arts. (*Flémalle-Meister-Dämmerung?* VII, juillet, p. 145). L'auteur semble ignorer l'ouvrage récent de C. Tolnay.

*Jan Van Eyck und die Landschaft* (VIII, août, p. 173), par H. BEENKEN, donne à l'auteur l'occasion d'exposer les différences très nettes qu'il croit avoir trouvées dans la représentation du paysage chez les deux frères. Chez Hubert s'exprime le sens du volume tandis que chez Jean au contraire la composition est en plan et se traduit par une surface unie et claire. Chez ce dernier la division en menus détails s'oppose aux formes solides et compactes de l'aîné.

*Rubens als Schilder van het Landleven* par Prof. Dr ANDRÉE LOUIS, dans *Maandblad voor beeldende kunsten*. November 1941, résume d'une façon attrayante l'évolution du décor champêtre qui prend de plus en plus d'importance dans l'œuvre du maître. L'auteur insiste sur l'influence exercée par Rubens sur l'école anglaise et sur des maîtres comme Rousseau, Corot, Monet et même Sisley.

S. SULZBERGER.

# INHOUDSOPGAVE VAN HET XII<sup>e</sup> BOEKDEEL

## TABLE DES MATIERES DU TOME XII

TWAALFDE JAARGANG 1942

DOUZIEME ANNEE 1942

| BIJDRAGEN. — ARTICLES.   | Blz. P. |
|--|---------|
| ARSHOT (comte d') — Tableaux peu connus conservés en Brabant . . . . .   | 259     |
| BOUTEMY (A.). — Les enlumineurs de l'abbaye de St. Amand   | 134     |
| BOUTEMY (A.). — Quelques manuscrits à miniatures peu connus de l'abbaye de Saint-Amand . . . . .                         | 215     |
| DHUICQUE (E.). — La Restauration de la Cathédrale de Tournai.  | 183     |
| DUVERGER (J.) en DHANENS (E.). — Nieuwe gegevens betreffende de monumenten te Brou? . . . . .                            | 97      |
| FAIDER-FEYTMANS (G.). — Le cimetière mérovingien de Tertre.  | 113     |
| GEVAERT (S.). — Le chandelier de Reims . . . . .   | 21      |
| GEVAERT (S.). — Le problème des représentations figurées dans les fonts baptismaux de Renier de Huy . . . . .            | 169     |
| LEFÈVRE (Pl.). — L'ancien doxaal ou jubé de Ste-Gudule. . .  | 31      |
| LEMAIRE (R.). — La Restauration de la Cathédrale de Tournai.   | 43      |
| PARMENTIER (R. A.). — Bronnen voor de Geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVI <sup>e</sup> eeuw. . . . . | 5, 193  |
| TERLINDEN (vicomte Ch.). — Pierre Bruegel le vieux et l'Histoire   | 229     |

### KRONIEK. — CRRONIQUE.

|   |    |
|---|----|
| <i>Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde. — Académie royale d'Archéologie de Belgique.</i> |    |
| Ledenlijst. — Liste des membres . . . . .   | 67 |
| Verslag op het dienstjaar 1941. — Rapport sur l'exercice 1941. (P. ROLLAND). . . . .                  | 71 |
| Verslagen van zittingen. — Procès-verbaux des séances.  | 72 |

### BIBLIOGRPHIE.

#### Werken. — Ouvrages.

|  |    |
|--|----|
| BARTLING (D.). — De structuur van het Kunstwerk. (Ad. JANSEN). | 78 |
|--|----|

|   |     |
|---|-----|
| CLYMANS (Fr.). — De Beurs te Antwerpen. (PAUL ROLLAND). . . . .   | 190 |
| CORBET (A.). — Het Koninklijk Vlaamsch Conservatorium.<br>PAUL ROLLAND). . . . .  | 190 |
| CORNETTE (A. H.). — Drie uren in het Koninklijk Atheneum voor<br>Schoone Kunsten van Antwerpen. (PAUL ROLLAND). . . . .   | 190 |
| CRICK-KUNTZIGER (M.). — La tenture de la Légende de Notre-<br>Dame du Sablon. (JEAN SQUILBECK). . . . .   | 191 |
| DANIËLS (G.). — Oud Maaseik. (PAUL ROLLAND). . . . .  | 88  |
| DENUCÉ (J.). — Het Vleeschhuis. (PAUL ROLLAND). . . . .   | 190 |
| GABRIELS J.) en MERTENS (Ad.). — De Constanten in de Vlaam-<br>sche Kunst. (Ad. JANSEN). . . . .  | 77  |
| GANSICF (P. L.). — Over Stadsontwikkeling tusschen Loire en<br>Rhijn, gedurende de middeleeuwen. (PAUL ROLLAND). . . . .  | 78  |
| GESSLER (Prof. Dr. J.). — Over en om de Mystieke Wynpers te<br>Aarschot en elders. (A. VISART DE BOCARMÉ). . . . .  | 273 |
| HELBIG (J.). — Meesterwerken van de Glasschilderkunst in de<br>oude Nederlanden. (J. SQUILBECK). . . . .  | 86  |
| HELBIG (J.). — De oude Glasramen van de Collegiale Sinte<br>Goedele te Brussel. (J. SQUILBECK). . . . .   | 186 |
| HOFFMANS (L.). — Les portraits des d'Arenberg dans les tableaux<br>religieux des XVII <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> siècles à Enghien. (J. LA-<br>VALLEYE) . . . . . | 274 |
| LALOIRE (Ed.). — Recueil iconographique de la Maison d'A-<br>renberg. (J. LAVALLEYE). . . . .   | 274 |
| LEURS (Stan). — Alte Baukunst in Flandern. (PAUL ROLLAND). . . . .  | 83  |
| LIPPERT S.J. (Pd). — Liebfrauenminne. (PAUL ROLLAND). . . . .   | 191 |
| PRIMS (Fl.). — Het Stadhuis te Antwerpen. (PAUL ROLLAND). . . . .   | 190 |
| ROOSEN-RUNGE (H.). — Die Gestaltung der Farbe bei Quentin<br>Metsys. (J. LAVALLEYE). . . . .  | 272 |
| SCHAFFRAN (E.). — Die Kunst der Langobarden in Italien.<br>(G. FAIDER-FEYTMANS). . . . .  | 271 |
| SCHELTIJENS (L.). — De Kunstenaarsfamilie Nys. (Ad. JANSEN). . . . .  | 271 |
| SCHMITZ (Dom Ph.). — Histoire de l'Ordre de Saint-Benoît.<br>(PAUL ROLLAND). . . . .  | 80  |
| SCHOUTEET (A.). — Marcus Gerards. (PAUL ROLLAND). . . . .   | 189 |
| TRÉFOIS (C.). — De Bouw der Boerenhoeven in de Zuidelijke<br>Nederlanden. (PAUL ROLLAND) . . . . .  | 85  |
| VAN DEN BERGHE (V.). — De Stedelijke Volksboekereien van<br>Antwerpen. (PAUL ROLLAND). . . . .  | 190 |

|  |         |
|--|---------|
| VAN DEN BORREN (Ch.). — Etudes sur le XV <sup>e</sup> siècle musical.<br>La fin du Gothique et les débuts de l'Ecole Néerlandaise.<br>(S. CLERCX). . . . . | 276     |
| VERLET (P.). — Le Style Louis XV. (PAUL ROLLAND). . . . .  | 279     |
| Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis. (PAUL ROLLAND).   | 186     |
| L'Orfèvrerie. (PAUL ROLLAND). . . . .  | 277     |
| La Tapisserie. (PAUL ROLLAND). . . . .   | 277     |
| <i>Tijdschriften en korte stukken. — Revues et Notices.</i>  |         |
| Bouwkunst. — Architecture. (S. BRIGODE, P. ROLLAND). . . . .   | 89, 281 |
| Beeldhouwkunst en Sierkunsten. — Sculpture et arts industriels. (J. SQUILBECK, P. ROLLAND). . . . .  | 90      |
| Schilder- en Teekenkunst. — Peinture et Dessin. (S. SULZBERGER)  | 95, 283 |

---

## ILLUSTRATIETAFEL. TABLE DES PLANCHES.

### NAAMTAFEL. — TABLE ONOMASTIQUE.

|  |     |
|--|-----|
| DE Vos (Simon). — Adoration des bergers. . . . .                           | 264 |
| HERGOTT (M.). — Medalie van Margareta van Oostenrijk. . . . .              | 102 |
| HERGOTT (M.). — Margareta van Oosterrijk en Philibert van Savoye . . . . . | 102 |
| LOON (Théodore VAN). Martyre de Saint Lambert. . . . .                     | 260 |
| MIERIS (F. VAN). — Legpenning voor de rekenkamer te Rijsel.                | 102 |
| RENIER DE HUY. — Prédication de saint Jean-Baptiste. . . . .               | 172 |
| RENIER DE HUY. — Baptême de deux Juifs par saint Jean. . . . .             | 172 |
| RENIER DE HUY. — Baptême du Christ. . . . .                                | 172 |
| RENIER DE HUY. — Baptême de Corneille par saint Pierre. . . . .            | 172 |
| RENIER DE HUY. — Baptême de Craton par saint Jean. . . . .                 | 172 |
| VERHAGHEN (Pierre-Joseph). — Bon Pasteur. . . . .                          | 260 |

### TOPOGRAFISCHE TAFEL. — TABLE TOPOGRAPHIQUE

|  |     |
|--|-----|
| <i>Alseberg</i> . La Tour depuis 1889. . . . . | 44  |
|  | 287 |

|  |        |
|--|--------|
| <i>Alseberg</i> . La tour de l'église Notre-Dame en 1888. . . . .  | 44     |
| <i>Auderghem</i> . Chapelle Ste-Anne, Fenêtre du XI <sup>e</sup> siècle. . . . .                               | 50     |
| <i>Auderghem</i> . Chapelle Ste-Anne, après restauration. . . . .  | 48     |
| <i>Brugge</i> . De aanbidding der Wijzen (2). . . . .  | 10     |
| <i>Brussel</i> . Kon. Bibliotheek. Medalie van Margareta van Oostenrijk . . . . .                              | 102    |
| <i>Haine</i> . Carte des trouvailles archéologiques d'époque mérovingienne dans le bassin de la Haine. . . . . | 115    |
| <i>Héverlé</i> . Cloître des Célestins. Culot des voûtes (XVI <sup>e</sup> s.). . . . .                        | 58     |
| <i>Lierre</i> . Chapelle St. Pierre après restauration. . . . .  | 44     |
| <i>Londres</i> . Bible de Floeffe. . . . .   | 28     |
| <i>Nivelles</i> . Eglise Ste-Gertrude. Le bas-côté sud en octobre 1941. . . . .                                | 46     |
| <i>Nivelles</i> . Eglise Ste-Gertrude. Le bas-côté sud en mars 1941. . . . .                                   | 46     |
| <i>Gand</i> . Voûte du lavatorium de l'abbaye St-Bavon. . . . .  | 44     |
| <i>Reims</i> . Le Chandelier de... . . . .   | 22, 24 |
| <i>Tertre</i> . Epée, fers de lances et scramasaxe. . . . .  | 130    |
| <i>Tertre</i> . Plan du cimetière. . . . .   | 115    |
| <i>Tertre</i> . Vases funéraires biconiques. . . . .   | 119    |
| <i>Tournai</i> . Cathédrale. Fenêtre du bas-côté sud. . . . .  | 49     |
| <i>Tournai</i> . Cathédrale. Fenêtre du croisillon sud. . . . .  | 51     |
| <i>Tournai</i> . Cathédrale. Le projet primitif probable de couverture des croisillons . . . . .               | 55     |
| <i>Valenciennes</i> . Ms 9. Valenciennes Ms 39. . . . .  | 142    |
| <i>Valenciennes</i> . Ms 80. Valenciennes Ms 15. . . . .   | 156    |
| <i>Valenciennes</i> . Ms 512, fol. 100 v°. Valenciennes. Ms 84, fol. 8 v°. . . . .                             | 218    |
| <i>Vélabre</i> . St-George, après restauration. . . . .  | 8      |
| <i>Winxele</i> . Eglise. Cul-de-lampe portant les retombées des voûtes. (XIII <sup>e</sup> s.). . . . .        | 58     |

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

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

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

*Des réductions sont accordées le cas échéant.*

Uitgever: *Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde; secretariaat St. Hubertusstraat, 67, Berchem-Antwerpen.*

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

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

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

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

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

