

---

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

---

BELGISCH TIJDSCHRIFT  
VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN  
KUNSTGESCHIEDENIS

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

DRIEMAANDEL. UITGAVE  
XIII - 1943 - 2/3  
RECUEIL TRIMESTRIEL

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

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

---

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

---

BESCHERMINGSKOMITE - 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. CA-  
PART, L. VAN PUYVELDE, H. NOWE, P. BONEN-  
FANT, R. MAERE, D. ROGGEN.

Le Bureau annuel de l'Académie aidé de MM. J. CA-  
PART, L. VAN PUYVELDE, H. NOWE, P. BONEN-  
FANT, R. MAERE, D. ROGGEN.

SECRETARIS : PAUL ROLLAND  
ADJUNCT-SECRETARIS : JACQUES LAVALLEYE

SECRÉTAIRE : PAUL ROLLAND  
SECRÉTAIRE-ADJOINT : JACQUES LAVALLEYE

INHOUDSTAFEL - SOMMAIRE

Bladz. - Page

De Terra-sigillata van Assche-Kalkoven, door S. J. De Laet ... ..	97
Les miniatures de la <i>Vita Anselmi</i> de S. Martin de Tournai, par A. Boutemy	117
Une thèse hagiographique: le Pendu miraculeusement sauvé, par B. de Gaiffier S. J. ... ..	123
A propos de l'Agneau mystique, par F. Debouxhtav ... ..	149
Tableaux peu connus conservés en Brabant, par le comte d'Archot ... ..	151
Portraits de famille, de Wallerand Vaillant, par M. Vandalle ... ..	167

BIBLIOGRAPHIE :

Werken - Ouvrages : P. Lambrechts (G. Faider-Feytmans); H. Zeisz H. Roosens); J. Baltrusaitis (P. Rolland); M. Anfray (P. Rolland); J. Gabriels (P. Rolland); J. Lavalleye (S. Sulzberger); M. Fransolet (L. Delférière); G. Tröscher (J. Lavalleye); C. Gaspar et F. Lyna (J. Lavalleye); Mgr Vaes (S. Sulzberger); J. M. Timmers (J. Laval- leye); G. Schmook (A. Jansen); Museum Antwerpen (J. Lavalleye); Vte Terlinden (P. Rolland); R. Baschet (P. Rolland); E. Maffei (P. Rolland).	173
Briefwisseling - Correspondance :	191

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 ant-  
woord.

<i>Verkoopprijs :</i>	Per afl.	Per jaar (3 aflév.)
België ... ..	40 frank	100 frank
Buitenland ... ..	50 frank	125 frank
Postcheckrekening der Koninklijke Belgische Acade- mie voor Oudheidkunde, Antwerpen, n° 100.419.		

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

<i>Prix de vente :</i>	Par fasc.	Par an (3 fasc.)
Belgique ... ..	40 francs	100 francs
Etranger ... ..	50 francs	125 francs
Compte chèques-postaux de l'Académie royale d'Ar- chéologie, Anvers : n° 100.419.		



## DE TERRA-SIGILLATA VAN ASSCHE-KALKOVEN.

Het belang van de studie der ceramiek, en meer bepaaldelijk van de zgn. *terra-sigillata* (1), voor de economische en cultureele geschiedenis van onze gewesten in den Romeinschen tijd, hoeft niet meer bewezen te worden (2). Van alle scherven echter, die toevallig of tijdens systematische opgravingen in ons land gevonden zijn, werden alleen deze van het museum te Tongeren nauwkeurig onderzocht en uitgegeven (3). Nochtans bestaan er ten onzent tal van merkwaardige verzamelingen, deels privaatsbezit, deels in musea opgeborgen, die slechts gedeeltelijk of in het geheel niet gekend zijn.

Tijdens een bezoek aan het Aalstersch oudheidkundig museum werden we getroffen door het groot aantal scherven aldaar in een kast opgehoopt. Al dit vaatwerk is herkomstig van het gehucht Kalkoven te Assche, waar vroeger een Romeinsche *vicus* schijnt bestaan te hebben (4). Het werd in de jaren 1871-1877 door den heer PROSPER CRICK opgegraven, en later door hem aan het Aalstersch museum geschonken. Door de heeren L. GA-

---

(1) D.i. vaatwerk uit roode aarde, hard gebrand en met een laag glazuur overstreken, dat vervaardigd werd eerst in Noord-Italië (Arretium), maar sedert Tiberius in Zuid-Gallië (o.m. te La Graufesenque, Montans en Banassac), en later in Midden- (o.m. te Lezoux, Vichy en Lubié) en Oost-Gallië (o.m. te Trier en Rheinzabern). Deze schotels hebben allerhande vormen, waarvan zekere versierd zijn en andere niet.

(2) Zie o.m. H. VAN DE WEERD: *Het economisch bloeitijdperk van Noord-Gallië in den Romeinschen tijd* (Med. Kon. VI. Ac. v. Wet., Lett. en Sch. Kunsten van België; jg. 1940 n. 4), bl. 16-17.

(3) R. DE MAEYER: *De reliefsigillata van het museum te Tongeren* (Ant. Class. I (1932) bl. 35 vlg. en II (1933), bl. 43 vlg.). In dit artikel geeft Dr. De Maeyer, naast een korte schets van de historische ontwikkeling der *terra-sigillata*-industrie, tevens de volledige bibliographie over dit vak. We moeten er de volgende werken aan toevoegen, die verschenen zijn sedert het artikel van Dr. De Maeyer:

FR. HERMET: *La Graufesenque (Vases sigilés. Graffites)* 2 vol. (I: texte; II: planches). Leroux. Paris. 1934. (Dit werk vermelden we verder onder de afkorting: *Hermet*. Men raadplege ook de zeer gewichtige aanvullingen en verbeteringen van A. Oxé (*La Graufesenque*) in *Bonner Jahrbücher* 140/141 (1936) bl. 325-394).

FELIX OSWALD: *Index of figure-types on Terra Sigillata*. 4 fasc. (Suppl. to «The annals of Archeology and Anthropology», University Press of Liverpool. 1936. 1937. (Afkorting: *Osw. fig.*). Zie ook het artikel *Terra Sigillata* van de hand van H. Comfort verschenen in *RE*, Sup. VII, 1295-1352 (1940).

Vermelden wij ook het artikel van Ch. Dubois (*Marques de potiers romains dans la province de Luxembourg*, in: *Bull. trim. de l'Inst. Arch. du Lux.* XIII, 1937, pp. 3-18), die de naamstempels vermeldt gevonden op de *terra-sigillata* der provincie Luxemburg, doch geen beschrijving geeft van het vaatwerk zelf.

(4) Over dezen *vicus*, zie: R. DE MAEYER: *Gebouwengroepen en verkeerscentra in Romeinsch België* (Ant. Class. VII (1938) bl. 295 vlg., vooral bl. 311-316). Volledige bibliographie over de Romeinsche overblijfselen, te Assche: R. DE MAEYER: *De overblijfselen der Romeinsche villa's in België* (Antwerpen. 1940) bl. 7.

LESLOOT (5) en C. VAN DESSEL werden verslagen over deze opgravingen gepubliceerd. Beide auteurs vermelden slechts eenige naamstempels die op de *terra-sigillata*-scherven voorkomen. Later werd de verzameling Crick nogmaals onderzocht door den heer ZANGEMEISTER, die in 1901 een aantal naamstempels in het *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL) (7) vermeldde, waaruit ze ten slotte door F. OSWALD (8) overgenomen werden. Een vijftigtal naamstempels werden aldus gepubliceerd (9). Die lijst is echter op verre na niet volledig (10); anderdeels was er niets gekend betreffende den vorm en de versiering van deze schotels. Het scheen ons dan ook de moeite waard deze verzameling nogmaals aan een diepergaand onderzoek te onderwerpen. Zulks was ons mogelijk dank zij de toelating ons vriendelijk verleend door het bestuur der stad Aalst, en de bereidwilligheid van den heer archivaris VAN DER HEYDEN, dien we van harte bedanken.

\* \* \*

We zullen achtereenvolgens een onderzoek instellen over de versierde (*reliefsigillata*) en de niet versierde schotels.

#### A. DE RELIEFSIGILLATA:

In de verzameling Crick komen scherven voor van 36 verschillende relief-sigillata. Ze behooren tot 3 verschillende vormen, nl. Drag. 29, Drag. 30 en Drag. 37. Ziehier hun bondige beschrijving:

##### I. Vorm Drag. 29:

Deze schotel werd uitsluitend gebruikt in de 1e eeuw na Chr., *grosso-modo* van Tiberius tot Domitianus (11). Fragmenten van 8 dergelijke *vascula* werden teruggevonden. We kunnen ze als volgt chronologisch rangschikken:

*CLAUDIUS* (41-54 na Chr.).

*Pl. I, 1*: Fragment met den naamstempel OF MASCLI. De pottenbakker Masclus werkte te La Graufesenque onder Claudius, Nero en Vespasianus. Donkerbruin fragment; het gla-

(5) Bul. Ac. r. Sc., Lettres et Beaux-Arts de Belgique: XLIV, 2e sér. XXXIX (1875), 217 seq.; XLIV, 2e sér. XL (1875), 594 seq.; XLVI, 2e sér. XLIV (1877), 822 seq. et 841 seq.

(6) Annales Ac. Arch. Belg., XXXIII, 3e sér. III (1876), 574 seq.

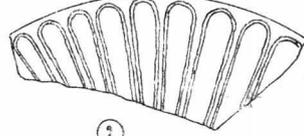
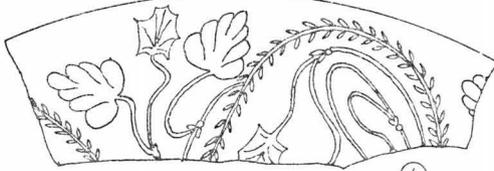
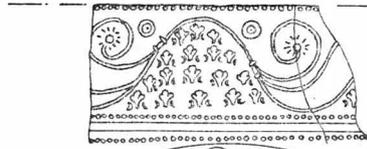
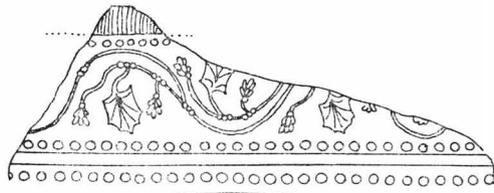
(7) CIL XIII, fasc. III, 100010 (cf. infra).

(8) FELIX OSWALD: *Index of Potters' stamps on Terra Sigillata. Margidunum*. 1931. Afkorting: *Osw. stamps*.

(9) Zangemeister steunt op de lijsten van Van Dessel en van Galesloot, maar ook op persoonlijk onderzoek. Zoo was het hem mogelijk zekere verkeerde lezingen van zijn twee voorgangers te verbeteren.

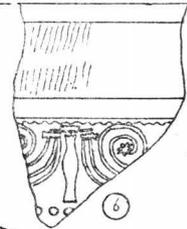
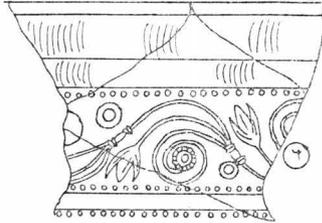
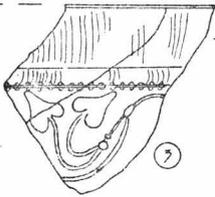
(10) De lijsten van Galesloot, Van Dessel, Zangemeister en Oswald werden door De Maeyer (*Gebouwengroepen*, p. 315 n. 1) gecompileerd. Aan deze vijftig stempels hebben wijzelf er een twintigtal kunnen toevoegen.

(11) Cf. F. OSWALD en L. PRYCE: *An introduction to the study of Terra Sigillata, treated from a chronological standpoint* (Londen. 1920) p. 67 seq. (Dit werk korten we verder af als volgt: *Osw.-Pryce*); De Maeyer, AC I 42 seq.



1

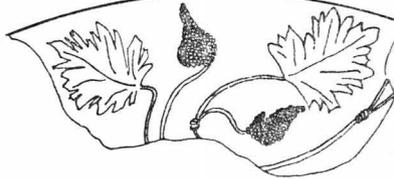
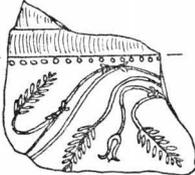
2



3

4

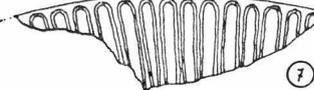
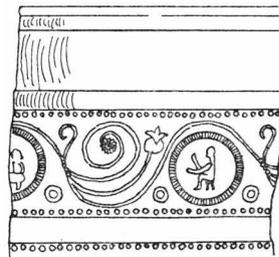
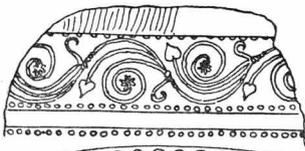
5



6



7



8

9



Pl. I. De Terra-Sigillata van Assche-Kalkhoven

zuur is afgeschuurd. Goed gezuiverde klei; wand 5 mm. dik. Bijna half-bolvormig profiel; de boord, versierd met de rolschijf, is rechtstaand en helt niet over. Technisch uiterst goed verzorgd. Wegens deze details moeten we dezen schotel naar de eerste periode van den pottenbakker verplaatsen. Versiering: De bovenfries draagt een golvende rank, waarvan de berg en het dal gevuld zijn met een palmblad tusschen twee zesledige blaadjes. Het bindmotief bestaat uit 3 knoppen. De rank van de benedenfries is versierd met spitse blaadjes. Het dal is gevuld met een palmblad (iets grooter dan in de bovenfries) tusschen twee palmetten. Een tweeledig blaadje, groeiend uit een knop, wordt als bindmotief aangewend. De inhoud van den berg is niet herstelbaar; men onderscheidt 4 stengels, waarvan één eindigt op een palmblad.

*CLAUDIUS-NERO (41-68 na Chr.).*

*Pl. I, 2:* Twee bij elkaar passende fragmenten. Licht-bruin, zeer glanzend glazuur. Dunne wand (3 mm.). De bovenrand ontbreekt. Het profiel is bijna half-bolvormig. Verzorgde techniek. Deze schotel moet ietwat jonger zijn dan de voorgaande, en ook uit een atelier van Zuid-Gallië komen. De bovenfries draagt een zeer eenvoudige golvende rank, waarvan de berg gevuld is met geïmbriceerde granaatappels, terwijl het dal, slechts gedeeltelijk herstelbaar, een spiraal bevat, eindigend op een rozetje. Het bindmotief bestaat uit een verdikking van de rank tusschen twee knoppen. Concentrische cirkeltjes dienen als vulornament. Benedenfries: smalle staande ribben (*godrons*).

*Pl. I, 3:* Twee bij elkaar passende fragmenten. Bruin-rood, glanzend glazuur. Gezuiverde klei. Verzorgde techniek. De bovenrand helt zeer licht naar buiten. De punten tusschen bovenrand en bovenfries zijn verbonden door een dubbele lijn. Slechts een deel van de bovenfries is bewaard: golvende rank, waarvan het dal gevuld is door twee hartvormige bladeren. Een eenvoudige knop dient als bindmotief. Deze versiering wordt zeer vaak gebruikt door pottenbakkers van La Graufesenque (cf. *Hermet* pl. XXIX n. 1). Vorm, techniek en versiering wijzen naar de periode Claudius-Nero.

*Pl. I, 4:* Vier bij elkaar passende fragmenten. Licht-bruin glazuur; goed gezuiverde klei; dunne wand (3-4 mm.). De bovenrand helt zeer licht naar buiten; het profiel is bijna halfbolvormig. Goed verzorgde techniek. Bovenfries: golvende rank, waarvan de berg en het dal gevuld zijn met een spiraal eindigend op twee concentrische cirkeltjes. Links een drieledig blaadje; rechts twee concentrische kringetjes dienen als vulornament. Benedenfries: breed-golvende rank; het dal omvat twee grote druivenbladeren en twee druiventrossen (Motief van La Graufesenque: cf. *Hermet* pl. VIII). We vinden ongeveer dezelfde bovenfries (eenig verschil: de spiraal eindigt op een rozetje; het bindmotief is echter hetzelfde: verdikking van de rank tusschen een dubbelen knop) terug op een schotel gevonden te Tongeren, van den Zuid-Gallischen pottenbakker Meddillus, die werkte onder Nero en Vespasianus (cf. De Maeyer, pl. III n. 51). Indien we misschien dezen schotel aan Meddillus kunnen toeschrijven, wijst de vorm echter uit dat we hem naar de eerste periode van dezen pottenbakker moeten verschuiven.

*NERO-VESPASIANUS (54-79 na Chr.).*

*Pl. I, 5:* Klein fragment, met naar buiten hellenden bovenrand. Bruin-rood, glanzend glazuur; fijngezuiverde klei; de wand is 4-5 mm. dik. De techniek is minder verzorgd dan bij de voorgaande schotels. De bovenfries is nog tamelijk eenvoudig: een golvende rank, waarvan de berg en het dal gevuld zijn met een diëlytra tusschen twee dertienledige (acacia?)-bladeren. Het bindmotief is gevormd door een knop, aan beide uiteinden voorzien van een gesplitst blaadje. Herkomst: Zuid-Gallië.

*FLAVIERS (69-96 na Chr.).*

*Pl. I, 6:* Fragment met naar buiten hellenden bovenrand. Lichtbruin, glanzend glazuur. Dunne wand (4 mm.). De klei is weinig gezuiverd, de techniek grof. De puntrij tusschen bovenrand en bovenfries is onduidelijk geworden: integendeel ligt de puntrij onder de bovenfries nog heel dik. De bovenfries bestaat uit een festoenrij: kleine zuilen, met eigenaardige uitgetande kapiteelen ondersteunen een dubbelen cirkelboog; de ruimte is gevuld met een spiraal eindigend op een rozetje. Herkomst: Zuid-Gallië.

*Pl. I, 7:* Zeer geknikt profiel; de bovenrand helt naar buiten. Licht-bruin, dof glazuur; de klei is grof, de wand dik (6 mm.), de techniek slordig. De bovenste puntrij is bijna verdwenen. De bovenfries bestaat uit een ingewikkelde golvende rank; berg en dal zijn versierd met een spiraal eindigend op een sterretje; links een hartvormig blad; rechts een kleine spiraal gevestigd op het bindmotief dat bestaat uit vier knoppen. Benedenfries: zeer smalle *godrons*, grof afgewerkt. Herkomst: Zuid-Gallië.

*Pl. I, 8:* Fragment met zeer geknikt profiel en overhellenden bovenrand. Bruid-rood glazuur, tamelijk afgebladderd. De teekeningen zijn weinig verzorgd, vooral deze van de benedenfries, die bijna onduidelijk zijn.

Bovenfries: golvende rank; het dal is gevuld met een spiraal eindigend op een rozetje; rechts een diëlytra, links een kleine spiraal gevestigd op het bindmotief (vgl. n. 7). De berg is versierd met een medaillon, waarvan één een naakte, zittende man voorstelt, terwijl een ander, slechts gedeeltelijk bewaard, een onbepaald tafereel bevat (misschien een erotische scene). Van de benedenfries, in metopen verdeeld, is slechts een St. Andreas-kruis te herkennen. In den bovendriehoek ziet men een drieledig blaadje op stengel, langs beide zijden geflankeerd door een lancetvormig blaadje op stengel; in den rechter- (en den linker-?) driehoek: een pijnappel op stengel. De andere metope is onduidelijk; men herkent slechts een hoekstengel met een hartvormig blaadje. Herkomst: waarschijnlijk Zuid-Gallië.

\*  
\* \* \*

## *II. Vorm Drag. 37:*

Deze vorm, ontstaan rond 60-70 na Chr., heeft stilaan den vorm Drag. 29 verdrongen. Het is de schotel die het meest gebruikt werd op het einde der 1e en gedurende gansch de IIe eeuw (12). Niet min dan 27 dergelijke schotels werden fragmentair te Assche teruggevonden. De oudste zijn herkomstig van de ateliers van Zuid-Gallië, voornamelijk uit La Graufesenque, terwijl de jongere meestal van de werkplaatsen van Lezoux komen. We kunnen ze als volgt rangschikken:

*FLAVIERS (69-96 na Chr.).*

*Pl. I, 9:* Medaillon, een gevleugeld wezen bevattend, met een fakkel in de rechterhand en een thyrsus op den linkerschouder; dit personage is naakt, maar sleept achter zich een lang gewaad. Deze figuur vindt men uitsluitend op schotels van Germanus, die werkzaam was te La Graufesenque onder Nero en de Flaviërs (cf. *Hermet* pl. XVIII n. 29).

(12) Cf. OSWALD-PRYCE, *o. c.*, p. 95 seq.; DE MAEYER, AC II 43 seq.

Volgens DÉCHELETTE (13) is het een sater, volgens KNORR en WOLFF (14) een gevleugeld genie, volgens OSWALD en PRYCE (15) een Hermaphrodit, ten slotte, volgens HERMET (*l. c.*) een Amor of een der Furiae.

Bruin-rood glazuur; dikke wand (6 mm.); weinig verzorgde uitvoering.

DOMITIANUS (81-96 na Chr.).

*Pl. I, 10:* Klein fragment van een benedenfries. Donker-bruin-rood, dof glazuur; slecht gezuiverde klei; zeer dikke wand (7 mm.). Het relief is zeer uitpuilend, maar de details zijn verwaarloosd. De metopen zijn door eenvoudige grove lijnen afgebakend. Links staat een dansende sater, met een *nebris* op den rechterschouder (cf. *Déch.* II, 352). Deze figuur werd gebruikt door Germanus en zijn werkring. Links van dezen sater staat een gevleugelde figuur. De rechter metope is horizontaal verdeeld; boven wordt een zwaan afgebeeld; onder ziet men het achterlijf van een vogel.

*Pl. II, 11:* Klein fragment van een metopenband. Bruin-rood, nogal dof glazuur; goed gezuiverde klei; de wand is 5-6 mm. dik. De figuren zijn fijn geteekend, maar de benedenfries is grof afgewerkt. Rechts: een Victoria, met een kleed dat slechts tot aan de knieën reikt. Dit beeld werd gebruikt te La Graufenesque en te Banassac, onder Domitianus, voornamelijk door Mascus, Mercator en Cornutus (cf. *Déch.* II, 479; *Hermet* pl. XX n. 103; *Oswald fig. pl.* XXXIX, 808b). De metope links is horizontaal verdeeld; in het onderste vak is de achterpoot van een dier te herkennen. De metopen zijn gescheiden door een fijne zigzaglijn, eindigend op sterretjes. Onder de metopen loopt een fries gevormd door S-vormige ornamenten.

*Pl. II, 12:* Bruin, zeer dof glazuur; slecht gezuiverde klei; technisch zeer grof afgewerkt. De lip is dun; de gladde band smal. Een dikke zigzaglijn scheidt den eierband van de metopen, en de metopen onderling. Metopen: links, een Victoria van hetzelfde type als deze van den vorigen schotel; rechts, tusschen 4 hoekstengels eindigend op een pijnappel, een Silenus met druiventros; met de linkerhand ondersteunt hij een korfje, geplaatst op zijn hoofd (cf. *Hermet* pl. XIX n. 80). Hij staat op een kapiteel versierd met een eierband (cf. *Déch.* II, 1089). Deze schotel is herkomstig van denzelfden werkring als de voorgaande.

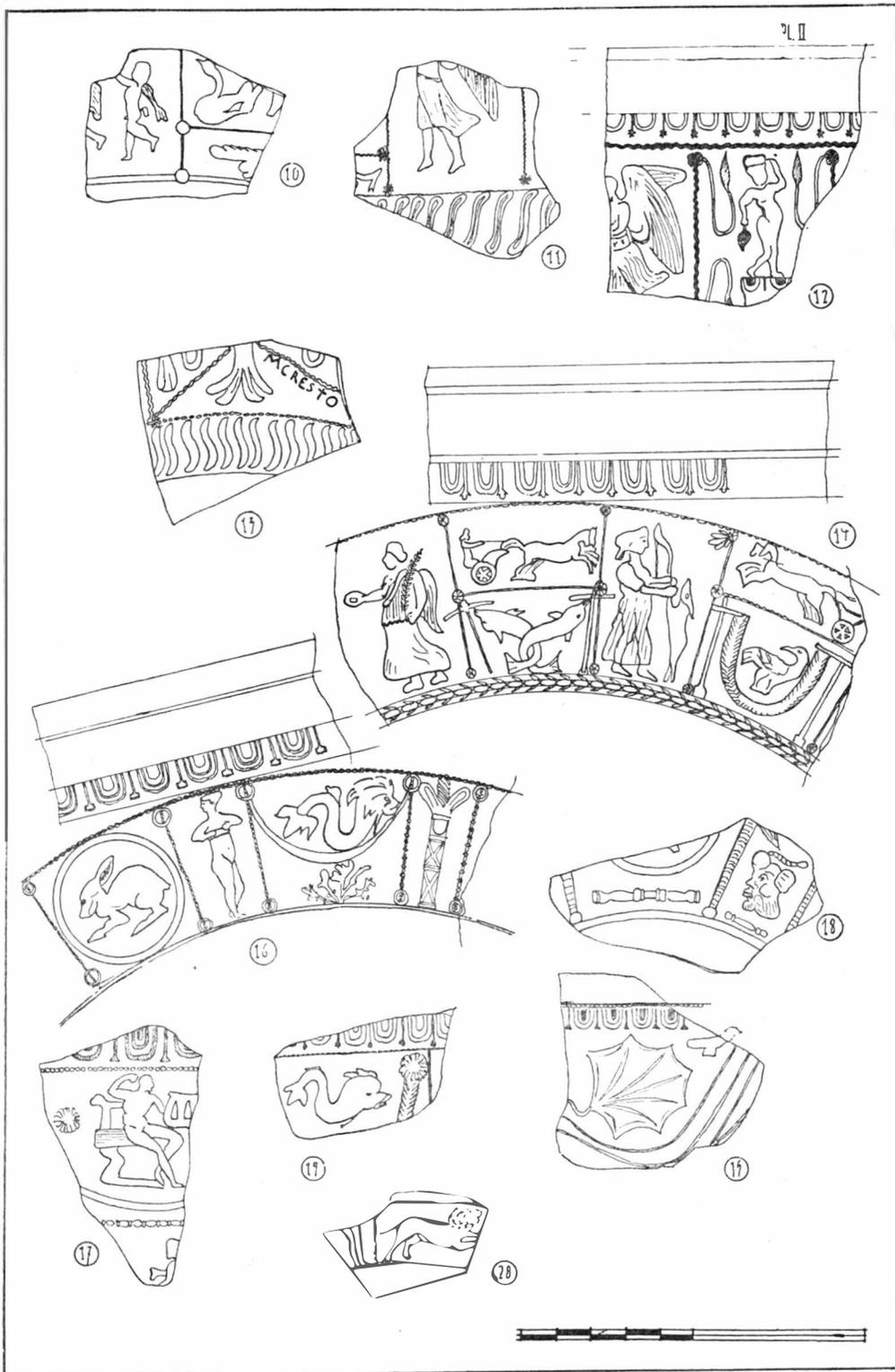
*Pl. II, 13:* Fragment met den naamstempel MCRESTIO. M. Crestio was werkzaam te La Graufenesque onder Domitianus, Nerva en Trajanus. Bruin, bij plaatsen afgebladderd glazuur; technisch verzorgd. Slechts de benedendriehoek van een St. Andreaskruis is bewaard: een dikke stengel eindigend in een vierledig puntblad. Er onder: het S-motief (cf. n. 11).

*Pl. II, 14:* Schotel met fijne lip en smalle gladde boord. Rood glazuur; zeer sterk relief; de teekeningen zijn echter niet fijn. Dunne wand (3 mm.). De metopenversiering beslaat het geheele vlak, en is gevat tusschen den eierband en een smalle lijst van driedelig-gesplitste blaadjes. Metopen: 1. Gevleugelde Victoria met palm op den linkerschouder en lauwerkroon in de rechterhand. Dit beeld werd gebruikt in de Zuid-Gallische werkplaatsen op het einde der Ie en in het begin der IIe eeuw (cf. *Déch.* II, 481; *Hermet* pl. XX n. 104; *Oswald fig. pl.* XXXIX, n. 814). 2. Horizontaal verdeelde metope. Bovenaan, een *biga*, naar rechts gekeerd. In de 4<sup>e</sup> metope vinden we hetzelfde beeld naar links gedraaid. Deze twee beelden, op dezelfde manier geschikt, vinden we terug op een schotel

(13) J. DÉCHELETTE: *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine* (2 vol. Paris. 1904). (Dit werk wordt verder als volgt afgekort: *Déch.*)

(14) *Südgallische Terra Sigilla Gefässe von Rottweil* (Stuttgart 1912).

(15) *O. c.* p. 138.



Pl. II. De Terra-Sigillata van Assche-Kalkhoven.

van Cornutus (cf. *Oswald-Pryce* pl. XVI, 1). Onderaan, twee dolfinen, met gekruiste staarten. Dit beeld werd door Zuid-Gallische bakkers overgenomen van de ateliers van Arezzo (cf. *Déch.* II, 1061; *Hermet* pl. XXII n. 220; *Oswald fig.* pl. LXXXVIII n. 2407). Links en rechts, een kruisvormig vulornament. 3. Diana, met doorschijnend gewaad. Ze heeft een boog in de linkerhand en een hinde in de rechterhand. Ook deze figuur behoort tot den beeldenschat der Zuid-Gallische pottenbakkers (cf. *Déch.* II, 63; *Oswald fig.* pl. VII, 104b; *Hermet* pl. XVIII n. 7). In den rechterbovenhoek van deze metope: een vijfledig hoekblad. 4. Bovenaan aan *biga* (cf. supra). Onderaan een vogel in een festoen, dat gedragen wordt door kruisvormige ornamenten, die we reeds in de 2<sup>e</sup> metope ontmoetten. (cf. *Oswald fig.* pl. LXXXV n. 2247).

De horizontaal verdeelde metopen en het hoekblad in de 3<sup>e</sup> metope wijzen uit dat deze schotel niet ouder kan zijn dan de regeering van Domitianus. Van de pottenbakkers die deze beelden gebruikt hebben, komen Cosius, Crucuro, Crestio en Mercator van La Graufesenque in aanmerking, alsook Biragillus van Banassac.

*Pl. II, 15:* Rood, nogal dof glazuur; slordige techniek. De eierband hangt aan een puntrij. Golvende rank; het dal is gevuld met een groot palmblad (cf. *Hermet* pl. VI n. 10). Daarnaast een vogeltje. Dit blad besprekende, schrijft Hermet (I, bl. 11): «*Les très grandes feuilles... dénotent toujours l'époque de transition ou de décadence.*» (D.i. Flaviërs-Trajanus).

\*  
\* \* \*

Deze 15 eerste schotels zijn herkomstig uit Zuid-Gallische werkplaatsen. De 10 volgende komen uit Lezoux (Midden-Gallië).

#### DOMITIANUS-TRAJANUS (81-117).

*Pl. II, 16:* Negen fragmenten, die ons toelaten den schotel heelemaal te reconstrueeren. Donker bruin-rood, dof glazuur; weinig gezuiverde klei; dikke wand (7 mm.). De beelden zijn technisch goed verzorgd. Halfronde lip; smalle gladde band. Een groef loopt onder de lip, een tweede tusschen den gladden band en den eierband, een derde onder de fries. De hier afgebeelde metopenreeks wordt 4 maal herhaald (het konijn kijkt 2 maal naar links en 2 maal naar rechts). Metopen: 1. Medaillon met konijn, van een type dat gebruikt werd te Lezoux op het einde der 1<sup>e</sup> en in het begin der 2<sup>e</sup> eeuw, bv. door Secundinus en Doeccus (cf. *Oswald fig.* pl. LXXXI, 2119a). 2. Venus, naakt. Met de twee handen bindt ze haar *strophium* vast. Dit beeld, overgenomen van de pottenbakkers van Zuid-Gallië (cf. *Hermet* pl. XVIII n. 48), werd te Lezoux gebruikt door Libertus, Butrio (Vespasianus-Trajanus), Doeccus, Cinnamus en Paternus (1<sup>e</sup> helft der II<sup>e</sup> eeuw) (cf. *Déch.* II, 185; *Oswald fig.* pl. XVIII, 331). 3. Metope verdeeld door een festoen; bovenaan, een dolfin, van een type dat te Lezoux veel gebruikt werd (cf. *Déch.* II, 1050; *Oswald fig.* pl. LXXXVIII, 2384); onderaan, een onbepaald vegetaal ornament. 4. Zuil, bestaande uit 4 deelen: bovenaan een gedraaid ornament; er onder een soort kapiteel waaruit een dubbel blaadje groeit; er onder, 2 trommels versierd met een St. Andreaskruis.

De vorm van den schotel wijst uit dat hij betrekkelijk oud moet zijn (Domitianus-Trajanus) en waarschijnlijk komen uit een der ateliers van Secundinus, Libertus, Butrio of Januarius.

#### EERSTE HELFT DER IIe EEUW.

*Pl. II, 17:* Kleine scherf, met horizontaal verdeelde metope. Bovenaan: Apollo, naakt, zittend, en de lier bespelend (cf. *Déch.* II, 52; *Oswald fig.* pl. VI n. 84). Deze figuur behoort

tot den beeldenschat van Birrantus, Paternus, en Cinnamus. Links, een rozetje als vul-ornament. Onderste metope: men onderscheidt slechts het hoofd en de armen van een man in sprekende houding.

Donkerrood, dof glazuur; nogal dikke wand (6 mm.). De teekeningen zijn grof afgewerkt.

*Pl. II, 18:* Onderste deel van een metopenband. Mooi glanzend, bruin-rood glazuur; slecht gezuiverde klei. De teekeningen zijn verzorgd, en er werd veel aandacht besteed aan het uitwerken der details. De band die de metopen scheidt is grof. Links, een medaillon (onbepaalde inhoud) boven een astragaal. Rechts, een masker, zeer fijn uitgewerkt; in den bovenhoek links, een spits hoekblad; onder het masker, een astragaal. Dit masker behoort tot den beeldenschat van Talussa, Albucius en Sissus (cf. *Osw. fig. pl. LVIII, n. 1214*).

De verzorgde versiering noopt er ons toe dezen schotel rond de regeering van Trajanus te plaatsen.

*Pl. II, 19:* Mooi glanzend, bruin-rood glazuur. Zeer grof afgewerkt; merkelijk serie-productie. Onder den eierband en een puntrij: dollijn in een festoen (cf. *Oswald fig. pl. LXXXVIII, n. 2386*). Deze schotel moet iets jonger zijn dan de voorgaanden.

*Pl. II, 20:* Rood, zeer glanzend glazuur. Grove afwerking, vooral in de omlijsting der metopen. Links onderscheidt men de beenen van een naakte figuur. Rechts, een leeuw (cf. *Oswald fig. pl. LXI, n. 1414*). Herkomst en datum: Lezoux, 1<sup>o</sup> helft der II<sup>e</sup> eeuw.

*Pl. III, 21:* Vijf fragmenten, die ons toelaten geheel den schotel te reconstrueeren. De hier afgebeelde metopenreeks moet vier maal herhaald worden (de zeezier kijkt twee maal naar links en twee maal naar rechts; de dollijn kijkt steeds naar rechts). Donkerrood, nogal dof glazuur; dikke wand (8 mm.). Technisch weinig verzorgd; alleen de omtrekken zijn geteekend. De puntrijen boven en tusschen de metopen zijn zeer onregelmatig. Metopen: 1. Caryatide, voorstellend een Hermes, die uit een acanthusbloem schijnt te groeien. De rechterhand bedekt den onderbuik; de linkerhand, boven het hoofd geheven, zwaait met een doek (cf. *Déch. II, 655; Oswald fig. pl. LVII, n. 1207*). Dit beeld werd gebruikt te Lezoux door veel pottenbakkers der 1<sup>o</sup> helft der II<sup>e</sup> eeuw. 2. Gevleugelde Amor, op den rug van een zeezier (cf. *Déch. II, 28; Oswald fig. pl. III n. 43*). Dit beeld werd gebruikt door Libertus, Butrio en Paternus. Onderaan, een dollijn. 3. Een St. Andreaskruis. Het middendeel er van is gebroken en niet te herstellen. De boven- en de benedendriehoek bevatten een spits blad tusschen twee stengels eindigend op een knop. De twee zijdriehoeken bevatten een gebogen stengel, eindigend op een pijnappel.

*Pl. III, 22:* 17 bij elkaar passende fragmenten, die ons toelaten gansch den schotel te herstellen. De afgebeelde metopenband wordt tweemaal herhaald. Bruin-rood glazuur; dunne wand (4 mm.). Breede gladde band. De teekeningen zijn verzorgd, alhoewel de aangezichten nogal onduidelijk zijn. Metopen: 1. Loopende Amor, gevleugeld en naakt. Er onder, een astragaal. 2. Naakte Venus; in de linkerhand houdt ze een onbepaald voorwerp. Ze staat op een voetstuk, waaronder een astragaal. 3. Pan, naakt, dansend. In iedere hand houdt hij een *pedum*. 4. Naakte man, naar rechts loopend en naar links kijkend (cf. *Déch. II, 377*). Deze figuur behoort tot den beeldenschat van Albucius, Mammius en Paterbus, die alle 3 werkzaam waren te Lezoux in de 1<sup>o</sup> helft der II<sup>e</sup> eeuw.

*Pl. III, 23:* Tien fragmenten van een schotel, die heelemaal herstelbaar is. De afgebeelde metopenreeks moet 4 maal herhaald worden (het zeepaard en het konijn kijken tweemaal naar links en tweemaal naar rechts). Klaar-rood glazuur; gezuiverde klei; wand 6 mm. dik. De teekeningen zijn weinig verzorgd; alleen de omtrek wordt aangeduid. De puntrij tusschen de metopen is onduidelijk. Onder de fries, een groef. Tusschen die groef en het voetstuk: de naamstempel DIVIX. Divixtus werkte te Lezoux in de 1<sup>o</sup> helft der II<sup>e</sup> eeuw.

Metopen; 1. Naakte man met een slang in iedere hand (cf. *Déch.* II, 464; volgens Déchelette is het Hercules die de slangen doodt, volgens Foerster is het Laocoon, en volgens Héron de Villefosse een slangenbezweerder). Er onder: dubbel blad boven een astragaal. 2. Naakte Venus op voetstuk. In de rechterhand houdt ze een doek. De linkerhand heft ze op (cf. *Déch.* II, 179b). 3. Naakte Venus. Met den linkerarm leunt ze tegen een peiler, en met de rechterhand houdt ze een peplum vast, dat zich achter haar ontvouwt. Ze schijnt tot iemand te spreken, die aan haar rechterzijde staat (cf. *Déch.* II, 184). 4. Zeepaard in een festoen (cf. *Déch.* II, 34). Er onder, een konijn (cf. *Oswald fig.* pl. LXXX n. 2061).

*Pl. IV, 24:* Bruin-rood glazuur; weinig gezuiverde klei. De teekeningen zijn slordig: de puntrijen loopen ineen, anatomie van mensch en dier wijzen op achteruitgang. Metopen: 1. Konijn in medaillon. Er onder een vegetaal ornament, dat schijnt te groeien uit een astragaal, 2. Apollo, naakt, gezeten, de lier bespelend (cf. n. 17; de meer versierde zetel en de slordige anatomie toonen dat deze schotel jonger moet zijn dan n. 17). Er onder een dolfin (cf. *Déch.* II, 1058). 3. Gevleugelde sphinx in een festoen. Er onder, een *ados*. In iedere metope werden cirkeltjes als vulornament aangewend. Herkomst: Lezoux; datum: rond het midden der IIe eeuw.

*Pl. III, 25:* Drie fragmenten van een schotel van klein formaat. Grove klei, dof glazuur; de teekeningen zijn niet verzorgd. Een band sterretjes, tusschen twee groeven, vervangt den eierband. Er onder: driedubbele cirkelbogen, opgehangen aan een horizontaal staafje, E. tusschen, een zuiltje. De bocht is gevuld met een spiraal eindigend op een rozetje. Er onder, een randfries van drieledige horizontaal geïmbriceerde bladeren. Deze schotel moet herkomstig zijn van Lezoux, en dagteekenen van het midden der IIe eeuw.



Nu komen nog tien schotels, vorm Drag. 37, waarvan de herkomst niet met zekerheid is te bepalen. Ook de datum staat soms niet heelemaal vast.

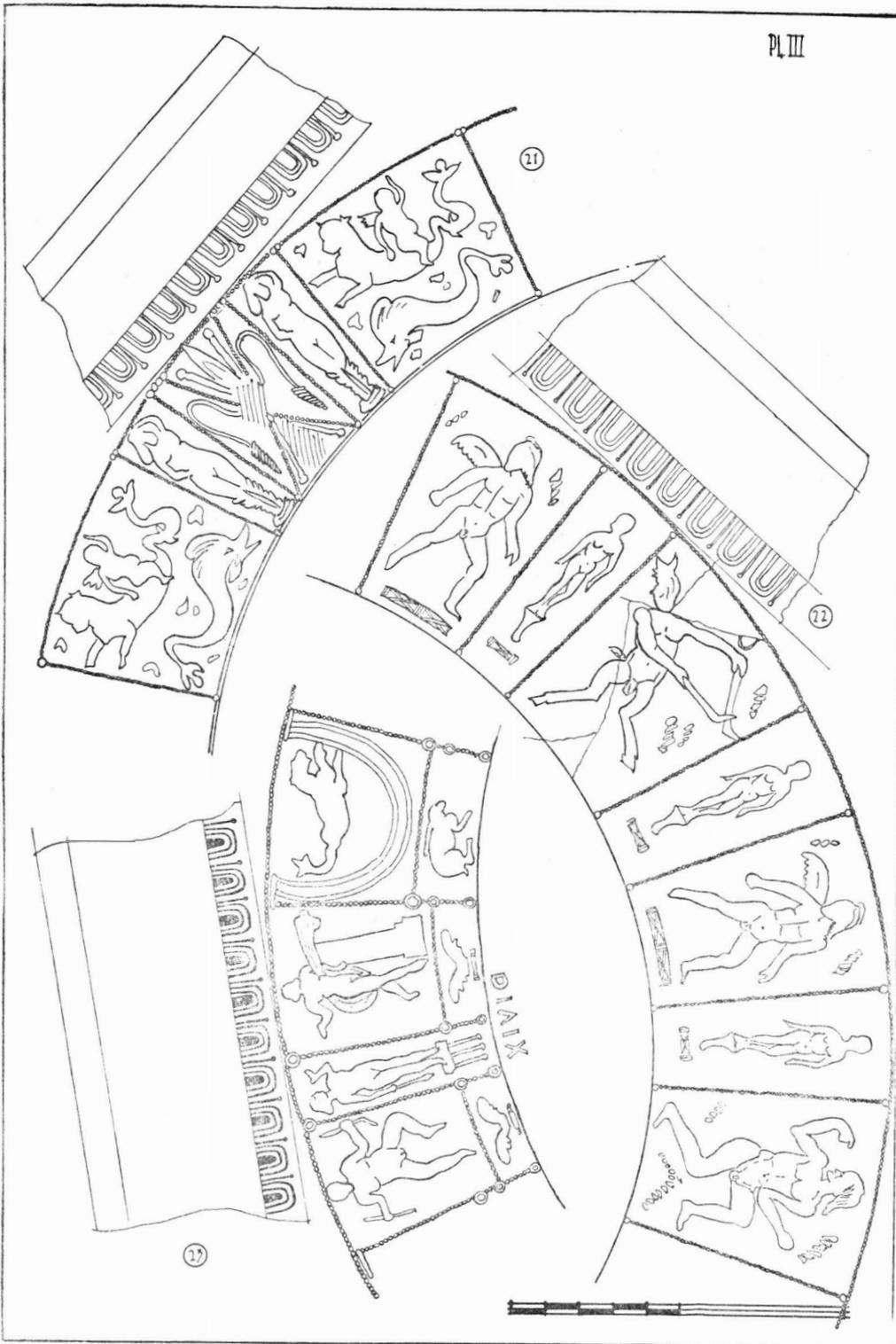
*Pl. III, 26:* Oranje-rood glazuur; goed gezuiverde klei; dunne wand (4 mm.). Geen puntrij onder den eierband. Waarschijnlijk golvende rank, waarvan het dal gevuld is met zeer fijn loofwerk (men onderscheidt blaadjes van verschillende vormen). Herkomst: Zuid- of Midden-Gallië. Datum: waarschijnlijk einde der Ie eeuw.

*Pl. III, 27:* Bruin-rood glazuur; wand: 5-6 mm. dik. Fragment van een metope: personage, naakt tot aan het middel. Het bovenlijf ontbreekt. Hij draagt een kort rokje. Onder hem, een liggend acaciabladd, en er onder een astragaal.

*Pl. III, 28:* Bruin-rood, nogal dof glazuur. Technisch weinig verzorgd. Halfronde lip, zeer breede gladde band. Onder den eierband loopt een rij van vierkante puntjes. Golvende rank; het dal is gevuld met een groot druivenblad en een iets kleiner hartvormig blad, met uitgetande rand, op gebogen stengel. Een vliegend vogeltje (cf. *Déch.* II, 1010) dient als vulornament. Herkomst: Zuid-Gallië, of Lezoux, waar dit motief gebruikt werd o.m. door Cinnamus (cf. *Oswald-Pryce* pl. XII n. 3). Datum: 1e helft der IIe eeuw.

*Pl. IV, 29:* Mooi glanzend glazuur. Tamelijk dunne lip. Zeer breede gladde boord. De eierband is vervangen door een rij rozetjes (cf. *Oswald-Pryce* pl. XXX. n. 115). Er onder loopt een breede groef. Van de versiering is alleen nog het begin van twee festoenen te herkennen. Rozetjes worden als vulornament aangewend. Herkomst: Midden- of Oost-Gallië. Datum: midden der IIe eeuw.

*Pl. III, 30:* Bruin-rood, zeer glanzend glazuur. De teekeningen zijn betrekkelijk goed



Pl. III. De Terra-Sigillata van Assche-Kalkhoven.

verzorgd. Twee metopen: 1. Muil van een loopenden hond. 2. Loopende, gevleugelde hond. Datum: midden der IIe eeuw, of iets ouder.

*Pl. III, 31:* Nogal dof glazuur. Dikke wand (7 mm.). Technisch weinig verzorgd: de puntrij is onduidelijk, de teekeningen zonder details. Van de bovenfries is alleen de omtrek van een medaillon te herkennen. Benedenfries: zeer gestileerde dieren: een paardje en twee honden; tusschen deze twee laatsten, een staande pijnappel. Datum: IIe eeuw.

*Pl. IV, 32:* Klein fragment, waar men een zeer grof geteekend vogeltje in een festoen kan herkennen. Datum: IIe eeuw.

*Pl. IV, 33:* Licht-bruin glazuur; weinig gezuiverde klei; dikke wand (8 mm.). Buitengewoon grove techniek en slordige teekening. Dubbele fries: 1. Boogvormige ornamenten, waarvan de binnenruimte gevuld is met een spiraal. Aan den linkerkant is een tweede spiraal gehecht, boven een schuinsstaande astragaal die dient als vulornament. 2. Lijst bestaande uit spiralen verbonden door pijlspitsen.

*Pl. IV, 34:* Fragment van voetstuk. Afgeschuurd glazuur; zeer grove klei; dikke wand (8 mm.); slordige techniek. Van de versieringen is alleen het onderste deel van een eigenaardige metopenscheiding bewaard, naast niet te bepalen ornamenten.

*Pl. IV, 35:* Licht-bruin glazuur. Weinig verzorgde techniek. De eierband is vervangen door een band waar een *ovola* telkens met een spiraal afwisselt. Versiering in vrije stijl. Van links naar rechts herkent men: een dubbele ruit met gebogen randen; twee concentrische cirkels, met een parelsnoer er rond; er onder een dubbel blad, zeer gestileerd; een slangvormig ornament; een dubbele ruit met gebogen randen, er midden in een ingeschreven vierkant met ingeschreven rozetje. Er onder een cirkelvormig gebogen stengel, langs beide zijden eindigend op een knop.

\*  
\* \* \*

### *III. Vorm Drag. 30:*

Deze vorm bestond naast vorm Drag. 29 gedurende de 1<sup>e</sup> eeuw, en bleef voortbestaan tot op het einde der II<sup>e</sup> eeuw (16). We hebben slechts één dergelijken schotel teruggevonden:

*Pl. IV, 36:* Zeer mooi glanzend, bruin-rood glazuur; goed gezuiverde klei; technisch goed verzorgd. De teekeningen zijn fijn, behalve de aangezichten. Dikke lip; breede gladde band; dubbele groef op den binnenwand. De eierband is door een puntrij van de metopen gescheiden. Metopen: 1. Omtrek van een medaillon. 2. Man, naakt tot aan het middel. Met den linkerarm ondersteunt hij zijn kleederen. Volgens Oswald (*fig. pl. XLIV n. 907*) is het Aesculapius. Deze figuur behoort tot den beeldenschat van Libertus, Butrio, Lactucis en Paternus, die allen te Lezoux werkzaam waren in de eerste helft der II<sup>e</sup> eeuw. 3. Een St. Andreaskruis: een zuil, waaruit langs boven en langs onder een dubbel gesplitst blaadje schijnt te groeien, tusschen twee stengels eindigend op een knop. De zijdriehoeken zijn gevuld met een gebogen stengel die eindigt op een vijfledig blad. 4. Naakte man. Rond den linkervoerarm is een doek gewikkeld. 5. Horizontaal verdeelde metope. Boven, een medaillon met een vogeltje, dat behoort tot den beeldenschat van Albucius, Libertus en Paternus (cf. *Déch. II, 1011*). Onderaan, een St. Andreaskruis, waarvan de 4 driehoeken

(16) Cf. OSWALD-PRYCE, *o. c.* p. 86 seq.; R. DE MAEYER: AC II, 59 seq.



gevuld zijn met hetzelfde ornament: een drievoudig blad. 6. Gelijkt op de tweede metope, doch de rechterarm van den man heeft niet dezelfde houding. Datum en herkomst: Lezoux; eerste helft der II<sup>e</sup> eeuw.

\*  
\* \* \*

## B. DE NIET-VERSIERDE SCHOTELS:

De reliefsigillata waren luxe-artikels; integendeel was het niet-versierd vaatwerk voor het dagelijksch gebruik bestemd. Het is dan ook niet te verwonderen dat van dit laatste veel talrijkere scherven teruggevonden werden. We konden de overblijfselen van ongeveer 400 dergelijke schotels herkennen. De meest voorkomende vormen zijn Drag. 18, Drag. 18/31, Drag. 27, Drag. 31, Drag. 33, Drag. 36 en Drag. 45. We ontmoetten ook, doch in veel geringere mate, de vormen Drag. 15/17, Drag. 17, Drag. 22, Drag. 32; Drag. 35, Drag. 38, Drag. 42, Drag. 46, Curle 11, Curle 15, en Ludow.Ti. Veel dezer scherven dragen een naamstempel. Dit liet ons toe volgende lijst op te stellen (17):

ONCPA	Nicius & Patricius (Zuid-Gallië; Claudius) Drag. 27.
OF MOM	Mommo (La Graufesenque; Claudius-Vespasianus) Drag. 18.
PRIM·M	Primus (Montans & La Graufesenque; Claud.-Vespas.) Drag. 18
PRI·MVS	id. id. id. Drag. 18
PRIM[.]	id. id. id. Drag. 18
PRIMIOF	id. id. id. Onbep. vorm
OFVITA	Vitalis (La Graufesenque; Claudius-Domit.) Drag. 27 (CIL XIII, 100,10, 206200.
.]FIVCVN	Jucundus (La Graufesenque; Claud.-Flaviërs) Drag. 33 (CIL XIII, 10010,1061ee en 10010,3028b; <i>Osw. Stamps</i> p. 148).
IVN[.]	Junius (La Grauf. & Banassac; Claud.-Flaviërs) Drag. 27.
AVITI·MA	Avitus (La Graufesenque; Flaviërs) Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010,238q <i>Osw. stamps</i> p. 33).
LVPINLM	Lupinus (Lubié; Domitianus) Drag. 33 (CIL XIII, 10010, 1179c; <i>Osw. Stamps</i> p. 171).
OFCARAN	Carantus (La Graufesenque; Flaviërs) Drag. 18 (CIL XIII, 10010,449a; <i>Oswald stamps</i> p. 60).
.]OGIRN M	Logirnus (La Graufes. & Montans; Flaviërs) Drag. 27 (CIL XIII, 10010,1152s; <i>Osw. stamps</i> p. 166).
OF VIRI[.]	Virilis (La Graufesenque; Flaviërs) Drag. 18/31.
NICEPHORF	Nicephor (Lezoux; Flaviërs-Trajanus) Drag. 18 (CIL XIII, 10010, 1426e; <i>Osw. stamps</i> p. 218).
IANVARIMAN	Januaris (Lezoux; Domit.-Trajanus) Drag. 33.

(17) In deze lijst vermelden we achtereenvolgens: den naamstempel, den pottenbakker, de plaats waar hij werkzaam was, den datum, den vorm van den schotel en voor de reeds vroeger gepubliceerde stempels verwijzen we ook naar het CIL en naar Oswald, *stamps*.

BIGA FEC	Biga (Zuid-Gallië; Domit.-Hadrianus) Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010,294c; <i>Osw. Stamps</i> p. 42).
ANAILF	Anailus (Lezoux; Trajanus-Hadrianus) Drag. 18 (CIL XIII, 10010,115d; <i>Osw. stamps</i> p. 16).
BVRDOM	Burdo (Lezoux; Trajanus-Hadrianus) Onbep. vorm (CIL XIII, 10010,367 k; <i>Osw. stamps</i> p. 193).
CERIALM	Cerialis (Lezoux; Trajanus-Hadrianus) Drag. 33 (CIL XIII, 10010,544o; <i>Osw. stamps</i> p. 74).
CRACISM	Cracissa (Lezoux; Trajanus-Hadrianus) Drag. 18 (CIL XIII, 10010,688k; <i>Osw. stamps</i> p. 93).
CVRMILL[.	Curmillus (Lezoux; Trajanus-Hadrianus) Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010,729e).
MERCATORM	Mercator (Lezoux; Trajanus-Hadrianus) Drag. 38.
PRIDIANI	Pridianus (Oost-Gallië; Trajanus-Hadrianus) Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010, 1558a; <i>Osw. stamps</i> p. 245).
PRIVATIM	Privatus (Lezoux; Trajanus-Hadrianus) Drag. 18 (CIL XIII, 10010,1579o; <i>Osw. stamps</i> p. 252).
TAVROF	Taurus (Lezoux; Hadrianus) Drag. 31 (CIL XIII, 10010,1896i; <i>Osw. stamps</i> p. 313).
ALBIN:OF	Albinus (Lezoux; Trajanus-Antonijnen) Drag. 27 (CIL XIII, 10010,83hh; <i>Osw. stamps</i> p. 10).
ALBVCIM	Albucius (Lezoux; Trajanus-Antonijnen) Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010,85t; <i>Osw. stamps</i> p. 11).
BELLINICCIM	Belliniccus (Lezoux; Trajanus-Antonijnen) Drag. 31.
CESORINVS	Censorinus (Lezoux; Trajanus-Antonijnen) Drag. 36 (CIL XIII, 10010,537n; <i>Osw. stamps</i> p. 73).
DONTIO IIC	Dontio (Lezoux; Trajanus-Antonijnen) Drag. 27.
SOLIIMNI	Solemnis (Lezoux; Trajanus-Antonijnen) Onbep. vorm (CIL XIII, 10010,1830c).
SVOBNIM	Suobnus (Lezoux; Trajanus-Antonijnen) Drag. 33 (CIL XIII, 10010,1856,l; <i>Osw. stamps</i> p. 309).
TOCCA:F	Tocca (Lavoye, Avocourt & Blickweiler; Traj.-Anton.) Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010,1921h; <i>Osw. stamps</i> p. 318).
ANISATVS	Anisatus (Heiligenberg & Pont-des-Rêmes; Hadrianus-Anton.) Drag. 33 (CIL XIII, 10010,130c).
CVCALIM	Cucalus (Lezoux; Hadrian-Antonijnen) Drag. 27
DVPPIVS	Duppilus (Lezoux; Hadrianus-Antonijnen) Drag. 33 (CIL XIII, 10010,829a; <i>Osw. stamps</i> p. 112).
HABILISF	Habilis (Lezoux; Hadrianus-Antonijnen) Drag. 33 (CIL XIII, 10010,982n; <i>Osw. stamps</i> p. 139).
MACERATI	Maceratus (Lezoux; Hadrianus-Antonijnen) Drag. 33 (CIL XIII, 10010,1207d; <i>Osw. stamps</i> p. 175).
MACRINI M	Macrinus (Lezoux; Hadr. Anton.) Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010, 1214x-1; <i>Osw. stamps</i> p. 176).
MACRINI	Macrinus (Lezoux; Hadr. Anton.) Drag. 33 (CIL XIII, 10010, 1214x-2).
MARCELLI	Marcellus (Lezoux & Mandeuere; Hadr.-Anton.) Drag. 33 (CIL XIII, 10010,1266t; <i>Osw. stamps</i> p. 184).

MASA[.	Masa (Oost-Gallië; Hadr.-Anton.) Drag. 18 (CIL XIII, 10010, 1289c; <i>Osw. stamps</i> p. 191).
MVXTVLLIM	Muxtullus (Lezoux; Hadr.-Anton.) Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010, 1398n-l; <i>Osw. stamps</i> p. 215).
MVXTVLLM	Muxtullus (Lezoux; Hadr.-Anton.) Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010, 1398n-2).
PAVLIF	Paullus (Lezoux & Lubié; Hadr.-Anton.) Onbep. vorm (CIL XIII, 10010,1520 w-1).
PAVLIM	Paullus (Lezoux & Lubié; Hadr.-Anton.) Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010,1520 w-2; <i>Osw. stamps</i> n. 236).
T+OFFIC	Titus (Lezoux; Hadr.-Anton.) Drag. 33 (CIL XIII, 10010, 1918f; <i>Osw. stamps</i> p. 318).
ALBVCINI OF	Albucianus (Lezoux; Antonijnen) Onbep. vorm (CIL XIII, 10010, 84n).
.JMATOR	Amator (Rheinzabern; Antonijnen) Drag. 18 (CIL XIII, 10010, 103b; <i>Osw. stamps</i> p. 14).
.JMBITOTVMA	Ambitotus (Oost-Gallië; Antonijnen) Drag. 31 (CIL XIII, 10010, 107d; <i>Osw. stamps</i> p. 15).
ATTICIM	Atticus (Lezoux; Antonijnen) Drag. 33 (CIL XIII, 10010, 203s; <i>Osw. stamps</i> p. 28).
CVCCILLM	Cuccillus (Lezoux; Antonijnen) Drag. 33.
DIICMIM	Decimus (Lezoux; later Oost-Gallië; Antonijnen) Onbep. vorm.
GATVSVALISF	Gatus & Valis (Oost-Gallië; Antonijnen) Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010,947b; <i>Osw. stamps</i> p. 131).
SACRILLM	Sacrillus (Lezoux; Antonijnen) Drag. 33.
TITVRONISOF	Tituro (Lezoux; Antonijnen) Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010,1916,l; <i>Osw. stamps</i> p. 317).
VXXO[...	Uxopillus (Lezoux; Antonijnen) Drag. 18 (CIL XIII, 10010, 2105k; <i>Osw. stamps</i> p. 347).
CRVMM[.	Crummus (Rheinzabern; 2e helft der IIe eeuw) Drag. 31 (CIL XIII, 10010,714a).
MAIIANVS	Maiianus (Trier; 2e helft der IIe eeuw) Drag. 33 (CIL XIII, 10010,1229c; <i>Osw. stamps</i> p. 179).

\*  
\* \*

Op zekere andere scherven vonden we stempels die hetzij gedeeltelijk afgebroken waren, hetzij weinig leesbaar, zoodat het moeilijk valt ze aan een wel bepaalden pottenbakker toe te schrijven:

CAT...	Misschien een stempel van Catus, die werkzaam was te La Graufesenque onder Claudius en Nero. Drag. 27.
..ERVS	Misschien van den Zuid-Gallischen pottenbakker Verus (Claudius-Vespasianus) Drag. 18/31.
LVC...	Een Lucceius was werkzaam te La Graufesenque onder de Flaviërs. Drag. 31. (CIL XIII, 10010, 2285).
..AVCI	Deze stempel moet misschien als volgt aangevuld worden: DRAVCI Draucus was werkzaam te Montans onder Domitianus en Trajanus. Drag. 33 (CIL XIII, 10010, 2472).

ER...	Mag misschien toegeschreven worden aan Ericus (Lezoux; Domitianus-Trajanus. Drag. 18/31 (CIL XIII, 10010,2240).
MIN..	Een Minus was werkzaam te Lezoux & Heiligenberg (Trajanus-Hadrianus) Drag. 18/31.
BELL...	Misschien Belliniccus (cf. supra) Drag. 33.
TO..	Misschien Tocca (cf. supra) Drag. 18/31.
OFFGAB	Misschien een stempel van Gabrus van Lavoye (Hadrian.-Antonijnen) Onbep. vorm.
..IANI	Mag misschien aangevuld worden: MAIANI (Maianus; Lavoye; Hadrianus-Antonijnen) Drag. 27.
..RILL..	Drag. 18; CIL XIII, 10010, 2698.
...MAN	Drag. 18/31; CIL XIII, 10010, 2621.
...AN	Drag. 18
...M	Drag. 33
...IO	Drag. 18 (N.B. De I kan de laatste schacht zijn van een M of een N).
....A	Drag. 18/31.
V...	Drag. 18/31. (Het kan ook het einde van een stempel zijn, die eindigt op M of A).
M...	Onbepaalde vorm.
...VETI	Drag. 33
A...	Drag. 27
..VI M	Drag. 27
....F	Drag. 18/31.
... VIM	Drag. 33
...AM	Drag. 18/31.
CL..	Drag. 18 (Kan ook CE... zijn).
ACVSSAE M	Mag misschien toegeschreven worden aan Acussa, die te Rheinzabern onder de Antonijnen werkzaam was. Drag. 33. CIL XIII, 10010,3028d.
... XXXXM	(of: ...XAXXM) Drag. 33.
..L.AINIFIL (?)	Onbepaalde vorm.



## BESLUIT:

Zooals uit de vorige bladzijden blijkt, dagteekenen de oudste *terra-sigillata*-scherven, die te Assche gevonden werden, van de regeering van Claudius (41-51 na Chr.), terwijl de jongste tijdens de tweede helft der II<sup>e</sup> eeuw vervaardigd werden. De meesten stammen echter uit den tijd der Flaviërs en uit de eerste helft der II<sup>e</sup> eeuw, d.i. uit het volle bloeitijdperk der *terra-sigillata*-industrie. Numismatische (18) en archeologische gegevens schijnen anderdeels te bewijzen dat deze *vicus* reeds veel vroeger bestond, en dat hij bewoond bleef tot onder Tetricus (268-273 na Chr.).

(18) De munten die te Assche gevonden zijn, werden nauwkeurig onderzocht door G. CUMONT (Ann. Soc. Arch. Brux. XIX, 1905, bl. 104 vlg.). Zie ook R. DE MAEYER (AC VII, 1938, bl. 314 vlg.).

Misschien kende de nederzetting zelfs een korte heropleving in de IV<sup>e</sup> eeuw (19).

Hoe moeten we dan verklaren dat er geen oudere noch jongere scherven teruggevonden werden, en dat de inwoners van den *vicus* dit soort vaatwerk slechts gebruikt hebben ongeveer van 50 tot 180 na Christus?

De *terra-sigillata*-industrie werd in Zuid-Gallië ingevoerd in het begin van Tiberius' regeering: de ovens van Montans werden rond 15 na Chr. aangestoken, deze van La Graufesenque rond 20. Assche begon echter pas rond 50 deel uit te maken van het afzetgebied dezer werkplaatsen. Hier moet o.i. rekening gehouden worden met twee omstandigheden. Eensdeels waren deze fabrieken natuurlijk niet van meet af aan sterk genoeg om hun producten naar verre streken uit te voeren, en hebben ze een ontwikkelingsproces moeten doormaken dat ettelijke jaren geduurd heeft. Anderdeels mogen we de uitbreiding van het wegennet in de *Tres Galliae* niet uit het oog verliezen. Wel is waar was Assche het kruispunt van drie belangrijke banen (20), maar de vraag, wanneer dit wegennet is ontstaan, blijft nog onbeantwoord. De talrijke mijlpalen van Claudius' regeering, welke in Gallië teruggevonden zijn, schijnen o.i. te bewijzen dat deze keizer niet geheel vreemd is geweest aan de uitbreiding en de verbetering van het wegennet in onze gewesten (21). Zoo zou uit te leggen zijn dat slechts van Claudius' regeering af de Zuid-Gallische pottenbakkers hun waren in de Noordelijke delen van Gallië gemakkelijk konden vervoeren en afzetten.

Rond 40 na Christus werden de werkplaatsen van Lezoux (Midden-Gallië) gesticht. Alhoewel deze nieuwe fabrieken hun producten met geringere vervoerkosten konden uitvoeren naar onze gewesten dan de Zuid-Gallische ateliers, blijkt het dat ze langen tijd niet hebben kunnen concurreren tegen de waren van La Graufesenque. De werkplaatsen aldaar, beter ingericht, hebben gedurende gansch de I<sup>e</sup> eeuw schotels van betere hoedanigheid, fijner afgewerkt en beterkoop kunnen leveren dan de pottenbakkers van Lezoux. Deze laatsten hebben slechts van Domitianus' regeering af (81-96 na Chr.) hun waren in onze gewesten afgezet en hun Zuid-Gallische mededingers pas onder Trajanus heelemaal verdrongen.

Anderdeels is het opmerkelijk dat we zoo weinig *terra-sigillata* uit Oost-Gallië teruggevonden hebben. De ateliers van Trier, Rheinzabern, enz.,

---

(19) Zie R. DE MAEYER: *De Rom. Villa's in België* (1937) bl. 295.

(20) Nl. de banen Bavai-Bergen-Assche-(Utrecht?), Tongeren-Tienen-Leuven-Elewytt-Assche, en Ligny-Ways-Buizingen-Anderlecht-Assche (cf. DE MAEYER: *De Rom. Villa's*, bl. 274 vlg.).

(21) Cf. A. GRENIER: *Tibère et la Gaule* (Rev. des ét. lat. XIV, 1936, 373-388) bl. 380.

die in het begin der II<sup>e</sup> eeuw gesticht werden, hebben te Assche nooit ernstig kunnen concurreeren tegen de werkplaatsen van Midden-Gallië. Meer nog, nadat rond 170 na Christus de ovens van Lezoux definitief gedood werden (22), konden ze zelfs dan niet den markt veroveren, alhoewel ze tot in de III<sup>e</sup> eeuw werkzaam bleven (22). We stellen immers vast dat, éénmaal de producten van Lezoux Assche niet meer bereikten, het gebruik van het *terra-sigillata*-vaatwerk aldaar opgegeven werd. Prof. Dr. H. Van de Weerd (24) gelooft dat de oorzaak van het verval der *terra-sigillata*-industrie dient gezocht te worden in de concurrentie welke ze van af het midden der IIe eeuw ondervonden heeft van wege het brons, het glas en het zwart gevernist aardewerk. De opgravingen van Assche bevestigen deze theorie. Immers, naast verscheidene glasscherven (25), werden talrijke overblijfselen opgedolven van zgn. Castor-vazen (26) en van ander zwart gevernist aardewerk. Indien de Oost-Gallische *terra-sigillata*-fabricatie voor dit nieuwmodisch vaatwerk zoo vlug moest onderdoen, ligt de voornaamste oorzaak daarvan o.i. in het gebrek aan goede verbindingswegen tusschen Assche en de streek van Rheinzabern en Trier.

S. J. DE LAET.

(22) Volgens OSWALD-PRYCE (bl. 11) zou Lezoux voortgewerkt hebben, tot rond 260 na Chr. In zijn jonger werk (*Index of potter's stamps*, bl. XIX) wijzigt OSWALD deze chronologie: Lezoux zou reeds rond 170 opgehouden hebben te werken. H. COMFORT (RE sup. VII col. 1329-1330) volgt deze laatste chronologie, die door de opgravingen te Assche bevestigd wordt.

(23) De fabrieken van Rheinzabern waren werkzaam tot circa 200 na Chr., deze van Trier tot rond 240 na Chr.: cf. OSWALD *stamps* l. c., COMFORT l. c.).

(24) *Het economisch bloeitijdperk van Noord-Gallië* (cf. supra) bl. 17.

(25) Een dezer glasscherven draagt in relief het opschrift: IN...

(26) D. i. zwart gevernist aardewerk, met barbotine-versiering, die jachttooneelen voorstelt. Dit vaatwerk is uit Britannia herkomstig. Cf. G. HEUTEN: *Le commerce des vases de Castor* (Latomus I, 1937, p. 206 seq.); A. G. COLLINGWOOD: *The Archeology of Roman Britain* (Londen, 1930), bl. 240.



## Les miniatures de la VITA ANSELMII de Saint-Martin de Tournai et leurs origines. (\*)

Depuis que Léopold Delisle leur a consacré quelques pages dans les volumes I et II du *Cabinet des Manuscrits* (1), les manuscrits de Saint-Martin de Tournai n'ont pas suscité beaucoup d'intérêt. On n'avait même rien écrit encore sur leur décoration lorsque, à l'occasion d'un congrès de la Fédération archéologique de Belgique, qui tint ses assises à Tournai en 1921, M. Amédée Boinet brossa un tableau d'ensemble de l'enluminure tournaisienne au moyen âge. Les conclusions de l'érudit français sur l'activité des miniaturistes et décorateurs tournaisiens n'étaient rien moins que flatteuses. L'enquête, qui avait porté sur une centaine de manuscrits parisiens, bruxellois, tournaisiens et messin, en majorité du XII<sup>e</sup> siècle, ne révélait que deux miniatures de quelque importance (2) et un certain nombre de lettres ornées, dont très peu sont historiées, c'est-à-dire une très grande pauvreté par rapport aux productions des *scriptoria* des environs (3).

Un an après la publication des actes du congrès de Tournai, qui n'eut lieu qu'en 1927, le P. Philibert Schmitz enrichit l'école décorative sanmartinienne de deux miniatures découvertes dans une copie de la *Vita Anselmi*, par Eadmer, provenant de Saint-Martin de Tournai et figurant dans la bibliothèque du comte Guillaume de Hemricourt de Grunne (4). Quelques coups de sonde parmi les *codices Tornacenses* de Bruxelles m'ont permis de remarquer encore trois miniatures qui avaient échappé aux investigations de M. Boinet: un portrait de S. Malachie, évêque d'Armagh, dans un recueil de lettres et autres œuvres de S. Bernard (Ms. II, 1167) et deux initiales renfermant chacune une miniature, en tête de l'*Ecclesiaste* et de l'*Ecclésiastique*, dans une Bible partielle (Ms. II 2525). A la bibliothèque de Boulogne-sur-Mer, deux volumes (Ms. 116) certainement issus de Saint-Martin de Tournai — dont ils renferment un catalogue du XII<sup>e</sup> siècle — présentent des lettres historiées dont

(\*) Je tiens à exprimer ici toute ma gratitude à Monsieur le Comte Guillaume de Hemricourt de Grunne, qui m'a communiqué très aimablement le manuscrit qui est l'objet de cette étude.

(1) Tome I (1868), pp. 305-307 et tome II, pp. 487-492 (catalogue).

(2) Portrait de S. Grégoire formant le frontispice du *Registrum* dans le Ms. latin 2288 de la Bibl. Nationale de Paris et portrait de S. Martin formant la première initiale d'un recueil d'ouvrages traitant de cet illustre évangelisateur (Metz, Bibl. Municipale, Fonds Salis, Ms. n° 37).

(3) *Les manuscrits de Saint-Martin de Tournai et leur décoration*, dans les *Annales du XXIV<sup>e</sup> Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique* (Tournai, 1927), pp. 323-340.

(4) *Un manuscrit retrouvé de la «Vita Anselmi» par Eadmer*, dans la *Revue Bénédictine*, t. XL (1928), pp. 225-234.

l'auteur du catalogue décrit la qualité sans rien dire du sujet traité (5).

Ainsi les miniatures tournaisiennes apparaissent déjà moins rares qu'il ne semblait voici vingt ans, et la collection Phillipps, de Cheltenham, où sont encore de nombreux *codices Tornacenses*, nous en révélera peut-être un jour de nouvelles. Ces remarques réduisent un peu l'infériorité numérique dont Tournai souffrait au point de vue des productions picturales, par rapport aux abbayes d'Anchin, Marchiennes, Saint-Amand et Saint-Bertin, pour ne citer que celles-là.

Si l'on peut signaler un gain dans ce sens, on ne peut dissimuler d'autre part, chose que M. Boinet n'avait pas remarquée, que l'on cherche en vain une production originale parmi les miniatures rassemblées.

Dans un article sur des miniatures amandinoises, j'ai soutenu récemment que les deux principales enluminures tournaisiennes, étudiées par M. Boinet étaient, l'une (S. Martin) de la main d'un miniaturiste de Saint-Amand, l'autre (S. Grégoire) une composition dépendant le plus étroitement d'un portrait de S. Augustin qui forme le frontispice d'un manuscrit des *Enarrationes in psalmos* écrit à Marchiennes (Douai, Ms. 250). J'ai signalé en passant que les deux figures de la Bible de Tournai, œuvre du scribe Godefroid, au début du XII<sup>e</sup> siècle (avant 1125), dérivait, selon moi, d'illustrations à peu près correspondantes (en tête de l'*Ecclésiastique* et des *Prophéties d'Amos*) de la Bible donnée à Saint-Amand par Alard (Valenciennes, Mss 9 à 11) et qui fut copiée vers 1100 (6). Un léger doute subsistait cependant quant au portrait royal (*Ecclésiaste* et *Livre d'Amos*), mais l'étude de la décoration de la *Vita Anselmi*, que nous allons enfin aborder, va nous prouver que les moines de Saint-Martin de Tournai connaissaient certainement la Bible d'Alard et met fin du même coup à nos hésitations. On verra bientôt que le mérite de la création échappe une fois de plus aux enlumineurs tournaisiens dans les deux miniatures de la *Vita Anselmi*.

Grâce à l'obligeance du propriétaire de ce volume, j'ai pu en étudier à loisir les caractères extérieurs, le texte ayant déjà été confronté de bout en bout par le P. Schmitz avec l'édition de la *Vita* publiée par Rule dans les *Scriptores rerum Britannicarum mediæ ævi* (7).

La première miniature garnit l'ensemble du verso du fol. 2 (8), la

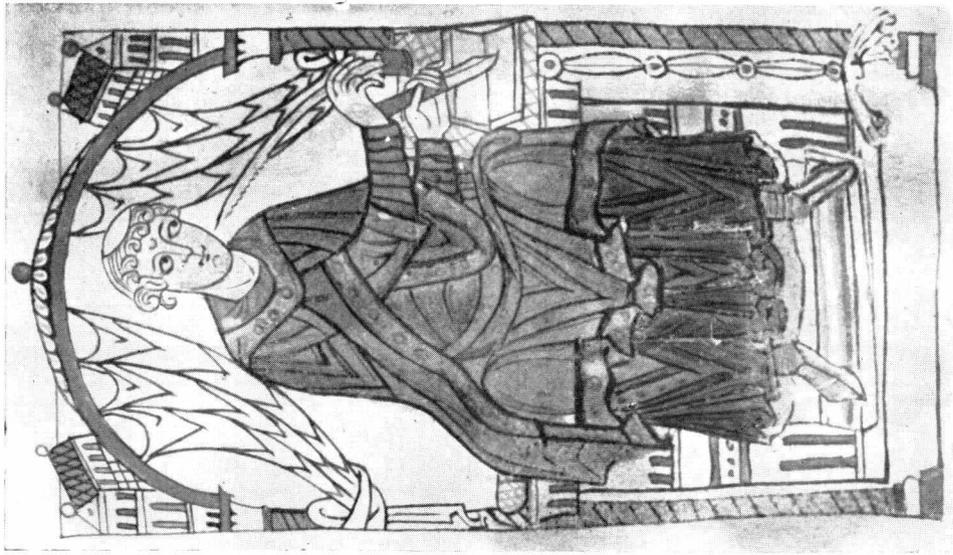
(5) Il faut y ajouter encore des dessins en couleurs et en noir dans le Ms. II 998 de Bruxelles, et un dessin dans le ms. 169 de Tournai, détruit en 1940.

(6) *Les enlumineurs de l'abbaye de Saint-Amand...*, dans la *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XII (1942), pp. 131-167.

(7) Cf. *Revue Bénédictine*, t. XL (1928), pages 225-234, particulièrement pp. 232-34.

(8) Le manuscrit ne présente aucune foliotation; comme c'est le premier feuillet du quaternion I qui sert de page de garde (son recto est collé à la reliure), j'ai numéroté les feuillets en le faisant entrer dans le compte.





Pl. I. — *Vita Anselmi*. Collec. de Henricourt de Gramme, fol. 44 v<sup>o</sup>.



Vie de Saint-Amand. (Valenciennes, Ms. 501, fol. 5 v<sup>o</sup>.)

seconde occupe une place analogue au fol. 44. Il est inutile, après ce qu'en a dit Dom Ph. Schmitz (9), de revenir sur les sujets des miniatures, mais force nous sera, pour en déterminer les modèles, d'entrer dans quelques détails touchant les attitudes, les vêtements et le mobilier.

Une ressemblance étonnante entre le portrait de scribe du fol. 44v° et celui du Pseudo-Baudemond, — rédacteur de la *Vie de S. Amand* — au fol. 5v° du Ms 501 de Valenciennes s'impose au premier coup d'œil. Les deux personnages sont dans la même attitude et dans un cadre identique: arcade surmontée d'un dôme reposant sur deux colonnes torsées et cantonnée de deux bâtiments. Le lutrin est de même forme, et les rideaux pendant à l'arcade encadrent le scribe en formant les mêmes plis et en s'attachant de la même façon, par le bas, aux colonnes. Voilà pour le dessin où les seules différences sensibles à noter sont la forme du siège, sans dossier dans la miniature tournaisienne, le développement de la tablette du lutrin jusque contre le cadre, cachant ainsi la colonne de droite et le rideau qui s'y rattache, et l'absence de draperie sous le lutrin dans la *Vita Anselmi*. Les couleurs nous offrent un nouveau et non moins surprenant parallélisme — robe bleue, tunique violette, manteau vert, puis colonnes vertes, se répètent dans les deux volumes, — mais elles constituent des taches pleines dans le manuscrit de Tournai, tandis que des réserves blanches marquent les reliefs les plus éclairés dans le manuscrit de Saint-Amand. De légères divergences interviennent dans la coloration de l'architecture et du mobilier; elles résultent notamment de l'emploi plus généreux de l'or dans le portrait du Pseudo-Baudemond, et de son remplacement partiel par d'autres couleurs dans l'image de scribe du manuscrit d'Eadmer. Une confusion se produit aussi dans ce dernier panneau entre le coussin du siège et la tablette du lutrin, pareillement ornés d'un dessin rouge losangé; dans la miniature amandinoise, ces objets sont bien distincts.

A part quelques faiblesses signalées ci-dessus, le second portrait de la *Vita Anselmi* constitue une excellente miniature qui ferait honneur à l'école tournaisienne si celle-ci en était la créatrice. La comparaison à laquelle je me suis livré est à l'avantage de l'enlumineur amandinois, mais il faut dire que nous sommes précisément en face d'une page du chef-d'œuvre de la décoration elnonienne au XII<sup>e</sup> siècle. Or le P. Schmitz estimait que la copie tournaisienne de l'ouvrage d'Eadmer était proche dans le temps de la rédaction originale et supposait que la *Vita Anselmi* à laquelle Heriman de Tournai fait plusieurs fois allusion dans son *Liber*

---

(9) Cf. *loc. cit.*, p. 228.

*de restauration* se trouvait déjà dans la bibliothèque monastique à son époque (1142). Puisque le catalogue du XII<sup>e</sup> siècle n'en mentionnait qu'un exemplaire, tout portait à croire que c'était celui dont nous parlons (10).

Bien que l'écriture et les petites initiales rouges du manuscrit me paraissent plus tardives — je les aurais datées de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle — je ne pouvais me défendre de remarquer quelques traits d'archaïsme dans les miniatures et l'argumentation du P. Schmitz me faisait hésiter sur le classement chronologique des illustrations de la *Vita Anselmi* et de celles de la *Vie de S. Amand* (1150-1160 environ).

Si l'une des deux miniatures avait servi de modèle à l'autre, — ce qui est incontestable, — le premier portrait de scribe (fol. 2v<sup>o</sup>) pouvait avoir eu la même fortune: avoir servi de modèle ou être la copie d'une miniature amandinoise. Donc, si le rapport pouvait être établi d'une façon certaine pour l'une des deux images de scribes, il s'appliquerait évidemment aussi à l'autre, qui révèle un même artiste usant d'une technique identique.

Les manuscrits de Saint-Amand conservés à Valenciennes contiennent d'assez nombreuses représentations de scribes installés devant leur pupitre; il était donc aisé de contrôler si l'une d'elles dérivait du manuscrit de Tournai.

Parmi les volumes du milieu ou de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle rien de pareil ne se présente. Il faut remonter à un évangélaire du début du XII<sup>e</sup> siècle (Ms. 93 de Valenciennes) pour trouver une ressemblance qui se confirme dans un examen détaillé. La miniature ornant le début de l'Évangile de Marc montre l'auteur en face du lion ailé qui se tient devant son lutrin. Son travail n'est pas entamé ou est interrompu et il semble converser avec le lion; son avant-bras gauche dressé, le coude appuyé sur le lutrin, tient la plume vers le haut, tandis que le bras droit retombe mollement sur la cuisse où la main se redresse, l'index levé : rien de commun entre cette image et celle du scribe du fol. 2v<sup>o</sup> de la *Vita Anselmi* qui écrit de la main droite sur un livre que sa main gauche soutient par en-dessous (11) et a devant lui un lutrin avec encrier. Mais les deux miniatures se rejoignent dans le cadre et le mobilier. S. Marc, lui aussi, est assis sous une arcade ornée d'un décor en dents de scie, à chevrons verts, rouges et blancs, le rouge étant ici à l'intérieur alors qu'il est à l'extérieur dans le manuscrit de Saint-Martin. Dans les deux cas l'arcade est cantonnée, à droite et à gauche, d'un bâtiment à tourelle

(10) *Ibidem*, pp. 229-30.

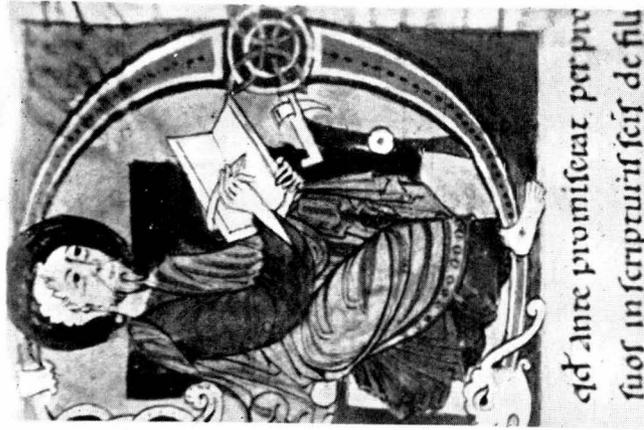
(11) Dom Ph. Schmitz a certainement mal examiné les miniatures, car il dit que le scribe «semble lire en dictant; il est assis devant un lutrin qui porte un livre» (p. 228).



Pl. II. — 1. *Vita Anselmi*.  
Collect. Cie de Hemricourt de Grunne  
fol. 2<sup>vo</sup>



2. *Evangélaire*, Ms. 93 de Valenciennes,  
fol. 44<sup>vo</sup>



3. *Bible*, Ms 11 de Valenciennes, fol. 99<sup>ro</sup>



ronde surmontée d'une petite coupole derrière laquelle apparaît la moitié d'une grande coupole. L'identité se répète dans la base du siège qui forme la même ligne fuyant en retrait à l'endroit où se posent les pieds et dans la base du lutrin qui affecte l'allure d'une tige fleuronée.

Cette fois, l'avantage de l'ancienneté revient sans conteste à l'évangélique amandinois, ce qui entraîne une forte présomption d'imitation par l'enlumineur tournaisien.

Ceci, d'ailleurs, n'explique pas l'origine du portrait de scribe dont le Ms. 93 de Valenciennes ne nous offrira pas de type comparable à celui que nous voyons dans la *Vita Anselmi*. Pour trouver le modèle, il faudra remonter plus haut encore: à la Bible léguée à S. Amand par Alard et dont nous avons parlé au début de cet article (12). Dans le troisième des volumes actuellement conservés de cet ouvrage (Ms. 11 de Valenciennes) nous trouvons, dans la panse du P initial de l'*Épître aux Romains* (fol. 99v<sup>o</sup>), un portrait de S. Paul écrivant. Il a devant lui un lutrin muni d'un encrier, mais il tient son livre de la main gauche, la droite écrit sur un recto. Cette attitude est exactement pareille à celle du premier scribe de la *Vita Anselmi*. Dans les personnages, les différences portent sur les points suivants: la tête de S. Paul (barbu) est d'une exécution beaucoup plus archaïque que celle du scribe (imberbe); la jambe droite de S. Paul est pliée de telle sorte que la partie inférieure est verticale et le pied droit est posé à plat; chez le scribe, la jambe droite est presque étendue en oblique, le pied est également étendu (assez malheureusement, d'ailleurs) dans le prolongement de la jambe, et le pied gauche (invisible dans le portrait de S. Paul) se pose, par le talon, sur le rebord du socle du siège; il forme un angle droit avec l'autre pied.

La robe et la toge sont l'une verte et l'autre violette dans les deux images, la disposition de ces vêtements, jusqu'au galon ornant le bord de la toge, qui vient de dessous la cuisse pour passer devant la jambe droite, et même l'échancrure de la manche de la robe au poignet droit, tout se répète, à ce détail près que l'or n'est jamais employé dans la Bible d'Alard et qu'il forme les galons dans le manuscrit de Tournai. Le décor de petits cercles en ligne sur les galons a été repris du portrait de S. Paul. Le décor de petits cercles en ligne sur les galons a été repris du portrait de S. Paul aussi et a été utilisé à nouveau dans l'autre miniature de la *Vita Anselmi*. Le livre où écrit notre scribe a subi une déformation bizarre, de même que son lutrin. Je dois reconnaître que les modèles décelés n'en fournissent pas l'explication. Enfin le sol semble garni d'un carrelage fait de

(12) On trouvera une information complète sur la Bible d'Alard dans *Les enlumineurs de l'Abbaye de Saint-Amand*, cf. *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XII (1942), pp. 135-141, 144-145 et Pl. I

énumérerons, d'après l'ordre alphabétique des noms français, les miracles des saints.

### 1. Jésus-Christ.

Un voleur est amené au tribunal du comte de Sens, Rainard. Malgré ses supplications et ses promesses, il est condamné à être pendu. Après s'être confessé à l'archevêque de Sens Leotericus (1000-1032), il est conduit au supplice, un vendredi: *Ilico a nequam ministris compellitur suspensum iri; eductusque ad constitutum locum haec verba sepius iterabat: « Domine Ihesu, qui in hac die pependisti in cruce pro salute hominum, indulge mihi ». Erat enim ille dierum sextus, qui idcirco fidelibus universis reverentior habetur. Esto; vincitur, elevatur, artatoque suspenditur guttore. Cunctisque ab hac funesta, ut putabant, executione recedentibus, pendens velut exanimis mansit in diem alterum. Tunc nutu divino, ruptis ligaminibus, suscepit terra solum hominem pariter et vivum, qui cogebatur subire necem sibi sublatus per aeris vacua. Qui egressus civitatem stupidum universis prebuit spectaculum. Sed heu! proh dolor! ad pristina reversus flagitiosus evasit (1 a).*

### 2. Notre-Dame.

Parmi les innombrables miracles de la Vierge on en rencontre plusieurs qui relatent comment Marie sauva de la mort un pendu. Nous nous contenterons de signaler les types principaux.

#### a. Le voleur Ebbo.

Ebbo, ou Ebbonus, après avoir commis de nombreux larcins, est arrêté. *Qui dum se a reatu purgare nequiret, decretum est a iudice, ut suspendio vitam finiret. Ductus itaque ad laqueum, sine mora suspensus est. Cuius pedes dum penderent in aere, ecce! Maria, Mater Misericordie, sustentavit eum et venit ei in auxilium, sustentans eum illesum suis manibus per bidduum (2).* Quand les bourreaux reviennent pour le détacher du gibet, ils le

---

(1a) RAOUL GLABER, *Historiarum libri quinque*, t. III, c. VI, c. VI, § 21 (éd. M. PROU p. 69-70). Dans le paragraphe suivant, le même auteur raconte comment un innocent fut sauvé de la mort par pendaison. Des voleurs, sur le point d'être pris, remettent à la garde d'un vieillard les animaux volés. Les gens de justice, malgré ses dénégations, le considèrent comme responsable du vol: *necis suspendio ab eodem comite* (Herbert II, comte de Troyes) *adiudicatur; quodque etiam absque ulla dilatione peractum est. Sed mox ut suspendium pertulit, mirum in modum, juvenca magni et pervalidi corporis, erecto corpore cornua suspensi plantis subposuit sicque per triduum sine dolore vivum sustinuit.* Soutenu par le brave animal, il parvient à se faire entendre par des passants qui le détachent. Interrogé comment il a échappé à la mort, il raconte que jadis il avait donné à un enfant, dont il avait été parrain, un jeune veau. *Ut enim pridem, ajoutait-il, sum dimissus celsa de trabe pendere, visa est mihi grandior universis occurrisse, extensoque corpore atque erecta cervice, leniter meis submisit cornua plantis ac me huiusmodi quamdiu pependi sustinuit.*

(2) A. HILKA, *Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach*, t. III (Bonn, 1937), p. 198 (*Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde*, t. XLIII).



*Miracle de la Vierge*  
 Miniature du manuscrit français 918 de la Bibliothèque  
 Nationale de Paris (XVe siècle).



*Miracle de la Vierge*  
 Miniature du manuscrit de Soissons — aujourd'hui  
 perdu — des œuvres de Gautier de Coincy.



Tableau du polyptyque de S. Antoine  
 par Jeanne Huguet.



trouvent en vie et veulent lui trancher la tête. La Vierge le protège. Plein de repentir et de reconnaissance, il se fait moine et vit pieusement (3).

REPRESENTATIONS. 1) Miniatures des manuscrits des Œuvres de Gautier de Coincy: POQUET, *Les miracles de la Sainte Vierge* (Paris, 1857), col. 502.

2) [H. OMONT], *Miracles de Notre Dame*, t. I (Paris, s. a.), pl. 14. Ce recueil contient les 59 miniatures du manuscrit français 9198 de la Bibliothèque Nationale de Paris: *Miracles de Notre-Dame*, traduction française en prose par Jean Mielot. Cf. K. KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. I (Freiburg i. Br., 1928), p. 586.

3) J. KLAPPER (l. c.) signale aussi un dessin du manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, latin 9377, fol. 30v. Au sujet de cette miniature Mlle J. Vielliard nous communique aimablement la note suivante: «Dessin au trait, archaïsme des attitudes: la Vierge prend d'un geste gauche un pendu par la main, couleurs ternes; la miniature peut être du XV<sup>e</sup> siècle».

b. Le jeune homme sauvé du naufrage et de la pendaison. Un jeune homme, après avoir été sauvé des flots grâce à la protection de la Vierge, est fait prisonnier et pendu: *Suspensus est in instrumento quo suspenduntur latrones. Qui dum per triduum penderet, nullam patiens passionem, his vocibus omnes interpellabat: «Ea que me iamdudum de profundo aquarum eduxit, ea me pendentem absque ullo dolore et absque siti et fame sustinet, ut in me glorificetur que ubique merito celebris habetur.» Mira res et attollenda! Fit undique concursus populorum qui eum vivere audiunt, quippe pendens quasi non patiens loquebatur... Quid plura? A patibulo depositus, Rupis Amatoris visitavit ecclesiam, gratiam redditurus (4).*

c. Un jeune castillan allait en pèlerinage au sanctuaire de la Vierge de Villa Sirga, non loin de Carrion de los Condes (prov. de Palencia) (4a). En chemin, une jeune fille le poursuit de ses importunités. Le pèlerin lui résiste et continue sa route. Après avoir offert une belle pierre pour l'église de Villa Sirga, il revient. Nouvelle rencontre avec la jeune fille, qui ayant essuyé un second refus, l'accuse de lui avoir fait violence. L'innocent est pendu, mais échappe à la mort grâce à la Vierge (5).

---

(3) Le P. Poncelet a fait le relevé des différentes versions du miracle: *Index miraculorum B. V. Mariæ quæ latine sunt conscripta*, dans *Analecta Bollandiana*, t. XXI (1902), p. 255, n° 163. Outre les indications fournies par A. Hilka dans l'ouvrage cité plus haut, voir J. KLAPPER, *Erzählungen des Mittelalters* (Breslau, 1914), p. 361 (=Wort und Brauch, Heft 12).

(4) Ed. ALBE, *Les miracles de Notre-Dame de Roc-Amadour au XII<sup>e</sup> siècle* (Paris, s. a.), p. 99.

(4a) Sur cet ancien pèlerinage de la Vierge à Villalcàzar de Sirga, voir G. Goddard KING, *The Way of Saint James*, t. II, pp. 167, 496; t. III, p. 529; *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, fascicolo II (Palencia, 1932), p. 38-44.

(5) Nous ne connaissons ce récit que par les *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse le Sage, n° 355 (éd. VALMAR, t. II, Madrid, 1889, p. 494-98; cf. t. I, p. LVI-LVII).

d. Le thème du miracle de S. Jacques, dont il sera question plus loin, se retrouve aussi dans les miracles de la Vierge (6).

3. S. Amand, évêque de Maastricht († vers 676).

Le saint, de son vivant, ranime un pendu. Un criminel est amené devant le comte de Gand, Dotto, de passage à Tournai. La foule réclame sa mort: *Cumque hisdem Dotto decrevisset, ut eum patibulo deberent adfigi, vir Domini Amandus adveniens, obnixa praece postolare coepit ut ei vitam concedere dignaretur. Le comte refuse. Tandemque a ministris vel apparitoribus hisdem fur adfixus patibulo est, atque extremum exalavit spiritum... Sanctus vir Domini Amandus citius ad patibulum cucurrit, hominemque iam mortuum invenit, depositoque de ligno, ad cubiculum in quo familiariter orare consueverat eum deferri fecit (7). Imitant le prophète Elisée (IV Reg. 4, 31-36), S. Amand ranime le cadavre.*

REPRESENTATIONS. 1) Le manuscrit de Valenciennes 502, fol. 17, du XI<sup>e</sup>/XII<sup>e</sup> siècle, contient une miniature assez grossière, représentant cet épisode. Cf. M. G. Scr. rer. meroving., t. V, pl. 10; E. DE MOREAU, *Histoire de l'Eglise en Belgique*, t. I (Bruxelles, 1940), p. 82; Id. *Saint Amand* (Bruxelles, 1942), frontispice.

2) Le manuscrit de Valenciennes 500, fol. 62, du XII<sup>e</sup> siècle, reproduit également la scène du pendu. Sur ces deux manuscrits voir A. BOUTEMY, *L'illustration de la Vie de Saint Amand*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. X (1940), p. 231-249.

4. S. Antoine, ermite (+ 356).

Le saint, après sa mort, soutient un pendu appelé Effron. Le récit légendaire de la translation de S. Antoine à Constantinople (8) rapporte le fait suivant: Effron, fils d'un seigneur d'Alexandrie, Madyan, est accusé d'un crime devant le préfet d'Alexandrie, Mandaber. *Qui vocans eum ante se, iudicavit ad mortem praecepitque eum suspendi. Malgré les supplications des parents Mandaber vero praecepit ministris suis ut ipsum super arbores altas laqueo suspenderent. Qui iussionibus eius obtemperantes laqueum in collo eius mittentes suspenderunt. Sed nullo modo os eius stabat quin sanctum Anthonium invocaret ut eum adiuvaret. Après huit jours et sept nuits, les parents d'Effron reviennent au lieu de l'exécution et trouvent leur fils encore en vie. Celui-ci leur dit: Nam ex quo fui hic positus, sanctus Anthonius quem omnes alta et supplici voce invocabamus, per capillos me manibus suis cepit desuper. Quidam vero alius,*

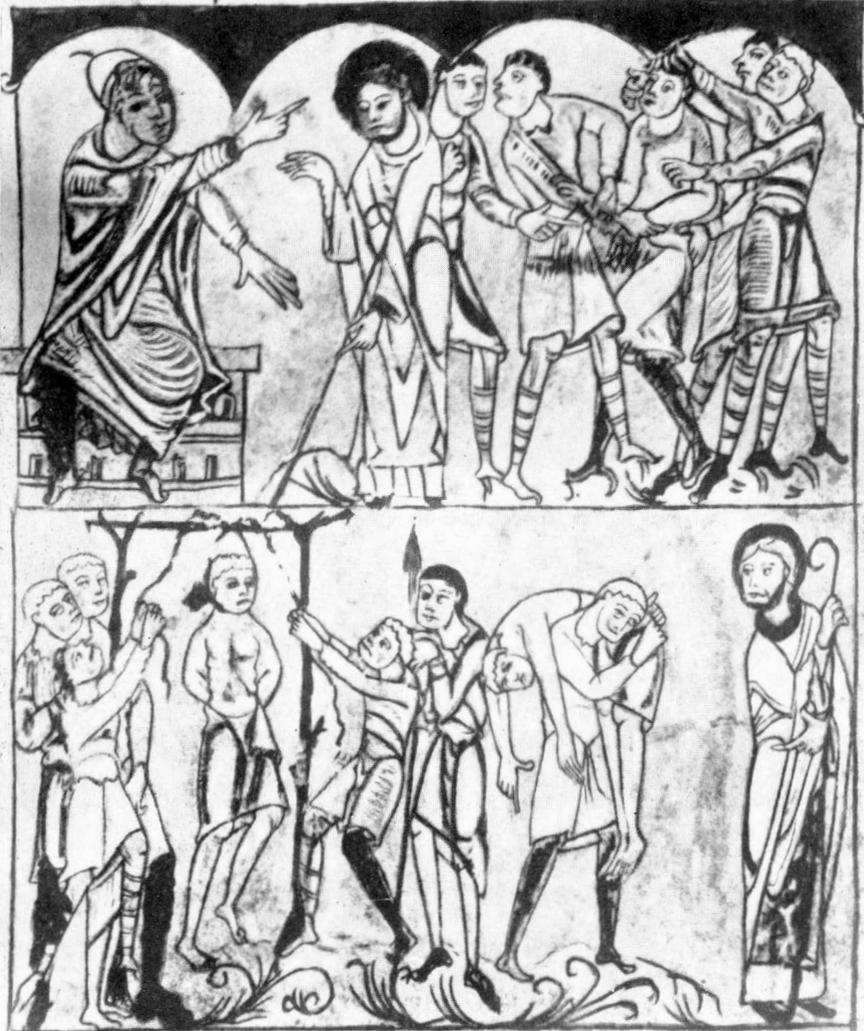
---

(6) Par exemple Alphonse le Sage dans ses *Cantigas de santa Maria* attribuée à la Vierge la délivrance du pèlerin injustement accusé de vol par l'aubergiste de Toulouse (*Cantigas de santa Maria*, éd. cit., t. I, p. LII; t. II, p. 247-50).

(7) *Bibliotheca hagiographica latina* (=BHL.), n° 332. Nous suivons l'édition de B. KRUSCH; M. G., Scr. rer. merov., t. V, p. 438. Cf. E. DE MOREAU, *Saint Amand* (Louvain, 1927), p. 129-30 (= *Museum Lessianum*, section missiologique, t. VII).

(8) BHL. 612.

In eius corpore nullum indicium appare  
re. Sicq; eum ad propriam remittens  
domum, parentibus restituit incolumem.



¶ Et pendere sunt malfactorum



*eius socius, duas alas habens et pulcher facie, manus meas tenuit. Et ita sum iam octo dies et septem noctes absque cibo et potu refectus verbis eorum... referunt laudes et laqueum inciderunt* (9).

REPRESENTATIONS. — 1) Panneau du retable de l'église Saint-Antoine de Barcelone, détruit lors des troubles de 1909. Ce retable qui était attribué jadis à Pablo Vergos (S. SANPERE Y MIQUEL, *Los Cuatrocentistas catalanes*, t. II, Barcelone, 1906, p. 156; *Estudis universitaris Catalans*, t. III, 1909, p. 445-46), est sûrement de Jaume Huguet. M. Duran y Sanpere a retrouvé le protocole du contrat par lequel Huguet s'engageait à peindre le retable. L'acte est daté du 14 novembre 1454 (Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, t. VII, 1, Cambridge, Mass., 1938, p. 104-111; cf. *Analecta Bollandiana*, t. LVII, 1939, p. 202; B. ROWLAND, *Jaume Huguet*, Cambridge, Mass., 1932, p. 133-140; G. RICHERT, *Mittelalterliche Malerei in Spanien*, Berlin, 1925, p. 64).

2) Le Musée de Santo Stefano de Bologne possède un petit tableau du début du XVe siècle ou de la fin du XIV<sup>e</sup> qui représente S. Antoine soutenant le pendu (C. RICCI, op. c., p. 164; R. SALVINI, *Un ciclo di affreschi trecenteschi a Bolzano*, dans *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e storia dell'Arte*, t. VIII, 1941, p. 249).

#### 5. S. Basolus ou Basle (+ vers 620).

Le saint, de son vivant, sauve un certain Ragenulphe, qui avait été pendu par ses ennemis. Ce miracle est relaté par Flodoard (+966) dans son *Historia Remensis ecclesiae*:... *Suspensus laqueo quidam nomine Ragenulfus ab adversariis, cum in supremo mortis periculo oculos ad coelum intenderet, invocato voce lacrimabili beato Basolo, mox a morte dira rupto meruit liberari laqueo* (11).

#### 6. Ste Brigitte de Suède (+ 1373).

La sainte, après sa mort, délivre un innocent, injustement pendu. En 1374, un serviteur d'un certain Pierre Nicolai a blessé un serf de Sactaus Heyndank. Celui-ci rend Pierre responsable et exige une forte somme d'argent. Ayant refusé de payer, le malheureux est mis à la torture et pendu: *Deinde tulerunt eum et suspenderunt eum ad furcas cum corda forti... et ibi pendeat a meridie usque ad occasum solis; et tunc unus illorum, videns ocreas eius bonas et ornamenta corporis, voluit sibi tulisse. Et puer quidam qui adstitit, clamabat dicens: Noli tollere quidquam, quia video ibi mulierem albis vestibus indutam cum crinibus usque ad pectus, quae hominem sustentat. A ces mots, celui qui voulait détrousser le cadavre s'arrête et par respect pour Ste Brigitte, il coupe la corde: saltem ob reve-*

(9) *Analecta Bollandiana*, t. II, p. 349-50. Plus loin, le texte raconte l'entrevue d'Effron et de Mandaber. Le pendu dit à ce dernier: *cum enim essem suspensus venit ad me quidam senex nimiae senectutis et gravitate plenus, barba proluxa et nivea et capillos habens longos et albos, et tenuit me per capillos* (l.c.).

(11) *M.G.*, SS., t. XIII, p. 450. D'après le texte de Flodoard, il semble bien que le miracle de Ragenulphe se soit passé du vivant de S. Basolus, car il raconte la mort du saint tout de suite après.

*rentiam illius cordam succidam suspensionis ac vestes et ornamenta corporis sibi dimittam. Et, hoc dicto, praecidit cordam et dimisit hominem ibi iacere. Qui ibidem iacuit usque ad noctem totaliter exanimis et sine sensu.* Peu à peu il revient à lui et parvient à rompre les liens qui retenaient ses mains (12).

#### 7. *Ste Catherine d'Alexandrie.*

En 1429, la sainte délivre Michel Hamilton, écossais, qui avait été fait prisonnier par les Bretons et pendu. Surpris par les Bretons, l'écuyer Michel Hamilton fut pendu le jeudi saint au gibet de Clisson. Il invoque Ste Catherine dont le sanctuaire de Fierboys en Touraine est célèbre dans la région, et promet de s'y rendre en pèlerinage. Une voix mystérieuse enjoint au curé de Clisson d'aller dépendre Hamilton. Le vendredi saint le prêtre envoie un serviteur, qui, voulant s'assurer si l'écuyer était en vie, lui fait une profonde entaille dans le pied. Le malheureux retire brusquement la jambe, à la stupeur du domestique. Averti en hâte, le curé n'hésite pas à voir dans ce fait un miracle. Dans sa déposition, Hamilton raconte «que tant comme il fut pendu ne sentoit mal, se luy estoit advis en plus que s'il eust esté pendu par dessous les bras. Car tant comme il fut pendu, il requeroit à son ayde Madame sainte Katherine sans penser ailleurs, et luy estoit advis que on le soustenoit par dessous les piez». L'auteur des miracles raconte que, le 4 mai 1429, «si est rendu en sa chemise le dit Hamilton, et a apporté ledit licoul o lequel il fut pendu» (13).

#### 8. *S. Corbinien, évêque de Freising (+ 725).*

Le saint, de son vivant, arrache à la mort le voleur Adalpertus, qui fut pendu pendant trois jours. De passage en France, Corbinien rencontre un condamné Adalpertus, qui est conduit au supplice. *Contingit in via, ut quidam reus ad damnationis ultimae suspendium duceretur propter latrocinium, nomine Adalpertus, manibus post tergum vincitis, et torta in collo illius pendebat.* En vain le saint demande la grâce du coupable; il a toutefois la consolation de l'absoudre. Arrivé chez Pépin de Herstal, dit la *Vita* (14), il demande qu'on lui remette le corps du condamné. Quand,

(12) *BHL*. 1341. Ces miracles furent écrits par Nicolas Misner en 1378. L'enfant, qui avait vu la sainte, vint sous la foi du serment confirmer sa déposition: *quod vere vidit mulierem cum altis vestibus adstantem et sustentantem hominem suspensum* (*Acta SS.*, Oct. t. IV, p. 560).

(13) Le recueil des miracles de Ste Catherine opérés à Fierboys a été publié par J.-J. Bourassé, *Les miracles de Madame sainte Katherine de Fierboys en Touraine (1375-1446)*, Tours, 1858. Le miracle du pendu délivré se lit p. 52-58. Le livre de Bourassé a été traduit en anglais et enrichi d'une introduction: *The Miracles of Madame saint Katherine of Fierbois translated from the edition of the abbé J. J. Bourassé by Andrew Lang* (Chicago, 1897). Au sujet de Michel Hamilton, cf. l'introduction, p. 47-49.

(14) *BHL*. 1947-1948.

trois jours après l'exécution, les messagers de Pépin viennent réclamer le cadavre, ils le trouvent vivant. Les prières du saint ont obtenu *ut nec corporis pondere collum eius dissolvebatur, nec tortarum obpressio anhelam eius suffocavit* (15).

REPRESENTATION. Prédelle conservée dans l'église de Saint-Corbinien dans la vallée du Pustertale (Tyrol), œuvre du XV<sup>e</sup> siècle, peut-être de Friedrich Pacher (J. SCHLECHT, *Wissenschaftliche Festgabe zum zwölfhundertjährigen Jubiläum des heiligen Korbinian*, München, 1924, pp. 158, 163).

9. S. Cybard ou Eparchius, évêque d'Angoulême (+581).

Des trois textes qui relatent le miracle du pendu sauvé par S. Cybard, deux se lisent dans Grégoire de Tours: *Historia Francorum*, VI, 8 et *Gloria Confessorum*, c. 99; le troisième dans la *Vita BHL.* 2559. Depuis longtemps les érudits cherchent à concilier les deux passages contradictoires de Grégoire de Tours (16); en effet, d'après l'*Historia Francorum*, d'accord du reste avec la *Vita*, S. Cybard accomplit le miracle de son vivant; tandis que d'après la *Gloria Confessorum*, ce serait après sa mort. Ne voulant pas rouvrir ici le débat, nous nous contenterons de résumer les deux versions.

a. *Historia Francorum et Vita.*

Un voleur a été arrêté et conduit au tribunal du comte. Celui-ci contraint par les exigences de la foule, refuse d'accorder la grâce sollicitée par S. Cybard. A la prière de ce dernier, la corde casse, et le pendu, aidé par un moine, se réfugie près du saint.

*Historia Francorum*

*Interea extenditur ad trocleas, virgis ac fustibus caeditur et patibulo condemnatur... (abbas) fudit preces, quoadusque, disruptum obice cum catenis, terrae restitueretur adpensus* (17).

*Vita*

*latro ipse tormentis gravissimis applicatus... suspendi eum omnimodis ordinavit... cumque miser fuisset suspensus, et eum morti traditum reliquissent, furca ipsa tota comminuit, et ligamenta, unde erat conligatus, soluta sunt* (18).

b. *Gloria Confessorum.*

*Comes autem antedictae urbis Equolesinensis, fure invento ac suppliciis dedito, patibulo condemnari praecepit. At ille cum duceretur ad mortem, invocare huius sancti (Eparchii) nomen coepit, et adductus ad stipitem, fusa oratione super terram, patibulo adpensus relictus est... Et data nocte, misit*

(15) *Acta SS.*, Sept. t. III, p. 283-84.

(16) A. ESMEIN, *L'histoire et la légende de S. Cybard*, Angoulême, 1906; J. de la MARTINIÈRE, *Saint Cybard, étude critique d'hagiographie*, Paris, 1908. Cf. L. DUCHESNE, dans le *Bulletin critique*, 2<sup>e</sup> série, t. III (1897) p. 471-73.

(17) *M. G.*, Scr. rer merov., t. I, p. 254.

(18) *Ibid.*, t. III, p. 556.

*abba usque ad furcam. Accedente monacho, statim disruptis ligaminibus terrae dilapsus est* (19).

10. *S. Egat.*

A. Le Braz, dans ses recherches sur *Les Saints bretons d'après la tradition populaire* (20) rapporte le récit suivant, qui lui a été fait par une pèlerine de S. Egat. Le saint, « accusé d'un crime qu'il n'avait pas commis,... refusa de se justifier et se laissa pendre pour sauver le vrai coupable. Avant la Révolution, continue-t-elle, les gens de ces pays qui étaient condamnés au supplice du gibet demandaient comme grâce suprême qu'on leur permit de faire faire par quelqu'un de leurs proches un pèlerinage à Plégat. Beaucoup furent sauvés par l'intercession du bon saint. On conte qu'un homme de Guerlesquin après être resté trois jours entre ciel et terre, héla un passant, le priant de couper la corde. Et, comme le passant s'étonnait qu'il fût encore en vie, le pendu lui dit: « Tant que les bourreaux ont été là, mon âme a voltigé de côté et d'autre, mais sans trop s'éloigner de mon corps; puis, les bourreaux partis, sur un signe de saint Egat, elle y est rentrée ».

11. *S. Eloi*, évêque de Noyon (+659).

Le saint, de son vivant, dépendait les suppliciés pour leur donner une sépulture. Un jour il en dépendit un qui peu à peu revint à lui. Voici comment la *Vita BHL.* 2474-76 raconte le fait. S. Eloi s'approchait de Strasbourg, il vit près de la ville un supplicié: ...*Conspicantes eminus, vident hominem, ipsa die vitam laqueo extortam, dependere. Ad quem protinus accedentes, laqueo deponunt, ut scilicet iuxta ritum sepulturae traderent; sed vir venerabilis sensit forte operandum et dum sepultura paratur, festine adpropians ipse corpore coepit eum a summis usque ad ima mulcendo palpare... Haec dicens, cunctis mirantibus, iussit eum vestimentis operiri et paulolum repausare; deinde, recreato spiritu, vir ille surrexit a terra, utpote nullam passus iniuriam* (21). Les ennemis du condamné veulent malgré tout exécuter leur vengeance, mais le saint obtient du roi une lettre de sauvegarde: *carta securitaria*.

12. *S. Envel.*

D'après R. Largillière, S. Envel aurait sauvé des pendus: « Les traditions orales de la région en citent plusieurs miracles, dans lesquels le con-

---

(19) *Ibid.*, t. I, p. 811-12. P. SAINTYVES, op. c., p. 193, écrit: «S. Cybard est le premier personnage auquel on attribue ce prodige». La liste que nous mettons sous les yeux du lecteur montre l'inexactitude de cette affirmation, voir par exemple S. Martin.

(20) Dans *Annales de Bretagne*, t. XIII (1897-1898), p. 98.

(21) *M. G.*, Scr. rer. merov., t. IV, p. 687.

damné fut pendu et demeura trois jours entre ciel et terre sans éprouver mal, attendant que le saint fasse éclater son innocence » (21a).

13. *S. Erasme*, évêque martyr en Campanie (III<sup>e</sup>/IV<sup>e</sup> siècle).

Le saint, après sa mort, délivre un pendu en coupant la corde.

L'an 1300, un Catalan arrive à Gaète, et vient déposer sur l'autel de S. Erasme un ex-voto que l'hagiographe décrit de la manière suivante: *In altare dictae ecclesiae, pro voto quasi adimplendo, quasdam furcas cereas, in quibus furcis quaedam statua hominis cerae pendeat suspensa*. Le pèlerin remettait également la relation du miracle. Arrêté en Provence, il avait été injustement pendu et s'était recommandé à S. Erasme: *Et post haec per gulam more solito suspensus fuit, abeuntibus ab ipso loco suspendii omnibus qui interfuerant in eodem. Deus... non absque mysterio exaudivit suspensi clamorem, beati Erasmi meritis exaudivit in puncto quo mortis instantia distantiam renuebat. Stante itaque praedicto suspenso et pro mortuo ab omnibus derelicto, ibidem statim apparuit super furcas invocantis invocatus antistes Erasmus, in specie seu forma hominis tenentis in manu ensem evaginatum et cum dicto ense praecidit funem, in quo pendeat suspensus; et praeciso fune suspensus ipse in terram cadens illaesus evasit* (22).

14. *S. Eutrope*, évêque de Saintes (III<sup>e</sup> siècle).

Nous n'avons pu jusqu'ici retrouver un texte qui relate la délivrance d'un pendu par S. Eutrope. Dans la *Passio BHL. 2784*, il est simplement dit que de nombreux ex-voto offerts par des captifs libérés ornent le sanctuaire de Saintes: *et catene ferree et manice ceteraque ferrea instrumenta diversa, e quibus beatus Eutropius vinctos liberavit, suspenduntur* (23).

REPRESENTATIONS. Parmi les plombs historiés trouvés dans la Seine, A. Forgeais signale deux *enseignes*, c'est-à-dire deux souvenirs de pèlerinages. La première, du XIV<sup>e</sup> siècle, a été trouvée au Pont-au-Change à Paris en 1862. «Au revers est un homme pendu à une potence contre laquelle est appliquée l'échelle qui a servi à son supplice» (*Collection*

---

(21a) *Locquenvel et ses saints*, dans *Mémoires de la Société d'émulation des Côtes-du-Nord*, t. LVI (1924), p. 8 du tirage à part. Le même auteur signale que le vitrail du XVI<sup>e</sup> siècle de Locquenvel représente plusieurs épisodes de la vie de S. Envel: «Le tableau central du côté de l'épître, représenté encore le saint debout, croisé et mitré, tenant un livre ouvert. Devant lui est un homme la corde au cou: le bourreau, auprès de la potence, se prépare à tirer la corde; sur le phylactère, que déroule le suppliant, on lit: *Ung homme qui fust mis en justice au Vieux Marché et jugé à estre pendu a tort sans cause, par l'intervention de saint Armel* (lisez Envel)... *renvoyé just*». Le saint, d'après ce texte, intervient avant que le condamné ne soit pendu. Aucune vie ancienne ne permet de contrôler les traditions recueillies par R. Largillière.

(22) *BHL. 2586; Acta SS.*, Jun. t. I, p. 218.

(23) J. VIELLIARD, *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle* (Mâcon, 1938), p. 76.

de plombs historiés, 2<sup>e</sup> série, Paris, 1863, p. 172). La seconde, dont il ne reste qu'un fragment, représente la même scène. Elle a été découverte près du pont d'Arcole en 1862 (*Ibid.*, p. 176). Quelques années plus tard, l'abbé Desnoyers retirait des eaux de la Loire une enseigne sur le revers de laquelle « on voit le bourreau suspendant un criminel à un poteau; à droite se trouve le même criminel à genoux et priant les mains jointes » (*Nouveaux objets trouvés dans la Loire pendant les années 1872, 1873 et une partie de 1874*, dans *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, t. XV, 1876, p. 179). Le même auteur mentionne en outre un fragment d'une autre enseigne où figure le même sujet. Ces deux derniers plombs sont reproduits dans l'atlas qui accompagne le t. XV des *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, pl. V, n<sup>o</sup> 19, 20. Cf. Ch. CAHIER, *Caractéristiques des saints*, Paris, 1867; SAINTYVES, op. c., p. 203; P. PERDRIZET, *Le calendrier parisien à la fin du moyen âge* (Paris, 1933), p. 25-26.

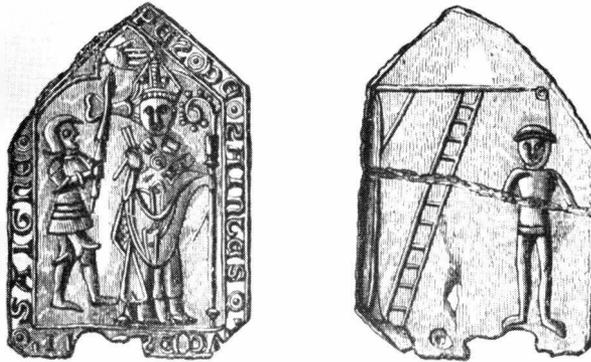
#### 15. S. Fidole (VI<sup>e</sup> siècle).

Le saint, de son vivant, délivre un pendu qui a eu recours à sa protection. Un *quidam seivissimus vir*, lit-on dans la *Vita BHL. 2974*, détenait en prison un jeune homme dont la culpabilité n'était pas clairement établie. S. Fidole intercède pour sa libération, mais sans succès, bien au contraire, car irrité le seigneur fait pendre le prisonnier. *Unde magis in reum magisque universa tormenta cruciatibus peragebat in aculeo molesto; militibus iubet in patibulo suspendio interire; etiam et usque in die tercia nec exanimum corpus ad humandum aliquis auderet deponere. Iuvenis ille, qui ad interponendum die tercia pendebat in ligno, videbatur ei, quasi, invante sanctum Fidolum, suis plantis scapulis stetisse suppositum ut ne teneritas colli ipsius nec faucium qualitas internicione nec corpus ipsius per pendendum sentiret mortis spendio (24).*

#### 16. Ste Foy (III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle).

La sainte, après sa mort, sauve par trois fois un pendu. Dans le premier livre des *Miracula S. Fidis (BHL. 2942)*, Bernard d'Angers (XI<sup>e</sup> siècle) raconte le fait suivant: un malandrin avait volé plusieurs chevaux à Adhémar d'Avallène dans le Limousin. Ayant rencontré le coupable, le seigneur lui arracha les yeux. Il s'empara aussi d'un ami du voleur, mais qui était innocent. Malgré ses protestations, il le fit pendre. Trois fois le condamné est libéré par l'intervention miraculeuse de Ste Foy: *Mox deinde pendentem deserunt. Et cum iam paululum in revertendo elongarentur, respiciunt, furcas vacuas cernunt. Tum cum magno strepitu regressi, hominem durius ligatum relevant sursum. Rursus quoque cum revertentes retrospecterent, humi secundo furciferum elapsum hauriunt... Tum multo durius atque immanius hominis guttur renovatis angens retortis, tandiu pendentem ob-*

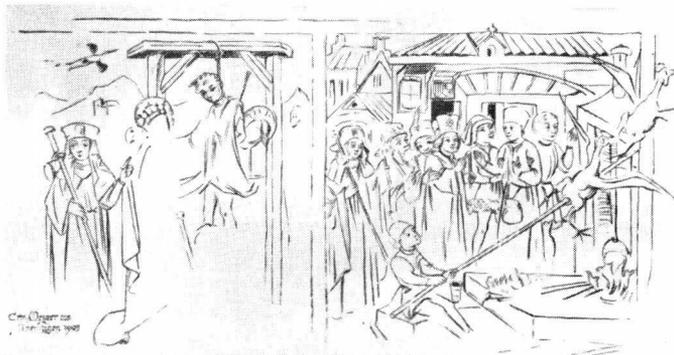
(24) *M. G.*, Scr. rer. merov., t. III, p. 431. La *Vita* ajoute que le jeune pendu, délivré par S. Fidole, disait: *se adsistere liberum quia consors apostolorum eius pedibus defixerat iuvementum*. Cf. P. SAINTYVES, op. c., p. 196-97.



S. Eutrope. Enseigne de pèlerinage.



S. Eutrope. Enseigne de pèlerinage.



S. Jacques. Fresque d'Ueberlingen



*servavit (Adimarus), quoad strangulatum incunctanter putaverit. La corde s'étant rompue une troisième fois, Adhémar se rend en pèlerinage à Ste Foy (25).*

17. *S. François de Paule (+ 1507).*

Le saint, de son vivant, rend la vie à un pendu. Le P. Placide Samperi S.J. raconte (26) que le saint arrivant à Messine passa par l'endroit appelé *Puteus patibulariorum* et qu'il y vit: *hominem e furca pendentem quo eum sua scelera ante triduum adduxerant; et primum quidem sociorum uni imperasse ut rescinderet funem; deinde cum hic metu legum tardaret, idem iniunxisset alteri, qui dicto obediens, postquam signum crucis supra putrescens cadaver secisset sanctus, laqueum rescidit, expansis brachiis mortuum excipiente Francisco vivumque in pedes suos sistente (27).*

18. *Le roi Henri VI d'Angleterre (+1471).*

a. Le saint roi, après sa mort, délivre un innocent. Il suffira de transcrire le résumé du miracle tel qu'il se lit dans le manuscrit: *Quomodo innocens quidam captus cum latrone simulque iudicio Cantabrigie condemnatus fuerat et suspensus, sed beato rege Henrico ei apparente ipsumque suis manibus sustentante, quem scilicet in laqueum decidens invocarat, non modo furti a se suspicionem ammovit, verum etiam atrocissime mortis elusit supplicium. Sub die duodecimo kalendas augusti, anno post natum in terris Dei filium 1484 et regni Ricardi regis tercii secundo (28).*

Dans la narration du miracle, détachons les mots suivants: *ocius applicatur ad laqueum... repente impulsus suo se pondere illaqueare coactus est mortemque subire suspendio. On vient ensuite le dépendre pour l'ensevelir: cum supposito vehiculo precisoque capistro, propria eum gravitate corruere compellebant in carrum. Revenu à lui, le condamné raconte comment le saint roi l'a sauvé: « Mox enim, » ait, « ut suspensus decidi in laqueum, cum me scilicet sola vis teneret cordule, ecce beatus ille et gloriosus rex Henricus,... suo me amplexu dulcissimo sustentabat atque interposita manu nimiam laquei stricturam meo gutturi prohibens, ne obirem graciosissime preservavit ».*

b. Le même recueil de « Miracles », mentionne la délivrance d'un autre

---

(25) A. BOUILLET, *Liber miraculorum sancte Fidis* (Paris, 1897), p. 74-76; Cf. A. BOUILLET et L. SERVIÈRES, *Sainte Foy, vierge et martyre* (Rodez, 1900), p. 490-92; *Acta SS.*, Oct. t. III, p. 312-13.

(26) Dans son *Iconologia della gloriosa vergine Madre di Dio...* (Messina, 1739), p. 152-53.

(27) Nous suivons la traduction latine du texte italien de Samperi: *Acta SS.*, April, t. I, p. 201.

(28) P. GROSJEAN S. I. *Henrici VI Angliae regis miracula postuma* (Bruxelles, 1935), p. 106-112 (= *Subsidia hagiographica*, 22).

pendu, également innocent: *Quomodo Ricardus Beys, sola suspicione fur-  
ti,... iudicio condempnatus tandemque suspensus, apparente sibi primum  
beato rege Henrico, deinde beata Virgine, cum esset in ipso mortis articulo,  
non tam mortem ipsam, sed et furti suspicionem grandi miraculo liberatus  
evasit. Pridie festum sancti Mathie apostoli, anno dominice incarnationis  
1484.*

L'exécution de la victime est décrite en termes très parlants: *Utique  
ministri nil cunctantes, laqueo illum innectunt... Ast ubi summota scala,  
ponderosi corporis massa de sola cervice penderet, primum quidem... in  
occidentalem plagam vultus eius dirigitur, deinde ilico girante funiculo,  
rursus in orientem convertitur.*

Remarquons que c'est grâce à l'intervention du saint roi Henri et de la  
Vierge que le pendu échappe à la mort (28a).

#### 19. S. Jacques.

Le miracle des pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle a donné lieu  
à une importante littérature. Nous énumérerons ici les principales sources  
et indiquerons en même temps l'évolution de la légende.

a. Le plus ancien récit se lit dans le livre II du *Liber s. Iacobi* (BHL. 4072)  
qui date du XII<sup>e</sup> siècle.

En 1090, des pèlerins allemands se rendant à Compostelle, passent par  
Toulouse. L'aubergiste (28b) cache dans leur vêtements une coupe d'ar-  
gent, et après leur départ, il les accuse de vol. La justice s'empare des  
étrangers, le père et le fils. Celui-ci offre de subir la peine pour que son  
père reste libre; il est pendu. Quand, trente-six jours plus tard, le père  
revient de Saint-Jacques, *ad corpus filii sui adhuc pendentis facit diver-  
ticulum*. Mais, ô surprise! le fils vit encore et dit à son père: *beatissimus  
Iacobus manibus suis me sustentans, omnimoda dulcedine me refocillat*.  
On le dépend, et l'aubergiste est lui-même pendu au gibet: *Igitur cum  
magna gloria a patibulo illum sustulerunt, hospitem vero... illico suspende-  
runt* (29). Ce récit a été résumé d'abord par Césaire d'Heisterbach dans  
son *Dialogus Miraculorum* (30) qui a été écrit vers 1220, puis par Jacques de

(28a) *Ibid.*, p. 185-90.

(28b) Le thème du mauvais aubergiste et du pèlerin reflète un état de choses qui doit  
être assez fréquent. Dans les *fueros* on constate que plusieurs dispositions ont été prises en  
faveur des pèlerins. M. E. WOHLHAUPTER a bien mis en lumière ce souci de la législation  
espagnole pendant le moyen âge: *Wallfahrt und Recht*, dans *Wallfahrt und Volkstum* publié  
par G. SCHREIBER (Düsseldorf, 1934), p. 226-32; *Id.*, *Altspanisch-gotische Rechte* (Weimar,  
1936), pp. XXXIX, 37-38 (= *Germanenrechte, Texte und Uebersetzungen*, n° 12).

(29) *Acta SS.*, Iul. t. VI, p. 50.

(30) *Distinctio VIII*, c. 58 (éd. J. STRANGE, t. II, p. 130-31).



<p>And il est cette terre acquise Par le bon saint et saint Jacques.</p>	<p>Trois de leurs tails ne soient Vus filz par l'indemour.</p>	<p>La refuse en l'absence De maictlem vactails.</p>	<p>En le moyen de la ruse Suruy l'ala fait en ruse.</p>
<p>Lesse le corps d'un Charles en Quelques lieux en Espagne.</p>			<p>Jeudant au Prestre l'at meue, D'ltre penes fut r'ndamm.</p>
<p>Le corps d'un saint Jacques Par un saint en Espagne.</p>			<p>Sur poutre avec son alierne Et retourant se lere retourent.</p>
<p>Lesse Jacques par d'un saint Quelques lieux en Espagne.</p>	<p>AVANT CHANT DU COU ROSTY.</p>		<p>Lesse Jacques par d'un saint Quelques lieux en Espagne.</p>
<p>Lesse Jacques par d'un saint Quelques lieux en Espagne.</p>			<p>Lesse Jacques par d'un saint Quelques lieux en Espagne.</p>
<p><b>S<sup>T</sup> JACQUE</b> <b>ORA PRO NOBIS</b></p>		<p>Lesse Jacques par d'un saint Quelques lieux en Espagne.</p>	

S. Jacques. Images sur bois.



Voragine dans sa Légende dorée (31) et par Vincent de Beauvais (32) dans le *Speculum historiale*.

b. Au début du XV<sup>e</sup> siècle, ce miracle a subi plusieurs modifications. Voici ce que rapporte le seigneur de Caumont, qui fit le pèlerinage de Compostelle en 1418. Arrivé à Saint-Dominique de la Calzada dans la Rioja, on lui raconte ce qui suit: Trois pèlerins, le père, la mère et le fils, se rendant à Saint-Jacques, s'arrêtèrent à Saint-Dominique. La servante de l'auberge s'éprit du jeune homme, mais, ayant été éconduite, elle décida de se venger. Elle cacha dans les vêtements du fils une « vaiselle » précieuse. Le lendemain, les pèlerins étant partis, elle fit remarquer à l'aubergiste que cet objet avait été volé. Il fut retrouvé parmi les effets du fils, qui malgré ses protestations, fut pendu. Pleins de tristesse, les parents poursuivent leur route. Au retour, ils repassent par Saint-Dominique. Leur fils était encore en vie: « Il estoit vif, tout sain, car depuis qu'ilz partirent, ung preudome l'avait tout dis soustenu par les pies, que n'avait eu nul mal; et encontinent ils s'en alerent au jutge ». Celui-ci était à table et s'apprêtait à manger un coq et une poule. Très sceptique, il dit en plaisantant qu'il croirait que leur fils était en vie, si ces deux volailles ressuscitaient: « Et encontinent le cok et le jaline sordirent de l'aste et chanterent ». La servante fut pendue, et on conserve toujours, dit le seigneur de Caumont, dans l'église de Saint-Dominique, un coq et une poule « et encores ha en l'eglize un cok et une jeline de la nature de ceux qui chanterent en l'aste devant le jutge et je les ay veuz de vray et sont toux blancs » (33).

L'humaniste L. Marineus Siculus, dans son *De Rebus Hispaniae memorabilibus*, célèbre les merveilles des principales villes d'Espagne (34). Saint-Dominique de la Calzada lui donne l'occasion de raconter la légende des pèlerins, et son récit concorde avec celui du seigneur de Caumont sauf quelques variantes: ce n'est pas la servante, mais la fille de l'aubergiste

(31) C. XCIX, n° 5 (éd. Th. GRAESSE, p. 426).

(32) L. XXVII, 33. Voici d'après ces trois résumés, la réponse du fils:

Césaire d'Heisterbach

*Sanctus Iacobus apostolus, ab  
ea hora qua huic patibulo ap-  
pensus sum, usque nunc mani-  
bus suis sustentavit me.*

J. de Voragine

*Quoniam hucusque  
sanctus Iacobus me  
sustentavit et coe-  
lesti dulcedine me  
refocillat.*

Vincent de Beauvais

*Nam hucusque sanctus  
Iacobus me sustentat et  
me celesti dulcedine re-  
focillat.*

(33) Le récit du pèlerinage a été publié par le marquis de La Grange à la suite du *Voyage d'Oultremont en Jherusalem par le seigneur de Caumont l'an MCCCCXVIII* (Paris, 1882) et plus récemment par Mlle J. VIELLIARD, *Le Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle* (Mâcon, 1938), p. 132-40.

(34) Ed. A. SCHOTT, *Hispaniae illustratae*, t. I (Francfort, 1603), p. 349. Le texte du miracle est également reproduit dans les *Acta SS.*, Iul. t. VI, p. 46, et par R. KÖHLER, *Zu F. Wolf's Proben portugiesischer und catalanischer Volksromanzen*, dans *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, t. III (1861), p. 59-60.

qui tente le jeune pèlerin. Ce dernier attribue son salut et à la Vierge et à S. Jacques: *Virgo Dei genitrix et sanctus Iacobus me sustinent et servant incolumem*. L. Marineus ajoute que depuis ce miracle on conserve toujours un coq et une poule dans l'église de Santo Domingo. Ils vivent sept ans *et in fine septennii antequam moriantur pullum relinquunt et pullam sui coloris et magnitudinis*. Les pèlerins emportent comme souvenir, une plume, et, remarque L. Marineus, *nunquam illis plumae deficiunt. Hoc ego testor, propterea quod vidi et interfui plumamque mecum fero* (35).

c. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, Nicolaus Bertrandus insère le miracle dans son histoire de Toulouse. Il suit le texte des *miracula S. Iacobi*, mais y ajoute l'épisode du coq et de la poule (36).

La légende des trois pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle, du moins telle que la présente le seigneur de Caumont, a joui d'une très grande vogue. En fait, elle a amalgamé trois thèmes légendaires, qui se rencontrent ailleurs: le thème de la coupe sournoisement cachée; le thème des oiseaux, morts et déjà rôtis, qui revivent; enfin celui du pendu miraculeusement soutenu. Au sujet du premier, qu'il suffise de rappeler l'histoire de Joseph et de ses frères (Genèse, c. XLIV) et celle de Marie la Misérable, la sainte fille de Woluwé (36a).

Le second thème a déjà été l'objet de quelques travaux, mais du point de vue hagiographique on n'a pas encore fait le relevé des vies de saints où il se rencontre (36b).

Nous ne pouvons songer ici à exposer la diffusion du miracle de S. Jacques dans la littérature: mystères (36c), pièces de théâtre (36d), chansons

(35) *Ibid.*

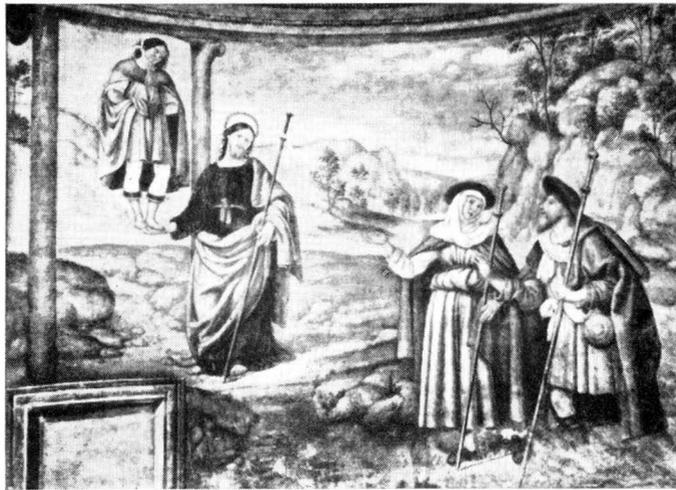
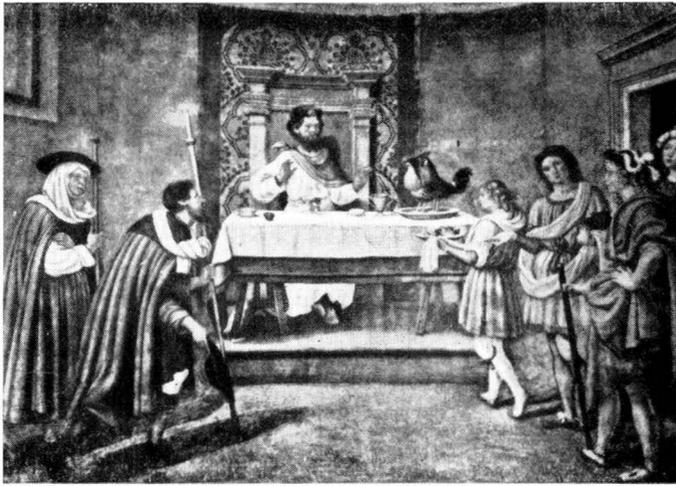
(36) *Acta SS.*, t. c., p. 46.

(36a) *BHL*. 5437; cf. *Acta SS.*, Iun. t. III, p. 645.

(36b) Le premier, Francis James CHILD a étudié ce thème: *English and Scottish Popular Ballads*, t. I (Boston, Mass., 1857), p. 233-42; cf. Stith THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, t. II (Bloomington, 1933), p. 353; P. TOLDO, *Leben und Wunder der Heiligen im Mittelalter*, dans *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, t. VIII (1908), p. 18-31; F. WOLF, *Proben portugiesischer und catalanischer Volksromanzen*, dans *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, t. XX (Wien, 1856), p. 134; ID., dans *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, t. III (1861), p. 68. Une des plus anciennes mentions se lit dans les *Actes de Pilate*, appelés aussi *Évangile de Nicodème*. Voir TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, 2e éd. (Leipzig, 1875), p. 290.

(36c) Au sujet de la littérature des mystères rappelons: *Ludus Sancti Iacobi, fragment de mystère provençal*, découvert et publié par Camille ARNAUD (Marseille, 1858); cf. la recension de ce livre par E. du Méril dans *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, t. III (Berlin, 1861), p. 196-205, et L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, t. II (Paris, 1880), p. 564-65.

(36d) Deux études de L. PFANDL orienteront le lecteur: *Beiträge zur spanischen und provenzalischen Literatur- und Kulturgeschichte des Mittelalters* (Bayreuth, 1915), et *Der Peregrinus Compostellanus des Innsbrucker Jesuitengymnasiums*, paru dans *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, t. I (Madrid, 1927), p. 267; cf. G. SCHREIBER, *Wallfahrt und Volkstum in Geschichte und Leben* (Düsseldorf, 1934), p. 60-230.



S. Jacques, La Spagna, fresques de l'église San Giacomo, près de Spolète.



S. Jacques, P. Mezzastris, fresque de la chapelle de Pellegrini, Assise.



(36e). Nous nous contenterons de mentionner un certain nombre d'œuvres d'art: peintures, vitraux, bas-reliefs.

#### REPRESENTATIONS.

A. VITRAUX. Dès 1863, l'abbé J. B. Pardiac signale un groupe de vitraux français où figure le miracle de S. Jacques (*Histoire de S. Jacques le Majeur et du Pèlerinage de Compostelle*, dans *Revue de l'Art chrétien*, t. VII, p. 319. Ce travail a été publié à part la même année, sous le même titre, à Bordeaux). De son côté, M. E. Mâle mentionne en 1908, quelques verrières qui représentent le même sujet. (*L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 186). Voir en outre C. RICCI (op. c., p. 170), K. KÜNSTLE (op. c., p. 322), P. Saintyves, (op. c., p. 205-106).

a. Châlons-sur-Marne, église Notre-Dame.

b. Châtillon-sur-Seine (Côte-d'Or), Eglise Saint-Nicolas. Ce vitrail a été longuement décrit par L. OTTIN, *Le Vitrail* (Paris, s. a.) p. 212-15. Reproduction partielle, p. 148, pl. XVI.

c. Courville (Eure-et-Loire).

d. Lisieux, église Saint-Jacques, Cf. E. MALE, op. c., p. 178 et figure 85; Et. DEVILLE, *La légende du pendu, vitrail de l'église Saint-Jacques de Lisieux* (Lisieux, 1919); de MOIDREY, *Relevé des inscriptions et peintures de l'église Saint-Jacques de Lisieux*, dans *Etudes Lexoviennes*, t. III (1928), p. 94. Ce vitrail est daté de 1526.

e. Rouen, église Saint-Vincent.

f. Roye (Somme). Cf. *Bulletin des Antiquaires de Picardie*, t. XXIII (1907-8), p. 517. Le vitrail est daté de 1520.

g. Tours, cathédrale. Deux vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle qui s'inspirent du récit du *Liber Miraculorum S. Iacobi*. Cf. J. J. BOURASSÉ, MANCEAU, J. MARCHAND, *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours* (Tours, 1849), pl. III; E. MALE, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France* (Paris, 1910), p. 382-83.

h. Triel (Seine-et-Oise) Cf. A. FORGEAIS, t. c., p. 201-202. Ce vitrail serait de 1554. Voir aussi LEFÈVRE-PONTALIS, *Notice historique sur l'église de Triel*, dans *Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise*, 1887, p. 131-33; MARSAUX, *Etude sur les vitraux de Triel*, dans *Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin*, t. XIV (1892), p. 17-36.

i. Villiers (Loir-et-Cher), maintenant au musée de Vendôme.

Nous ne connaissons qu'un vitrail italien: Pérouse, église Saint-Dominique, «(vetrata) dovuta a Bartolomeo di Pietro e con la data del 1411» (C. Ricci, op. c., p. 170).

B. La liste des PEINTURES est encore plus considérable.

En Belgique: a. Frasnes-lez-Buissenal (Hainaut). Triptyque de Saint-Jacques, du XVI<sup>e</sup> siècle. (Communication de l'abbé Voisin publiée dans *Bulletins de la Société historique et littéraire de Tournai*, t. XI, 1866, p. 149-66, et dans MARSAUX, art. c., p. 30-31). Ainsi que le remarque l'abbé Voisin, les peintres de Frasnes-lez-Buissenal sont à rapprocher des miniatures d'un manuscrit provenant de l'hôpital Saint-Jacques à Tournai. Cf. *ibid.*, t. IX (1863), p. 287-95.

---

(36e) A propos des chansons populaires nous ne donnerons que quelques références: M. MILA Y FONTANALS, *Observaciones sobre la poesia popular* (Barcelone, 1853), p. 106; F. WOLF, *Proben portugiesischer und catalanischer Volksromanzen*, dans *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, t. XX (Vienne, 1856), p. 132-34; et les remarques de R. KÖHLER publiées dans le *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, t. c., p. 58-63, et par F. WOLF, *ibid.*, p. 67-68.

b. Lors des travaux de déblaiement de l'église Saint-Quentin à Tournai, on découvrit des fresques fort abîmées, qui représentaient le miracle de S. Jacques. Elles tombèrent malheureusement presque immédiatement en poussière. Nous remercions M. Paul Rolland qui a eu l'amabilité de nous communiquer des photographies où on devine encore les sujets peints dans les différents compartiments.

En France:

a. Polyptyque sur bois de Saint-Michel d'Étaples (Pas-de-Calais) (*Épigraphie du département du Pas-de-Calais*, t. IV, fasc. II, Arras, 1902, p. 39; O. THOREL, *L'équipement d'un pèlerin picard à Saint-Jacques de Compostelle*, dans *Bulletins de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. XXIII, (1907-08), p. 517-18).

b. Peinture murale (quatre scènes) de Saint-Georges de Schlestadt, dans le Bas-Rhin (A. STRAUB, *Un miracle de S. Jacques le Majeur représenté dans l'église de Saint-Georges de Schlestadt*, dans *Revue catholique d'Alsace*, t. II, 1860, p. 237-41).

En Italie:

a. Assise, chapelle de l'église de Pellegrini. Fresque de Pierantonio Mezzastris, peinte après 1468, (U. GNOLI, *Pittori e miniatori nell' Umbria*, Spoleto, 1923, p. 239-41; E. ZOCCA, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Assisi*. Roma, 1936, p. 230).

b. Forlì, église de San Biagio. Peintures de Marco Palmezzano exécutées vers 1492. (C. RICCI, *Per la storia della pittura forlivese*, dans la revue *L'Arte*, t. XIV, 1911, p. 83; *id.*, *Umbria Santa*, p. 172-73; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, t. VII, 2, Milan, 1913, p. 61).

c. Monteroni d'Arbia, province de Sienne, église paroissiale de Cuna. Fresque du XV<sup>e</sup> s.

d. Église de San Giacomo, près de Spolète. Fresque de 1526, par Giovanni di Pietro detto lo Spagna (U. GNOLI, op. c., p. 166; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of painting*, t. XIV, 1933, p. 463; C. RICCI, p. 170-71).

e. Udine, Musée. Petit tableau de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (C. RICCI, op. c., p. 174).

f. Varzo près de Domodossola, église Saint-Georges. Fresque du XVI<sup>e</sup> siècle (C. RICCI, op. c., p. 173).

g. Musée du Vatican. Tableau du XV<sup>e</sup> siècle. (C. RICCI, *Per la storia della pittura forlivese*, dans *L'Arte*, t. XIV, 1911, p. 83; *id.*, *Umbria Santa*, p. 171).

En Allemagne et en Suisse:

a. Fribourg en Br., Musée des Augustins. Six tableaux de 1539 (K. KÜNSTLE, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totendanz*, Freiburg, i. Br., 1908, p. 24).

b. Giesdorf (Kreis Bonn). Fresques du XV<sup>e</sup> siècle (P. CLEMEN, *Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande*, Düsseldorf, 1930, p. 326-29).

c. Munich, Nationalmuseum. Trois tableaux du XVI<sup>e</sup> siècle (K. KÜNSTLE, *Ikonographie der Heiligen*, p. 322).

d. Tavel près de Fribourg en Suisse, chapelle Saint-Jacques, à côté de l'église paroissiale. Jakob Stoll (1731-1812) avait orné la façade de cette chapelle de peintures représentant le miracle de Saint Jacques (K. KÜNSTLE, *Die Legende...*, pp. 5-9, 24-25; *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, t. VI, 1932, p. 466).

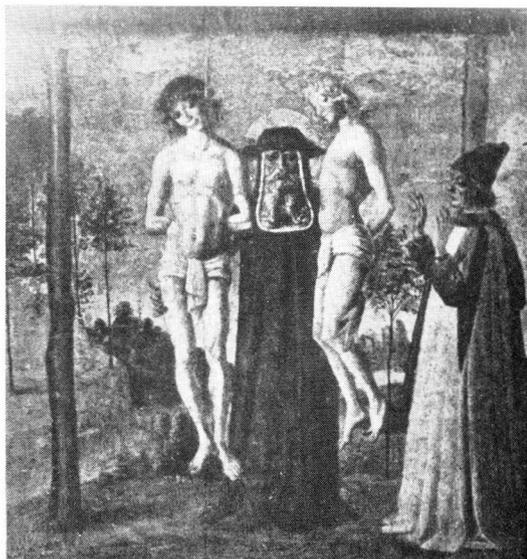
e. Ueberlingen, près du lac de Constance. Série de fresques du XV<sup>e</sup> siècle (K. KÜNSTLE, op. c., p. 26-27; *Die St. Jodokkappelle in Ueberlingen und ihre Wandmalereien*, Ueberlingen am Bodensee, 1937).

f. Wollmatingen, église Saint-Martin, fresques (K. KÜNSTLE, op. c., p. 16).

g. Zurich, Cloître des Augustins (K. KÜNSTLE, *Die Ikonographie...*, p. 321).



S. Jacques. Tableau italien du XV<sup>e</sup> siècle. Musée du Vatican



S. Jérôme. Tableau italien. (Louvre).



S. Martin. Miniature du XI<sup>e</sup> siècle du Manuscrit 1018 de Tours.



C. Le cycle a également été représenté sur quelques BAS-RELIEFS:

a. Semur-en-Auxois (Côte d'Or), (J. B. PARDIAC, t. c., p. 319).

b. Atri (province de Teramo), sacristie du dôme. Bas-relief représentant 18 scènes de la vie et de la légende de S. Jacques (*Enciclopedia Italiana*, t. V, p. 254; C. RICCI, *Umbria Santa*, p. 170. D'après cet auteur, le bas-relief serait du XV<sup>e</sup> siècle).

c. Rothenburg ob der Tauber, en Franconie; retable du maître-autel de l'église Saint-Jacques, exécuté à la fin du XV<sup>e</sup> siècle par Frédéric Herlin, mort en 1520 (L. PFANDL, *Die Santiago-Legenden des Altars von Rothenburg*, dans *Iberica*, t. V, Hamburg, 1926, p. 34; G. SCHREIBER, *Deutschland und Spanien*, Düsseldorf, 1936, p. 123-24).

d. Winnenden dans le Neckarkreis (Wurtemberg), Maître-autel de l'église Saint-Jacques de l'Ordre Teutonique. Reproduit par Ed. PAULUS, *Die Kunst- und Altertums Denkmale im Königreich Württemberg, Atlas, Neckar-Kreis*, n° 90; K. KÜNSTLE, *Die Legende...*, p. 23.

e. Collection Weigel. Bas relief de l'année 1460, comprenant huit scènes (R. WEIGEL, *Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung*, Leipzig, 1854-61; K. KÜNSTLE, op. c., p. 22-23).

D. L'IMAGERIE POPULAIRE a aussi représenté le miracle de S. Jacques. H. Gaidoz en a reproduit un spécimen fort intéressant d'après le bois original du XVII<sup>e</sup> siècle qui existe encore et sur lequel figurent tous les épisodes de la légende. (*Mélusine*, t. VI, 1892-93, p. 23; P. SAINTYVES, op. c., p. 209). On trouvera d'autres exemples, parfois bien grossiers dans le livre de Pierre-Louis DUCHARTRE et René SAULNIER, *L'imagerie populaire* (Paris, 1925), pp. 54, 225, 325, 383, 421; G. SCHREIBER, op. cit., p. 49, fig. 12, n° 25; Auguste MARTIN, *L'imagerie orléanaise* (Paris, 1928), p. 136. Comparez l'image de la fig. 171, attribuée par A. Martin à l'éditeur Letourmy avec celle reproduite par P. L. Duchartre et R. Saulnier, p. 54. C'est la même vignette, mais la scène du pendu a été remplacée par un crucifix.

## 20. S. Jérôme (+ 420).

Le saint, après sa mort, sauve deux pèlerins injustement pendus. Deux jeunes Romains, se rendant à Bethléem pour vénérer la tombe de S. Jérôme, passent près de Constantinople. Accusés faussement d'avoir commis un crime, ils sont condamnés à mort. En vain les bourreaux voulurent-ils les décapiter et les brûler vifs. Finalement le juge décide que s'ils restent en vie après huit jours de pendaison, il les considérera comme innocents: *ut si hi diebus octo suspensi viverent, quo vellent abirent soluti et liberi... suspensis itaque illis mox Hieronymi gloriosi praesentia minime defuit: qui plantas manibus tenens pedum, illaesos et vivaces, statutis diebus miserabiliter observavit* (37). S. Jérôme les ayant sauvés, les deux pèlerins poursuivent leur voyage et vont à Bethléem.

REPRESENTATION. Prédelle italienne du musée du Louvre, attribuée soit à Pesellino, soit à l'école de Pérouse, soit à Fiorenzo di Lorenzo (L. PILLION, *La légende de saint Jérôme d'après quelques peintures italiennes du XV<sup>e</sup> siècle au musée du Louvre*, dans *Gazette des*

(37) Ce texte se lit dans la lettre du pseudo-Cyrille à S. Augustin (BHL. 3868; MIGNE, P. L., t. XXII, col. 304-306). Il a été vulgarisé, ainsi que les deux autres apocryphes BHL. 3866 et 3867, par le célèbre jurisconsulte Giovanni d'Andrea, mort en 1348, dans son ouvrage: *Hieronymianus* (BHL. 3876) dont il existe une édition incunabile de 1482. Voir *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, t. II, col. 202, n° 1727.

*Beaux-Arts*, t. XXXIX, 1908, p. 303-18; A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, t. VII, 2, p. 485; id. *L'arte a San Girolamo* (Milano, 1924), p. 175-76.

### 21. *Ste Marie-Madeleine.*

Dans sa chronique, Fra Salimbene raconte le miracle suivant, qui se serait passé en 1283. Un pèlerin, revenant de Saint-Maximin de Provence, où l'on vénère les reliques de Ste Marie-Madeleine, rencontre un boucher. Celui-ci se moque de sa dévotion et une querelle s'engage. Le pèlerin, ayant tué son adversaire, est condamné à être pendu:... *ad suspendium iudicatum. Nocte autem precedente diem in qua suspendi debebat, apparuit ei vigilanti in carcere Magdalena.* La sainte lui promet de le sauver. *Cum autem in crastinum positus esset in furcis, nullam sensit corporis lesionem neque dolorem. Et ecce subito, videntibus omnibus qui convenerant ad spectaculum, descendit de celo columba albissima tanquam nix volatu celerrimo et posuit se super furcas et dissolvit vinculum colli hominis suspensi suique devoti et posuit eum in terra sine aliqua lesione* (38).

### 22. *S. Martin de Tours* ( + 397).

Parmi les nombreux textes qui relatent les miracles de S. Martin, nous en avons relevé quatre qui ont pour objet la délivrance d'un pendu. Le premier est de Sulpice Sévère, contemporain et ami du grand évêque, les trois autres de Grégoire de Tours, le célèbre historien mérovingien ( + 594).

#### a. De son vivant, le saint ranime un pendu.

On apprend à S. Martin qu'un esclave s'est pendu: *Quo cognito cellulam, in qua corpus iacebat, ingreditur, exclusisque omnibus turbis superstratus corpori aliquantisper oravit. Mox, vivescente vultu, marcescentibus oculis in ora illius, defunctus erigitur: lentoque conanime enisus adsurgere adprehensa beati viri dextera in pedes constitit* (39).

#### b. Après sa mort, le saint sauve un voleur qui avait été pendu.

*Quodam loco unus propter furti scelera comprehensus atque graviter verberibus actus, ductus est ad patibulum, ut condemnaretur suspendio.* Il invoque S. Martin. *Cumque, completa oratione, suspensus fuisset, recesserunt milites a loco illo; ipse autem, ore semiaperto parumper labia movens, sancti Martini semper nitebatur auxilium implorare.* A peine les soldats sont-ils partis que les cordes qui enserraient ses mains et ses pieds se délient. *Et sic per biduum pendente eo revelatum est cuidam religiosae ut eum tolleret. Quae veniens, invenit eum adhuc viventem. Tunc adiutorio beati Martini de patibulo depositum incolomem adduxit ad ecclesiam* (40).

(38) *M. G.*, Script., t. XXXIII, p. 522; Cf. L. DUCHESNE, *Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule*, t. I<sup>2</sup> (Paris, 1907), p. 350.

(39) SULPICE SÉVÈRE, *Vita Sancti Martini*, c. 8 (éd. C. HALM, p. 118).

(40) GRÉGOIRE DE TOURS, *De virtutibus sancti Martini*, l. I, c. 21; *M. G. Scr. rer. merov.* t. I, p. 599.

c. Le saint, après sa mort, délivre un pendu, en déracinant le gibet.

L'esclave d'un certain Genitor est condamné pour vol: *patibulo diiudicatur*. Il invoque S. Martin. *Adpensus igitur ac solus relictus, commoto subito vento, audivit vocem dicentem: «Liberemus eum»*. *Et ecce a quattuor partibus caeli concussus stipis, qui hominem sustentabat, cum immenso cespite in modum arboris eradicatae a terra divellitur, et sic homo morti deditus redivivus eregitur* (41).

d. Le saint, après sa mort, sauve par deux fois un criminel repentant.

Un criminel qui avait fait pénitence, est arrêté sans raison et pendu: *qui cum adpensus fuisset, disruptis vinculis inlaesus ad terram ruit*. On le repend. Apprenant ce fait, l'abbé d'un monastère voisin se hâte d'aller trouver le comte et d'implorer la grâce du condamné. Il l'obtient et retourne vers le supplicé qu'il trouve de nouveau sain et sauf: *quo a suspendio deposito, adduxit ad monasterium profitentem atque dicentem quia: «Sensi virtutem sancti Martini, qui me eripuit»* (42).

REPRESENTATIONS. 1) Miniature du XI<sup>e</sup> siècle du manuscrit 1018, fol. 18, de la bibliothèque de Tours, reproduite par A. LECOY DE LA MARCHE, *Saint Martin*, 2<sup>e</sup> éd. (Tours, 1890), pp. 55, 161-62. Cf. H. BAS, *Saint Martin*, (Tours, 1897), p. 52.

2) Tapisserie du XIII<sup>e</sup> siècle, reproduite par A. DARCEL, *La légende de saint Martin*, dans *Annales archéologiques*, t. XXIV (1860), p. 73-84.

### 23. S. Nicolas de Myre (IV<sup>e</sup> siècle).

Le saint, après sa mort, protège un innocent qui a été injustement pendu. Césaire d'Heisterbach raconte que dans les environs de Cologne, quelqu'un fut arrêté par méprise et condamné à être pendu: *Quo morti adiudicato, et laqueo collo eius iniecto, in patibulo appendissent, ille nullum dolorem sustinens, cum iam mortuus aestimaretur, clara voce clamavit: «Invanum laboratis, non poteritis me strangulare, sanctus episcopus dominus meus Nycholaus mihi assistit.»* Plein de reconnaissance, le miraculé vint remercier son protecteur dans le monastère de Brauweiler (43).

### 24. S. Nicolas de Tolentino (+ 1305).

A notre connaissance quatre textes relatent comment S. Nicolas de Tolentino délivra de la mort plusieurs condamnés qui avaient été pendus.

a. La *Vita BHL*. 6230, qui fut écrite en 1326, raconte que deux frères Mizolo et Vanni, d'Osimo, traversant le territoire d'Aquila, furent arrêtés et accusés d'un meurtre dont ils n'étaient pas coupables. Pour échapper

(41) *Ibid.*, I. III, c. 53; *M. G.*, Scr. rer. merov., t. I., p. 645.

(42) *Ibid.*

(43) *Dialogus miraculorum*, I. VIII, c. 73 (éd. J. STRANGE, t. II, p. 142). Cf. H. Ch. HEINERTH, *Die Heiligen und das Recht* (Fribourg en Br., 1939), p. 56.

à la torture, ils préférèrent se laisser pendre: *suspensio condemnantur*. On pend d'abord Vanni: *Vannes suspensus est. Post quattuor vero dies venerunt ministri ut et Mizulum alterum fratrem simili nece trucident; Vannemque quem quatruiduanum in furcis foetentem existimaverant vitae habere spiritum comprehenderunt. Depositus itaque de patibulo, cognita Dei et beati Nicolai virtute, a praeside una cum fratre liberatur* (44).

b. S. Nicolas de Tolentino, invoqué par un serviteur du roi de Chypre, injustement accusé d'avoir volé l'anneau royal, le maintient en vie sur le gibet. Voici le récit, tel que le rapporte Ambroise de Sienne dans sa Vita di S. Nicola de Tolentino (44a): En se lavant les mains, le roi perd son anneau. Il croit qu'on le lui a volé et fait pendre son serviteur: *fuitque deinceps ad patibulum executive deductus*. L'anneau du roi ayant été retrouvé, on se hâte vers le gibet et on a la joie de constater que le malheureux, qui s'était recommandé à S. Nicolas de Tolentino, vit encore (45).

c. Le saint, après sa mort, délivre Pierre-Antoine de Bologne.

L'historien de Bologne, Cherubino Ghirardacci (+ 1598), de l'Ordre des Ermites de S. Augustin, raconte le fait suivant: le 15 avril 1505 furent pendus à Bologne deux voleurs, l'un de 60 ans, l'autre de 18. Quand les affiliés de la «Compagnia della Morte» vinrent pour les ensevelir, ils trouvèrent le plus jeune, qui s'appelait Pierre-Antoine, parfaitement vivant. Il avait été bien pendu, remarque le chroniqueur, car «il capestro gli era entrato dentro (della gola) e gli haveva segato alquanto la gola». On le conduit à l'hôpital, où les membres du sénat viennent le visiter et constatent le miracle. Pierre-Antoine racontait à tous ceux qui voulaient l'entendre que S. Nicolas l'avait soutenu «tenendogli con le mani le piante de piedi». On fit de solennelles actions de grâces et Pierre-Antoine devint Ermite de S. Augustin. On plaça dans la chapelle de la Madone du Paradis un tableau à titre d'ex-voto. «Poi vi posero il voto suo dipinto in tela col suo ritratto dal vero, et con l'istesso capestro col quale fu impiccato; il quale insino al di d'hoggi anco in detta chiesa si vede». Le chroniqueur ajoute un peu tristement que Pierre-Antoine retourna à sa mauvaise vie et fut de nouveau pendu. Mais cette fois S. Nicolas n'intervint plus (46).

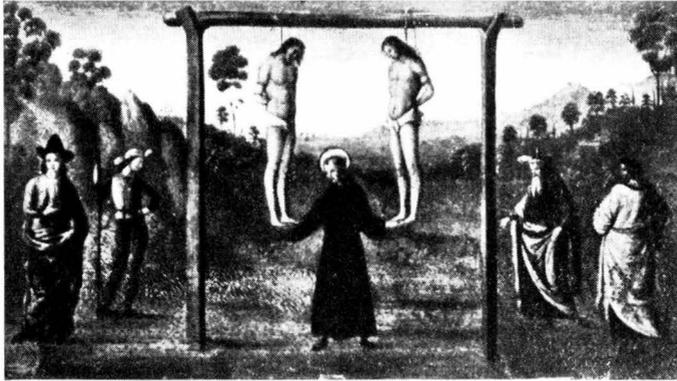
d. Le saint, après sa mort, protège deux pendus faussement accusés de vol.

(44) *Acta SS.*, Sept. t. III, p. 663; cf. C. RICCI, op. c., p. 159.

(44a) Cette vie a été publiée à Milan en 1499. De cette édition on ne connaît qu'un exemplaire, cf. *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, t. II (Leipzig, 1926), col. 140. Au sujet de la vie et des œuvres de ce religieux Augustin voir D. A. PERINI, *Bibliographia Augustiniana*, t. III (Florence, 1929-37), p. 181-82.

(45) Nous suivons la traduction latine des *Acta SS.*, t. c., p. 697.

(46) Ibid. Ch. GHIRARDACCI, *Della Historia di Bologna*, éd. A. SORBELLI, dans *Rerum italicarum scriptores*, t. XXXIII, 1 (1915-1932), p. 336-37; C. RICCI, op. c., p. 161-63.



S. Nicolas de Tolentino. Tableau ombrien.  
Pisc. collection R. Schiff.



S. Nicolas de Tolentino. Tableau italien.  
Collection Spiridon.



S. Dominique de la Calzada. Enseigne de pèlerinage.



Nous résumons ce miracle d'après le texte des *Acta Sanctorum* (47), qui l'ont emprunté à la Vie de S. Nicolas de Tolentino de J. Alberici (47a):

Deux habitants de Foligno furent accusés d'avoir volé deux bœufs; plutôt que de subir la torture, ils préférèrent être pendus. Ils invoquent S. Nicolas: *Ad supplicii locum deducti, in scalarum ascensu demuo dixere: O S. Nicolae, adiuva nos. Suspenduntur innocentes, suspensique triduo permanserunt.* Un cavalier, passant par là, les entend se plaindre et les délivre.

REPRESENTATIONS. 1. Tolentino, chapelle de S. Nicolas dans le dôme. Fresque de G. Baronzio (XIV<sup>e</sup> siècle). A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, t. V, 1907, p. 853-64; L. SERRA, *L'Arte nelle Marche*, t. I, 1929, p. 272; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian School of Painting*, t. IV, La Haye, 1924, p. 329-38.

2. Casal Monferrato, cloître de Santa Croce. Fresques de Georges Alberini, (XVII<sup>e</sup> s.), portées naguère dans la galerie du musée d'Alexandrie. (C. RICCI, *Umbria santa*, p. 160).

3. Pise, collection Robert Schiff. Petit tableau de l'école du Pérugin, reproduit par C. RICCI, op. c., p. 162.

4. Rome, collection Spiridon, petit tableau de l'école florentine (C. RICCI, op. c., p. 160; *Collection Spiridon de Rome*, Vente publique, 19 juin 1928, p. 8, n° 16. Ce catalogue, préfacé par Lionello Venturi, attribue le tableau à l'école de Paolo Uccello).

5. Le tableau de Bologne, offert par le condamné Pierre-Antoine. Ch. Ghirardacci (l.c.) écrit: «Appare memoria di questo miracolo... in un libro autentico di carte 148 della sagrestia di detti padri, ove sono descritte le spese fatte di questa processione e miracolo et della tavola del voto dipinta, la quale fece maestro Ercolesse depintore et costò in tutto lire 3 et soldi 11». Cette peinture a aujourd'hui disparu. Au sujet du «maestro Ercolesse» voir F. FILIPPINI, *Ercole da Ferrara ed Ercole da Bologna*, dans *Bollettino d'Arte*, t. XI (1917), p. 49-63 et plus spécialement, p. 58.

## 25. S. Quentin (III<sup>e</sup>/IV<sup>e</sup> siècle).

Le saint, après sa mort, sauve un malandrin qui avait pris un cheval. Un voleur s'était emparé du cheval d'un ecclésiastique. Ayant été arrêté, il fut condamné à être pendu: *patibulo diiudicatur*. Craignant que le malheureux n'allât en enfer, le prêtre supplia le juge de pardonner, mais ce fut en vain. Il recourut alors à l'intercession de S. Quentin: *Haec sacerdote cum lacrimis deprecante, disruptis vinculis patibuli, reus ad terram ruit. Quod audiens iudex, timore perterritus et divinam admirans virtutem, nihil illi ultra nocere praesumpsit* (48).

## 26. S. Valéry ou Walaricus, abbé de Leucone (VII<sup>e</sup> siècle).

Le saint, de son vivant, ranime un pendu. Voici le résumé du miracle tel qu'il se lit dans la *Vita BHL.* 8762.

S. Valéry, passant par le village de Wailly (dép. Somme) apprend que le comte Sigobard vient de faire pendre un accusé: *ut quidam reus, ob meri-*

(47) T. c., p. 699.

(47a) Sur cet auteur de l'Ordre des Augustins, voir D. A. PERINI, op. c., t. I, p. 16-17.

(48) GRÉGOIRE DE TOURS, *In gloria martyrum*, c. 72, *M. G. Scr. rer. mer.*, t. I, p. 536.

*tum quidem reatus sui morte damnatus, in eculeo iam esset suspensus atque defunctus.* Le saint, plein de compassion, court vers le gibet et coupe la corde: *concito cursu ad stipitem pervenit et prohibentibus eum carnificibus ne cadaver iam mortui ullo modo tetigisset, ille intrepidus... vinculum incidit et corpus defuncti manibus propriis ad terram deposuit.* Il renouvelle le geste du prophète Elisée: *quasi ex profundo somno paulatim caleficientibus membris, qui mortuus fuerat statim incolumis revixit.* Le juge impitoyable veut le rependre: *iterum eum in patibulum suspendi iubet* (49) et ce n'est qu'à grand peine que le saint obtient sa grâce.

27. S. *Wulfram*, évêque de Sens (+ avant 704).

Le saint, de son vivant délivre un jeune homme, Ovo, que ses compagnons avaient pendu comme victime expiatoire. Voici le fait, tel qu'il est raconté dans la *Vita BHL.* 8738: Wulfran, au cours d'une tournée apostolique, arrive dans un village au moment où le jeune Ovo va être immolé aux faux dieux: *diis immolandum duci ad laqueum.* Le saint n'ayant pu obtenir sa libération, Ovo est pendu: *Appenditur deinde puer in patibulum, adspicientibus christianorum simulque gentilium turmis per duarum fere spatium horarum.* Wulfran se met en prières: *Hac completa oratione, ilico disrupta sunt vincula quibus pueri semivi guttur inligatum erat, sicque inlesus ad terram ruit.* Revenant à lui, il raconta ceci: *Videbatur autem illi, ut post ipse narrabat, quasi sopore gravi teneretur oppressus, sanctique pontificis zona a pectore circumligatus, sublevaretur omnis eius corporis status* (50).

28. S. *Yves* (+ 1303).

Le saint, après sa mort, sauve par trois fois un homme de Niort, condamné à la pendaison. Dans le procès de canonisation de S. Yves (*BHL.* 4625), un témoin de Tréguier affirme sous serment que, dix ans auparavant, c'est-à-dire vers 1320, il a vu: *quemdam hominem qui dicebat se oriundum de Niorto, venientem et intrantem ecclesiam Trecorensem in camisia et braccis cum quadam corda ad collum, dicentem et publice confitentem ac iurantem Magistro Herveo tum officiali Trecorensi, se ad dictam ecclesiam more predicto venire pro eo quia ad invocationem domini Yvonis predicti, sepulti in ecclesia Trecorensi, a mortis periculo fuerat liberatus, cum fuisset apud Niortum suspendio condemnatus, et tribus vicibus una die*

(49) *M. G.*, Scr. rer. merov., t. IV, p. 165.

(50) *Ibid.*, t. V, p. 665-66. Cf. P. SAINTYVES, op. c., p. 197: «Jonas, l'auteur de cette vie, a-t-il puisé dans Grégoire de Tours, ou dans la vie de S. Corbinien, ou dans celle de S. Fidole? Il est bien difficile de le dire, mais on ne saurait guère douter qu'il s'agit d'un bouturage». Notons d'abord que la *Vita* est attribuée faussement à Jonas. En outre, nous ne voyons pas comment le miracle de S. Wulfran se rattache à la vie de S. Corbinien ou à celle de S. Fidole.

*suspensus. Dixit eciam idem testis quod corda predicta erat in medio rupta, et quod in collo ipsius hominis vestigia vulnerum illatorum per dictas suspensiones et cordam manifeste apparebant* (51).

29. *Ste Zita*, de Luques ( + 1272).

La sainte, après sa mort, soutient un pendu et coupe la corde. Un voleur, appelé Martin a été arrêté à Capoue en même temps qu'un certain Checus, dont il a fait insidieusement son complice, sans que celui-ci s'en rende compte. Soumis à la torture, Checus avoue avoir aidé Martin: *postmodum occasione tormenti confessus fuit se iuvisse dictum suum socium in omnibus quae confessus fuerat: quapropter eidem condemnati fuerunt, quod deberent simul esse suspensi, ita quod morerentur. Quos Checum et Martinum, die ultima mense Februarii praesentis anni MCCC, duci fecimus ad furcas, sententiam executioni mandantes et ad eos custodiendos dimissi fuerunt duo custodes, scilicet Iacobus Petri et Nicolaus Iacobi, qui iuraverunt ad sancta Dei Evangelia, se custodisse dictos suspensos in furcis a mane usque ad vespas.* Les gardes étant partis, ils furent rejoints par Checus qui leur raconta comment Ste Zita l'avait sauvé: *Quod quaedam domina apparuit coram eo et retinuit sibi pedes quousque dicti custodes fuerant iuxta eum et postmodum dum dicti custodes reverterentur, dicta Domina detruncavit sibi funem, dicendo: vade, vade.* Le texte ajoute que Checus n'avait aucune douleur, si ce n'est aux jambes: *nisi quod habebat sua crura multum inflata propter sanguinem et nigra.* Le 25 mars 1300, Checus vint à Lucques avec la corde et le texte qui relatait officiellement le miracle et les offrit en ex-voto à Ste Zita (52).

Au terme de cette enquête, il est possible de classer les miracles, non d'après leur dépendance réciproque — ce qui paraît irréalisable — mais d'après les sujets.

1. a. Le saint, de son vivant, dépend un condamné et le trouve sain et sauf: S. Eloi.

b. Le saint, de son vivant, obtient par sa prière que la corde casse : S. Cybard (version a), S. Basle.

2. Le saint, de son vivant, ranime le pendu:

a. par sa prière: S. Corbinien, S. Wulfram.

---

(51) A. de la BORDERIE, J. DANIEL, PERQUIS et D. TEMPIER, *Monuments originaux de l'histoire de Saint Yves* (Saint-Brieuc, 1887), p. 189. Un autre témoin, une vieille femme de 80 ans, atteste également avoir vu le pendu de Niort: *Interrogata si in collo dicti hominis erant aliqua signa propter que videretur fuisse suspensus, dixit quod in collo prefati hominis vulnera apparebant que facta esse videbantur per huiusmodi suspensionem. Item dixit quod dictus homo portabat cordam in collo que rupta erat in medio, cum qua se dicebat fuisse suspensum* (p. 191; cf. p. 247).

(52) *Acta SS.*, April, t. II, p. 509-10.

représentations figurées (61), la galerie de planches, qui illustrent notre essai, permettra au lecteur attentif de se faire une idée du degré d'originalité des différents artistes.

#### ADDENDA

Aux peintures représentant le miracle de S. Jacques, il faut ajouter:

1. Les fresques de la petite église de S. Antonio a Romeno, dans le Val Gardena, au nord de Trente. Voir L. Rosati, *Gli affreschi della chiesa di Sant' Antonio a Romeno e la leggenda del «miracolo dell'impiccato»*, dans *Studi Trentini*, t. XII (1931), p. 258-69.

2. Un panneau du XIV<sup>e</sup> siècle provenant de San Jaime de Frontanyà et conservé au musée de Solsona en Catalogne (Chandler Rathfon Post, *op. c.*, t. II, p. 38).

A propos de S. Jacques, nous avons mentionné, d'après l'abbé Pardiac, un bas-relief de Semur-en-Auxois, Mlle Bl. Bemer nous communique «il n'y a aucun bas-relief de S. Jacques dans l'église de Semur-en-Auxois». Les circonstances présentes ne nous ont pas permis de poursuivre cette petite enquête.

M. Aug. Bacquet a décrit dans une communication, faite au congrès des Sociétés savantes, à Nice en 1938, une tapisserie du XV<sup>e</sup> siècle conservée au Louvre. Elle représente le miracle de S. Quentin mentionné plus haut p. 143 (*Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, années 1938-1940, p. 116-17).

Le miracle du pendu a été aussi attribué aux rois mages, ainsi qu'en fait foi un court récit qui se lit aux fol. 214-214v du manuscrit G.B. fol. 86 de l'*Historisches Archiv* de la ville de Cologne: *De peregrino quodam quem Tres Magi liberaverunt a suspendio*. Cf. M. COENS, dans *Analecta Bollandiana*, t. LXI, p. 176.

BAUDOIN de GAIFFIER S. J.

---

(61) La série des reproductions, que nous avons signalées, montre que le sujet, en soi si peu esthétique, de la pendaison d'un condamné a été souvent traité par les artistes. Rappelons que la fin tragique de Judas a été quelques fois représentée dans l'iconographie chrétienne. La liste des plus anciennes œuvres où cette scène figure a été dressée par I. KOLLWITZ, *Die Lipsanothek von Brescia* (Berlin, 1933), p. 32 (= *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* t. 7).

## A PROPOS DE L'AGNEAU MYSTIQUE.

### LE TROISIEME VERS DU QUATRAIN.

Le troisième vers de ce quatrain fameux est, on le sait, incomplet, la première partie ayant disparu:

*Pictor Hubertus Eyck major quo nemo repertus  
Incepit pondusque Johannes arte secundus  
.....Judoci Vyd prece fretus  
Versu sexta mai vos collocat acta tueri.*

Des philologues se sont efforcés de combler la lacune. Dans un article récent, publié dans le *Bulletin de la Classe des Lettres, Académie Royale de Belgique*, 1942, pp. 90-107, M. Victor Tourneur énumère les restitutions qui ont été suggérées: *frater perfectus* (copie de Van Huerne); *suscepit laetus* (Waagen); *perfecit laetus* (James Waele); *suscepit promptus* (Mgr Monchamp); *frater perfecit* (Th. Reinach et Paul Faider qui ajoute un point d'interrogation après *perfecit*).

Comme l'écrit M. Tourneur, « la lecture *perfectus* nous montre que le mot estropié « commençait par *per* et se terminait pour le moins par *us*, puisqu'il rimait avec *fretus*.

» Pour obtenir la terminaison *us*, il faudrait un verbe au participe passé » de forme passive. Or, ce participe a un complément direct qui est *pondus*; » il appartient donc à un verbe transitif. Mais, puisqu'il a un sens actif, » tout en ayant une forme de participe passé passif, ce verbe transitif doit » être un verbe déponent.

» Le sens général doit être quelque chose comme « son frère Jean ayant » assumé le poids de l'entreprise jusqu'au bout (*per*) ».

» Le problème se réduit donc à ceci: trouver le verbe déponent commen- » çant par *per*, signifiant approximativement faire l'effort jusqu'au bout, » et comportant au point de vue métrique, au participe passé, trois demi » pieds.

» Or, il semble bien qu'il n'y ait en latin qu'un seul verbe réunissant toutes » ces conditions; c'est le verbe *perpeti* qui donne au participe passé de forme » passive *perpessus*, ayant supporté jusqu'au bout. »

*Perpessus* me paraît un peu forcé. En parcourant la *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* (1943, p. 86), je lis cinq lignes qui m'apprennent que M. Jean Gessler rejette lui aussi la correction proposée par M. Tourneur et conclut au maintien de la lecture traditionnelle (*perfectus*).

« Malheureusement, dirons-nous avec M. Tourneur, *perfectus* signifiant « ayant été achevé », ne peut donner un sens, accolé à *frater*. Ce mot est donc estropié »

Dès lors faut-il, avec Paul Faider, considérer ce passage comme un *locus desperatus*? Ma foi, non! Je risque *perfunctus*, participe du déponent *perfungi* qui remplit les conditions exigées avec raison par M. Tourneur. Sauf une, objectera-t-on: *perfungi*, comme le verbe *fungi*, est un verbe intransitif qui est suivi de l'ablatif et non de l'accusatif.

D'accord pour la prose littéraire de l'époque classique. Mais la construction transitive s'est conservée dans le langage familier. Ensuite dans Lucrèce (3,956) nous trouvons l'accusatif après *perfungi* : *omnia perfunctus vitai praemia*. Enfin, Cornelius Nepos et les prosateurs de l'époque impériale p. ex. Tacite admettent l'accusatif après *fungi*. Dès lors, il semble que rien ne s'oppose à la leçon *perfunctus*, mot qui, écrit en caractères gothiques, a pu facilement être pris pour *perfectus* par Van Huerne. Nous traduirons donc les trois premiers vers: Hubert Van Eyck, le plus grand des peintres, a commencé; à la prière de Josse Vyt, son frère Jean, proche par le talent, ayant achevé complètement la lourde tâche...

Je m'abstiens, pour le moment du moins, de traduire le dernier vers. Comme on le voit, au deuxième vers, j'ai traité *inceptit* comme un verbe absolu, ce qui n'a rien d'insolite d'après le dictionnaire de Gaffiot, s. v° *incipio*. On pourrait aussi sous-entendre un complément direct comme l'a fait M. Tourneur.

Pierre DEBOUXHTAY.

# TABLEAUX PEU CONNUS, CONSERVES EN BRABANT.

## II.

### A. - ANONYME.

*Déposition de croix* (fig. 1)

Toile: 195×151 cm.

Collection: Eglise St Lambert, Nossegem.

On ne peut manquer de remarquer dans le chœur de l'église Saint-Lambert à Nossegem, et placée au-dessus de l'autel majeur, une *Déposition de croix*, dont la composition et le graphique offrent une parenté étroite avec les œuvres de la deuxième période anversoise d'Antoine van Dyck.

Le souvenir qu'a laissé ce peintre à Saventhem, les rapprochements établis au cours de l'histoire entre les destinées de ce village et celles de Nossegem qui fut sous sa dépendance administrative et religieuse, doivent nous inciter à examiner cette toile avec plus d'attention.

Nous y voyons le Christ mort, soutenu au pied de la croix, obliquement et dans l'axe du tableau, par un personnage à turban: Joseph d'Arimathie, et par Saint Jean. A l'arrière-plan, la Vierge, aux mains jointes, se penche vers son Fils; elle se place entre une Sainte Femme qui pleure, à droite, et un homme barbu: Nicodème. Devant le Christ, un panier contient les instruments de la Passion, à côté d'un bassin de cuivre. A gauche, Marie-Madeleine tient une coupe d'orfèvrerie, dont elle soulève le couvercle, et porte les yeux vers la croix du supplice.

Notre premier soin fut d'en appeler aux archives de la paroisse. Ces archives sont heureusement classées avec ordre, et grâce aux soins comme à la bienveillance du curé, Mr. l'abbé Joseph Vanleeuwe, il nous a été possible de retrouver, sans peine, quelques pièces intéressantes. Nous donnons, en annexe à cet essai, tous les passages que nous avons pu trouver et qui concernent notre tableau.

Sans doute, si les extraits que nous publions aujourd'hui n'apportent malheureusement aucun témoignage contemporain, en ce qui concerne l'auteur de la peinture (1), ils nous fournissent, cependant, d'autres éléments qui ne sont pas négligeables.

---

(1) Un nom d'artiste ne nous sera donné que deux siècles plus tard, encore que d'une manière absolument gratuite, et sans que nous puissions nous douter de quelle preuve écrite ou de quelle tradition orale cette assertion se réclame. Nous y reviendrons plus loin.

Les archives de l'église font mention du tableau, pour la première fois, dans les comptes des marguilliers, de 1626 à 1627, comptes qui se clôturent le 13 mars 1629. A la date plus précise du *11 mars 1629*, nous apprenons qu'on travaille à l'encadrement qui surmonte l'autel majeur. Cet encadrement doit être compris dans le sens d'une construction importante, et que comporte habituellement les autels de la période baroque: sorte de retable selon la conception du temps ou « taferel », d'après une note qui suit de peu.

Une annotation marginale, particulièrement importante, nous fait savoir que le baron de Saventhem est le donateur du tableau.

Ce baron de Saventhem n'est autre que Ferdinand de Boisschot dont le nom, en regard de celui de van Dyck, a pris une signification familière depuis longtemps, du moins depuis 1621. Faut-il rappeler que ce fut l'année où ce mécène commanda au jeune maître anversois le panneau représentant *Saint-Martin* qui figure à l'église Saint-Martin de Saventhem?

En 1629, la nouvelle œuvre peinte vient donc d'être placée dans l'église. Son exécution doit se situer vers la fin de 1628, ou, tout au plus tard, durant les mois de janvier et de février 1629.

S'il est parlé du peintre, celui-ci n'est désigné que par le terme « schilder ».

Plus loin, les archives nous dévoilent que le tableau est placé dans le chœur de l'église pour en décorer l'autel majeur.

Le *13 novembre 1629*, une modification, peut-être prévue, est apportée au retable. Le baron de Saventhem fait surmonter le décor de boiseries monumentales (si nous en jugeons par le prix octroyé au menuisier) de ses armoiries sculptées.

Ensuite, le sculpteur, l'ébéniste et le peintre — toujours « de schilder » — sont reçus en la maison du Drossaert de Saventhem, probablement à la fin de 1629, lorsque tous les travaux sont terminés, afin de fêter l'événement. Que le peintre soit présent à cette réunion, est un indice précieux dont nous devons prendre note.

Mais encore une fois, cette omission du nom d'auteur est fâcheuse, d'autant plus que les noms des certains van der Elst et Gillis Van Belen, sont mentionnés lorsque les mêmes archives nous font part de travaux purement manuels.

Ce dernier nom: Gillis van Belen retient notre attention. En effet, un nouveau cadre lui est commandé pour la toile, en 1646.

Les archives nous donnent des indications sur les faits qui occasionnèrent ce changement.

Après les années de calme et de prospérité dont jouirent nos provinces sous le règne des archiducs Albert et Isabelle, succéda, tout aussitôt, une



Fig. 1. ANONYME. *Déposition de Croix.*  
Église S. Lambert à Nosseghem.



Fig. 2. P. J. VERHAGEN. *Christ ressuscité.*  
Couvent S. Joseph à Bruxelles.



période de troubles qui débuta avec la déclaration de guerre de la France à l'Espagne, le 19 mai 1635. Les archives de l'église nous apprennent que le curé dut quitter le village et que les biens de l'église furent remis aux locataires de celle-ci. La paix ne revint qu'en 1646, après onze ans de désordres et de désorganisation, avec l'ouverture du Congrès de Munster qui devait aboutir à la paix.

Nous pouvons supposer, qu'au cours de ces événements, le tableau fut mis à l'abri, tandis que son encadrement avait été abandonné, vide, sur place.

En 1660, onze guldens, huit stuivers, sont payés « aen den schilder » pour vernir le tableau ou le nettoyer.

Encore une fois, on parle du peintre sans indication de nom. Est-ce le peintre-auteur du tableau? A trente ans de distance, nous avons de la peine à le supposer. Est-ce un peintre quelconque, capable simplement de remplir l'office de restaurateur? C'est à cette hypothèse que nous nous rallions.

En 1669, le tableau est ramené de Malines. De nouveau, nous pouvons nous figurer ce qui motiva cette mesure. La toile avait sans doute été mise en lieu sûr à la suite de l'invasion française de mai 1667. Le calme n'étant revenu que le 2 mai 1668 avec la paix d'Aix-la-Chapelle, le déménagement de Malines à Nossegem est expliqué.

Van Erps, ébéniste, est chargé de replacer le tableau qui retrouve ainsi sa destination pour la troisième fois.

L'année suivante, en 1670, maître Coxie, peintre, se voit confier le soin de vernir la toile. On s'étonne de voir consigné un nom de peintre, pour la première fois.

La carrière mouvementée de cette œuvre d'art n'est pas terminée, car nous apprenons qu'Andries van Wandeleer replace le tableau pour la quatrième fois au mois d'août 1675. Nous supposons qu'il dut être dépendu en 1672, durant les troubles causés par l'arrivée de nouvelles troupes françaises entraînées, en juin 1672, par Louis XIV. Bien que la guerre ne fût pas terminée, l'œuvre peinte fut remise en place, tandis que la fortune des armes sourit, un instant, à Guillaume d'Orange.

La même année, au mois de *septembre 1675*, le tableau est reverni par « Monsieur Teniers ».

La peinture est maintenant sans histoire pendant près d'un siècle. Tout au plus, le rapport du curé van der Elst, rédigé *entre 1669 et 1677*, relate-t-il la présence d'une *Mise au tombeau du Christ*, au-dessus de l'autel majeur, sans autre commentaire. Il en sera de même dans le rapport à l'archevêché, du curé S. Bruynaerts en 1733.

En 1760, l'autel et son retable demandent une restauration radicale. Celle-ci sera décidée le 1<sup>er</sup> mai. Le 30 août de la même année, il est constaté, par écrit, que l'autel est en mauvais état, que la restauration n'aura pas lieu, car il faut un nouveau tabernacle, et que, pour l'y placer, la *Déposition de croix* sera surélevée.

Une cinquantaine d'années plus tard, le tableau fut dépendu pour être réentoilé *entre 1805 et 1814*.

En 1909, un incendie éclata dans l'église. Une partie du maître-autel fut atteinte par les flammes qui endommagèrent quelque peu le tableau. Celui-ci fut restauré en 1912 par C. Leegenhoek après diverses négociations qui durèrent trois ans. Il est aisé de distinguer les atteintes du feu qui toucha la composition dans la partie droite, vers le bas, faisant sauter la peinture sur les jambes du Christ, en dessous des genoux, détériorant le Saint-Jean tout entier pour monter jusqu'au coude gauche de la Vierge. Tout le reste fut indemne.

Les péripéties du tableau se terminent ainsi pour l'instant!

Il est relativement peu commun de trouver, au sujet d'une œuvre d'art, un ensemble de détails et de faits aussi circonstanciés, nous permettant d'en retracer le destin depuis le moment de son exécution jusqu'à nos jours. De plus, l'intérêt de ces faits, rapportés par des archives restées intactes et tenues à jour pendant trois siècles, dépasse quelque peu l'histoire locale d'une paroisse brabançonne. Les épisodes du destin de ce tableau nous permettent de côtoyer la grande histoire comme les événements politiques dont nos provinces furent le théâtre et l'enjeu au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, en nous offrant l'occasion de les constater à nouveau.

Le silence qui entoure le nom du peintre reste regrettable.

Le seul nom, que nous ayons retrouvé, est celui de « Jan van Hoek », que mentionne un document de 1858, document dont nous donnons la copie.

Nous serions tentés de penser à ce Jan van den Hoecke qui s'inspira de van Dyck d'une manière si tenace au cours de sa carrière de peintre. S'il n'est pas spécifié que le tableau attribué à « Jan van Hoek » est celui du maître-autel en particulier, cette difficulté n'est, toutefois, pas insurmontable.

En effet, divers passages des comptes de l'église, des années 1854 à 1857 et 1858, que nous ne croyons pas utile de reproduire, parlent de travaux effectués aux autels latéraux, car, en une occasion, il est clairement dit «de kleine auteren ». On ne peut supposer que le nom de Jan van den Hoecke ait été appliqué à une des peintures de ces autels (2).

---

(2) L'autel latéral nord ou autel de la Vierge était décoré d'une toile représentant l'*Assomption de la Vierge*, mentionnée pour la dernière fois dans le rapport du curé Bruynaerts  
154

Nous pouvons conclure que le document de 1858 ne peut faire allusion qu'au tableau de l'autel majeur.

Rien, toutefois, ne permet d'affirmer que ce document offre une preuve suffisante, aussi, ce détail établi, devons-nous abandonner cette attribution pour nous pencher sur l'œuvre même.

Arrêtons-nous à la Madeleine, placée à gauche de la composition. Cette dernière figure, à demi-coupée dans le sens de la hauteur, nous fait penser tout de suite à une adjonction. En maints endroits, nous pouvons déceler une couche de peinture superposée à une autre, ne fut-ce que le long de l'épaule et du bras gauches de la sainte, là où les cheveux dorés et transparents laissent paraître le fond constitué par le linceul.

Il nous paraît probable que l'adjonction de ce personnage est due au peintre même, et ne peut être donnée à une autre main qui serait intervenue après coup.

Les touches de peinture, qui composent cette silhouette, sont celles que nous trouvons partout ailleurs dans le tableau. La palette s'harmonise en tous points avec l'ensemble de la coloration générale, tandis que les craquelures, dont a souffert la pâte, se poursuivent au-delà des limites assignées au personnage.

Parlant de limites, il faut admettre que cette figure de gauche, de même que la femme pleurant à droite ont dû être coupées. Cette mutilation de la toile a pu survenir soit en 1646 lorsqu'un nouveau cadre fut commandé, soit en 1760 lors de la restauration de l'autel, soit encore entre 1805 et 1814, lorsque la peinture fut réentoilée.

De son côté, le graphique est complexe. D'une part nous trouvons des éléments qui s'approchent. Ainsi, la main gauche de la sainte, tenant le vase d'aromates, prend le même mouvement que la main gauche du saint évangeliste; les poignets se plient de la même manière, comme les pouces se détachent par un écartement semblable. La confrontation des doigts entre-croisés de la Vierge, ou de ceux de la femme qui pleure à l'arrière-plan est convaincante. Chaque fois, nous retrouvons les mêmes épaisseurs caractéristiques, les mêmes applications de la peinture, la même structure des coups de pinceaux. Par ailleurs, les étoffes sont traitées, en leurs plis, d'une manière identique.

---

comme se trouvant sur cet autel. Comment ce tableau disparut-il? Nous ne le savons pas.

L'autel latéral sud, primitivement dédié à Sainte-Anne, comme nous le savons par le rapport du curé A. van der Elst, entre 1669 et 1677, était surmonté d'une composition figurant le *Denier de César*. Mais, entre 1675 et 1685, cet autel fut consacré aux âmes du purgatoire, et les archives indiquent le nom du peintre: « Jacobus van dries », comme auteur du tableau en ce lieu. Ce tableau ne peut être que celui qui s'y trouve encore aujourd'hui: peinture médiocre représentant le *Christ versant son sang pour la rédemption des âmes du purgatoire*.

Si nous avons insisté sur l'unité de métier qui régit toutes les parties du tableau, il nous reste à faire remarquer combien l'esprit qui se dégage de cette Madeleine s'écarte sensiblement de celui qui gouverne le reste de la composition.

Il ne nous semble pas douteux que le peintre, en ajoutant cette figure, a voulu innover. Ce qui étonne, c'est que n'ayant plus sous les yeux, de modèle chez van Dyck, il ne se soit pas évertué à trouver chez ce dernier une source d'inspiration directe, en puisant, par exemple, dans une autre œuvre de ce peintre. Tout au contraire, il rompt délibérément le lien qui devait rattacher sa figure à l'ensemble, pour en composer une qui devient un hors d'œuvre absolu. Si le peintre puise en lui-même, nous sommes frappés de voir à quel point il se rapproche de Rubens. Si le prototype ne peut se retrouver tel quel chez ce maître d'une manière tout à fait identique, le peintre insuffle à sa création cette allure rubéniennne, qui se traduit aussitôt par une plénitude physique, une opulence matérielle, une volupté rythmique des masses, qui ne se trouve pas chez van Dyck.

Que l'on oppose, à présent, aux bras du Christ où à ses mains, le bras gauche ou les mains de la Madeleine, et le contraste est inévitable.

C'est le moment de remarquer combien les mains, les doigts du Christ sont dissemblables de ceux que nous venons de voir, non par la manière dont ils sont traités, mais par leur conception. Il semblerait presque qu'ils aient été l'objet d'une intervention d'un peintre tel que van Dyck, si nous ne retrouvions dans ce modelé, dans le dosage des ombres et de la lumière, cette unité déjà observée.

Le corps du Christ forme, à lui seul, la strophe la plus lyrique et la plus harmonieuse de cette composition; le visage en fait un couronnement excellent et offre au regard un exemple en matière de perspective.

Seule, la palette trahit, ici, une incompetence expérimentale et de goût, à la fois. La carnation du corps est traitée en un gris verdâtre qui nous mène loin des tonalités appliquées par van Dyck en pareilles circonstances. Nous ne prendrons pour exemple que le *Christ pleuré* du Musée d'Anvers (n° 403) qui date de 1629 ou le *Christ pleuré*, du même musée (n° 404). Ces peintures montrent, au contraire, un gris lumineux, tout à fait franc.

Il semble que cette couleur dangereuse reste la pierre de touche des maîtres.

Dans son attitude générale, le Christ de Nossegem rappelle surtout celui du *Christ pleuré* du Kaiser-Friedrich Museum (n° 778), car pour ce qui est de la palette, la composition de Berlin qui fait l'effet d'une œuvre exécutée avec hâte, montre une coloration terne, où le gris est comme brouillé par un pinceau fatigué.

Ainsi par l'exécution, par la conception même, ce Christ de Nossegem est quasi irréfutable. Ce ne peut être là que le travail d'un élève, ou mieux, d'un copiste zélé, attentif plus à la lettre qu'à l'esprit, et qui sort de l'épreuve sans être purifié par une transposition, mais ayant renchéri sur le maître, ayant, en somme, forcé la note, en finesse et en modelé, alors qu'un original comporterait une liberté d'allure, perdue dans la réplique.

La collection Rodolphe Kahn possédait une esquisse (toile: 33×23 cm.), représentant une *Déposition de croix* et, datée par Emil Schaeffer (3), 1627-1637. Dispersée avec la vente de cette collection, nous n'avons pu suivre, jusqu'à présent, la trace de cette ébauche que nous avons recherchée avec l'espoir d'en donner une reproduction meilleure que celle du *Klassiker der Kunst*.

Cette esquisse apporte un renfort singulier à l'ensemble des données dont s'entoure déjà la peinture de Nossegem.

La composition du tableau d'une part, de l'esquisse d'autre part, est identique. Le peintre n'a ni transposé, ni interprété; il a tout simplement copié un modèle qui lui était proposé.

Seule, la Madeleine, comme nous le savons par d'autres investigations, est ajoutée, à gauche.

En comparant la copie avec l'esquisse, nous pouvons remarquer un léger décentrement du sujet tout entier vers la droite. Le peintre y trouve alors le loisir d'intercaler sa figure de Marie Madeleine en y mettant du sien, et de remplir de cette façon un vide que le copiste ne crut pas assez comblé par le motif accessoire primitivement proposé par van Dyck, nous voulons dire, le panier et le plat de cuivre.

Ces facteurs décoratifs, auxquels l'épigone ne renonce pas, sont maintenus, mais déplacés vers le centre de la toile, dans le prolongement de la croix.

Dans son désir d'encadrer le thème, le peintre, s'il parvient à son but, n'échappe pas à l'écueil d'étouffer sa composition qui souffre d'un manque d'air, de cet air que, par contre, nous sentons circuler librement dans le thème simple et dépouillé de van Dyck.

Notons, de plus, que le suiveur a projeté de l'ombre la figure épisodique de Joseph d'Arimathie, pour l'amener à contrebalancer de toute son envergure les figures féminines de droite.

En ce qui concerne ces variantes, exception faite de la dernière qui s'in-

---

(3) Emil SCHAEFFER: *van Dyck. Des Meisters Gemälde*, dans *Klassiker der Kunst*. Stuttgart und Leipzig. 1909. pl. 96.

tègre à la composition, ajoutons, une fois de plus, que nous croyons pouvoir les dater du moment même de l'exécution du tableau, et ne pas y voir des adjonctions postérieures, comme on pourrait être tenté de le croire. Les archives de l'église, si explicites, en général, au sujet de la carrière du principal ornement de l'édifice, ne mentionnent nulle part une opération de ce genre.

Nous sommes amenés à nous demander quels autres rapports peuvent exister entre la composition de Nossegem et l'esquisse de van Dyck.

Plusieurs hypothèses nous sollicitent.

a) Le tableau de Nossegem est une œuvre de van Dyck. Cette solution n'est pas défendable.

b) La commande d'un tableau fut offerte à van Dyck par Ferdinand de Boisschot. Le maître proposa une esquisse, qui fut acceptée. Cette hypothèse n'a rien que de plausible. Ensuite, le tableau fut mis en œuvre dans l'atelier de van Dyck. Dans ce cas, le maître y aurait mis la main, ou n'y aurait pas mis la moindre retouche, avant de livrer l'œuvre comme étant entièrement de lui; il n'y aurait rien là qui fut étonnant.

La correspondance de Rubens (4) nous avertit, sans détours, de cette manière de procéder; Antoine van Dyck n'y échappa pas, surtout durant sa deuxième période anversoise, alors qu'il fut littéralement débordé de commandes.

Cependant, nous devons nous retenir sur cette voie, et nous souvenir que le peintre fut reçu en 1629 à la maison du Drossaert de Saventhem. Si nous devons considérer le tableau de Nossegem comme un travail d'atelier, van Dyck en aurait assumé une paternité qu'il n'aurait pas partagée avec un aide.

c) On pourrait également avancer l'idée que van Dyck, pressenti par le baron de Saventhem, aurait fourni une esquisse en proposant un peintre de son entourage. Mais que van Dyck permette l'exécution d'un travail de ce genre, en dehors de son atelier, sur une ébauche de sa main, le chose ne nous semble pas vraisemblable.

d) Il reste l'hypothèse de la copie pure et simple d'après une œuvre de van Dyck, perdue, ou pour l'instant encore ignorée, copie faite par un peintre assez connu pour que le baron de Saventhem ait fait appel à lui.

En définitive, c'est la solution à laquelle nous nous rallions pour l'instant.

On pourrait objecter que ce copiste devait être estimé, puisque le prix attaché à son œuvre était grand à l'époque. Le souci que l'on mit à le soustraire aux dangers de la guerre est là pour nous l'assurer.

---

(4) P. P. RUBENS: *Correspondance*. Traduite et annotée par Paul Colin. Bruxelles, 1934. t. I.

Il faut cependant ne pas perdre de vue que la valeur d'une œuvre est une qualité souvent subjective, et les égards qui entourèrent cette composition, durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, peuvent provenir davantage de la considération dont s'aurole un donateur tel que Ferdinand de Boisschot, que de l'importance attachée au nom de l'auteur, nom qui, d'ailleurs, n'est jamais mentionné.

L'intérêt que peut avoir le tableau de Nossegem est ainsi considérablement augmenté par les quelques détails, si infimes qu'ils soient, apportés sur Antoine van Dyck.

Premièrement, nous demeurons convaincus que van Dyck exécuta une *Déposition de Croix*, en tout semblable à la nôtre, deuxièmement que celle-ci doit être datée, comme l'esquisse, de 1628.

De cette manière, des considérations élaborées autour d'un peintre anonyme, nous permettent de situer une œuvre de van Dyck d'une manière précise et certaine.

#### EXTRAITS DES ARCHIVES CONSERVEES A LA CURE DE L'EGLISE SAINT LAMBERT A NOSSEGEM.

Comptes des Marguilliers de l'église de 1626 à 1627, clôturés le 13 mars 1629 avec annexes des comptes du Rév. Curé And. van Turnhout à Saventhem et desservant à Nossegem (comptes finissant fin juin 1629).

Folio 4 verso: *Item noch gegeven vuer den schrijnwercker/op het werck dat hij aenveert/ heeft den XI Meert anno 1629 de/somme van* ———— *L Rg.*

accompagné de la note marginale: *bij quit/dr welbehaegen/van mijn heer/ den Baron van Saventh.*

Folio 5 verso: *Item op 't slot synder rekeninge betaelt over costen/ghedaen van schrijnwercker die het tafereel sal/maecken van hoogh autaer* ———— *CC st.*

Folio 6 recto: *Item breng den rendant tot volle betalinge van/tafereel van- hoogh autaer, dwelc gecost heeft/een hondert ende negentich Rg ende noch vijf/Rg van* ———— *CXLV Rg.*

— *Item breng den rendant als voors betaelt aenden/schilder van het tafereel voor de cost.../ende noch van verteerde costen* ———— *X Rg. XIII st.*

Comptes de l'église à partir de 1628, clôturés le 13 novembre 1630.

Folio 4 verso: *Item noch gegeven van verteerde costen/ghedaen ten huisse van den drossaert van/Saventhem door den Biltsnyder, den schilder/ende den schrijnwercker* ———— *III Rg. X st.*

— *Item den XIII November anno 1629 gegeven/van de Wapen van menheer den Baron van Saventhem/die in het Tafereel ghestelt is in de Kercke/van Nosseghem ende dat voor het snijden ende/stofferen derselver wapen* ———— *XVI Rg.*

Folio 5 verso: *Item noch gegeven aen Merten Van der/Elst den jonghen van verteerde costen/ghedaen door den schrijnwercker meytzers/steenhouwers ende den smet als men het/Tafereel van de hooghen autaer gherecht/heet ende soo van den voynt ende... ..) soo isser verteert in diversche reysen de/somme van* ———— *VIII Rg XV st 1 b.*

Comptes de l'église de 1646.

Folio 6 recto: *Item gegeven aen Gillis van belen/voor een Rame tot die schilderye en/een*

Comptes de l'église de 1660.

Folio 3 recto: *Item gegeven aen den schilder tot/vernissen van de schilderye de somme/ van ——— II G. VIII st.*

— *Item gegeven aen selven schilder voor/syne verteerde costen de somme van ——— 1 G.*  
Comptes de l'église de 1653 à 1669 (inclus) date de la mort du curé G. Cuvelier.

Folio 22 verso: *Item 1669 als nog gegeven/voor het haelen van de/ schilderye van den hoogen/Autaer de welcke ghe/vluegt was tot Mechelen/ende aen den schryner/Erps voor het opnagel/en met die nagels ——— XXVIII 1/2 stuivers.*

Comptes de l'église de 1670.

Folio 12 verso: *Item betaelt aen Meester/Coxie schilder voor/ het vernissen van de/ schilderye van den hoogen/Autaer met syn ghe/lach te saemen de/somme van ——— II Rg. VIII st.*

Comptes de 1670 à 1677 se clôturant avec le départ du curé André van der Elst.

Folio 4 recto: *Item in Aug. 1675 aen Andries De Wandeleer voor/het opdoen van de schilderye van den hoogen/autaer gegeven 0-4.*

— *Item in Sept. 1675 aen Monsieur Teniers/voor het vernissen van de schilderyen van allen/de autars betaelt ——— 8 - 8.*

Comptes de 1673 à 1674 clôturés, en octobre 1675.

Folio 17 recto: *Item betaelt aen Joost/Van de Velde over tgene Monsieur/N.Teniers in/ 7ber 1675 voor het vernissen/van alle de autaren/van de Kercke voors. verteert/heett volgens de quittantie/datum 18.7ber 1675, de somme van ——— 2.8.*

Rapport à l'archevêché du Curé André van der Elst (curé de 1669 à 1677).

Folio 1 recto ad. 4.: *Tria in ecclesia de Nosseghem sunt altaria.../ in summo est imago representans sepulturam Christi D<sup>ni</sup> in altare/d. Virginis imago representans assumptionem B. Mariae, in altare/S Annae imago representans historiam evangelii in qua/per verba illa vobis significatur reddeite quae sunt Caesari, etc...*

Rapport à l'archevêché du Curé S. Bruynaerts en 1733.

Folio 1 verso ad. 4.: *Tria sunt altaria/Panci sunt imagines sculpti et picti/in picture summi altaris representatur/depositio Christi de cruce, in alio assumptio/B.M.V. in 3 liberatio animarum in purgatorio. (5)*

Besoigné 1 Meert 1760 van Architect Donckers

Folio 1 verso: *Heeft geantwoordt voor eerst den grooten/authaer dat den selven soude comen worden/gerepareert bestaende in het oversien van/de colonnen ende cornissen als mede het/couronnement van den selve authaer...*

Rapport d'Anthon meester metser ende geswooren meerer deser stadt Brussel beneffens Sr B Balvoet Baumeester ende meester schryner deser voors. stadt 30 Augustus 1760.

Folio 1 verso: *Item in de kercke hebben wij oock/bevonden dat den hoogen autaar is in /sleghten staet ende niet meriteert/de onkosten van eenige restauration/...../soo is het vast dat daer noodigh is/gemaect te worden een nieuw sterckt/tabernakel met eenen nieuwen/autaer aengesien datter nue geen/plaets en is om een tabernakel/*

(5) Cette peinture existe encore, et orne l'autel latéral sud de l'église.

Suite, au Folio 2 recto: *te stelle sonder de schilderye van/den autaar te schenden ofte te ver/hoogen.*

Comptes de l'église de 1768 à 1770 (inclus)

Folio 3 verso: *Item gegeven aen Jan Huyens de somme van/seven en dertigh gulden over het verteren/en logeren van de schrynwerckers als den/nieuwen altaer gestelt is actum den/11 Mey 1770 ————— 37 - 0.*

Comptes de l'église de 1805 à 1814 (inclus)

Folio 3 recto: *Item voor het draegen en haelen door twee mannen/de autaar-stuk om te verdoocken. 2-2=0.*

Document de 1858.

*Ontfangen van Joannes van Espen/Tresorier van het kerk fabrick van Nosseghem/de somme van veertig francs voor/het herstellen van de autaar schildery/der selve kerk geschilderd door/Jan van Hoek.*

signé: J. Bernaerts  
Nosseghem, den... september 1858  
Visa  
F. H.

---

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

*Christ ressuscité* (fig. 2).

Toile: 115 × 75 cm.

Collection: Couvent St Joseph. Bruxelles.

---

Il n'est peut-être pas sans intérêt, pensons-nous, d'attirer l'attention sur un tableau de P. J. Verhaghen que nous avons retrouvé chez les Pères Rédemptoristes, au couvent St Joseph, à Bruxelles.

Nous voyons, dans cette œuvre, le Christ ressuscité et triomphant, à demi drapé dans un manteau aux larges plis, tandis qu'il se présente à nous par un geste de victoire. Dans le haut, un angelot soutient une croix, sur un fond de nuages irisés de lueurs, et qu'ornent un Saint Esprit, ainsi que trois têtes ailées de putti. A gauche, saint Pierre, muni des clefs de l'Eglise, soulève un livre posé sur un socle de marbre; derrière lui, paraissent deux curieux. Dans le bas, à droite, deux génies du mal, dont l'un couronné de vipères tel une gorgonne antique, sombrent dans les feux de l'enfer et se tordent sous l'étreinte de leur perte. En bas, à gauche, une bible est ouverte au livre de Josué, chapitre XXIV, verset 15. Nous y lisons ces mots: ELIGITE/HODIE CUI/SERVIRE/POTISSIMUM/DEBEATIS (choisissez aujourd'hui qui vous voulez servir).

Sous ce volume, la peinture est signée et datée: P. J. Verhaghen. f. 1803.

Bien que les archives du couvent St Joseph ne nous révèlent aucune indication sur la provenance ou sur la date d'acquisition de cette toile, nous croyons pouvoir l'identifier avec le *Christ triomphant* que mentionne

Victor de Munter (6) dans le bel ouvrage qu'il consacra au maître louvaniste, et où il nous dit ceci: « En 1803, Verhaghen a peint un *Christ triomphant*. C'est une œuvre de chevalet, à laquelle l'artiste n'a pas apporté tout le soin voulu. En 1875, elle appartenait à M. Debie, négociant à Louvain; vers 1900, elle faisait partie de la collection de M. Henri Thomas, qui la céda avec toute sa collection à M. Vrebos, de Cortenberg. »

A défaut de preuves contraires, le titre de *Christ triomphant* donné par De Munter, — et qui s'applique à notre tableau — la similitude des dates 1803, enfin la qualification du format, en l'absence de dimensions précises, nous permettant de reconnaître l'œuvre citée par l'ancien conservateur du musée communal de Louvain.

La composition du *Christ ressuscité*, centrée autour du Sauveur, tend à nous donner une impression d'équilibre. Cet équilibre est renforcé par une absence marquée de mouvement.

Nous sommes loin des œuvres de la maturité du peintre: œuvres animées encore d'un rythme qui se réclamait de l'héritage du XVII<sup>e</sup> siècle. Ici, Jésus « pose » dans un statisme complet; Il n'est rien d'autre que la copie d'un modèle. Nous nous figurons ce modèle, debout sur son estrade; le peintre lui a prescrit un geste, et vient de disposer la draperie, calculant l'effet des plis comme les rapports de leurs volumes. Cette tâche accomplie, l'artiste est retourné à son chevalet, et, avec une conscience qu'appuie une longue expérience, il reproduit ce qu'il voit, attentivement, sans flamme.

Nous avons insisté déjà sur l'accentuation des types favoris de Verhaghen (6bis). Nous pouvons en revoir, ici, une nouvelle illustration.

Le Christ rappelle, en effet, ces anatomies trapues et épaisses telles que nous les connaissons par les *Christ en croix* des collections V. De Munter (7) et Herps-Bourdeaux à Lubbeck (8) ou encore au musée communal de la ville de Louvain (9).

Toutefois, ces dernières peintures montrent une écriture qui ne renonce nullement à l'expression du rythme. Par contre, dans ce *Christ ressuscité* c'est à peine si le papillonnement des angelots ou le geste de saint Pierre, rappels d'anciens sujets souvent repris, compensent l'application studieuse avec laquelle fut exécuté le thème principal; là, nous n'en pouvons douter, la volonté de mouvement est réduite à une nomenclature des attitudes.

---

(6) VICTOR DE MUNTER: *Pierre-Joseph Verhaghen et son œuvre*, Bruxelles, 1932, p. 132.

(6bis) *Tableaux peu connus conservés en Brabant I*, dans Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. XII. 1942. 4- pp. 259-270.

(7) V. DE MUNTER: *op. cit.* 1932 pl. XXXIV.

(8) V. DE MUNTER: *op. cit.* 1932. pl. XXXIII.

(9) V. DE MUNTER: *op. cit.* 1932. pl. XXXII.

A droite, les contorsions des réprouvés nous reportent à quelque souvenance rubénienne. Verhaghen retourne-t-il aux sources vitales de son inspiration? Est-ce un souvenir suranné qui, montant des profondeurs du subconscient, affleure à la surface de sa mémoire? Ou est-ce plutôt l'exploitation systématique d'un art dont il subit encore la domination? Probablement la création de Verhaghen est soumise à un complexe où entrent de ces divers facteurs.

Le grand *Jugement dernier* (10) de Rubens, ou le petit *Jugement dernier*, (11) qui datent respectivement de 1615-1616 et de 1618-1620, ou, aussi, la *Chute des anges rebelles* (12), nous montrent des corps musclés, forts, des gestes distordus, des bouches étirées par l'horreur, des yeux révoltés, des poings crispés qui sont bien à l'origine de ceux que nous trouvons ici.

Il n'en reste pas moins vrai que ces détails accessoires au sujet principal n'en rompent point le docile académisme. Il est curieux de constater que Verhaghen qui sut traverser la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle sans se laisser émouvoir par l'esthétique du temps, parvenu au seuil du XIX<sup>e</sup> siècle, âgé de 65 ans, n'est plus invulnérable à certains concepts nouveaux.

Verhaghen, en effet, dans la réclusion de son atelier, se laisse doucement envahir par l'atmosphère de la peinture classique, plus conforme à son imagination appauvrie; en en suivant l'esthétique, il se procure peut-être la sensation de se renouveler lui-même.

M. Jacques Lavalleye nous a fait remarquer combien la tête d'homme qui surgit à l'arrière-plan gauche, sous le bras droit du Christ, présente des analogies avec certains portraits de la même époque. Sans doute, le visage est-il traité selon la facture propre à Verhaghen : par touches légères, superficielles, encore rapides, et en tous points étrangères à la technique froide, lisse, tendant à recouvrir de couleur les espaces délimités par le dessin, technique voulue par les peintres de la nouvelle génération. Déjà il faut noter, dans cette tête, un « style » classique. La coiffure est bien du début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec les cheveux ramenés de derrière la tête, en mèches qui caressent les tempes. On songe à quelque préfiguration des portraits de F. J. Navez.

Verhaghen, malgré son âge et sa routine, serait-il un précurseur? Certes non, mais souvenons-nous, qu'en 1880, le peintre accepta la présidence d'honneur d'une école de peinture et de dessin fondée à Louvain. Jusqu'à peu de temps avant sa mort, il surveilla scrupuleusement les progrès de cette institution.

---

(10) *Altere Pinakothek*, Munich, *cat.* 1936. n° 890.

(11) *Ibidem.* n° 611.

(12) *Ibidem.* n° 320.

Cette académie répondait à un besoin: nécessité de réunir en faisceau les énergies nouvelles, les représentants d'une génération jeune. De cette académie-là, nous savons que faisait partie François Jacquin (1756-1826), ce peintre louvaniste, dont les œuvres, malgré l'oubli dans lequel elles sont tombées, ne sont pas sans mérites; nous en connaissons un certain nombre, enfouies dans des collections privées, et qui n'attirent encore l'attention d'aucun historien de l'art (13).

Les peintures, ou mieux les portraits de F. Jacquin, nous révèlent une conception, à la fois réaliste et classique du portrait. Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce peintre, encore jeune, supplanta Verhaghen dans les préférences de la clientèle locale; on ne peut assurer qu'il fut un suiveur d'Ingres, de David ou qu'il s'inspira de Navez. D'aucuns de ces peintres il ne devait connaître les œuvres à l'époque où il peignit le portrait si typique de *Madame Martin van der Beelen*, signé et daté 1805, et que nous avons trouvé à la cure de la Collégiale des Saints Pierre et Guidon à Anderlecht, parmi les tableaux de la collection de M. l'Abbé E. van der Beelen.

François Jacquin est un peintre classique dont la formation se fit spontanément, reflétant avec fidélité et par un processus esthétique purement autochtone, les tendances de son temps. C'est à lui, pensons-nous, que Verhaghen emprunta ce faible aspect de ce que nous nommerions les «lumières du classicisme» et que nous percevons dans ce *Christ ressuscité* comme nous y avons décélé auparavant une marque flagrante de la discipline académique.

Comme le signale V. De Munter, les œuvres de P. J. Verhaghen, datant du XIX<sup>e</sup> siècle, sont rares.

De 1801, date une *Vierge et Enfant* (14) ainsi qu'un *Samson luttant contre le lion* (15).

En 1802, se place l'exécution d'un *Christ remettant les clefs à saint Pierre* (16) en l'église de Wackerzeel, et, en 1803, *Quatre Evangélistes* (17), toile qui se trouvait autrefois dans la même église.

De 1803 est également datée la *Contenance de Scipion* (18) du musée communal de Louvain, de même que l'œuvre dont nous nous occupons.

Le tableau du couvent St Joseph reste donc, très probablement, une

---

(13) La seule étude que nous connaissons sur F. Jacquin est de V. DE MUNTER : *François Jacquin et son œuvre*. Louvain 1928.

(14) DE MUNTER: *op. cit.* 1932, p. 67.

(15) DE MUNTER: *op. cit.* 1932, pp. 67 et 99.

(16) DE MUNTER: *op. cit.* 1932, pp. 67-130.

(17) DE MUNTER: *op. cit.* 1932, pp. 67 et 138.

(18) DE MUNTER: *op. cit.* 1932, pp. 66 et 100.

des ultimes productions du maître louvaniste; à ce titre seul, elle méritait plus qu'une mention.

Toutefois, malgré ses défauts, c'est dans la palette de cette œuvre qu'il faut rechercher le dernier reflet d'un art qui ne va pas sans provoquer de l'intérêt. La délicatesse du coloris est remarquable.

La composition entière est traitée dans des tons beiges, dont les variations monochromes font les frais de tous les éléments accessoires au Christ.

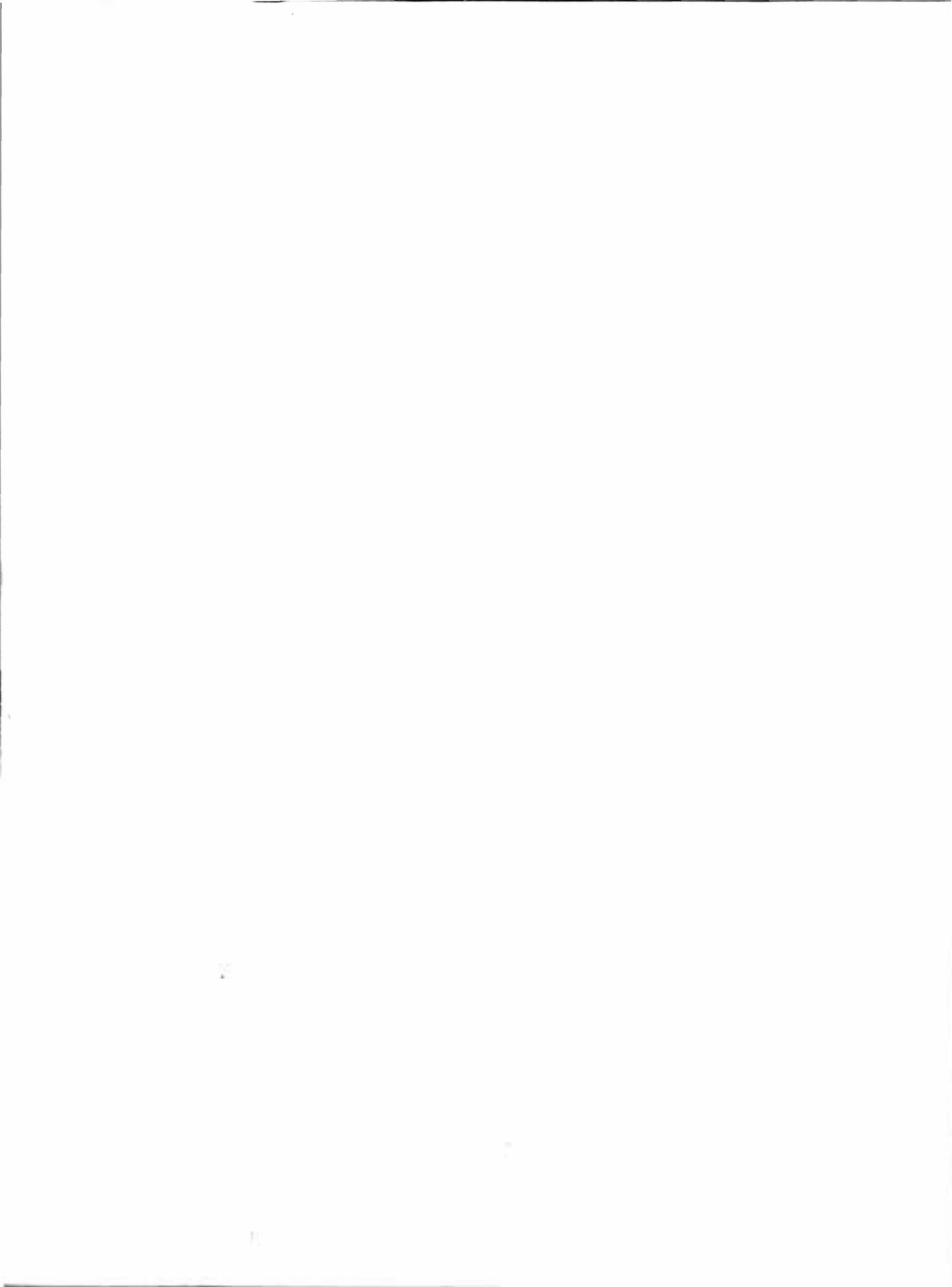
Seul, Saint Pierre montre sous sa houppelande la manchette d'une chemise bleue, d'un bleu maintenant passé, mais qui dut être vif et intense, et que le peintre a disposé encore sur l'épaule gauche du saint, et qui, de part et d'autre, encadre son cou. Un rappel identique de ce même ton souligne le visage de l'angelot de droite, et nous ramène aux lointaines influences senties au cours du voyage d'Italie (1771-1773) et duquel Verhaghen rapporta le souvenir de ces bleus dont on pourrait déceler l'origine chez Tiepolo.

Au centre, le Christ capte sur lui toute la lumière et la réfléchit, selon le principe cher aux peintres du XVII<sup>e</sup> siècle. La note sonore du tableau retentit avec le manteau dont le Sauveur se drape, manteau d'un rouge chaleureux.

C'est encore là, dans toute sa puissance, l'accord majestueux d'une palette qui fit le prestige de Verhaghen, ce rouge de la belle période du peintre, surtout, et ce qui ne nous a jamais tant frappés que dans une de ses compositions les mieux orchestrées: l'*Adoration des bergers* de l'église St Clément à Eppegem, œuvre mal connue aussi, et qui peut être datée de 1775-1780.

Ainsi pouvons-nous constater un des mérites de cet artiste qui, jusqu'à la fin de sa carrière, résiste à la mièvrerie inhérente à certaines œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle. Et, s'il est vrai qu'il perdit, comme ses contemporains, le sens vrai de la couleur, du moins sait-il encore marquer d'un accent fort une palette qui se veut toujours vigoureuse.

Comte d'ARSHOT.



# PORTRAITS DE FAMILLE

## gravés en manière noire

par Wallerand VAILLANT

C'est en 1658 que Wallerand Vaillant, de passage à Francfort à l'occasion du couronnement de l'empereur Léopold I, reçut du prince Rupert communication du secret de la gravure, dite « à la manière noire », dont l'invention, due au colonel Ludwig von Siegen, remontait à l'année 1641.

Abandonnant alors l'eau-forte, qu'il pratiquait depuis plusieurs années, Wallerand, l'un des précurseurs de ce procédé nouveau, s'y adonna complètement et produisit en l'espace de dix-huit ans environ 230 pièces.

Ses portraits de famille nous semblent toutefois devoir être situés entre 1665, année de son retour à Amsterdam, et 1677, année de sa mort survenue en septembre, soit une douzaine d'années.

L'absence de légendes au bas de ces gravures rend leur identification très malaisée. Si nous pouvons, grâce aux généalogies précises que nous sommes parvenus à dresser des membres de cette famille, proposer quelques indications, nous en serons toujours réduits pour plusieurs à des hypothèses en l'état actuel des choses.

J. E. Wessely, auteur d'un catalogue de toutes les estampes de Wallerand Vaillant, a bien pu faire œuvre intéressante en les dénombrant et en en indiquant divers états; la chose est relativement facile, lorsque celles-ci comportent des renseignements précis. Il n'en est plus de même quand on aborde les portraits de famille, et presque tout est à refaire dans ce domaine.

Les indications de Wessely, qui passait pour une autorité en la matière, sont absolument fantaisistes et ne reposent sur aucun fondement sérieux.

Si Ver Loren van Themaat (2) a suivi la même voie, notre appréciation à son égard est forcément identique.

Wessely mentionne 25 portraits de famille. Le Blanc, dans son « *Manuel de l'amateur d'estampes* », dont la partie consacrée aux Vaillant n'a vu le jour qu'en 1889, plus prudent n'en relève que 15. Les autres sont notés dans la série des « *Inconnus* », avec les indications recueillies d'autre

(1) Wallerand Vaillant. Verzeichniss seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter beschrieben von J. E. Wessely. Wien, 1865, W. Braumüller, in-8°.

(2) Le catalogue de M. Wessely sur l'œuvre de Wallerand Vaillant, annoté et amplifié par Ver Loren van Themaat. Utrecht, 1865. Kemink et fils, in-8°.

part, mais sous réserves. Nous serions volontiers d'accord avec le premier quant au nombre, mais nous sommes forcé de constater que les identifications qu'il leur impose sont incontestablement erronées.

L'ignorance dans laquelle on se trouvait d'ailleurs des dates généalogiques concernant la famille Vaillant faisait de ce travail comme une sorte d'aventure sur un terrain fragile et plongé dans l'obscurité.

De tous ces portraits, deux seulement à notre connaissance portent une indication. — Wallerand Vaillant (W.2) et Maria Vaillant (W.6).

Le n° 1 de Wessely indique « *Wallerand Vaillant dessinant l'Hercule Farnèse* ».

Ce n'est pas Wallerand, mais André, son plus jeune frère, âgé de douze ans environ. L'écart de trente-deux ans, existant entre les deux, est trop important pour permettre une confusion dans semblable identification.

Cette gravure, mesurant en c/m 32x30, peut dater de 1667.

Si Wallerand était représenté à l'âge d'André, nous arriverions à une date, non seulement antérieure à celle où il connut la manière noire, mais même à l'invention du procédé.

Le n° 2 représente bien *Wallerand, âgé de 45 ans environ*. Cette estampe, mesurant 25x21, porte sur un troisième état de gravure la légende: Walleran Vaillant Pictor Amstelod. — Elle peut dater de 1668 environ.

Le n° 3 représente aussi *Wallerand, en buste et tourné à gauche, le chapeau sur la tête*. C'est une pièce beaucoup plus sombre, mesurant 22x18.

Le n° 4 est noté: Wallerand Vaillant, (ou son frère André). Ce n'est ni l'un ni l'autre, mais leur frère *Bernard, âgé de 35 ans environ*. Bernard étant né à Lille en 1632, cette gravure peut dater de 1667. Elle mesure 24x19.

Les numéros suivants (W. 5-12) mentionnant « *la femme de l'artiste* », « *la femme du maître* », « *la famille du maître* », sont des erreurs manifestes.

Les numéros 5, 6, 7, 8 représentent Marie Vaillant.

Wessely en fait la femme de Wallerand, qui ne s'est pas marié. Marie est sa demi-sœur, née en 1646 à Amsterdam, par conséquent de vingt-trois ans plus jeune que lui. N'ayant pas été mariée non plus, elle a demeuré chez ses parents, et après la mort du père, a certainement tenu compagnie à son frère resté célibataire.

Le n° 5 la représente *avec une mantille sur les cheveux*. Elle semble âgée de vingt-six ans. La gravure mesure 24x18, et daterait dans ce cas de 1672.

Le n° 6 nous la présente les mains séparées, âgée de 28 à 30 ans.

L'estampe, qui mesure 23x19, porte sur les épreuves de second état la légende: Maria Vaillant.

Le n° 7 nous la montre plus jeune, âgée d'une vingtaine d'années. Il y a deux pièces différentes de cette époque, qui peuvent dater de 1666, et mesurent 19x17.

Le n° 8 la représente « *assise à droite et ravaudant un bas* ».

Cette erreur de Wesseley a sa répercussion sur les groupes d'enfants, dont il la suppose la mère.

Le n° 9, « *Femme de profil, dans un ovale* », est le plus petit de ces portraits. Il mesure 13x8. Ce peut être Marie, ou sa sœur Clara, née en 1648. En raison de l'âge présumé, ce serait une des dernières gravures de Wallerand.

Le n° 10, que Wessely nous donne comme représentant « *Les quatre frères et sœurs, famille de l'artiste* » nous montre une « *Jeune dame avec les trois enfants* ».

Nous supposons que cette gravure, qui daterait de 1666, peut représenter Maria Petit, de Leyde, première femme de Barthélemy, mariée en 1655, avec trois de ses enfants, deux garçons de 8 et 6 ans, et un troisième enfant emmailloté, qui est peut-être la petite Maria, née vers 1665.

Si ce sont les trois garçons de cette famille, *Jan, Walrant et Bartolomé*, la gravure serait un peu antérieure. Nous ignorons quel âge atteignirent les deux aînés; les deux derniers, s'étant par la suite mariés, étaient donc en vie du temps de Wallerand.

Cette estampe, qui mesure 24x32, s'apparente-t-elle avec le tableau, n° 2342, du musée d'Amsterdam, « *Dame avec trois enfants* »? Le contrôle est en ce moment difficile.

Le n° 11 nous montre une « *Jeune dame et deux enfants* ». La dame tient une tapisserie en main; derrière elle se tient un garçon de douze ans, et par-devant, une fillette de quatre ans.

Le n° 12, dans lequel Wessely voit encore la famille du maître, composée de la mère et des quatre enfants, nous montre une *jeune femme*, qui semble avoir 28 ans, *deux garçons*, âgés de 10 et 8 ans, *et deux filles* ayant environ 6 et 3 ans.

Cette estampe mesure 37x30 et, dans les épreuves de second état, porte outre le nom du graveur (W. Vaillant pinx. et fec.) le titre: Charitas.

Ce titre, qui ne laisse pas que de nous intriguer, n'évoquerait-il pas la charitable intervention de la femme venant restaurer le foyer de Barthélemy, qui avait eu quatre enfants d'un premier mariage, et ne s'appliquerait-il pas à Elisabeth van Swanenbourg, venant servir de mère aux orphelins?

La situation de Barthélemy, qui avait eu trois fils et une fille, et avait perdu sa femme, devait faire renaître dans la mémoire de Wallerand le souvenir de son père, resté veuf lui aussi vers 1628 avec quatre enfants, sa sœur Catherine, lui-même, et ses frères Jacques et Jean. La situation était identique.

Barthélemy, né à Lille en 1631, épousa en secondes noces, le 16 mars 1668, Elisabeth van Swanenbourg, veuve elle-même de Bogaerts, ayant de son premier mariage une fille, Anna, qui épousa plus tard Joannes Coolson.

N'est-ce pas elle, née vers 1640, entourée des enfants de Barthélemy, *Walrant*, né vers 1658, alors âgé de dix ans, *Bartolomé*, né vers 1660, âgé de huit ans, et *Maria*, née vers 1665, ayant trois ans, et de sa fille *Anna*, alors âgée de cinq à six ans?

Jan, l'aîné des garçons, né sans doute vers 1656, était peut-être alors décédé. Nous n'en avons plus trouvé de trace.

Nous voyons, dans les numéros 13, 19, 20 et 21 de Wessely, André Vaillant: «*Jeune homme au manteau*»; «*tenant un carton à dessin*»; «*à la toque*»; «*dessinant la statue de l'Amour*».

Ces gravures mesurent 22x15; 23xx19; 28x21.

Ce jeune artiste dessinant est incontestablement André, le plus jeune frère de Wallerand, né à Amsterdam en 1655, son élève, travaillant dans son atelier, et qui lui servit de sujet d'étude, tant en peinture qu'en gravure, à partir de 1665.

Cette estampe s'apparente avec les tableaux traitant le même sujet, et qu'on peut voir dans les musées de Paris, Londres et Lille.

Les numéros 14 à 18 sont susceptibles de recevoir semblable identification.

N° 14, «*Jeune homme*» (dans un ovale); n° 15, «*en buste*»; (ces deux numéros sur une même planche, dans le premier état). N° 16, «*Jeune homme lisant*»; n° 17, «*Jeune homme au carton à dessin*»; n° 18, «*Jeune homme se préparant à dessiner*».

Toutes ces gravures semblent bien avoir été des sujets d'étude de Wallerand, de 1665 à 1668.

Il n'était pas possible de proposer semblable identification lorsqu'on donnait la date de 1629 pour sa naissance. Par contre, avec la date exacte de 1665, et en en faisant le propre frère de Wallerand, né en 1623, date ayant toujours été unanimement admise, on tombait, ce nous semble, dans un autre genre d'erreur, un écart de 32 ans entre deux enfants d'une même mère pouvant passer au moins pour anormal.

De même, sans l'indication des deux mariages de Jean, leur père, en

1619 et en 1630, comment pourrait-on admettre cet écart, porté alors à 35 ans, entre Catherine, l'aînée de cette famille, que nous venons de découvrir, née vers 1620, mariée le 7 février 1640, à Lille, avec Toussaint Henry, et André, le plus jeune, baptisé à Amsterdam, le 7 juillet 1655?

Le n° 23 nous présente un *enfant de dix ans*, petit garçon ou petite fille, *dessinant un buste*. Peut-être, malgré le manteau ou la robe qui le recouvre, s'agit-il encore du jeune André. Cette gravure mesure 34x27.

Les deux derniers numéros de Wessely (24 et 25), dans lesquels il identifie le père et la mère de l'artiste, ne relèvent que de la fantaisie.

Le premier, mentionné *«homme barbu à la cuvette»*, ou encore *«vieillard au pot de terre»*, est un homme dans toute la force de l'âge, ayant une forte barbe encore toute noire, et semblant avoir au plus 50 ans.

Il ne saurait être question du père de l'artiste, âgé alors de 70 ans.

Le second, mentionné *«vieille aux allumettes»*, ne peut être la mère de Wallerand. Celle-ci est morte à Lille vers 1628, n'ayant probablement pas atteint la trentaine, alors que Wallerand n'avait encore que cinq ans.

Serait-ce Claire Bouchout, seconde femme de son père, mariée vers 1630 (1), mère de Barthélemy, Bernard, Florence, Maurice, François, nés à Lille de 1631 à 1641, et de Marie, Clara et André, nés à Amsterdam, de 1646 à 1655?

Si nous plaçons sa naissance vers 1610 au plus tôt, elle aurait 45 ans à la naissance de son fils André, et dépasse la soixantaine vers 1672, date supposée de cette estampe. Ces deux pièces mesurent 27x22 environ.

Une estampe mesurant 40x25, la plus grande de celles de la collection des Vaillant du musée de Lille, et qui ne semble pas mentionnée dans les manuels d'estampes, paraît bien représenter André Vaillant, âgé de 16 à 18 ans, ce qui la situerait vers 1672.

*« Au premier plan, à gauche, et tourné vers la droite, un jeune homme portant perruque, assis sur une stèle au-milieu de ruines, tient sur les genoux un carton à dessin ».*

Le décor formant le fond se compose d'éléments de tous ordres, colonnes brisées, obélisques, pyramide, sphinx égyptien; sur un mur se dresse la statue de l'Hercule Farnèse, vu le dos.

---

(1) Les registres paroissiaux de l'église St-Sauveur, à Lille, n'ayant été tenus qu'à partir de 1694, les précisions sont impossibles pour l'époque où la famille Vaillant y résidait.

C'est le cas en ce qui concerne les dates de baptême des aînés de la famille Vaillant-de-Mélantois et de la faille Vaillant-Warlop, (Madeleine et Jacques. La date donnée pour Wallerand est sans doute celle de sa naissance, transmise par la tradition, et grâce à lui) et du second mariage de Jean Vaillant avec Claire Bouchout, contracté vraisemblablement dans cette église.

Cette composition semble être une allégorie de «*l'artiste évoquant par son crayon les vestiges des siècles disparus*».

Il serait difficile de dire si les portraits au pastel conservés dans la galerie Wicar, au musée de Lille, sont des portraits de famille; la date et l'indication de l'âge mentionnées sur quelques-uns ne correspondent pas avec les précisions que nous avons sur les proches de Wallerand.

Toutes ces gravures de Wallerand, conservées au musée de Lille, sont remarquables de velouté et de bonne conservation. Le procédé de la manière noire n'étant pas susceptible de fournir de nombreux tirages, il était indispensable, autrefois surtout, de recueillir des épreuves du début(1).

Maurice VANDALLE

---

(1) Nous sommes reconnaissant à Monsieur le Maire de Lille de nous avoir facilité en ces temps difficiles la communication de ces documents, et nous lui en exprimons nos plus vifs remerciements.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. WERKEN — OUVRAGES

PIERRE LAMBRECHTS. *Contributions à l'Etude des Divinités celtiques*. Rijksuniversiteit te Gent, Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren, 93<sup>e</sup> aflevering, 1942. In-8<sup>o</sup>, 200 pages, XXIV planches.

Les études celtiques sont à l'ordre du jour. De plus en plus, linguistes, historiens et archéologues sont attirés par les recherches concernant le rôle des peuples celtiques dans l'Histoire européenne. Si ces peuples se répandirent en Europe Occidentale, dans les Iles Britanniques, dans la vallée du Danube et jusqu'en Asie Mineure au cours des siècles qui précédèrent notre ère, il apparaît de plus en plus que, soumis à la domination romaine, les caractères propres à leur race perdurèrent, durant l'époque impériale, malgré l'emprise du conquérant, et cela spécialement dans le domaine religieux. C'est de ce dernier sujet que traite le remarquable ouvrage que M. Lambrechts intitule, trop modestement peut-être, *Contributions à l'Etude des Divinités Celtiques*.

Les sources littéraires sur l'état de la religion celtique en Gaule sont quasi inexistantes: les textes les plus importants et qui forment le point de départ de l'étude de M. L. consistent en deux scolies de deux vers célèbres de Lucain (*Pharsale* I, 445-446). Ces deux scolies ont été découvertes à Berne. Or, il se fait que les deux textes sont à ce point contradictoires que le premier identifie le dieu Teutatès à Mercure, Esus à Mars et Taranis à Dispatèr, alors que l'autre assimile Teutatès à Mars, Esus à Mercure et Taranis à Jupiter. De nombreux savants ont refusé tout crédit à ces textes. L'ensemble des recherches de M. L. arrive à conclure à l'exactitude de leur témoignage. Dans son chapitre de conclusion, le plus prenant de tout l'ouvrage, intitulé: «*Le Panthéon celtique: essai de synthèse*», l'auteur prouve qu'en bien des cas, les cultes de Mercure et de Mars se confondirent en Gaule, et que sous leurs divers aspects, Esus et Teutatès leur furent indifféremment assimilés. Le second groupe de divinités celtiques assimilables soit à Jupiter, soit à Dispatèr, est formé principalement par le groupe du Cavalier au Géant Anguipède, du Dieu au Maillet et du Dieu à la Roue. Pour arriver à ces conclusions, l'auteur passe successivement en revue, faisant preuve d'une méthode sûre et d'une excellente information, les différents témoignages que l'archéologie nous apporte sur les cultes celtiques en Gaule: bas-reliefs, statuettes, documents épigraphiques. Des planches d'illustration et des cartes très claires de l'aire de dispersion des différents types étudiés, sont groupées en fin de volume, et permettent d'en suivre aisément et développement et les conclusions. Parmi celles-ci, une des moins importantes n'est pas la localisation des types iconographiques: par exemple, le groupe du Cavalier au Géant Anguipède se localise principalement dans le bassin supérieur du Rhin, alors que le Dieu au Maillet se retrouve dans les vallées du Rhône et de la Saone, et que le Dieu dans la pose bouddhique est surtout répandu dans le Massif Central.

Cette étude n'a pu être menée à bien que grâce à l'œuvre monumentale d'Emile Esperandieu: *Le Recueil Général des Bas-Reliefs, Statues et Bustes de la Gaule Romaine*, auquel M. L. se plaît à rendre un juste hommage, tout en regrettant qu'un travail analogue n'ait pas encore été entrepris pour les statuettes de terre cuite.

Le présent ouvrage étant centré uniquement sur les dieux celtiques et leur persistance sous l'Empire, en Gaule, ne fait appel qu'exceptionnellement aux documents iconographiques de provenance étrangère; seuls sont cités les plus importants, tels le chaudron de

Gundestrup et le bronze de Maidencastle. Peut-être pourrait-on le regretter, étant donné le fait admis de la relative unité religieuse des Celtes. D'autre part, et ceci me paraît plus grave, aucun essai de datation des bas-reliefs, des statuettes étudiées ni de l'évolution possible de leur style n'est tenté, et l'on voit figurer au même titre des pièces différant entre elles de plusieurs siècles; témoin la carte de l'aire de dispersion de la divinité dans la pose bouddhique, où des statues comme celles découvertes à La Rocquepertuse, qui figurent parmi les bijoux du Musée Borelli à Marseille, et qui sont certainement antérieures au IV<sup>me</sup> siècle avant J. C., sont mises sur le même plan que le bas-relief de Vendoeuvres, qui date du I<sup>er</sup> ou du II<sup>e</sup> siècle de notre ère. Il eût été intéressant de rechercher tout au moins une évolution de chaque type, de voir si certains apparaissent plus tôt que d'autres, subsistent plus longtemps ou s'ils suivent une évolution parallèle dans les régions plus anciennement romanisées comme par exemple la Provincia, ou dans des régions restées celtiques jusqu'au premier siècle avant notre ère. Même si les recherches n'avaient abouti qu'à un procès-verbal de carence, il aurait été intéressant de le signaler. Seule, l'une ou l'autre note, telle la note 2 de la p. 93, concernant la colonne du Cavalier au Géant, éclaire quelque peu le lecteur à ce sujet. Enfin il aurait été souhaitable, et c'est là une règle qui devrait être suivie dans tous les travaux faisant appel à des documents archéologiques, de voir signaler l'endroit où ceux-ci sont conservés actuellement.

Il est frappant de constater que si les techniques, les décors et les formes de certains groupes d'objets du La Tène et spécialement du La Tène III, disparaissent brusquement, du moins dans le Nord de la Gaule, au début de la domination romaine, ils réapparaissent à la fin du III<sup>e</sup> siècle et s'imposent souvent dans le courant du IV<sup>e</sup>. Bien mieux, on retrouve dans des tombes mérovingiennes du VI<sup>e</sup> s. des décors comme le cercle pointé, des objets, comme les perles ocellées ou en forme de hache, qui rappellent d'une façon frappante les techniques des siècles qui précédèrent notre ère. A ce sujet, l'article de W. DEONNA: *La persistance du caractère indigène dans l'art de la Suisse Romaine*, Genava XII, 1934, pages 90 à 171, est particulièrement suggestif; de même le chapitre III, *Über das Verhältnis der provinzialrömischen zur italisch-höfischen und Keltischen Kunst*, de l'ouvrage de L. HAHL, *Zur stilentwicklung der provincial-römischen Plastik in Germanien und Gallien*.

On trouverait d'autre part dans des actes de Conciles ou dans les Statuts diocésains, dans certains sermons ou vies des saints de l'époque mérovingienne, des défenses ou des allusions concernant des rites «païens» qui pourraient n'être que la survivance de rites religieux de l'époque celtique. Des textes comme la «*Vita Eligii*» ou l'«*Indiculum superstitionum et paganarium*» seraient particulièrement suggestifs à cet égard, surtout s'ils pouvaient être mis en parallèle avec certaines données analogues, fournies par l'archéologie. Ces constatations, qui ne relèvent pas directement du sujet traité par M. L., corroborent du moins ses conclusions.

Un des chapitres qui intéresse le plus l'archéologie de notre pays est celui consacré au Dieu Tricéphale (p. 33 à 44). En effet, c'est presque exclusivement dans le nord de la Gaule que furent trouvées les pièces de ce type. Aux différentes représentations de ce Dieu doivent être ajoutés les vases planétaires belges; comme le fait justement remarquer M. L., ces pièces ont dû être fabriquées dans des régions voisines de notre pays. On trouve un peu partout en territoire belge des débris de ces vases planétaires, et à ceux que cite M. L., il conviendrait d'ajouter deux fragments trouvés l'un à Nimy-Maisières, l'autre à Gouy et conservé au Musée de Mariemont. Tous ces fragments proviennent d'endroits voisins des voies romaines rayonnant de Bavai. Le grand nombre de débris

de ces vases trouvés à Bavai même pourrait faire conclure à un atelier se trouvant à proximité de cette ville. Une remarque analogue peut du reste être faite pour d'autres objets relevant de l'iconographie religieuse: les appliques de bronze représentant Cybèle et Attys.

On ne peut que féliciter M. Lambrechts des résultats si probants auxquels il est arrivé. Ses conclusions toujours nuancées et présentées avec prudence, éclairent d'un jour combien nouveau un des aspects les plus attachants et les plus originaux de la civilisation celtique: l'aspect religieux.

G. FAIDER-FEYTMANS.

ZEISZ (HANS). *Die germanischen Grabfunde des frühen Mittelalters zwischen mittlerer Seine und Loiremündung*. Berlin, Reichsverlagsamt, en Frankfurt a. Main, Archäologisches Institut des deutschen Reiches; 1942 (31. Bericht der römisch-germanischen Kommission, blz. 5- 173 en overdruk), met 10 taf. et 1 kaart.

In deze studie heeft Zeisz zich tot doel gesteld de vroegmiddeleeuwse begraafplaatsen tusschen Seine en Loire aan een kritisch onderzoek te onderwerpen. Als inleiding geeft hij een kort overzicht over het werk van de voornaamste archaeologen die zich in Frankrijk en Duitschland op dit gebied hebben onderscheiden. Uitgaande van Barrière-Flavy wil hij, voor zoover dit mogelijk is, een volledige lijst van deze begraafplaatsen aanleggen en daarbij de waarde van iedere begraafplaats vaststellen. Bij zijn onderzoeksgebied, dat in groote lijnen door de twee voornoemde stroomen is begrensd, betreft hij nog de vier departementen die ten Zuiden van de Loire liggen, terwijl anderzijds Normandië tot later is uitgesteld en Bretagne, wegens het gebrek aan typische vondsten, buiten beschouwing wordt gelaten. Dan volgt een algemeen overzicht van het materiaal. Voor ieder departement — in totaal zijn er 14 — wordt het aantal vindplaatsen vastgesteld; die welke vroeger verkeerdelijk als merovingisch werden aangeduid worden geschrapt. Dan worden deze grafvelden vermeld welke wapens hebben opgeleverd of welke alleen sieraden bevatten. Bondige gegevens over de bijgaven, over hun chronologie en terloops vergelijkingen met andere gebieden zijn hierbij verwerkt. Van de voornaamste begraafplaatsen geeft Zeisz een uitvoeriger beschrijving. Een blik op de archaeologische bedrijvigheid in het Departement besluit dit overzicht.

Dit alles wordt dan in een tabel zeer overzichtelijk voorgebracht.

Uit dit materiaal brengt schrijver dan enkele gegevens naar voor nopens de geschiedenis der nederzettingen («Siedlungsgeschichte»). De vaststelling van Petri, dat de bewoning vanaf de Seine naar de Loire toe geleidelijk afneemt, klopt in het algemeen. Op de 245 besproken begraafplaatsen uit heel dit gebied vallen er 31 weg, 89 andere zijn slechts met voorbehoud in den merovingischen tijd onder te brengen. Er schieten er slechts 125 over met bijgaven: daarvan hebben er 22 wapens, 96 alleen sieraden (als gespen en spelden) en 7 vingerringen. De verspreiding der vondsten staat wel in verband met de middeleeuwse woudbekleding in deze streken.

Wat de wapengraven betreft, deze zijn eigen aan de frankische kolonisatie. Op een paar uitzonderingen na, zijn ze verspreid over de departementen die het dichtst bij de Seine liggen; ze moeten aanzien worden als de uiterste posten van de frankische landname.

De grafvelden met sieraden liggen ten Noorden van de Loire-Cher linie. Theoretisch kunnen deze zoowel aan Romanen als aan Germanen toebehooren; doch het blijkt dat ze hier wel op de inheemsche bevolking teruggaan aangezien deze graven geen wapens of vazen bevatten.

In tegenstelling met Boergondië komen in dit gebied slechts weinig graven uit de 6e eeuw voor, wat bewijst dat de germaansche inwijking tusschen Seine en Loire zwakker is geweest.

Zeisz doet hier opmerken dat de uit zijn onderzoek voortvloeiende resultaten van meer beperkten aard zijn als de vaststellingen tot welke Petri, steunend op de gegevens van Barrière-Flavy, gekomen is. Doch anderzijds doet dit nauwkeurig onderzoek ons ook nieuwe gegevens aan de hand als daar zijn het graf van een frankischen legeraanvoerder te Marboué en de verklaring van drie grafvelden met wapens die den schakel vormen tusschen deze van Herpes en Biron op de beneden Charente. Verder kon S. slechts weinig sporen van West-Gothische grafvelden ontdekken, ten Z. van de Loire.

Hij vestigt er ook de aandacht op dat men de grafvelden met wapens uit den laat romeinschen tijd moeilijk aan *laeti* kan toeschrijven. Het is best mogelijk dat deze begraafplaatsen, evenals in Spanje, aan de inheemsche bevolking toebehooren.

Alvorens met den Catalogus aan te vangen volgen eerst nog eenige voorafgaande bemerkingen over diens ordening evenals een korte bespreking en kritiek op de «Liste» van Barrière-Flavy. Opdat zijn eigen repertorium echter zou volledig zijn is een nader onderzoek op het terrein en een bezoek aan de Musea onontbeerlijk: de omstandigheden echte: lieten dit slechts in een beperkte mate toe. Zoo moest S. zich dikwijls tevreden stellen met een kritische lezing van de bestaande litteratuur.

Vervolgens worden ook enkele verklaringen gegeven voor het lezen van de kaart.

Over iedere vindplaats wordt een korte bespreking gehouden: waar, wanneer, in welke omstandigheden en door wien het grafveld werd gevonden; eventueele bijgaven worden bestudeerd en soms gedateerd; verder wordt het museum aangeduid waar ze berusten en tenslotte volgt de bibliographie. Hier en daar komen eenige afbeeldingen voor. Volgens dit schema zijn de 245 vindplaatsen behandeld. Om een gemakkelijk overzicht over de bijgaven mogelijk te maken worden deze in een afzonderlijk hoofdstuk systematisch naar hun aard gerangschikt, soms uitvoerig besproken en eenige gedateerd. Een alfabetische inhoudstafel van de vindplaatsen vergemakkelijkt het raadplegen.

Op het einde van deze studie volgen dan de 10 tafels met afbeeldingen en ten slotte de kaart.

Zeisz heeft ons voor het gebied tusschen Seine en Loire een synthetische studie gebracht van eerste hoedanigheid. Gezien de omstandigheden kon men bezwaarlijk van uit een ander oogpunt deze grafvelden behandelen. Wat kon verwezenlijkt worden heeft hij in een bevattelijk en klaar exposé uitgedrukt en orde scheppen in dergelijke materiaal is op zichzelf reeds een verdienste. De schifting die hij van de grafvelden gemaakt heeft pleit voor den kritischen zin van dit werk; dat de studie van de bijgaven door een archeoloog als Zeisz werd gemaakt is een waarborg voor haar degelijkheid. Het is pas wanneer dergelijke betrouwbare studies voorliggen dat men van de zuivere archaeologie mag overstappen naar «Siedlungskunde» en Geschiedenis.

De gevolgtrekkingen die hij maakt schijnen ons in het algemeen overtuigend; vooraleer echter de begraafplaatsen met wapenen aan Franken toe te schrijven zouden we graag de getuigenis der geschreven bronnen vernemen over de organisatie van het leger onder de Merovingers. Duidelijkheidshalve zouden we in den catalogus een expliciete dateering van ieder grafveld hebben gewenscht. Doch zelfs, zooals dit nu is aangegeven valt het op dat bijna al het materiaal ofwel laat romeinsch is ofwel laat merovingisch. De typische bijgaven van de 6e tot de tweede helft van de 7e eeuw, zooals die bij ons voorkomen, zijn hier niet te vinden.

Zeisz heeft in dit degelijke werk onze kennis over de vroeg middeleeuwsche begraafplaatsen en nederzettingen heel wat vooruitgeholpen en we twijfelen niet of het zal de algemeene waardeering afdwingen. Ook voor ons land is zijn bijdrage van ongemeen belang, ten eerste als model van een methodische bewerking van het archeologisch

materiaal; ten tweede omdat het de verdere ontwikkeling beter doet begrijpen van de Frankische kolonisatie, die aan de basis ligt van onze nationale geschiedenis.

H. ROOSENS.

JURGIS BALTRUSAITIS. *L'église cloisonnée en Orient et en Occident*. Paris. Les Editions d'Art et d'Histoire, 1941, 1 vol. grd in 80, 94 p., 56 fig.

A la lecture du titre de ce livre, un réflexe nous a fait immédiatement penser à une technique de l'art préroman: l'orfèvrerie cloisonnée. Or, nous nous en sommes aperçu par la suite, ce rapprochement pouvait amplement se justifier du fait que les deux objets déterminés ainsi par un même prédicat constituent des phénomènes spécifiques de l'art préroman, provoqués tous deux par la reviviscence des anciens arts asiatiques qui relèvent la tête, au détriment des principes hellénistiques, au moment où tout l'Empire romain se trouve secoué.

On ne s'attendait certes pas à trouver de l'architecture en l'affaire. Nous étions si bien persuadés de la prédominance acquise par les arts appliqués — surtout par l'orfèvrerie, la miniature et les tissus — à ce tournant de l'histoire, que, même après l'excellent ouvrage de M. Jean Hubert, l'art de bâtir de l'époque préromane se présentait à nous, par un retour des choses qui n'aurait d'ailleurs pas été sans équité, comme un parent pauvre, ou plus exactement comme un comparse manquant de la plus élémentaire conception artistique. Il vivotait, semblait-il, de son héritage classique à peine arrondi de quelques revenus nouveaux tirés de Syrie ou d'Afrique et bientôt assimilés, somme toute, à son ancien capital.

Et voilà que M. Baltrusaitis brise avec ce concept. Il est qualifié pour le faire, s'étant spécialisé dans l'étude des relations artistiques entre l'Orient et l'Occident. Si ses conclusions ne vont pas jusqu'à bousculer la classification admise des types architecturaux et leur succession chronologique, il n'en intercale pas moins un type méconnu jusqu'ici, qui apparaît à l'époque fatidique et dont la descendance est nombreuse.

En effet, à côté du plan gréco-romain d'édifice en forme de basilique sur colonnes isolées et dont l'espace intérieur, pour les trois nefs, ne forme qu'un seul volume, l'auteur présente le plan asiatique d'édifice formé de plusieurs vaisseaux accolés, jalousement séparés les uns des autres par des murs pleins — d'où l'expression d'église «cloisonnée» — et vivant chacun de leur vie propre. A ces plans répondent, d'une part, des superstructures légères, d'autre part, des couvertures lourdes: «les premières voûtes n'ont jamais été construites sur des piliers, mais sur un mur» (p. 8).

M. Baltrusaitis va rechercher les prototypes des églises cloisonnées dans les formes orientales réveillées par la construction des liwans parthes et sassanides (II-IIIe s.) et qui s'inscrivent, dès les Ve et VIe s., dans les églises de la Mésopotamie. Le type le plus pur est celui des vaisseaux doubles et triples, quoique souvent transversaux, c'est-à-dire étendus en largeur (narthex, nef et sanctuaire) à la façon du hilani hittite et du palais assyrien. Mais à l'intérieur de ce plan s'inscrit parfois le plan cruciforme (également cloisonné) ou, à l'extérieur, il s'y ajoute une église ordinaire, le plan cloisonné se limitant alors au chevet. Dans ces adoptions et adaptations la Géorgie joue un rôle considérable; au Ve s. on y voit des nefs doubles ou triples, toujours séparées, ouvertes vers le sud, dont l'évolution est infiniment curieuse et lourde de conséquences. Ces nefs connaîtront en effet un déambulatoire occidental ou couloir qui les relie en les contournant vers l'ouest et qui préfigure le déambulatoire oriental; au VIe s., elles s'uniront au plan ramassé, central, et se couvriront d'un nouveau procédé: la coupole.

Puis vient la conquête de la Méditerranée byzantine et latine, et la combinaison

avec le type basilical se fera tout aussi intime: les supports isolés de ce type cèderont souvent la place à des piles allongées qui ne seront, en fait, que des pans de mur; l'église cloisonnée subsistera d'ailleurs relativement pure en de nombreux endroits. France, Angleterre, Rhénanie se trouvent bientôt couvertes d'édifices du genre, auxquels les principes liturgiques de triplement des églises sont infiniment favorables, surtout durant l'époque carolingienne (encore que quelques textes invoqués ne s'appliquent pas nécessairement à des édifices matériellement uns dans leur présentation triple). A leur tour «des plus anciens piliers du premier art roman ne dérivent pas de la colonne consolidée; ce sont des pans de mur perforé» (p. 6). L'architecture romane s'en ressent inême: le fait semble indéniable pour les chevets bénédictins, aux absides arrondies au fond de couloirs juxtaposés et étanches; rien n'est plus suggestif à cet égard que la comparaison entre le chœur syrien de Suweda (Ve-VIe s.) et celui d'Halberstadt (fig. 48-49).

Si une hypothèse nous était permise, nous suggérerions de rattacher au type asiatique des églises cloisonnées le type médiéval des églises en triple halle ou «Hallenkirche», formé de la juxtaposition de trois vaisseaux égaux, absolument distincts et, semble-t-il, originellement voûtés. L'église de Conques, citée par l'auteur, qui la relie à son groupe, serait un des chaînons de pareille évolution.

On verra par ces quelques notes l'immense intérêt que présente le dernier ouvrage de M. Baltrusaitis; à l'égard des publications de M. Puig i Cadafalch cet ouvrage «créé» un nouveau chapitre de l'histoire de l'architecture en ce sens qu'il fait apparaître quelque chose là où, avant lui, il n'y avait rien!

PAUL ROLLAND.

E. DE MOREAU S. J. *Saint Amand*. Bruxelles, Office de Publicité, 1942, 1 vol. in 8°, 74 p. (Collection Nationale).

Dans ce petit volume destiné au grand public le R. P. de Moreau S. J. condense admirablement la matière de son ouvrage plus important consacré au même sujet. Si la vulgarisation peut se faire scientifiquement, c'est bien dans ce cas qu'elle le montre. L'auteur en profite pour tenir compte de certaines réflexions qu'il a pu faire depuis la publication de son livre précédent (1927) ou des études qui ont paru depuis lors. L'archéologie y trouve son compte en ce qui concerne certaines fondations d'établissements (S. Amand, Gand, Anvers, etc.); l'histoire de l'art n'est pas oubliée vu que deux belles reproductions tirées des mss 500 et 501 de Valenciennes ouvrent la brochure.

P. R.

MARCEL ANFRAY. *L'Abbaye d'Orval*. Paris. Picard, 1939, 1 vol. 28 cm x 23 cm., 111 p., 15 fig., XVI pl. hors-texte.

Les circonstances — et M. Anfray veut bien nous l'écrire en s'excusant — ont empêché que ce volume et celui qui le suit nous fussent envoyés pour C. R. en temps normal. Nous ne garderons pas rigueur de ce retard à l'auteur et à l'éditeur, le premier étant d'ailleurs un ami de la Belgique, à la frontière de laquelle il a longtemps vécu et dont l'archéologie n'a pas cessé de l'intéresser, le second ne manquant jamais de nous adresser ce dont il croit pouvoir faire bénéficier nos lecteurs.

S'il était encore besoin de prouver les «amitiés belges» de M. Anfray, le volume consacré à l'abbaye d'Orval administrerait cette preuve. C'est avec autant d'affection que d'érudition qu'il a été écrit. L'auteur a senti qu'un service très grand pouvait être rendu à tous ceux qui se tournent vers les ruines du vieux monastère cistercien de chez nous, et il a fourni ce service en reprenant l'histoire et la description archéologique de ce monastère, toutes

deux sinon confuses, au moins insuffisantes au regard du résultat des fouilles que l'heureuse rentrée des moines à Orval a permis d'effectuer.

Il nous donne ainsi d'abord une Notice historique retraçant l'évolution de l'abbaye depuis sa fondation en 1131 jusqu'à la dispersion des religieux au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle; la vie du monastère depuis le retour des moines jusqu'à l'incendie de 1637; Orval sous les derniers abbés du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans cette partie de l'ouvrage bien des points sont élucidés (pré-fondation par les Bénédictins en 1070) et bien des rectifications faites (par ex. pas d'incendie en 1251-1252).

Vient ensuite une Etude archéologique qui, à vrai dire, forme la partie la plus importante et la plus solide de l'ouvrage, la notice historique ne servant, somme toute, que d'introduction. Le monastère y est traité dans son plan général et l'église abbatiale, après un exposé de son histoire propre (la construction en est datée du dernier quart du XII<sup>e</sup> s., certainement avant 1203), s'y voit analysée dans son plan et dans son élévation intérieure et extérieure. Dans ce chapitre on prisera la présence de dessins de bases, de chapiteaux et profils de nervures permettant à l'auteur d'établir sa thèse archéologique. Les bâtiments conventuels ne nécessitent pas une telle richesse de croquis mais il n'en sont pas moins étudiés avec soin. Beaucoup plus court — peut-être un peu trop court? — est ce qui se rapporte aux «nouvelles abbayes» et notamment à l'œuvre de Dewez au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans sa conclusion, qui emporte notre pleine adhésion, M. Anfray replace Orval dans le mouvement architectural cistercien, sans toutefois que ce mouvement prive l'abbatiale de certains détails originaux (piliers composés).

D'excellentes photographies de l'auteur, que le déboisement des ruines a permis de prendre, ajoutent à l'inédit que présente, en maints endroits, ce livre fort bien venu.

PAUL ROLLAND.

MARCEL ANFRAY. *L'architecture normande, Son influence dans le Nord de la France aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*. Paris. Picard, 1939, 1 vol. 28 x 23 cm., 424 p., 56 pl. hors-texte, 62 fig. dans le texte, 1 carte.

Parmi toutes les écoles d'architecture du moyen âge, l'école normande a présenté des caractères spécifiques bien marqués et a témoigné de la force d'expansion la plus grande. En fait, on le devinait plus qu'on en était convaincu, livre en main, car aucun mémoire à la fois analytique et synthétique n'avait encore été réellement publié sur ce double sujet. C'est le mérite très grand de M. Anfray d'avoir comblé pareille lacune; il a fait preuve de courage, car le problème était étendu et complexe, et un magnifique résultat a couronné ses efforts: on possède actuellement, grâce à lui, un travail fondamental sur l'architecture normande.

Ou plus exactement sur l'architecture anglo-normande. Car les faits historiques, renforcés par les observations archéologiques, permettent à l'auteur d'affirmer avec raison que la matière se trouve répartie des deux côtés du canal avec actions et réactions réciproques. Le sujet s'en trouve considérablement élargi dès le seuil même et les explications d'ordre historique y gagnent une cohésion intéressante: «Il est curieux de constater, écrit par exemple M. A., que sur le continent comme au delà des mers, le rayonnement de l'art normand s'est étendu à toutes les régions occupées par les armées victorieuses des premiers ducs (de Normandie) et qu'avec le déclin de leur puissance politique a diminué l'influence d'une école d'architecture remarquable par sa précocité et sa fécondité. Sous le gouvernement de Guillaume le Conquérant et de ses fils, les maîtres de l'œuvre normands ont imposé leur technique et leur esthétique aux constructeurs de l'Ile-de-France; mais à partir de 1160 environ, c'est

au contraire l'architecture du domaine qui va inspirer les maîtres de l'œuvre de la province voisine» (p. 14). Ce n'est d'ailleurs pas uniquement au domaine royal que s'est étendue l'influence architecturale de la Normandie, mais encore à une partie de la Bretagne, du Maine et du Blésois jusqu'au Berry, à l'Orléanais, au Vexin, au Soissonnais, à la Champagne jusqu'en Lorraine, au Hainaut, à la Flandre et à l'Artois, bref, des rives de la Vilaine et de la Loire à celles de la Marne et de l'Escaut. On pourrait aussi parler de l'Espagne et de l'Italie méridionale, mais l'auteur n'en a pas tiré d'exemples. Tout le Nord de la France et le Sud de l'Angleterre lui suffisaient amplement!

Cette délimitation d'ordre géographique, succédant aux contingences d'ordre historique sert de cadre, ou si l'on veut de synthèse préliminaire à une autre synthèse également préjudicielle, celle des caractères de l'école dont il est question. Ces caractères en effet, M. A. ne fait somme toute que les énumérer à cette place, se réservant d'en prouver réellement la qualité normande au cours des subdivisions analytiques qui traitent spécialement de leur essence et de leur diffusion. Il sera ainsi amené à envisager la *tribune* (livre I), le *triforium* (livre II), la *façade harmonique* (livre IV), la *voûte d'ogives* (livre V), la *décoration* (livre VI) et, en groupant certains éléments, *l'élévation à deux étages* (livre III) tout en écartant, au moins dans l'étude de détail, le plan, qui n'est autre que le plan bénédictin, plus général. L'élévation à trois ou même à quatre étages, dont la question se pose naturellement avant celle de l'élévation moins riche, est abordée en sous-ordre à propos de la tribune, c'est-à-dire immédiatement. Aussi bien, les cloisons n'étant pas échantées entre ces différents points de vue, l'auteur est parfois amené à traiter de certaines questions à leur première rencontre et c'est ainsi qu'il fournit aussi l'histoire d'une église dès que l'occasion s'en présente.

Le cas des tribunes nous porte à faire une remarque. Peut-être, emporté par son sujet, M. A. manifeste-t-il la tendance d'en rattacher un trop grand nombre à l'influence normande. Sans doute émet-il des réserves prudentes et reconnaît-il leur existence à l'époque romaine et à l'époque carolingienne. Mais pourquoi, dès lors, même en supposant un simple «cousinage», s'occuper autrement que par préterition de Saint-Remi de Reims? Pour dire vrai, il aurait dû, au préalable, serrer de plus près le concept normand des hauts murs et reconnaître que celui-ci n'est vraiment spécifique que lorsqu'il anime ces murs du rythme invariable ou alterné des colonnes montant de fond jusqu'à la superstructure. Car les élévations absolument planes, comme celle de Reims — et partiellement celle de Tournai, sans en citer d'autres, anglaises, — peuvent se rattacher à des types plus anciens, d'où dérive aussi la différenciation normande, sans passer par le canal de celle-ci. Ce qui ne veut par ailleurs nullement dire que parmi ces archétypes nous rangions les tribunes de la cathédrale carolingienne de Tournai, à laquelle M. A. fait allusion sans que nous sachions d'où lui vient ce renseignement au moins inédit (p. 37) (1). Le principe de l'égalité de hauteur entre les bas-côtés et les tribunes ainsi que le procédé de l'éclairage direct des tribunes ne sont pas nécessairement normands: ils sont tout simplement *les plus naturels* et, par le fait, les plus généraux. C'est leur abandon qui est le propre d'écoles déterminées.

---

(1) A propos de références, nous ne savons pas non plus où M. A. a trouvé celle qui lui permet d'écrire que Tournai échappa à la France entre 862 et 1187 au profit des *comtes de Flandre ou de Hainaut* (p. 74. n. 1); en réalité c'est entre 898 et 1187 que le roi en toléra l'inféodation au profit des *évêques de Tournai* (qui furent également ceux de Noyon jusqu'en 1146). Cf. notre ouvrage *Les Origines de la commune de Tournai*, Bruxelles 1931.

La question de l'élévation provoque aussi de notre part une observation. M. A. paraît attribuer aux églises de Tewkesbury et Pershore un rôle décisif dans la découverte de la quadruple division en étages et il les considère comme les modèles dont s'est inspiré Tournai, premier exemple de la formule sur le continent (p. 31, 76 etc.). Sans doute a-t-il parfaitement raison lorsque, contrairement à M. J. Bony (*Bull. Monum.* 1939, p. 153 et 281 ss.) il se refuse à voir dans les deux églises de la Severn autre chose que des églises normandes. On peut en effet considérer les triforiums de ces monuments comme issus du portique qui borde, à l'intérieur, la coursière des clairs-étages, tel que ce portique se rencontre en Normandie et tel surtout qu'il se présente dans sa variété anglaise où, au lieu d'être formé d'éléments égaux, il ne laisse subsister que de petites arches de part et d'autre des fenêtres hautes; il suffit que, durant la dernière décade du XI<sup>e</sup> siècle, ces arches latérales aient été décalées et soient descendues à un registre plus bas que les fenêtres qu'elles accompagnaient fonctionnellement, pour dégénérer en une sorte de triforium (pl. XIV). Mais c'est aller trop loin que d'y voir un triforium formant une zone égale aux autres; on n'a affaire qu'à une sorte de triforium de contrebande dont l'écartement des éléments trahit l'origine; l'élévation à quatre étages qu'il provoque aux chœurs des églises précitées n'offre rien de comparable à l'élévation tournaisienne, aux quatre étages nettement indépendants et complètement superposés. A ce compte, ce n'est pas quatre étages qu'offrirait une partie du transept de Tournai, mais bien cinq, le triforium s'y décomposant en deux registres d'une façon assez analogue (pl. VI).

Nous passons ainsi tout naturellement au livre II consacré aux triforiums. A ce propos notons qu'à la même cathédrale de Tournai — dont l'auteur parle abondamment, vu ses ascendances normandes (1), son originalité acquise et son énorme influence, en reprenant quasi littéralement tous les arguments développés par nous-même dans cette revue (*La cathédrale de Tournai et les courants architecturaux*, t. VII, 1937, p. 229 ss.) — le triforium de l'élévation à quatre étages n'est pas partout un faux triforium : au transept il devient un véritable triforium-passage et inaugure par là exactement les systèmes que l'on reverra sur des plans tréflés tournaisiens — l'auteur n'y insiste pas assez — à Soissons et à Noyon (2). A Laon, ce sera sur un plan en croix potencée, c'est-à-dire sur un plan comportant la présence de tours jumelles aux extrémités des branches de la croix — au moins des branches inférieures. Permettons nous de signaler à M. A., à propos des coursières creusées ainsi longitudinalement aux murailles, l'étude que nous avons publiée entretemps dans cette revue et qui traite d'un sujet d'origine purement normande auquel il aurait peut-être pu consacrer quelques pages de plus: *La technique normande du mur évidé et l'architecture scaldienne* (t. X, 1940, p. 169 ss.).

Le plan de Laon nous amène à parler des tours de façade, partie essentielle de la «façade harmonique» qui fait l'objet du livre IV. M. A. est bien inspiré en soutenant, après J. Warichez, notre thèse sur l'amorce de pareilles tours à la cathédrale de Tournai; de toutes récentes constatations en fournissent la preuve irréfutable. Par contre il ne

---

(1) M. A. fournit une preuve, à laquelle nous ne nous étions pas arrêté, des rapports entre Tournai et la Normandie à l'époque où celle-ci impose le prestige de ses armes et de son style: un des principaux compagnons de Guillaume le Conquérant lors de la conquête de l'Angleterre fut le châtelain Radou de Tournai, qui épousa la nièce du nouveau roi, Alice, dotée du domaine de Willehamstobe.

(2) Nous ne pouvons nous rallier à la comparaison, reprise de Focillon, entre le croisillon sud de Noyon et le chœur de Cerisy la Forêt (pl. XI) vu que les colonnes montant de fond chez ce dernier s'arrêtent au seuil du clair-étage et ne répondent pas aux retombées des voûtes de l'hémicycle.

semble pas exactement informé lorsqu'il parle de la tour occidentale de la collégiale de Soignies, autre monument belge où l'influence normande est indéniable. Selon lui, cette tour daterait de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, alors qu'il y faut voir une tour-porche d'origine post-carolingienne, c'est-à-dire représentant la première étape entre l'église-porche proprement dite et la façade à tours jumelles et tribunes occidentales, telle qu'il s'en présente en Normandie à la suite d'une deuxième étape accomplie là-bas par les porches de Fécamp et de Jumièges. Qu'on nous excuse de rappeler encore un de nos articles: *Un groupe belge d'églises romanes; les églises bicéphales à tourelles orientales*, également paru dans cette Revue (t. XI, 1941, p. 119 ss.) et basé, en ce qui concerne Soignies, sur l'excellente étude de MM. MAERE et DELFÉRIÈRE (*La collégiale S. Vincent à Soignies*, même Revue t. VIII, 1938, p. 5 ss.) que M. A., à l'inverse des précédents articles, semble avoir eu le temps de connaître. Peut-être la lecture de cette dernière étude l'aurait-elle porté à considérer comme trop «osée» l'hypothèse qu'il fait à propos de la couverture prévue pour la nef de S. Vincent: selon lui on se serait arrêté, dès l'origine, à des croisées d'ogives. Il est vrai que pour émettre pareille supposition, l'auteur date la nef du milieu du XII<sup>e</sup> siècle en se basant sur le texte relatif à la couverture de plomb (1120-1170).

Une troisième église belge témoigne également, aux yeux de l'auteur et avec raison, d'influences normandes, c'est celle de S. *Donatien* à Bruges (et non pas S. *Donat*). Nous croyons toutefois avec peine que la disposition des supports laissait prévoir l'établissement de voûtes sexpartites: les supports intermédiaires ne montrent pas jusqu'à la superstructure et servent uniquement de retombée aux arcs du rez-de-chaussée; c'est le système de Jumièges et non pas celui de S. Etienne de Caen.

Nous nous en voudrions de limiter notre C. R. à de légères corrections ou à d'impondérables additions. Il est facile de glaner quelque objet de remarque dans un volume de plus de quatre cents pages et qui, tout en établissant les principes les plus sûrs, ne craint pas en même temps de soulever les problèmes les plus hardis comme ceux de l'origine insulaire de la copieuse décoration (chapiteaux cubiques, godrons, bâtons brisés, frettes crenelées, arcatures, etc.), du rôle de «propagande» joué par l'amas de tours auprès des populations soumises d'Outre-Manche, de la dépendance de la croisée d'ogive du domaine vis-à-vis de celle du duché. Nous abstenant de trancher la dernière hypothèse, souriant un peu de la deuxième (le «colosse» de Tournai se trouvait-il en territoire conquis?), reconnaissons toute la valeur de la première encore que pour les chapiteaux cubiques et pour les arcatures — comme pour les tribunes de bas-côtés, les façades-porches avec tours et tribunes — il convienne plutôt de penser à des survivances au moins carolingiennes qui affectent toutes les régions de l'Occident; la caractéristique régionale ne peut-être reconnue qu'à une différenciation bien marquée des prototypes communs; le fait se produit notamment pour les godrons. Il en est exactement de même à l'égard des influences rhénanes dénoncées par les tours flanquant les absides ou les supports gigantesques; d'une part la Rhénanie n'a fait que reprendre, quoique avec prédilection, une formule carolingienne, c'est-à-dire générale, et, d'autre part, on n'y trouve nullement le type exact des supports de Gloucester, Tewkesbury et Pershore. Bien au contraire, et à ce propos nous serions même plus «normandisant» que M. Anfray! C'est dire que si l'auteur s'est montré parfois un peu trop audacieux, d'autres cas en l'ont trouvé trop timide! Il en résulte un certain équilibre.

Outre le profit incalculable qu'il en tirera, le lecteur trouvera un véritable plaisir à consulter ce volume harmonieusement ordonné, clairement écrit et superbement illustré.

Ce n'est pas sans raison que le Jury du Doctorat ès Lettres a décerné à cette thèse

la mention «très honorable» et que l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres l'a honorée d'une médaille. Que pourrions-nous ajouter à de pareils éloges?

PAUL ROLLAND.

Dr JULIANE GABRIELS. *De Vlaamische Beeldhouwkunst*. Anvers. De Sikkel, 1942, 1 vol. in 4<sup>o</sup>, 67 p., 59 illustr. 75 fr. (Maerlant bibliotheek VIII).

Ce n'est évidemment pas dans un livre de 67 pages, y compris 2 pages de tables, et abondamment illustré, que l'on s'attendra à trouver une histoire complète de la sculpture flamande. A vrai dire, la tâche d'abrégé le sujet est facilitée à l'auteur par le fait qu'il reconnaît lui-même que l'on en sait relativement peu: on ne l'a jamais vraiment traité à la fois dans tous ses détails et dans son ensemble, surtout à cause de la dispersion des éléments nécessaires à son étude; l'étranger n'a-t-il pas appelé à grands cris les produits et les artistes de chez nous? C'est là une rançon de la gloire! Mais ce n'est certainement pas une raison pour nous contenter indéfiniment d'un à peu près.

Me Juliane Gabriels ne mérite certes pas ce dernier reproche. Au contraire, nos lecteurs savent, par d'autres recensions, la peine qu'elle se donne à fouiller les archives, à scruter les monuments (1) et surtout à interpréter les tendances, les «constantes», comme elle les appelle, des artistes flamands. Dans le présent ouvrage elle met son esprit original au service d'un résumé qui aurait pu être fort banal et qui, dès la deuxième page, procède déjà à l'esquisse d'éléments synthétiques intéressants. Sans doute les termes employés sont-ils parfois un peu déconcertants: ne voit-on pas la peinture et la sculpture voguer entre le «tactique-plastique» et l'«optique-pictural-illusionniste»? Mais ce n'est là qu'une question de vocabulaire. Sans doute aussi, ce et ceux que l'auteur considère comme «flamands» ne le sont ils pas toujours foncièrement et, à ce propos, Suger, le grand abbé vraiment français de Saint-Denis, ne peut certainement pas être considéré comme un type artistiquement thiois pour la seule raison qu'il est né à Saint-Omer. Mais c'est là encore une autre question de mots. Pour s'entendre il suffirait de changer ou rien aux... étiquettes de l'auteur et, au lieu de parler de «race» — race limitée aux anciens Pays-Bas méridionaux de langue germanique —, d'user des mots de peuple, voire peut-être de nation, applicables à l'ensemble des XVII provinces. C'est alors à bon droit que le Montois Dubroeuq pourrait figurer parmi les artistes flamands.

PAUL ROLLAND.

J. L. L'AVALLEYE. *Le portrait au XV<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles, Edition du Cercle d'Art 1943, 27 p. et XXII pl. commentées (Collection *L'art en Belgique*).

Un beau sujet qu'il n'est pas facile de condenser en vingt-sept pages de texte, tout en réalisant une étude attrayante destinée à un large public. L'auteur est parvenu à y introduire quantité de détails précis, mettant en évidence soit les qualités du modèle, soit les circonstances de la commande; il évoque ainsi, grâce à un réel talent d'historien, le milieu qu'illustrent tant de magistrales effigies. Retraçant les origines du genre, ses caractéristiques dans l'art flamand opposées à celles de l'art italien, M. Lavalleye adopte un groupement comportant d'abord le portrait dans le tableau religieux, puis le diptyque — image du donateur en prière devant la Vierge — enfin le portrait isolé: souverains, grands personnages, bourgeois, paysans, effigies féminines; il termine par les portraits

(1) C'est sans doute une faute d'impression qui fait commencer la sculpture funéraire tournaisienne au XVI<sup>e</sup> s. plutôt qu'au XII<sup>e</sup> (p. 19) et une autre faute qui rattache au jubé de Floris, encore à Tournai, une cariatide provenant d'un autre monument (p. 44).

d'époux, avec le chef-d'œuvre de Jean Van Eyck, le couple Arnolfini dans un riche intérieur. Cette idée, très heureuse en elle-même, entraîne pourtant un sérieux inconvénient puisque dès qu'il s'agit de consulter les illustrations, l'œuvre d'un même artiste se trouve dispersée et le lecteur n'a pas, pour remédier à cette difficulté, la possibilité de recourir à la liste des planches, celle-ci faisant défaut. Ajoutons d'ailleurs que ces reproductions, choisies avec beaucoup de goût, sont accompagnées d'un commentaire qui en souligne les qualités essentielles.

S. SULZBERGER.

MARIETTE FRANSOLET. — *François du Quesnoy, sculpteur d'Urbain VIII, 1597-1643*. — Mém. Acad. roy. de Belgique, cl. des Beaux-Arts, série in-4°, tome IX, numéro 1, 1941. — Bruxelles, 1942, un vol. in 4°, 235 pp., XXXII Pl., 175 fr.

Mlle Fransolet, qui s'est précédemment fait remarquer par des études partielles sur François du Quesnoy, réunit dans ce volume, et fort opportunément, la somme de ses recherches sur notre célèbre compatriote.

Mlle Fransolet ne prétend d'ailleurs pas avoir épuisé le sujet, puisqu'elle avoue modestement «*que de points encore restent obscurs, et non des moindres! On ignore par exemple la date de naissance du Fiamingo...*» «*La plupart de ses œuvres sont indatables...*» A ces détails près, l'auteur parvient à nous donner de du Quesnoy une biographie richement documentée, écrite avec une compréhensive sympathie, et un catalogue critique où les œuvres sont magistralement analysées. Ce volume comble ainsi une lacune et l'Académie royale de Belgique l'a si bien compris qu'elle n'a pas ménagé ses soins pour que le livre et son illustration soient dignes d'un si grand artiste.

Après avoir, dans une longue introduction, répertorié et critiqué les sources d'archives, les *Vite* et autres documents qui ont, de quelque manière, conservé le souvenir du Fiamingo, Mlle Fransolet, dresse ainsi le plan de son étude: «*Notre biographie de du Quesnoy sera rédigée en tenant compte de tous les documents d'archives et de toutes les sources littéraires, utilisées avec esprit critique. L'analyse minutieuse de la production de l'artiste permettra de reprendre les attributions douteuses, de les discuter. Replacé dans son milieu et dans son époque, François se fera connaître à Bruxelles, comme apprenti, à Rome, comme émule de Gianlorenzo Bernini. Un chapitre traitera du rayonnement de son art, en Italie, en France, dans les Pays-Bas.*»

Jusqu'à quel point l'auteur a-t-il réalisé son programme?

Un premier chapitre, consacré aux sculpteurs flamands en Italie, du XIV<sup>e</sup> au début du XVII<sup>e</sup> s., s'étend, trop longuement semble-t-il, sur la vie que menaient nos nombreux concitoyens émigrés à Rome et nous avons hâte d'en venir à notre du Quesnoy dont le chapitre II conte la biographie.

Fr. du Quesnoy est né à Bruxelles, en 1597. Son père est vraisemblablement originaire du Quesnoy en Hainaut. Redisons à ce propos, combien le comté de Hainaut fut fécond en grands sculpteurs et quel intérêt il y aurait à mieux connaître les ateliers où s'initiaient les du Quesnoy-le-vieux, les Dubroeuq, les Beauneveu. — Le jeune François s'attacha à connaître l'art de son père. Que lui doit-il? Problème aussi subtil que celui de faire la part de Dubroeuq dans la formation de Gianbologna, et qui reste à traiter. C'est, en tout cas, après ce premier apprentissage, qu'en 1618, notre sculpteur partait pour Rome, où il se mit à l'école des antiques «*qu'il dessine, copie, moule*». Il mène compagnie avec Claude Lorrain, Poussin, van Sandrart, et s'intéresse passionnément aux peintures du Titien «*dont il subit le charme*» et «*acquiert ainsi le style excellent qui lui restera propre dans la représentation des enfants.*» Cependant sa renommée grandit; il ébauche

la Ste Suzanne, puis le St André; le roi de France, Louis XIII, l'invite à devenir son sculpteur; François résiste longtemps et, finalement, accepte de partir, pour mourir en voyage, le 19 juillet 1643.

Mlle Fransolet, qui depuis de nombreuses années s'est attachée à son héros, à travers sa vie, ses activités, ses relations amicales avec ses concitoyens ultramontains et avec les Italiens dont il gagne facilement l'estime, découvre son caractère avec beaucoup de finesse et de pénétration.

Mais, plus que sa biographie, ce sont les œuvres du Fiamingo qui nous importent.

De nombreuses études les ont analysées; elles sont éparses et de valeur inégale. Il y avait urgence à faire le point, à dresser le bilan des œuvres conservées, de celles dont des souvenirs écrits nous restent, de celles qu'à tort ou à raison on lui attribue ou qui portent l'empreinte de son influence. N'aurait-il que ce mérite, le travail de Mlle Fransolet s'imposerait déjà.

Nous laisserons au lecteur la joie de découvrir ou de retrouver les œuvres de du Quesnoy tant dans les analyses vivantes que dans les illustrations impeccables. Les limites d'un compte rendu ne nous permettent pas de reprendre une à une les conclusions auxquelles aboutissent les observations de l'auteur. Nous le croyons volontiers lorsqu'il assure que le bas-relief «Amour sacré et amour profane» de la galerie Spada n'est qu'un moulage patiné, ou que le bas-relief en plâtre qu'il a découvert dans les réserves de l'Albertinum de Dresde et qui représente un Silène dormant, est une œuvre authentique du maître. Nous sommes tout à fait de son avis, contre G. Sobotka, au sujet de la superbe «Tête en cire» du Musée des Beaux-Arts de Lille, dont l'esprit et l'expression s'écartent tellement de la Ste Suzanne que nous ne pouvons y reconnaître une œuvre de Francesco. Toutefois Mlle Fransolet ne nous convainc pas quand elle affirme que Rubens n'influença pas le St André. Nous restons de l'avis de Brinckman, non pour ce qui est des putti, qui dérivent bien du Titien, mais pour le St André. Laissons ce que cette œuvre doit au Moïse de Michel-Ange et à la vogue du Laocoon; mais son attitude, sa masse, sa musculature sont assez rubéniennes et contrastent avec tout le reste de la production de du Quesnoy, toute de grâce et d'élégance. Ni l'atavisme de l'artiste, ni son caractère, ni son tempérament ne peuvent expliquer cette statue. Il semble naturel de se tourner vers Rubens, ami et correspondant de Francesco, et il conviendrait d'étudier davantage leurs relations.

Dans un dernier chapitre, l'auteur dégage les caractères de l'art du Fiamingo et son originalité qu'il oppose, fort judicieusement, à celle du Bernin, son contemporain. Il étudie enfin quelques prolongements de son art dans les Pays-Bas et tout particulièrement dans l'art de Jérôme du Quesnoy et d'Artus Quellin. Le sujet n'est pas épuisé, de l'aveu même de Mlle Fransolet. Nous souhaitons qu'elle le développe bientôt, en manière de complément à son travail de premier ordre.

En annexe, 85 pages, bourrées de tables scrupuleusement établies et de documents relatifs aux œuvres et à la biographie de Francesco, complètent les nombreux renvois accumulés au bas du texte.

Répétons combien sont admirables et abondantes les illustrations qui font de ce volume un beau livre et un parfait instrument de travail.

L. DELFÉRIÈRE.

GEORG TRÖSCHER. *Die altniederländischen Maler und Italien im XV. Jahrhundert*. Bonn, 1942, In-12, 27 p., 20 ill., 1,40 Rm.

Cette rapide synthèse sur la peinture flamande et l'Italie au XVe siècle a paru dans

la série consacrée à la «Hollande et la Flandre» des *Kriegsvorträge der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn*.

L'auteur rappelle les éléments du vaste problème de l'influence réciproque des écoles de peinture italienne et flamande au XIV<sup>e</sup> et surtout au XV<sup>e</sup> siècle. Il en brosse une sommaire fresque qui correspond dans ses grandes lignes à ce qui avait été établi en la matière par Hoogewerff et d'autres.

La biographie aurait gagné à être plus sévèrement et plus méthodiquement composée, le but de cette collection étant de donner une première initiation.

J. LAVALLEVE.

C. GASPAR et FR. LYNA. *Philippe le Bon et ses beaux livres*. Bruxelles, Editions du Cercle d'Art, 1942. In-12, 32 p., 32 pl., 80 fr. (Collection «L'Art en Belgique»).

Les travaux de MM. Gaspar et Lyna se recommandent toujours par la solidité du fond, la clarté de l'exposé et l'élégance de la forme. La présente étude constitue une brève et brillante synthèse qui fait honneur à la collection qui l'édite.

Les auteurs abordent toutes les questions relatives à la bibliothèque de Philippe le Bon: son origine, ses accroissements, les genres littéraires collectionnés, les copistes ou «translateurs», enfin les enlumineurs des manuscrits. Pour chaque problème, on sent qu'ils sont au courant des dernières données de la science, souvent ils prennent des positions originales qui sont étayées sur quelques rapides arguments.

Cette vue d'ensemble a permis aux auteurs de retracer brièvement l'histoire de l'enluminure dans les Pays-Bas durant le XV<sup>e</sup> siècle; nous y retrouvons plusieurs idées émises par Lyna dans *De Vlaamsche miniatuur van 1200 tot 1530*, dont nous avons rendu compte ici-même (tome IV, 1934, p. 354-355). La miniature française se transforma à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle sous l'action de maîtres flamands. Le style souple et ondoyant du courant franco-flamand, touché par la grâce italienne, se continue pendant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle avec un maître Guillebert de Mets par exemple. Les frères de Limbourg n'en font pas partie, ils appartiennent plutôt au groupe que Gaspar et Lyna baptisent de parisien. A la même époque, existe une manière dégagée de l'emprise française et illustrée par les miniatures de la «Somme le Roy» comme par celles des Heures de Milan et de Turin que les auteurs datent d'après 1430 et qu'ils attribuent à un imitateur ingénieux de Jean Van Eyck. opinion opposée à celle de Hulin de Loo et à celle de Winkler, mais qui repose sur des arguments qui méritent un examen sérieux. Vers 1445, la miniature flamande, éliminant les apports étrangers, forme une école bien une; Simon Marmion réalise la synthèse des deux tendances de la première moitié du siècle. C'est la période qui correspond au mécénat le plus actif de Philippe le Bon. Jean Wauquelin, Jean Miélot, David Aubert dirigent des ateliers de copistes et recourent aux offices des meilleurs enlumineurs: le maître de Mansel, Simon Marmion, Jean Dreux (qui est le maître du Girard de Roussillon), Jean de Tavernier, le maître de Wavrin, Loyset Liédet, Guillaume Vrelant et Philippe de Mazerolles. Remarquons en passant que Gaspar et Lyna ne reconnaissent pas la main de Rogier Van der Weyden dans le frontispice du tome I de la Chronique de Hainaut de Jean Wauquelin. Après cette brillante génération, sous le règne de Charles le Téméraire, les enlumineurs subiront l'influence de Hugo Van der Goes, de Jean Memling et de Gérard David.

Le choix des 32 planches accompagnant le texte est remarquable, le commentaire qui souligne les particularités de chaque miniature est précis, les reproductions sont parfaitement exécutées. Bien que succincte, cette étude rendra les plus grands services.

J. LAVALLEVE.

Mgr VAES. *Il soggiorno di Antonio Van Dyck alla Corte di Torino. 4 dicembre 1622 — Febbraio 1623.* Bollet. storico-biblio subalpino. Vol. XLIV, No 1.

On n'ignore pas que l'auteur a déjà consacré une étude au séjour de Van Dyck en Italie. Il s'agit cette fois de préciser, non seulement la date mais aussi les circonstances du voyage à Turin. L'artiste faisait partie de la suite de la comtesse d'Arundel lors de sa réception «alla grande» à Turin. Fêtes somptueuses et réceptions princières se succèdent pendant le séjour de la comtesse. Le peintre aurait exécuté les portraits du duc et de ses deux fils, aujourd'hui perdus. Des extraits d'archives empruntés aux «avvisi» et aux «dispacci diplomatici» complètent cette très intéressante étude.

S. S.

J. J. M. TIMMERS. *Gérard de Lairese.* Amsterdam, H.-J. Paris, 1942. In-8, VIII-151 p., 154 illustrations.

Le peintre Gérard de Lairese (Liège, 1640-Amsterdam, 1711) fut très apprécié par ses contemporains. Son œuvre peinte et gravée mit à la mode la tendance académique, classique française, à la manière de Poussin, en Hollande. ce qui permit à l'école hollandaise de se survivre après la mort de Rembrandt; ses écrits furent considérés comme des évangiles par les tenants du genre académique hollandais au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Depuis lors l'artiste fut passablement oublié, méconnu. Helbig l'étudia rapidement dans son histoire de la peinture liégeoise.

M. Timmers croit utile de reviser le cas Lairese et nous pensons avec lui qu'il fait œuvre de justice, car le maître liégeois eut un beau talent de peintre et son action fut décisive sur l'évolution de l'école hollandaise. Son travail comportera deux volumes; dans le premier — celui que nous présentons — il analyse successivement trois aspects de Lairese: l'artiste, le théoricien et le graveur; le volume suivant sera consacré au peintre. mais l'auteur se réserve d'écrire ce tome après la guerre, désirant revoir les tableaux qui sont aujourd'hui cachés.

La biographie de l'artiste est bien établie grâce aux témoignages concordant de contemporains et amis: Sandrart, Houbraken, Abry et Tessin. Des auteurs plus récents, tels Weyerman et Descamps, amplifièrent certains traits de son caractère, quelques épisodes de sa vie sentimentale et Helbig a repris à son compte toutes ces anecdotes. Timmers retrace la vie du personnage avec sens critique. Retenons quelques faits essentiels: son apprentissage chez Bertholet Flémalle, son départ mouvementé pour la Hollande en 1664, son installation à Amsterdam, la direction d'une académie, des commandes flatteuses et très nombreuses des autorités, la cécité survenue en 1690, la rédaction des traités de méthode en 1701 et 1707, sa mort survenue en 1711.

Gérard de Lairese est épris de l'idéal classique prôné par Nicolas Poussin, et toute son évolution sera marquée par son souci de se dégager de ses enthousiasmes de jeunesse pour les oppositions violentes d'ombre et de lumière, la recherche de modèles naturalistes suivant la manière de Caravage, comme de sa première admiration pour les compositions larges et théâtrales des baroques. Ce seront des thèmes mythologiques et allégoriques — prétextes à nudités — présentés dans des paysages classiques, échos des œuvres de Poussin, la poésie en moins, qui constitueront son répertoire. L'auteur situe avec bonheur Lairese dans l'évolution de l'école hollandaise et montre la place importante qu'il y occupe; le maître liégeois introduit en Hollande le goût classique français, il annonce l'instauration de la dictature de Versailles et Paris dans le domaine de l'art. Mais Timmers note un point sur lequel il reviendra dans son volume suivant, et la remarque est importante: Lairese qui resta toujours si fier de son origine liégeoise,

n'a pas entièrement renié les principes qui sont caractéristiques de l'école dont il est issu: l'artiste compose des toiles dont l'effet décoratif est réel, le peintre fut un coloriste vigoureux.

L'étude des théories et des conseils pratiques qu'il développe dans les *Grondlegginge ter teekenkunst* (1701) et dans *Het groot Schilderboek* (1707) est très poussée. L'auteur a lu patiemment ces longues dissertations qui souvent sont le reflet de traités écrits sous l'inspiration de Poussin, il souligne les positions personnelles de Lairese, ses avis sur les peintres de son temps et sur les génies qui l'ont précédé. Cette analyse fait mieux comprendre l'idéal artistique de Lairese et l'idéal des peintres hollandais qui se nourriront de son enseignement. Cette partie de l'ouvrage dispensera de consulter les traités du peintre.

Enfin l'auteur, qui est l'heureux possesseur d'estampes du maître, étudie l'œuvre gravée de l'élève de Natalis, ses origines, son évolution; il en dresse un excellent catalogue critique, accompagné de la reproduction de toutes les planches.

Le premier tome de l'ouvrage de Timmers est digne d'appréciations les plus flatteuses, l'auteur est parvenu à développer clairement son sujet, il en a démontré l'importance et son érudition lui a permis de situer Lairese à la place que réellement il mérite. Souhaitons voir paraître à bref délai le second volume — ce sera le principal —; il y a tout lieu d'espérer qu'il aura la valeur du premier.

J. J. AVALLEYE.

GER. SCHMOOK. — *Hoe Teun den Eierboer in 1815 sprak tot de burgers van Antwerpen of Het Aandeel van de Rubens-viering in de wording van het Vlaamse bewustzijn.* — Antwerpen, De Sikkel, 1942.

In het Steen-Museum te Antwerpen wordt een beeldje bewaard, gekend als de Eierboer. Het prijkte voorheen op de pomp van de Eiermarkt en dagteekent, naar men zegt, uit 1667. Volgens Génard is het een werk van den Antwerpschen beeldhouwer Peeter Scheemaeckers. Of deze toeschrijving te rechtvaardigen is en zelfs of het beeldje eenige kunstwaarde heeft, is niet uit te maken, daar het verdoken zit onder een aantal verflagen. Folkloristische waarde heeft het voorzeker: immers de gebeurtenissen, die weerklank vonden bij het volk, werden door den Eierboer, toen hij nog troonde op zijn pomp, druk besproken; t.t.z. dat rond dit beeldje brieven werden opgehangen, die de zoogezegde opinie van den Eierboer kenbaar maakten.

Het zijn enkele van deze uitspraken, door den heer G. Schmoock in het Museum van de Vlaamsche Letterkunde teruggevonden, die aanleiding gaven tot het schrijven van dit boek. Die enkele «vergrauwde velletjes» staan in verband met den terugkeer uit Frankrijk van de Vlaamsche schilderijen in December 1815. Vandaar de titel: «Hoe Teun den Eierboer in 1815 sprak tot de burgers van Antwerpen». Maar de eigenlijke bedoeling van den schrijver is uitgedrukt in den ondertitel: «Het aandeel van de Rubens-viering in de wording van het Vlaamsch bewustzijn». De periode zet in 1794 in en eindigt in 1840. De heer Schmoock neemt de gelegenheid te baat om den terugkeer van de schilderijen naar Antwerpen op den voet te volgen, wat hem toelaat enkele figuren — d'Herbouville, van Brée, Herreyns, e. a. — te belichten

«Wat hier volgt, lezen wij in de inleiding, is niets meer dan een hergroepeerling van het gekende, verspreide maar niet steeds in het goede verband gebruikte materiaal, steunend op een niet gekende briefwisseling en een paar nog niet gepubliceerde archiefstukken...»

Het boek is uitgroeoid tot een kapittel niet alleen van de Geschiedenis van de

Vlaamsche beweging, maar tevens tot een bladzijde uit de geschiedenis van Antwerpen. Daar de feiten echter gerangschikt zijn rondom een kunsthistorische gebeurtenis, n.l. den terugkeer van de schilderijen uit Frankrijk, — zal ook de kunsthistoricus belang stellen in dit werk.

Deze studie getuigt van een groote belesenheid, ook van de talrijke opzoekingen die de schrijver zich getroost heeft. In schijn onbelangrijke «velletjes» weet hij te benuttigen; de documenten laat hij zelf spreken. Bovendien is het boek vlot geschreven en keurig uitgegeven, zooals wij dat trouwens gewoon zijn van de Sikkel.

A. JANSEN.

*Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, Antwerpen. Jaarboek, 1939-1942.* Antwerpen, J.-E. Buschmann, 1942. In-8, 168 p., ill.

De 1921 à 1938, M. A.-H. Cornette, conservateur en chef du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, publia une série de rapports annuels dans lesquels se trouvent consignés des renseignements intéressant la vie de l'importante institution qu'il dirige: acquisitions d'œuvres, accroissements de la bibliothèque, activité du personnel scientifique, manifestations organisées au Musée.

Le *Jaarboek* que nous analysons apporte des précisions sur les mêmes questions. Evidemment les œuvres entrées dans les collections depuis 1939 sont de moindre valeur, les circonstances politiques en sont la cause bien compréhensible. Quoique tableaux et sculptures soient entreposés dans des galeries de sécurité, un public nombreux a fréquenté le musée. Ce sont des conférences et des concerts qui l'y ont attiré. M. Cornette publie le texte de quelques causeries à la suite de ses rapports, d'où le titre de *Jaarboek* donné au présent fascicule. Les sujets traités n'ont pas pour but principal de mettre en valeur les œuvres du musée d'Anvers, ils touchent à divers problèmes de l'histoire générale de l'art. M. L. Broeckx montre le développement de la sculpture monumentale romane, M. J. Capart donne une synthèse de l'art égyptien, M. Corbet propose un rapprochement entre Peter Benoit et la peinture de son temps, M. Cornette reprend l'étude du paysage dans le panneau de Van Eyck: la Vierge au chancelier Rolin, M. G. Marlier retrace l'histoire de la peinture de nature morte dans l'école flamande du XVI<sup>e</sup> siècle, M. Vanbeselaere fait une synthèse de l'art d'Henri De Braekeleer, enfin, M. Van den Wyngaert démontre l'importance de la gravure pour une meilleure compréhension de la peinture de Rubens. D'abondantes planches illustrent ces exposés.

En prenant connaissance du titre de cette publication, l'esprit établit aussitôt des comparaisons entre ce volume et le *Jahrbuch* qu'édite le musée de Cologne, celui de Francfort et d'autres encore. Or ici il ne s'agit que d'un recueil de textes de conférences. Souhaitons que le *Jaarboek* du musée d'Anvers évolue dans le sens de ses émules étrangers, on aimerait posséder une série d'études scientifiques sur les nombreux chefs-d'œuvre anversoises comme sur les tableaux moins connus et qui mériteraient un sort meilleur.

J. LAVALLEYE.

VICOMTE CHARLES TERLINDEN. *Princesses belges du passé*, Bruxelles, Dessart 1943. 1 vol. 8°, 321 p., illustr.

Sous ce titre et en se défendant de faire de l'érudition — à laquelle les circonstances actuelles ne se prêtent pas toujours — le vicomte Terlinden groupe un certain nombre de princesses de chez nous dont la physionomie s'imposait véritablement si l'on voulait

faire un choix: Richilde de Hainaut, Jeanne et Marguerite de Constantinople, Marguerite de Male, Jacqueline de Bavière, Marie de Bourgogne, Marguerite d'Autriche, Marie de Hongrie et Marguerite de Parme. Il en campe les silhouettes d'une façon fort vivante, tout en s'appuyant sur la meilleure documentation, et ces vies strictement authentiques valent souvent bien des vies romancées si elles ne les dépassent en intérêt et en imprévu. Ce qui nous retient surtout ici c'est que la plupart des princesses ainsi présentées ont exercé une énorme influence sur le mouvement artistique du pays. A ce propos pensons à la «bâtisseuse» Richilde, et aux deux «Marguerite» qui, à un siècle et quart de distance, lançaient dans leurs Etats, l'une, la sculpture moderne avec Sluter, l'autre, le style Renaissance sous toutes ses formes. C'est faire œuvre à la fois patriotique et scientifique que de montrer ainsi ce que leur doit notre patrimoine national!

PAUL ROLLAND.

Vicomte CHARLES TERLINDEN. *L'Archiduchesse Isabelle*. Bruxelles. La Renaissance du Livre, 1943, 1 vol. in-16, 119 p. 1 pl. (Collection «Notre Passé»).

Poursuivant ses publications sur les princesses qui ont brillé à la tête de notre pays, le vicomte Terlinden s'attache à la figure d'une d'entre elles qui, bien que née à l'étranger cette fois, n'en a pas moins surpassé quasi toutes les autres par son amour de notre sol et par l'immense influence qu'elle a exercée, d'ailleurs grâce à des pouvoirs tout spéciaux et plus jamais renouvelés jusqu'en 1830. Il s'agit de l'archiduchesse Isabelle. L'action prépondérante que, concurremment avec son mari, l'archiduc Albert, elle exerça notamment dans le domaine des Arts est bien connu, mais il convenait qu'on y insistât encore auprès du grand public. Le vicomte Terlinden le fait avec toute l'autorité et tout le charme qu'on lui connaît.

PAUL ROLLAND.

ROBERT BASCHET. *E.-J. Delécluze, témoin de son temps (1781-1863)*. Paris, Boivin, 1942, 1 vol. in 8°, 514 p., grav. hors texte.

E. J. DELÉCLUZE. *Carnet de route d'Italie (1823-1824. Impressions romaines)*. Texte inédit publié avec une introduction et des notes par Robert Baschet. Paris, Boivin, 1942, 1 vol. in 8°, 218 p. grav. hors-texte.

L'école de David, dont Delécluze fut un élève distingué qui dévia vers la critique, ayant rayonné hors de France, chez nous-même, le sujet de ces deux ouvrages, apparentés au point de faire du second l'annexe du premier, ne peut laisser de nous intéresser. Au contraire on prend un véritable plaisir, un plaisir auquel bientôt on ne parvient plus à se soustraire qu'à regret, à se replacer dans un milieu que dominant tant de noms évocateurs, de Me Récamier à Mérimée et Viollet-le-Duc. Les théories du moment où le Romantisme succédait au classicisme et où la campagne de restauration des monuments du moyen âge s'amorçait, se retrouveront, palpitantes de vie, dans l'évocation de la figure du grand critique que fut F. J. Delécluze. Il faut remercier M. R. Baschet d'avoir tiré d'un sujet à première vue fort compliqué, comme l'était l'époque dans laquelle il convenait de camper son personnage, et cela au moyen de mille sources dont la plus claire n'est assurément pas le «journal» laissé par son héros, des visions synthétiques et très originales sur la vie multiple à laquelle E.-J. Delécluze se trouva intimement mêlé et dont les liens avec la nôtre ne sont pas encore complètement rompus.

PAUL ROLLAND.

E. MAFFEI. *La réservation eucharistique*. Bruxelles, Vromant 1942, 1 vol. in 8°, 140 p., 48 fig. hors texte.

M. l'abbé Maffei, dont nous avons déjà dit la compétence en matière d'ancien mobilier, s'attache dans ce livre, soigneusement présenté, à une série bien déterminée d'objets appartenant au mobilier ecclésiastique. Il s'agit de ceux qui concourent à la conservation des Saintes Espèces jusqu'à, et y compris, la Renaissance.

L'auteur, se référant à la législation canonique, dont on est fort heureux de trouver là des textes intéressants, passe successivement en revue le *Sacrarium* des premiers siècles, les suspensions eucharistiques avec tourelles, colombes, pyxides, coupes et coffrets; les modes de placement direct de la réserve eucharistique sur l'autel; les tabernacles muraux avec les ciboires; les tabernacles-tourelles, si répandus dans notre pays et dont nous possédons encore de remarquables exemplaires; les tabernacles adhérent à l'autel, avec les ostensoirs.

Des exemples très suggestifs de ces différents systèmes de conservation, avec, le cas échéant, des détails sur leurs auteurs — qui sont parfois des maîtres comme Corneille Floris — et le rappel de la situation des uns et des autres dans l'évolution artistique, font de cet ouvrage un instrument de travail de premier choix. Sa valeur est encore accrue par la présence d'illustrations judicieusement triées. On y revoit avec plaisir un dessin, pourtant très connu mais dont le charme est durable, de Viollet-le-Duc.

PAUL ROLLAND.

#### CORRESPONDANCE

A propos du compte rendu publié dans cette revue par M. J. Lavalleye, sur l'ouvrage du P. LANDELIN HOFFMANS, *Les Portraits des d'Arenberg dans les tableaux religieux des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, à Enghien*, nous avons reçu de l'auteur la communication suivante:

«Dans son numéro XII-1942-4 (p. 274-275), la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, nous fait l'honneur, par la plume de M. J. LAVALLEYE, de présenter à ses lecteurs notre ouvrage: «*Les Portraits des d'Arenberg dans les tableaux religieux des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, à Enghien*» (Enghien, 1941. In 4°, XVI-102 p. 10 pl., hors commerce). Cette recension est accompagnée de quelques remarques que nous demandons la permission de relever ici. L'une d'elles concerne les identifications de personnages proposées dans notre étude. M. Lavalleye écrit: «L'auteur semble entraîné par son travail, en ce sens qu'il veut *absolument* (c'est nous qui soulignons) reconnaître dans les personnages figurés sur les tableaux 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» (p. 275).

Voici, pour l'édification du lecteur, ce que nous avons écrit: A propos des têtes d'angelots: «Il ne nous a pas été possible de les identifier, faute de document iconographique... mais la liste originale des noms que nous donnons à la page 12-13, cite parmi les enfants représentés sur le tableau, des noms tels que Salentin, prince-comte d'Arenberg... Ange d'Arenberg... Ce sont ces enfants décédés en bas âge qui sont vraisemblablement représentés par les deux têtes géminées des figures 61 et 62 (pl. III). Quant aux figures 60, 63, 64, 65, on peut citer des noms tels que Bertin, Philippe, Isabelle, Madeleine, enfants en vie de Spinola, mentionnés sur la liste originale» (p. 41); — A propos de l'Enfant Jésus: «Il ne nous a pas été possible de l'identifier» p. 42); — Pour les bambini (fig. 56, 58, 59 pl. III): «Tout près de l'Enfant Jésus bien en vue, sont représentées les deux petites princesses de Chimay: la première, à gauche... est Isabelle-Françoise de Chi-

may...; la seconde vue de trois quarts... représenterait Anne-Isabelle de Chimay...» (p. 42). «... l'autre enfant, à la chevelure bouclée, serait vraisemblablement Ambroise (?), prince de Melun.» (p. 42); — A propos d'Anne-Isabelle, princesse de Croy-Chimay-d'Arenberg : elle est *peut-être* représentée au côté de sa sœur, Isabelle-Françoise, *mais nous n'avons trouvé aucun portrait comparatif*. Mais comme, d'une part, son nom est cité sur la liste originale et que, d'autre part, les portraits masculins, qui l'entourent, sont identifiés, nous croyons être en présence de Salentin, à côté de son père.» (p. 34). — A propos des angelots figurant dans la «Vierge au rosaire», de Gaspard de Crayer: «*Nous n'avons pu les identifier avec certitude*. Mais comme la Mère (Madame la princesse de Chimay) figure la Sainte Vierge dans ce groupe familial, il est naturel de penser — à défaut d'autre preuve — que le petit Bambino qu'elle tient sur ses genoux et les deux angelots, qui plongent dans les airs, nous offrent le portrait de ses enfants.» (p. 59); — Pour Alexandre-Guillaume de Melun (dans la «Vierge à l'Oiseau»): «Il est *probablement* figuré dans l'Enfant Jésus. (p. 66)» — etc... Il y a ainsi, dans notre ouvrage, toute une série de figures — une douzaine — à propos desquelles, loin d'avoir voulu y reconnaître absolument les traits de d'Arenberg, nous n'avons émis que des suppositions.

Une autre remarque de notre distingué critique a trait à l'opinion émise par nous au sujet de la «Piété» de Rubens, conservée au musée de Bruxelles. M. Lavalleye trouve cette opinion très tranchée, parce que selon nous, «ce tableau a si souvent subi des repeints qu'il est, peut-on dire, de tout le monde, sauf de Rubens».

«D'autres historiens d'art autres que les membres de la conservation du musée de Bruxelles — écrit notre censeur — seront quelque peu étonnés de cet arrêt». Peut-être, en effet, notre opinion est-elle un peu tranchée. On en sera moins surpris cependant, si l'on se rappelle que cette peinture, qui ornait le maître-autel des Capucins à Bruxelles, fut enlevée par les Français, à la Révolution, et transportée à Paris, où elle fit un long séjour dans les caves du Louvre. A son retour en Belgique, les experts commis à son examen, s'exprimèrent ainsi dans leur rapport: «Nous avons constaté que le tableau était totalement changé par l'humidité, que le bas de la toile, détrempe par l'eau qui avait coulé dans la caisse, semblait pourrie et qu'une graisse générale couvrait la peinture». (voir: *Fétis, Catalogue descriptif et historique du Musée Royal de Bruxelles*, 4ème édition, 1877, p. 61-62.) Il y avait donc lieu, pour le but que nous poursuivions dans notre étude, de préférer au tableau du musée de Bruxelles, la gravure de Pontius exécutée d'après l'original intact.

Nous saisissons cette occasion pour réparer l'oubli qui nous a fait omettre le lieu de conservation du reçu signé par le peintre Servaes de Coulx, à la page 10, note 15, de notre ouvrage. Ce reçu est conservé aux Archives ducales d'Arenberg: *Fonds d'Enghien, comptes de Gilles Rasoir, trésorier d'Arenberg à Enghien, dossier des Capucins, n° 252/2*.

Du reste, le lecteur comprendra par l'ensemble de mon étude, que ce document se trouve en la possession de M. Laloire, archiviste de la Maison d'Arenberg, auquel — nous l'avons répété assez souvent au cours de notre ouvrage — nous nous sommes adressé tout naturellement pour avoir les renseignements dont nous avons besoin.»

P. LANDELIN HOFFMANS O. M. Cap.

Cette lettre, communiquée à l'intéressé par la direction de la Revue, a amené la déclaration qui suit:

«Je me réjouis de constater que les remarques faites par moi — et que je maintiens — au sujet du livre du P. Landelin Hoffmans ont amené l'auteur à atténuer et à préciser ses observations.»

L. LAVALLEYE.

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

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

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

*Des réductions sont accordées le cas échéant.*

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

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

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

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

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

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

