
SECRETARIAT : PAUL ROLLAND, 67, RUE SAINT-HUBERT, ANVERS

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

RECUEIL TRIMESTRIEL
XIV - 1944 - 3/4
DRIEMAANDEL. UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
OUDHEIDKUNDE EN
KUNSTGESCHIEDENIS

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

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

COMITE DE PATRONAGE - BESCHERMINGSCOMITE

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

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

COMITE DE DIRECTION - BESTUURSCOMITE

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

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

SECRÉTAIRE : PAUL ROLLAND
SECRÉTAIRE-ADJOINT : JACQUES LAVALLEYE

SECRETARIS : PAUL ROLLAND
ADJUNCT-SECRETARIS : JACQUES LAVALLEYE

SOMMAIRE — INHOUDSTAFEL

Page - Bladz.

La première église Saint-Donatien à Bruges, par Paul Rolland	101
De bovenzaal van het Brugsche Stadhuis en haar gebeeldhouwd kalender, door A. Janssens de Bisthoven	113
Jacques Floris va-t-il enfin se révéler, par J. Helbig	129
Tableaux peu connus conservés en Brabant, par le comte d'Arschot ...	143
Tableaux qui passent: un primitif portugais en Belgique, par Pierre Bautier	165
A propos de l'Agneau mystique, par Pierre Debouxhtay	169

BIBLIOGRAPHIE :

I. Ouvrages - Werken: V. Chapot (P. Rolland); Gentsche Bijdragen (P. Rolland); P. Rolland (A. Jansen); P. Fierens (J. Lavalleye); Fr. Van den Wyngaert (J. Lavalleye); A. W. Byvanck (J. Lavalleye); J. Helbig (A. Jansen); A. Van Werveke (P. Rolland); J. Gessler (P. Rolland); P. Rolland (Vte Terlinden); S. Brigode (P. Rolland); P. Rolland (S. Brigode); G. Heyman (G. Faider-Feytmans); S. Clercx (Chan. Van den Borren); L. Van Puyvelde (L. Sulzberger); G. Van Zype (P. Rolland); Vte Terlinden (S. Sulzberger); J. Boutmy (Ch. Van den Borren); Mme Schouteden (P. Rolland)	171
II. Revues et notices - Tijdschriften en korte stukken: 1. Architecture - Bouwkunst (S. Brigode); 2. Sculpture et arts industriels - Beeldhouwkunst en sierkunsten (J. Squilbeck); 3. Peintures et dessins - Schilder- en teekenkunst (J. Lavalleye)	188
TABLES ANNUELLES - JAARLIJCSCH E REGISTERS	198

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

<i>Prix de vente :</i>	Par fasc.	Par an (2 fasc.)
Belgique	40 francs	80 francs
Etranger	50 francs	100 francs

Compte chèques-postaux de l'Académie royale d'Archéologie, Anvers : n° 100.419.

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

<i>Verkoopprijs :</i>	Per afl.	Per jaar (2 aflev.)
België	40 frank	80 frank
Buitenland	50 frank	100 frank

Postcheckrekening der Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde, Antwerpen, n° 100.419.

LA PREMIERE EGLISE SAINT DONATIEN A BRUGES

(QUELQUES REMARQUES)

La première église Saint-Donatien à Bruges, après avoir été totalement oubliée sinon confondue avec la suivante durant des siècles, retient depuis quelques années l'attention des archéologues et des historiens de l'art. Objet d'une mention de M. H. van Werveke (1) et de M. Stan Leurs (2), elle a provoqué la publication d'une étude approfondie de M. H. Mansion (3), dont les idées essentielles ont été suivies par M. v. N. (4) et, à deux reprises, par le Fr. Firmin (5). Tout récemment M. J. Vincent revenait sur certaines thèses de M. Mansion (6). Comme M. Vincent nous a mêlé incidemment au débat et que le développement de la question nous amène, par ailleurs, à émettre certaines réflexions et à procéder à quelques rapprochements, on nous pardonnera d'ajouter à la bibliographie l'exposé de nos remarques personnelles. Elles portent principalement sur l'interprétation des termes *turris*, *solarium* et *fictitio opere*, employés par Galbert de Bruges. On sait que ce dernier, témoin oculaire de la situation telle qu'elle se présentait en 1127, est pour nous la source principale des connaissances historiques en la matière (7).

1. *Turris*. — Dans l'état actuel du problème, la discussion porte surtout sur le sens à attribuer au mot *solarium* (8). Est-ce, dans cet édifice dont personne ne conteste le plan central, une tribune annulaire d'étage entourant le noyau circulaire ou octogonal, comme le pensent la plupart

(1) VAN WERVEKE. *Over kerkgebouw vóór de XIII^e eeuw*, dans *Album opgedragen aan Prof. J. Vercoullie*, Bruxelles 1925, p. 347 ss.

(2) STAN LEURS. *De vóór-romaansche architectuur*, dans *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst*, Anvers (s.d.) p. 18.

(3) H. MANSION. *A propos de l'ancienne église Saint-Donatien à Bruges*. (*Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, VIII, Anvers, 1938, p. 99 ss.).

(4) v. N. *De voormalige kerk van St. Donaas te Brugge*. (*Het Gildeboek*, XXI, Bruges 1938, p. 134 ss.).

(5) BROEDER FIRMIN. *De Romaansche kerkelijke Bouwkunst in West-Vlaanderen*, Gand, 1940, p. 17 ss. — ID. *De karolingische kerkelijke architectuur in het oud graafschap Vlaanderen*. (*Handelingen van het 6^e Congres voor Algemeene Kunstgeschiedenis*, Gand, 1942, p. 7 ss.).

(6) JACQUES VINCENT. *Au sujet de la tour et du «solarium» de l'ancienne église Saint-Donatien à Bruges*. (*Rev. belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XIV, Anvers 1944, p. 47 ss.).

(7) GALBERT DE BRUGES. *Histoire du meurtre de Charles le Bon*, édit. H. Pirenne. Paris 1891, passim.

(8) Le *solarium* est cité expressément aux § 12, 49, 60, 63 et 64 de Galbert. D'autres passages supposent son existence.

des auteurs, ou bien serait-ce la chapelle en tribune de la tour occidentale qui précédait ce noyau, comme l'envisage M. Vincent en reprenant sans le savoir une traduction jadis proposée par Guizot (9).

Il convient tout d'abord de louer M. Vincent d'avoir accusé le rôle de cette tour, en se basant notamment sur le sens spécial, nous dirions le sens « technique », du mot *turris*, dans les édifices religieux d'époque ou d'inspiration carolingienne. Le travail lui a été évidemment facilité par l'étude capitale de MM. H. Reinhardt et E. Fels sur les églises-porches (10), mais pareille précision de sa part permet de voir dans la tour de façade une tour-porche, dont le rez-de-chaussée était percé d'un passage assez bas réservé à l'entrée, tandis que le premier étage s'identifiait avec un sanctuaire occidental, ouvrant sur l'intérieur de l'édifice. Théoriquement le nombre de portes dont disposait l'église permet d'en réserver une à cette place (11). Aux arguments invoqués par l'auteur précité, nous ajouterons cette constatation d'ordre général: les églises de plan central, à l'inverse d'un groupe d'églises de plan bicéphale, étaient toujours ouvertes dans la direction de l'ouest par l'intermédiaire d'une sorte de narthex ou porche massif (12).

Toutefois la comparaison entre l'église à plan circulaire de Bruges et les églises à plan bicéphale ouvertes à l'ouest, dont Centula (Saint-Riquier) représente pour nous l'exemple le plus classique, ne peut dépasser l'étape d'un rapprochement purement archéologique. L'assimilation en effet ne s'étend pas au rôle liturgique de la chapelle d'étage.

On sait que la mode carolingienne du double culte localisa le second culte à l'ouest des églises bicéphales — le premier culte se réservant l'est — et, au cas où l'entrée occidentale empêchait l'aménagement du second sanctuaire au rez-de-chaussée, situa celui-ci à l'étage, au-dessus de l'entrée. A première vue la thèse de M. Vincent se trouverait confirmée dans ce sens, pour Saint-Donatien de Bruges, par l'existence d'un double culte. En effet, on croit pouvoir affirmer que le culte de saint Donatien vint s'ajouter, avant de s'y substituer dans la titulature, au culte antérieur

(9) *Collection de mémoires relatifs à l'Histoire de France jusqu'au XIII^e siècle*. VIII, p. 237.

(10) HANS REINHARDT et ETIENNE FELS. *Etude sur les églises-porches carolingiennes et leurs survivances dans l'art roman*. (*Bulletin Monumental*, Paris 1933, p. 331 ss. et 1937; p. 425 ss.). Pour les églises post-carolingiennes belges de type dérivé cf. PAUL ROLLAND, *Un groupe belge d'églises romanes: les églises bicéphales à tourelles orientales*. (*Rev. belge d'Archéol. et d'Hist. de l'Art*, XI, Anvers 1941, surtout p. 147). Voir la signification probablement identique de «*turris*» à Sainte-Gudule à Bruxelles, *ibid.*, p. 126.

(11) GALBERT. § 41 p. 67 et 43 p. 70 etc.

(12) S. Vital de Ravenne, *dôme d'Aix-la-Chapelle*; octogone de Nimègue, Ottmarsheim, etc.

de la sainte Vierge. Le fait se serait produit sous Baudouin Bras de Fer (13), qui régna de 862 à 879, et qui transféra de Torhout à Bruges les reliques du nouveau patron (14). Lorsque le culte de saint Donatien s'établit dans cette dernière ville, en la chapelle préexistante de Notre-Dame qu'une chronique, malheureusement tardive, représente comme fondée en 801 (15), il se conjugua avec le culte de la Vierge et l'on se trouva alors effectivement en présence du phénomène du double culte (15bis). Mais, contrairement à ce qui se passait dans les églises bicéphales, et conformément aux habitudes des églises de plan central où, malgré la présence d'un massif occidental, aucun des deux cultes jumelés ne se localisa jamais à l'étage de ce massif (16), ni le culte de saint Donatien, ni le culte de la sainte Vierge n'occupèrent la tribune de la tour-porche.

En effet, le premier s'établit au rez-de-chaussée même, autour des reliques du saint, vénérées à tel point que ce culte prit bientôt, c'est-à-dire au plus tard vers 1104, le pas sur le culte plus discret de la Vierge (17). Quant à celui-ci, une juxtaposition de textes permet d'affirmer qu'il se trouvait relégué, dans le dernier état des choses, non point à l'étage du porche, mais dans une chapelle située au-dessus de l'abside orientale ou

(13) Cf. J. VAN MAERLANT, *Spiegelh historiael*, fin XIII^e s., édit. DE VRIES et VERWIJS, 1863, III, p. 221, vers 13 à 17:

» Die brochte sente Donase van Riemen
Die hi werder hadde dan iemen
Ende dedene leggen indie kerke
Die naer den Aescen gewerke
Ghemaect was onzer Vrouwe teeren »

JEAN D'YPRES. *Continuat. Chronic. S. Bertini* (avant 1383), édit. M. G. H. S. XXV, p. 768; *Eciam rex in hiis nupciis idem (Balduino) corpus sancti Donaciani Remorum episcopi, quod ipse secum Brugis attulit in capella, que ibidem beate virgini dedicata fuerat, collocavit... ecclesiam beate Marie predictam, que nunc dicitur sancti Donaciani... inclusit (in cinctura)*. (loc. cit.).

(14) PH. GRIERSON. *The translation of the relics of St. Donatian to Bruges*. (*Revue bénédictine*, XLIX. Maredsous 1937, p. 170 ss.). Sur la chapelle, de plan central également, occupée passagèrement à Torhout par les reliques de saint Donatien, voir G. MEERSSEMAN et Br. FIRMIN. *De kerk van Torhout in het licht der jongste opgravingen*, (*Handelingen van het Centrum voor archeologische vorschingen*, I. Anvers 1942) et Br. FIRMIN. *De karolingische kerkelijke architectuur...* loc. cit. p. 17 ss.

(15) *Chronica Sancti Bavonis* (XV^e s.) édit. DE SMET. *Corp. Chronic. Flandriæ*. 1 p. 477: «Anno DCCCL... Eodem anno ecclesia sancti Donatiani dicta nunc fundatur Brugis. Ad honorem beatae Mariae intitulatur; sed postquam corpus sancti Donatiani, Balduino Ferreo datum illic ponitur, illius nomini attribulatur» (loc. cit.).

(15bis) PH. GRIERSON loc. cit. p. 190.

(16) A Saint-Jean de Liège (achevée en 997, démolie en 1754) par exemple, le double culte provoqua l'apparition fort curieuse d'absides jumelées vers l'est. A Aix, en dépit de l'accompagnement du culte de Notre-Dame par celui du Saint-Sauveur, la chapelle d'étage du na thex fut réservée à la loge de Charlemagne.

(17) PH. GRIERSON, loc. cit. p. 190, n. 1. — Les textes et contextes des anciens auteurs le prouvent à suffisance.

«sanctuaire» proprement dit et dans laquelle le comte Charles le Bon fut assassiné (18).

Ainsi se trouve liturgiquement réduit le rôle de la tribune de la tour-porche.

Spacialement aussi, son importance doit être limitée.

Sans doute, la chapelle-haute de l'ouest était-elle convenablement desservie par des escaliers à vis logés dans deux tourelles flanquant le *Westbau* et dont les flèches pointaient au-dessus de sa masse (19). De même, croyons-nous, elle se trouvait suffisamment éclairée par une fenêtre percée dans la façade et dont les dimensions minimum sont connues par le fait qu'elle livra passage aux meurtriers de Charles le Bon trop corpulents pour se glisser dans un simple rai de lumière d'une des tourelles d'escalier (20).

Mais il ne faudrait pas exagérer l'étendue de ce local, comme semble le faire M. Vincent. Il ne peut être question d'y accumuler toutes les armoires, escabeaux, stalles et sièges que Galbert place à l'étage (21), d'y rassembler toute la réserve de projectiles que les conjurés jetèrent sur leurs assaillants (22), d'y presser l'un contre l'autre ces conjurés eux-mêmes au point de les gêner dans une défense qui fut longtemps efficace et surtout d'y loger plusieurs autels, ce qui paraît difficilement acceptable du point de vue de la liturgie du temps. Pour localiser à cette place tous ces éléments il faudrait, en tout cas, disposer d'une superficie incompatible avec les dimensions normales de l'étage d'un porche.

2. *Solarium*. Déjà pour ces raisons nous croyons devoir nous en tenir, en ce qui concerne le *solarium*, à l'emplacement qu'envisage M. Mansion, c'est-à-dire à une tribune contournant le noyau même de l'église. Mais

(18) Le premier texte est emprunté au continuateur tournaisien, — qui a pu connaître l'état des lieux, puisqu'il vécut de 1132 à 1179, — de Sigebert; d'après lui, Charles le Bon a été tué «*coram altari quod est super absidem*» (M. G. H. S. VI, p. 444). Le second texte est également tiré d'un chroniqueur contemporain, Walter de Têrouanne : «*coram altare S. Dei Genitricis Marie quod in superiore parte ecclesie Sancti Donatiani constructum erat.*» (M. G. H. S. XIV, p. 285). Le sanctuaire oriental est parfaitement distingué du «chœur» central par Galbert § 42 : «*at in illo facto frustrati deorsum in pavementum templi, in choro et in sanctuario interiore discursitantes...*» (p. 69).

(19) Voici le texte de Galbert à citer en la matière: «§ 37: ... *In parte quoque ejusdem templi occidentem versus, turris fortissima in eadem templi essentia altiore statura eminebat, in supremens dividens se in duos turres acutiores.* loc. cit. p. 61, Pour les escaliers cf. *infra* note 36.

(20) GALBERT. § 74: «*Exierunt ergo singulus et singulus usque ad XXVII versus domum prepositi per fenestram in gradibus turris obliquatam; ceterum qui corpulentiores erant, par funes elapsi sunt a majori fenestra ejusdem turris*» p. 118.

(21) GALBERT. § 43 (p. 71) et § 60 (p. 98).

(22) Voir plus loin notes 29, 31, 32.

certains arguments, inutilisés jusqu'ici, nous paraissent pouvoir être invoqués aussi.

Tout d'abord l'existence d'une galerie entourant le rez-de-chaussée semble devoir être mise hors de doute. Elle appartient quasi intrinsèquement au plan central circulaire ou polygonal et le fait qu'à Bruges le noyau de ce plan porte le nom de «chœur» (23), c'est-à-dire qu'il est réservé aux chanoines, force à trouver ailleurs un emplacement pour les fidèles. Car les comtes ne s'étaient pas jalousement réservé l'usage de leur chapelle castrale; ils en avaient fait une église semi-publique, une collégiale, desservie par le clergé séculier (23bis), et cette largeur de vue leur coûta même cher vu qu'elle permit aux conjurés de se rendre dans le temple pour assassiner Charles le Bon sans qu'on s'inquiât de leur présence. Autour du «chœur» central se développait donc une galerie.

S'il en est ainsi, l'aspect général de la chapelle était celui de deux cylindres concentriques emboîtés l'un dans l'autre, et dont le plus étroit dépassait le plus large *in rotundum et altum*, pour former, en fin de compte, campanile (24). Dans ce cas, quelle que fût la superstructure du cylindre intérieur — nous reviendrons sur ce sujet —, sa base devait être ajourée pour établir une communication avec le cylindre extérieur. Dans ce but on eut vraisemblablement recours à de lourds arcs de séparation reposant sur des piles maçonnées, comme dans tous les édifices analogues de l'époque, inspirés de Ravenne (25), et non pas sur une véritable colonnade en couronne, dont l'usage n'avait guère survécu à l'art chrétien primitif (26). Et si le cylindre extérieur comportait un étage, comme c'est le cas dans la plupart des rotondes carolingiennes (27), le même système de supports s'imposait, comme il s'est imposé à Aix-la-Chapelle par exemple. La présence éventuelle de colonnes à cet étage et dans le plan même du cylindre intérieur ne pouvait être que d'ordre purement décoratif. C'est encore le dôme d'Aix qui le prouve par ses

(23) GALBERT : «*infra enim ecclesiam, scilicet in chorum, pugnabatur acerrime*» Cf. aussi *supra*, note 18.

(23bis) C. CALLEWAERT. *Les origines de la collégiale Saint-Donatien à Bruges (Mém. Soc. d'Emulation de Bruges, LVI, 1906, p. 401 s.)*.

(24) GALBERT § 37.: *Stabat autem ecclesia beati Donatiani aedificata in rotundum et altum, contacta fictitio opere ollis et lateribus cacuminata, nam olim tegumen ecclesiae lignorum compositione astruebatur, et elevata materia campanarii in altitudinem artificiosum opus eadem susceperat basilica...* p. 60.

(25) Aix-la-Chapelle (796-804), Nimègue (vers 900), Ottmarsheim (vers 1045) etc., d'après Ravenne (530-547).

(26) Eglise du S. Sépulcre à Jérusalem (336), S. Etienne le Rond et Ste Constance à Rome etc. Les baptistères italiens conservèrent quasi seuls ce système.

(27) Aix, Nimègue, Ottmarsheim, etc. A Liège les tourelles du massif occidental de l'église Saint-Jean montrent encore l'accès des tribunes de l'église construite par Notger.

colonnes de marbre antique empruntées uniquement pour leur richesse à Rome et à Ravenne et qui, si l'«œuvre» de maçonnerie est correctement exécuté, ne remplissent aucune fonction architectonique (28). Elles forment là une sorte de grille dressée même, au-dessus du premier étage, devant un faux second étage et procèdent d'une mauvaise interprétation du système de support qui, à Ravenne, reçoit, en retrait sur l'octogone intérieur, les voûtes en segment de sphère des exèdres pratiquées entre les grandes arcades. A Aix, leur but n'est autre que l'agrément et le même procédé a été employé à Ottmarsheim, exactement d'après Aix.

Ces considérations nous permettent d'affirmer que si l'on donne au mot *solarium* le sens de tribune circulaire, les «colonnes» que Galbert place effectivement à l'étage (29) pouvaient très bien s'y trouver *avant* la modification apportée à la couverture du noyau central puisque rien n'indique qu'elles jouaient un véritable rôle de support vis-à-vis de cette couverture. On pourrait même étendre cette façon de voir aux arches de séparation. Leur *existence* intrinsèque, liée essentiellement à la présence des hauts *murs* qu'elles supportent, n'est nullement conditionnée par le genre de couverture de l'édifice. La preuve en est suffisamment faite par les églises en rotonde qui possèdent des tribunes sous une simple couverture centrale de bois (30). Il en résulte que l'hypothèse d'un *solarium* annulaire primitif n'est nullement exclue du point de vue théorique et qu'il suffirait d'un recoupement documentaire pour transformer cette hypothèse en certitude.

Ce recoupement, nous croyons le tenir. Il est nettement constitué par le fait que les meurtriers, assiégés dans le *solarium* et embusqués entre les colonnes derrière les armoires, escabeaux, stalles et sièges que nous avons déjà cités, se défendaient en jetant sur leurs agresseurs, non seulement des meubles, des pierres, des fragments de cloches, du plomb provenant des anciennes toitures (31) et d'autres objets indéterminés, mais encore les verres des fenêtres qui se trouvaient *in circuitu* (32). Or les seules fenêtres dont on puisse disposer «en circuit» à l'étage ne peuvent être autres que celles d'une tribune circulaire!

(28) C'est bien l'opinion aussi de M. AUBERT dans *Congrès archéologique de Rhénanie*, 1922. (Congrès archéologique de France, 85^e sess. Paris 1924, p. 528). La preuve de l'inutilité constructive de ces colonnes a été fournie par leur transfert à Paris, en 1794 et en 1815, sans que la structure du bâtiment en souffrit.

(29) GALBERT, § 60: «*Inter columnas quippe solarium specula et status suos ex scriniorum aggeribus et cumulis scamnorum prostituerant e quibus lapides, plumbum et rerum moles dejicerent super invasores templi*». P. 97-98.

(30) Par exemple à Sainte-Walburge de Gronin (vers 900-démolie en 1627).

(31) GALBERT § 43: «*Campanas quoque in frustra et plumbum quo antiquitus contexta erat ecclesia, dividerunt, cum eo obruentes alios*» p. 71. Cf. encore § 60, supra note 29.

Déjà on aurait pu pressentir cette disposition des lieux en remarquant que lorsque les chanoines, ayant appliqué les échelles contre le *solarium*, parviennent à hauteur de celui-ci et veulent se rendre compte des dégâts que la lutte a causés, à l'étage, aux autels et à leurs tables, ils jettent un regard *circulaire* (*circumspexerunt*) (33). Bien mieux, on pouvait observer aussi que les pierres lancées du *solarium* sur les assaillants couvraient le pavement du «chœur» au point de le cacher entièrement (34); or cette situation répond à des jets effectués de toute la périphérie de l'église plutôt que d'un segment seul de celle-ci, comme ce serait le cas si le *solarium* ne s'identifiait qu'avec la chapelle de la tour-porche. Enfin, on pouvait déjà tirer une quasi certitude du texte relatif à la chapelle-haute de l'abside (35), dont l'existence, tout en justifiant le coup d'œil circulaire des chanoines perchés sur leurs échelles, nécessitait la présence d'un moyen de communication avec les deux seuls escaliers qui desservaient à l'intérieur tout l'étage de l'église, à savoir ceux de la tour occidentale (36); seule une tribune annulaire pouvait remplir cet office.

Un véritable faisceau de preuves permet donc d'attribuer au terme *solarium* le sens de pareille tribune.

3. *Fictitio opere*. Revenant à la question de la couverture de l'église, il convient d'opérer une distinction à ce propos.

D'après Galbert, la couverture primitive avait été composée uniquement de bois, mais des modifications apportées après un incendie, à une époque imprécise quoique déjà lointaine en 1127, provoquèrent l'emploi exclusif de matériaux incombustibles (37).

(32) GALBERT, § 43: «*Neque describere locus est quantus jactus fuisset lapidum a solario super victores pavementorum templi, et quot obruti, conquassati, telis et sagitis vulnerati, ita ut totus chorus templi plenus jaceret cumulo lapidum et nusquam pavementum appareret. Parietes et vitreae fenestras in circuitu et status simul et sedes fratrum dejectae sunt.*» P. 71.

(33) GALBERT, § 64: «*per scalas a choro in solarium conscendentes... circumspexerunt altaria et mensas altaris Deo custode permansisse immota.*» P. 104.

(34) *Supra* note 32.

(35) *Supra* note 18. M. Vincent n'a pas compris la portée de ce texte, qu'il cite imprudemment à propos de la tribune occidentale.

(36) Les manœuvres des conjurés et les attaques des assaillants de 1127 sont explicites à cet égard. Voir surtout Galbert § 12: «*servi qui ejus exitium precavebant recurrentes, denuntiaverunt traditoribus consulem in solarium ecclesiae conscendisse cum paucis... dividentes se in duas partes, ita ut ex utraque via solarium nullus eorum aufugeret quos tradere voluissent*» p. 20-21. — § 60: «*namque cum illi miseri inferiora templi obtinere non poterant, gradus quibus in solarium ascenderetur lignis et lapidibus obstruxerant ut nullus ascendere vel ipsi descendere possent, tantummodo sese a solario et turribus templi defendere conantes.*» P. 97.

(37) *Supra* note 24 et *infra* note 44.

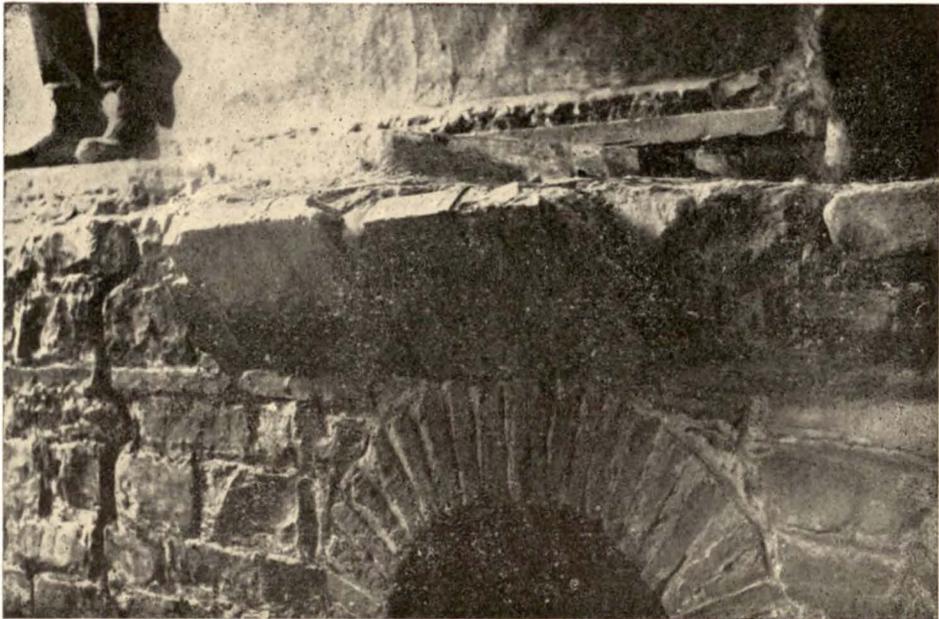
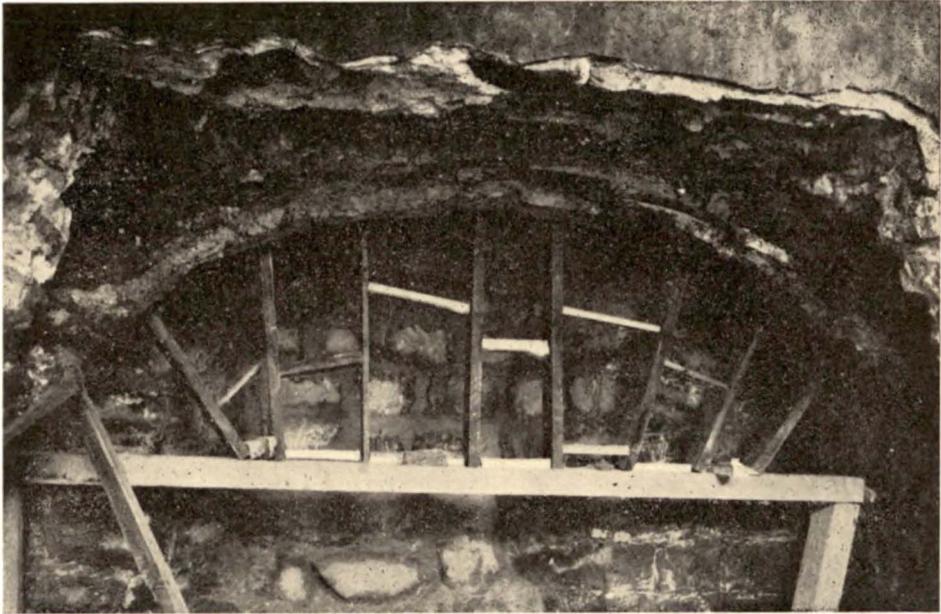
Ce disant, le chroniqueur vise évidemment les couvertures supérieures. **En-dessous d'elles**, la couverture des *bas-côtés* devait, pour des raisons d'épaulement du noyau central, être composée de voûtes massives, probablement des voûtes d'arêtes. S'il n'en avait pas été primitivement ainsi, la refaçon au moins avait dû obtenir pareil résultat car nous savons expressément qu'elle écarta tout usage de bois et, d'autre part, une couverture en terre cuite comme celle dont il va être parlé ne répondait pas aux conditions d'inhumation de Charles le Bon qui, on le sait, fut placé dans une tombe creusée dans le sol du *solarium*, du côté du dortoir des frères. Seuls, les reins d'une voûte de pierre pouvaient permettre pareil genre de sépulture.

Tout en haut de la rotonde, au contraire, pour adapter une couverture incombustible à une maçonnerie de support dont l'épaisseur — mais non l'existence même — ne prévoyait qu'une charpente et qui, effectivement, soutint un certain temps ce mode léger de couverture, on eut recours à un procédé antique, qui datait de l'époque des Romains mais qui, dans l'entretemps, avait été repris par quelques édifices de Ravenne (38): celui des éléments de terre cuite emboîtés l'un dans l'autre. On doit au remarquable flair et à la dialectique impeccable de M. H. Mansion l'identification de ce système avec celui que Galbert décrit fort sommairement (39). M. Mansion est arrivé à rallier à sa façon de voir fort ingénieuse la majorité de ses lecteurs. Loin de vouloir ébranler ici cette hypothèse, nous voudrions la renforcer — si tant est qu'elle en ait besoin — par deux observations, d'ordre philologique et d'ordre archéologique.

L'observation d'ordre philologique envisage la restitution conjecturale de la partie du texte de Galbert, évidemment déformée par les copistes, représentant la rotonde modifiée comme «*contecta fictitio opere*». A ce propos Köpke, suivi par H. Pirenne et M. Mansion, pense que le mot *fictitio*, ablatif de *fictitius*, qui veut dire «factice», a été mis pour *fictilis*, qui signifie «d'argile». Le fond de l'hypothèse est excellent vu que, immédiatement après, vient l'explication: «*ollis et lateribus cacuminata*», c'est-à-dire terminée par une pointe faite de terres-cuites creuses et de briques. Mais la forme de la démonstration est défectueuse. Pour obtenir une restitution de ce côté, en effet, on ne peut dépasser le stade de *fictilis opere*, en faisant de *fictilis* le génitif du neutre *fictile*, adjectif pris substantivement avec la signification de «vase d'argile». Il reste alors à

(38) C'est à tort que M. Vincent parle de «voûte byzantine»; ce système est essentiellement romain dans ses origines aujourd'hui accessibles (cf. H. MANSION, *loc. cit.* p. 111).

(39) H. MANSION, *loc. cit.*, surtout p. 102 et 111. Pour Galbert cf. *supra*, note 24.



Voûte romaine en tuiles emboîtées. Coupe et départ.
Tournai. *Rue de Pont.*

(Photo Minist. des Trav. Publ.).

expliquer l'origine de la méprise entre *fictilis* et *fictitio*, ce qui est paléographiquement difficile.

Combien plus simple est l'hypothèse qui consisterait à voir dans l'original la forme «*fictili opere*» (ablatif de l'adjectif même *fictilis*, signifiant «de terre cuite») et de considérer cette forme comme ayant été lue *fictitio opere* par une confusion toute naturelle entre les hastes du *l* et du *t*, ainsi que par un redoublement du *o*, suivant ne faute de copiste assez courante pour qu'elle porte en critique le nom spécial de dittographie!

L'observation d'ordre archéologique invoque un fait nouveau. Avec raison M. Mansion a-t-il recherché les maillons de la chaîne qui, de l'antiquité à l'époque carolingienne — ou peut-être post-carolingienne pour la refaçon —, ont pu relier certaines couvertures en éléments de terre cuite, emboîtés l'un dans l'autre, à la couverture analogue de Saint-Donatien. A vrai dire, cette recherche n'a permis la citation que d'exemples fort éloignés: les prototypes d'Afrique du Nord et deux monuments dérivés, de Ravenne (40). Or une toute récente fouille, effectuée à Tournai, vient de livrer aux archéologues une section encore intacte de voûte de cave datant des premiers siècles de l'occupation romaine. Sans vouloir empiéter ici sur la description détaillée de cette fouille, que fournira bientôt M. Marcel Amand, disons que la voûte en question est faite d'un berceau composé, somme toute, de deux pellicules formant intrados et extrados et dont les éléments sont constitués par de grandes tuiles plates, (400 × 310 × 25 mm.), à rebords tournés vers l'intérieur avec intention évidente de les faire s'emboîter par l'intermédiaire d'un «fourrage» de béton rose. Cette superstructure, épaisse à peine de 9 cm. et sur laquelle cependant reposait le pavement de l'étage supérieur, ne s'appuie à son tour que sur un rebord de 4 à 5 cm. ménagé dans les murs latéraux de la cave. On ne peut concevoir à la fois plus de solidité, car il s'agit d'un véritable monolithe, et moins de poussées latérales. Sans prétendre qu'on se trouve là exactement en présence d'une voûte identique à celle de Saint-Donatien — les plans et les dimensions sont d'ailleurs différents — reconnaissons au moins que le système de la voûte en terre cuite, avec tous ses avantages constructifs, n'était pas inconnu chez nous dans une ville où la tradition architecturale du Moyen âge puisa plusieurs fois dans l'antiquité locale (41) et qui, d'autre part, entretenait de telles relations

(40) S. Vital et son baptistère.

(41) Les claveaux d'arcs du début du XI^e siècle par exemple, faits de pierres longues et plates, sont nettement inspirés des briques romaines allongées ayant joué le même rôle et que l'on a retrouvées en place notamment dans un couloir d'hypocauste (Marché au Jambon). De même l'ornementation architecturale des longs murs romans, composée

avec Bruges que jusqu'en 1559 son évêque eut juridiction sur cette dernière ville et que son style architectural même influença des productions brugeoises des époques romane et gothique (42).

CONCLUSION. — La première église ou chapelle castrale Saint-Donatien à Bruges épousait bien une forme de plan central, comprenant un collatéral enveloppant au rez-de-chaussée et à l'étage. Ce collatéral comportait, en haut, une colonnade décorative entre les piles de support. L'église était précédée d'un massif formant porche et chapelle-haute, et se trouvait suivie d'un chœur proprement dit, surmonté à son tour d'une chapelle. On accédait à l'étage des trois parties de l'édifice par des tourelles d'escalier incorporées sur les côtés à la tour-porche et la dépassant de leurs flèches aiguës. Les grands traits de la construction permettent, avec un énorme coefficient de probabilité, de la faire dériver de la chapelle palatine d'Aix, suivant la remarque déjà formulée au XIII^e siècle par Jacques van Maerlant («*naer den Aeccsen gewerke*»).

Tout l'édifice remontait, au plus tard, au comitativ de Baudouin Bras de Fer (868-879), qui avait doublé l'ancien culte de la Vierge du culte de saint Donatien, incarné dans des reliques amenées de Reims par Torhout.

Dans son état primitif, la rotonde centrale n'était protégée que par une charpente couverte de plomb (43). A la suite d'un incendie qui fit renoncer à l'usage du bois, on aménagea à cette place une voûte composée d'éléments de terre cuite. Mais l'absence de protection directe contre les infiltrations d'eau de pluie provoqua peu à peu la désagrégation des murailles et le siège mis par le parti comtal en 1127 les ébranla à son tour (44). Il en résulta des dommages tels que la reconstruction de l'église fut envisagée. Si elle ne fut pas réalisée immédiatement — la documen-

de cordons à sections horizontales et plein-cintre (entourant l'arc des baies) que l'on rencontre à la cathédrale de Tournai et à *Saint-Donatien II à Bruges*, ne fait que reprendre le système décoratif des arases romaines connu à Tournai depuis les premiers siècles de notre ère.

(42) PAUL ROLLAND. *L'architecture et la sculpture romanes... et gothiques* dans l'*Art en Belgique*, publié sous la direction de P. Fierens. Bruxelles, 1939, p. 17 s. — St. LEURS. *De romaansche architectuur en de receptie der gothiek en der vroeg-gothiek*, dans *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst*, Anvers, s. d., p. 69 s. et 108 ss. Br. FIRMIN; *De Romaansche Belgische Bouwkunst in West-Vlaanderen*, Gand, 1940, p. 19 ss.

(43) Le plomb avait couvert l'église «antiquitus» et ne la couvrait plus en 1127. Cf. *supra* note 31 (Petite erreur du Fr. FIRMIN, *De karolingische kerkelijke bouwkunst*, loc. cit., p. 11 et 15).

(44) GALBERT. § 63: «*Patuit igitur post tot percussiones arietis foramen maximum in pariete templi, qui citius satis quam credebatur perfossus est, eo quod a tempore antiquae exarsionis templi, pluvia et inundatione imbrium totum aedificium ecclesiae quasi putridum staret, quia hactenus sine tecto ligne nudum fuit*». P. 102.

tation ne permet guère de l'affirmer — à tout le moins était-elle achevée, quant au chœur, à l'extrême fin du XII^e siècle ou au début du XIII^e (45).

Cette reconstruction se fit non pas sous forme de réédification de l'ancien aspect des choses mais dans le style alors en cours. Le plan central, d'ailleurs probablement peu conciliable avec l'accroissement du nombre des fidèles, fut abandonné et l'on usa du plan cruciforme. Toutefois, d'après une hypothèse très judicieuse de M. St. Leurs (46), brillamment développée par le Fr. Firmin (47), il paraît infiniment probable que le fond du nouveau chœur, avec ses pans coupés représentant exactement la moitié d'un polygone de seize côtés, et la chapelle axiale de plan carré — tous éléments qui constituent une anomalie dans le régime des plans de l'époque — aient été rebâti sur les fondations du cylindre extérieur de la rotonde lequell, renforçant encore par là le rapprochement avec Aix, aurait dédoublé le nombre des côtés d'un noyau intérieur *octogonal* (48) et déterminé une superficie à peine moindre que celle de la chapelle de Charlemagne. On pourrait même supposer sans trop de témérité qu'un peu de l'élévation de ces parties orientales fut conservée, notamment la chapelle axiale — qui correspondait à l'ancien «sanctuaire» — avec son étage. En effet, tous les chroniqueurs postérieurs qui situent le meurtre de Charles le Bon, le représentent comme s'étant déroulé dans la chapelle d'étage de l'abside *qui existait de leur temps*. Anachronisme apparemment énorme mais qui peut s'expliquer par la conservation de la chapelle même du crime au sein d'un édifice nouveau où se localisa à son tour un troisième culte, celui de Charles le Bon, béatifié par la dévotion populaire. Seules des fouilles, faciles à exécuter à l'emplacement de la seconde église, démolie en 1799, permettraient de vérifier définitivement l'hypothèse de l'identité des fondations voire de quelques assises de l'élévation des parties orientales des deux temples successifs.

Paul ROLLAND.

(45) Cf. Br. FIRMIN. *De romaansche kerkelijke bouwkunst in West-Vlaanderen*, p. 37-38.

(46) St. LEURS. *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst*, p. 18.

(47) *Op. cit.* p. 37-38 et surtout *De karolingische kerkelijke architectuur...* p. 15-17 et fig. I, II et III.

(48) Dans ce cas la superstructure de tuiles emboîtées aurait pris la forme soit d'une pyramide octogonale creuse (*cacuminata?*), comme à Saint-Ours de Loches, soit celle d'une voûte en arc de cloître, comme à Aix, Nimègue, à Ottmarsheim, etc.

DE BOVENZAAL VAN HET BRUGSCHE STADHUIS EN HAAR GEBEELDHOEWDE KALENDER.

In dit tijdschrift verschenen van de hand van Mej. A. Louis drie belangwekkende studiën met betrekking tot het klein beeldhouwwerk van het Brugsche Stadhuis (1).

Daar wij in de gelegenheid waren de geheele archeologische geschiedenis van dit zoo typische gebouw na te gaan, mochten wij vermelde studiën bijzonder welkom heeten, temeer daar een oorspronkelijke fotografische documentatie den welverzorgden tekst op zeer praktische wijze illustreerde.

Onderhavige bescheiden mededeeling lijkt ons niettemin gewenscht, omdat het kenbaar maken van enkele bevindingen, die wij mochten opdoen aan de hand van het geheel der beschikbare documenten, het verder archeologisch onderzoek zullen vergemakkelijken en bovendien het merkwaardig veertiendeeuwsch beeldhouwwerk in een nieuw daglicht stellen.

Het laatste artikel van vermelde serie handelt over de consoles die, in de bovenzaal van het Stadhuis, de steenen (2) voetpunten der gewelfribben schragen. De groote verdienste van deze studie ligt wel hierin, dat de aandacht gevestigd wordt op dit uiterst belangrijk beeldhouwwerk dat, echter in tegenstelling met de conclusie van A. Louis (3), ons wel een harmonische reeks biedt van de twaalf maanden van het jaar. Bovendien vormen de bijzonder aantrekkelijke tafereelen uit het landelijke leven, een logische en doorlopende fries en ze zijn ook integraal (4) als het werk van één beeldhouwer te beschouwen. Mogelijk heet deze kunstenaar Pieter Van Oost.

(1) *Les consoles de l'Hôtel de ville de Bruges*, VII, 1937, 3, 199-210; *La petite sculpture à l'Hôtel de ville de Bruges. Clés de vouûte et quadrilobes*, IX, 1939, 3, 201-207; *La petite sculpture à l'Hôtel de ville de Bruges. Corbeaux de pierre de la salle échevinale*, XIII, 1943, 4, 239-252.

(2) De overkluizing is wel heelemaal uit hout opgetimmerd. Nochtans tot op een hoogte van 1,15 m. bestaan de gewelfribben uit steen, zoodanig dat het gewelf op een bijzonder stevigen grondslag steunt. Zie verder.

(3) « Il est fâcheux qu'il (P. van Oost) ait dû partager la tâche ou qu'une cause ignorée de nous l'ait empêché de réaliser tout le programme, de nous donner un ensemble homogène conçu dans la note vivante et familière des scènes sorties de son ciseau et capable de rivaliser avec les productions similaires les plus réputées ». *Corbeaux de pierre de la salle échevinale*, o. c., 252.

(4) Op de twaalf kraagsteenen bleven er elf in hun oorspronkelijken toestand bewaard. Een exemplaar, nl. de maand Augustus (met onderschrift: *Wedemaend*) werd later vervangen en maakt hier dus uitzondering. Wij komen daar verder op terug.

Vier andere kraagsteen, met mythologischen of wijsgeerigen inhoud staan verder niet rechtstreeks in verband met den kalender. Trouwens, zooals het onderwerp het aanstonds laat vermoeden, hebben deze laatste stukken niets met de XIV^e eeuw te maken.

Dit alles wenschen wij hier te bewijzen.

Op het eerste gezicht zou men geneigd zijn te veronderstellen, dat het Brugsche stadhuis en inzonderheid de bovenzaal met het prachtige houten pseudo-hanggewelf, ons haast rechtstreeks door de XIV^e eeuw werd geschonken, zonder eerst de vuurproef van verbouwingen en restauraties te hebben doorgemaakt. De lotgevallen van den voorgevel kent men doorgaans beter. Men weet, hoe deze door het « Genootschap der Vrienden van Eendragt, Vryheid en Gelykheit », te Brugge, in 1792, op onmeedoo-gende wijze werd geschonden. Dan hebben, in de XIX^e eeuw, de ijverige restaurateurs, met de beste bedoelingen beziel, het gebouw den genadeslag toegediend.

Indien de bovenzaal minder te verduren heeft gehad, staat het niettemin vast, dat de huidige toestand niet met den oorspronkelijken overeenkomt.

Het pseudo-hanggewelf (5) bestaat uit gewone kruisgewelven (6) op rechthoekige grondvlakken die, ten getale van twaalf, twee aan twee, in de lengterichting zijn verdeeld. De boogribben, die naar het middenpunt der breedterichting van de zaal neerstrijken, worden opgevangen in vijf doorhangende sluitmotieven met looversnijwerk versierd. Langs de wanden komen de ribben terecht op zestien gehistorieerde consoles. Het zijn deze kraagsteen die hier besproken worden.

In het kruispunt van ieder der twaalf gewelven hebben wij een houten sluitsteen in den vorm van een medaillon, dat eveneens is gehistorieerd. Daarenboven bevindt zich een vierlobbig siermotief in het kruispunt van de scheidsbogen tusschen de verschillende kwadraatvelden. Langs de wanden is er slechts plaats voor halve vierlobbige motieven, eveneens met een figuraal relief versierd. Rond deze verschillende sluitsteenmotieven stralen plantenslingers uit.

Dit gehistorieerd houtsnijwerk laten wij buiten bespreking en wij verwijzen naar de vermelde studie van A. Louis. Trouwens is het zeker niet gewenscht zich op de indeeling of volgorde van deze tafereelen uit het Nieuw-Testament, te steunen, om het wedervaren van het gewelf zelf

(5) Wordt ook beschreven bij A. LOUIS, o. c. (*Clés de vouûte et quadrilobes*), 201-202.

(6) Het komt ons als zeer waarschijnlijk voor, dat het gewelf in zijn primitieven vorm allermint een hanggewelf was. De bovenzaal was vermoedelijk in twee beuken verdeeld door een reeks houten zuilen, die, in de lengterichting, de overkluizing ondersteunden.

of van de zaal na te sporen, omdat men deze siermotieven vrij gemakkelijk kan losmaken en terug vasthechten aan het gewelf, zooals dit overigens in 1402-03 reeds gebeurde (doc. 5): In den loop van de geschiedenis kan men bij verbouwingen allerlei wijzigingen hebben aangebracht in de volgorde der tafereelen.

De lange rechthoekige en overkluisde ruimte wordt door zes hooge vensters, die naar den Burg zijn gekeerd, en bovendien door vier gothische vensters, langs den zuidkant, verlicht. Rondom met lambriseering afgezet en met muurschilderingen versierd (7), met groen-witte tegels geplaveid en met een monumentale neo-gothische pronkschoorsteen bedeed (1895), heeft deze schepenzaal een voornaam, kleurrijk, maar ietwat opgeschroefd karakter. Feitelijk is ze een schepping van de negentiende-eeuwsche herstellers die haar in een kleed, naar nieuw-middeleeuwsche mode, hebben «gestoken».

Tot de toentertijd met elkaar geharmoniseerde bestanddeelen behooren eveneens onze zestien kraagsteenen. Men schilderde nl. onder de gehistorieerde consoles, op de steenen schriftrollen die eertijds vermoedelijk spreuken droegen in verband met de uitgebeelde tijdstippen van het jaar, teksten, die de twaalf maanden, in middeleeuwsche taal (*Laumaend, Sporkelmaend*, enz.), aanduiden. Dit gebeurde in logische orde *zonder nochtans rekening te houden met de voorgestelde «ystorien» zelf*. Van de vier hoekkraagsteenen maakte men de vier jaargetijden. Het moest wel lukken, dat dit laatste opzet ook nagenoeg met het beeldehouwde overeenstemde. Daarentegen werd de maandenreeks herschapen tot een warboel met het meest komisch effect. Dat het zwijn in November wordt geslacht, is wel aan te nemen, maar dat de liefde-idylle zich reeds in Januari, in Gods vrije en bloemrijke natuur kan afspelen, is niet te verdedigen. Hoe de zeegod Neptunus bij de maand Augustus betrokken wordt en Vulcanus de maand Juli moet vertegenwoordigen, neen, dat is uit den boeze!

Vrij eenvoudig nochtans lijkt de oplossing van dit probleem, indien beroep wordt gedaan op de bouwgeschiedenis van de zaal.

Een eerste gedeelte van het gewelf ontstaat in 1386 of iets vroeger. Wat de houten versiering, het looversnijwerk en de sluitsteenmotieven betreft, hier in, is de beeldhouwer van de gevelversiering van het stadhuis, Jan van

(7) Door Albrecht en Juliaan DE VRIENDT in 1895-1905. Cfr. o.a. DUCLOS, A. *Bruges, histoire et souvenirs*, Brugge, 1923- 452.

Valenciennes betrokken (8) (doc. 1). De documenten laten echter niet toe, den ruwbouw van dit gedeelte van het gewelf, aan dezen kunstenaar toe te schrijven en dus allerminst het geheele gewelf. Enkel houtsnijwerk heeft hij hier te leveren.

Zoals wij verder, in December 1401, vernemen, kon dit gedeelte van de overkluizing slechts vier velden bedragen (zie plan). Zeggen wij reeds vooraf, zooals het hieronder duidelijk zal blijken, dat de twee bedoelde traveeën, de twee oostelijke zijn, nl. dit gedeelte van de ruimte dat men rechtstreeks langs de trap kon bereiken. Er was ook een houten beschoot opgetrokken, dat deze kleine kamer van de overige ruimte afscheidde. (doc. 4). Het spreekt vanzelf, dat het gewelf geschraagd werd door acht kraagsteenen, waaronder vier hoekconsoles. Van deze primitieve kraagsteenen vinden wij niets terug. Niets zegt overigens, dat ze gehistorieerd waren.

In 1401, op 31 December, sluiten de stedelijke schatmeesters met de Heeren Gillis van der Houtmeersch en Cornelis van Aelter een belangrijk contract. Het gaat over 1200 lb., som voor dewelke de voornoemden, in het schepenhuis, volgende werken moeten uitvoeren:

— Acht velden van het gewelf beeldhouwen en versieren naar het model van de vier, die reeds ter plaatse zijn;

— De wand, die in dezelfde kamer uit planken is opgetimmerd, afbreken en een nieuw beschoot optrekken;

— In dit beschootwerk, een met pijlers en loofwerk versierde deur maken, zooals reeds was begonnen;

— Bovendien een grootsch portaal, sierlijk gebeeldhouwd, waarop zij profetenbeelden zullen opstellen (doc. 4).

Kortom, men versiert het tweede gedeelte van het gewelf, nl. de acht overige velden (9) en de primitieve afscheidingswand van 1386, feitelijk dus een soort voorloopige schutting, breekt men af, om een sierlijk afgewerkt beschoot op te timmeren.

De *kleine* oude kamer diende vermoedelijk van den beginne af tot schepenkamer. Toen op 20 Juli 1389 Margareta van Vlaanderen ter stede werd ontvangen, vergaderden de raadsheeren van den hertog reeds « in scepenen

(8) Cfr. LOUIS, A., *La petite sculpture... Clés de voûte et quadrilobes*, o. c., 203-204; GILLIODTS-VAN SEVEREN, L., *Inventaire des archives de la ville de Bruges*, Brugge, 1878, III, 489; wij steunen doorgaans op onze studie van het gebouw en van het beeldhouwwerk. Een bijdrage over de sculpturale versiering van den gevel verschijnt in de Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, X, 1944.

(9) Het getal acht blijkt ook duidelijk uit het akkoord, dat verder getroffen wordt, met den kunstschilder Jacop Averechte, die het stoffeeren van gewelf, kraagsteenen, deunen, enz. in 1402-03 op zich neemt. Cfr. tekst in: GILLIODTS L., o. c., III, 491.

camere » (10). Men komt bij het raadplegen van verschillende teksten, die te talrijk zijn om hier besproken of opgenomen te worden, tot de overtuiging dat de «scepenen camere » wel op dit gedeelte moet duiden, dat in 1386 werd overwelfd.

Vervolgens diende de *grootte* kamer, ook wel als zaal vernoemd, tot schepenkamer. Reeds in 1403-04 treft men inderdaad de vermelding aan van een « nieuwe schepenkamer » naast de « oude schepenkamer », beide op de bovenverdieping van het stadhuis (doc. 6).

Nadien, omstreeks 1410, betrokken de schepenen een nieuw lokaal, waarvan de ligging, in het huidig gebouwencomplex, dat in zuidelijke richting van het eigenlijk schepenhuis in den loop der tijden ontstond en steeds werd verbouwd, ongeveer moet overeenstemmen met den tegenwoordigen breeden corridor uitgevend op de benedenzaal. Als archeologisch houvast dient men hier beroep te doen op de thans bijna ingemetselde en zeer interessante kraagsteenen, die men nog kan ontwaren, ten getale van zes, onder de uiteinden van de vloerbalken (11). Het onderscheid tusschen de « *nieuwe kamer* » en anderzijds op de bovenverdieping de « *grootte kamer* » en de « *oude kamer* », leest men duidelijk in een tekst van 1423-24 (doc. 7).

Nu kan de vraag gesteld, wanneer het gewelf van de *grootte zaal* ontstond, want in 1401 spreekt men enkel over geleverd houtsnijwerk. De steenen grondslag, kraagsteenen en voetpunten der gewelfribben, moeten stellig toen reeds ter plaatse zijn aangebracht, alsmede denkkelijk de geheele houtconstructie zonder de versieringen.

Wat de kraagsteenen betreft, werd soms beroep gedaan op twee teksten, uit de Brugsche stadsrekeningen, op grond van dewelke men het beeld-

(10) Cfr tekst in : GILLIODTS, L., o. c., III, 119.

(11) Deze zes kraagsteenen waarvan, naar wij denken, nooit werd gewaagd, stellen profeten voor met open schriftrollen. De oude polychromie is nog ten deele zichtbaar. De zeer verfijnde tonaliteit bestaat hoofdzakelijk uit goud, oker, en donkergroen. Op de schriftrollen leest men hier en daar geschilderde gothische letters, waarvan de beteekenis slechts bezwaarlijk is na te gaan. Misschien is iets te halen uit volgende letters, die voorkomen op de console van den noordwestelijken hoek: ...cibicen... fe(s?) t... (f?) uit(s?) ti(?)... — De afmetingen zijn gemiddeld: hoogte=19-20 cm.; Breedte=35-40 cm. Het beeldhouwwerk moest oorspronkelijk ongeveer 20 cm. uitspringen. Onmiddellijk herinnert dit werk aan de consoles van het Brusselsche stadhuis waar men dergelijke profetenfiguren terugvindt. Het is dus wel overbodig den nadruk te leggen op het kunsthistorisch belang van deze Brugsche kraagsteenen. Ze zouden moeten gezuiverd en losgewerkt worden teneinde een degelijk en vergelijkend onderzoek mogelijk te maken. Alleen kan gezegd worden, dat deze consoles zeker niet denzelfden graad van plastische ronding vertoonen als te Brussel, maar dat intengendeel de houdingen der figuren heelemaal door de afmetingen en den vorm der steenblokken worden bepaald. Het is veertiendeewsch werk. Voor nadere dateering ontbreken afdoende documenten.

houwwerk aan Pieter van Oost, « den steenhauer », wilde toeschrijven (12).

Het eerste dezer documenten leert ons dat, in 1396-97, een contract werd gesloten met Pieter van Oost « *als van viere groten steenen te hawene ende te snidene met ystorien omme te stane in scepenen huus onder de corbeele van den groten balken* » (doc. 2).

Het tweede, nagenoeg in dezelfde bewoordingen opgesteld, dagteekent van 10 Augustus 1398. Het spreekt eveneens van « *viere groten steenen* » die nu « *ghestelt waren onder de balken* ». Verder luidt het: « *ende hadde van den sticke 20 s. groten daer comt up 4 lb. gr. somme 48 lb.* » (doc. 3).

Bij deze teksten, waarvan hij het eerste publiceert, terwijl hij naar het ander slechts verwijst (13), teekent L. Gilliodts aan : « En 1397-98, Pierre van Oost inaugure un nom célèbre dans les annales artistiques en sculptant « en manière d'histoires » les douze corbeaux de pierre soutenant la voûte de la grande salle et représentant les attributs des douze mois de l'année (14).

Indien het ons eenerzijds gevaarlijk schijnt dit gezegde van L. Gilliodts, op grond van deze enkele stukken, bij te treden, vermoeden wij nochtans, hoe deze interpretatie ontstond.

Wat er tegen pleit zijn zeker de bewoordingen van den tekst zelf: In beide stukken is er nl. spraak van dezelfde « *viere groten steenen* » door den beeldhouwer *te bewerken* (1396-97) en die wat later reeds *bewerkt* zijn (1398). Terloops merken wij reeds, dat wij niet hoeven stil te staan bij de verkeerde conclusie van L. Louis, nl. dat er *acht* consoles aan P. van Oost zijn toe te schrijven (15).

De termen « *onder de balken* » of « *onder de corbeele van den groten balken* » schijnen te wijzen op heel wat anders dan op de kraagsteenen, die de voetpunten der opgaande gewelfribben opnemen. Men denkt hier aanstonds aan een platte afdekking met vloerbalken, waarvan de uiteinden op consoles terecht komen. Heel voorzichtig is dan ook A. Duclos, wanneer hij nuchter noteert, dat Pieter van Oost, in 1397, *vier* groote kraagsteenen « met ystorien » leverde, voor de groote zaal van het Stadhuis (16). Maar dan stellen wij de vraag: heeft P. Van Oost 48 pond ontvangen

(12) GILLIODTS, L., o. c., III, 490; A. LOUIS, *Corbeau de pierre*, o. c., 241.

(13) GILLIODTS, *ibidem*, 490 en n. 7.

(14) *Ibidem*. Ook geciteerd bij A. LOUIS, *Corbeaux de pierre*, o. c., 240.

(15) Schrijfster rekent tot het werk van P. van Oost: de maanden Juni, September, October, November, December en de verkeerdelijk als seizoenen aangegeven consoles nl. Lente, Zomer en Winter. Zooals verder zal blijken komen bedoelde acht kraagsteenen overeen met: Augustus (echter niet van de XIV^e eeuw), October, November, Februari; verder de hoeksteenen: Maart, Juli en Januari; o. c., *Corbeaux de pierre*..., 249-250.

(16) A. DUCLOS, o. c., 382.

voor vier gebeeldhouwde kraagsteen? Schijnt dit niet buiten verhouding met het geleverde? Tenzij hier werkelijk vier groote kraagsteen zijn bedoeld, die niets met de betrekkelijk kleine consoles van het gewelf te maken hebben.

Indien anderzijds L. Gilliodts het heeft over *twaalf* kraagsteen, is het soms niet, omdat de geleerde archivaris ofwel, over niet gepubliceerde documenten beschikte, ofwel, hetgeen voor de hand ligt, omdat hij uit de berekening van de slotsom, 48 lb., op basis van het ietwat onduidelijke maar aangegeven 4 lb., tot het getal twaalf dacht te moeten besluiten ($48 : 4 = 12$) ? (17).

Per slot van rekening, achten wij het niet voldoende bewezen, dat de twaalf kraagsteen van het iets vóór 1401 overwelfd gedeelte, d.i. de *grootte kamer*, het werk zouden zijn van Pieter van Oost.

Trouwens zijn wij zeer schaarsch ingelicht over de bedrijvigheid van dezen Pieter van Oost.

Den naam van Pieter van Oost treft men, te Brugge, voor de eerste maal in 1387 aan. Maar het geldt hier een metselaar (18). Een Jan van Oost wordt onder de stadsbeambten (of werklieden?) vermeld in 1389-90 (19). Nooit werd, naar ons weten, ander werk aan Pieter van Oost toegeschreven dan de hier besproken kraagsteen die, zooals gezien, vermoedelijk niet van zijn hand zijn (20). In de XV^e eeuw zouden meerdere « Van Oost-en » te vermelden zijn, meestal beeld- of steenhouwers en handelaars in natuursteen (21). Bekend zijn verder de zeventiende-eeuwsche Brugsche schilders van dit geslacht.

Hoe werd nu in de groote zaal de kalender verdeeld?

De oorspronkelijke opeenvolging der twaalf consoles is op drie uitzonderingen na nl. Juli, Augustus en September, die tegen het beschoot van 1401 waren opgesteld, — dezelfde als de hedendaagsche (zie plan).

De eerste maand, Januari, vinden wij in den zuidwestelijken hoek. De

(17) In ieder geval is het treffend hoe L. Gilliodts, in 1878, toen de restauratiewerken binnen in het Stadhuis nog niet waren begonnen, juist die twaalf consoles vermeldt (op de zestien bestaande) die het kalender uitmaken. Inderdaad komt de werkelijkheid daarmee overeen: we hebben, het zal verder duidelijker blijken, twaalf consoles waarvan één verloren ging, die uit één atelier stammen en den volledige kalender voorstellen.

(18) Cfr tekst in: GILLIODTS, L., *o. c.*, III, 99.

(19) *Ibidem*, III, 194.

(20) In *Thieme-Beckers Künstlerlexicon* leest men ook: «(P. Van Oost) liefert 1397-99 Gewölbbeschlusssteine (Sujets an dem N. Testament u. Attribute der 12 Monate) für den gr. Rathausaal». Wat de onderwerpen van het Nieuw-Testament betreft, is er klaarblijkelijk vergissing met het houtsnijwerk van het gewelf zelf.

(21) Cfr CH. VERSHELDE. *Les anciens architectes de Bruges*. Brugge, 1871 (*Annales de la Société de l'Emulation de Bruges*, 3^e série, tome VI), 83.

andere maanden volgen, zonder de minste verwarring of omzetting, naar rechts toe. De hoeksteen en zijn dus ook in de reeks te betrekken. Wanneer, vermoedelijk in de XVI^e eeuw, de wand van 1401 verwijderd werd en de heele bovenverdieping tot één enkele ruimte werd herschapen, toen moesten begrijpelijk de hoekconsoles Juli en September naar de nieuwe oostelijke uithoeken van de vergrootte zaal verplaatst worden. De middenkraagsteen, Augustus (de thans zgn. : Wedemaend, d.i. Juni) wilde men logisch in het midden van den Oostelijken wand aanbrengen. Nochtans hier werd reeds het portaal doorbroken, dat toegang verleent tot de huidige zgn. zaal Houtart, d.i. de bovenverdieping van het Greffiegebouw, en paste de kraagsteen niet meer, want hij moest hooger opgesteld en dus verbreed worden. Aldus is het te verklaren, dat deze console de kenmerken vertoont van een laat-vijftiendeuwsch werk dat niet tot de oorspronkelijke reeks behoort (22). Het niettemin aantrekkelijk oogstafereel heeft men toen wellicht gecopieerd met slechts enkele wijzigingen.

Na deze architectonische veranderingen bleven er eerstens twee gapingen, waar voorheen de hoeksteen en hadden gepast, en bovendien twee kraagsteen en van het oud gedeelte, misschien van een heel ander gehalte of beteekenis, of eenvoudig met plantornament versierd. Men heeft toen vier nieuwe consoles laten beeldhouwen: de kraagsteen en met mythologische inhoud, die door de herstellere der XIX^e eeuw in de maandenreeks werden ingeschakeld en daardoor aan A. Louis een probleem stelden, waaraan schijnbaar geen uitkomst was voor te vinden (23).

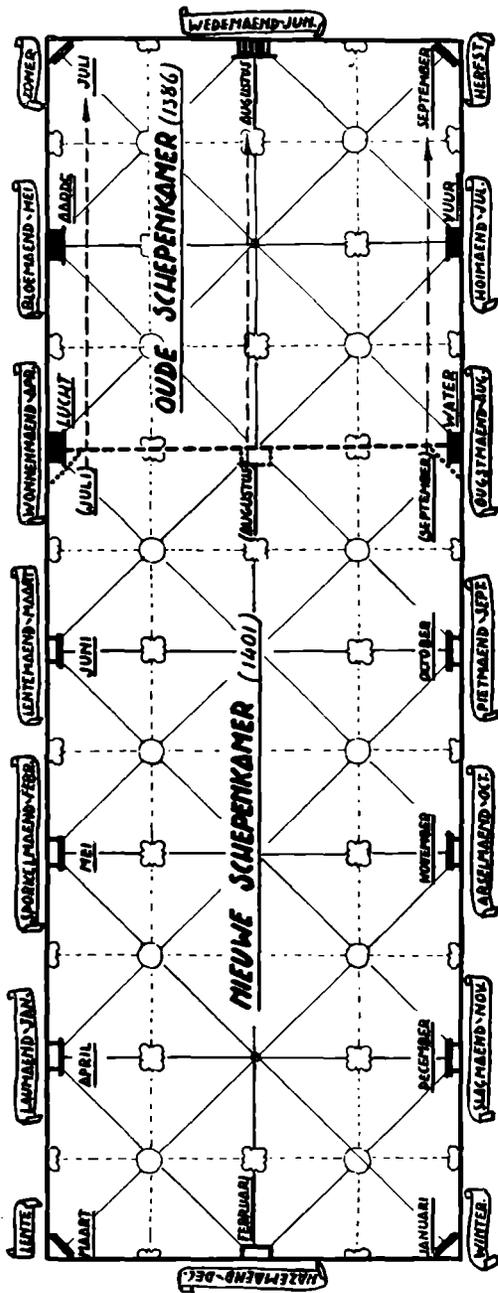
Deze vier consoles, met de verkeerdelijke onderschriften April, Mei, Juli en Augustus, stellen eenvoudig de vier elementen voor zooals ze in de Oudheid door den wijsgeer Empedokles werden voorgesteld: water, vuur, aarde en lucht.

Het *water* (niet: Augustus) stelt *Neptunus* voor, die in een groote schelp gezeten, op de baren wordt voortgestuwd door twee ingespannen zeepaarden. Van zijn drietand blijft enkel het onderdeel, de staf, bewaard. Vermoedelijk is het hieraan te wijten, dat men niet onmiddellijk aan den zee-god denkt, alhoewel de in den linkerhoek bovenaan neerliggende vaas, waaruit het water stroomt, wel een klare aanwijzing mag heeten.

Het *vuur* (niet: Juli) wordt door *Hephaistos*, den Romeinschen *Vulcanus*, voorgesteld. Hij draagt in de rechterhand een hamer, in de andere een tang. Op den achtergrond ziet men een vlamvend vuur waarin nog

(22) Zie bv. de foto verschenen bij de studie van A. Louis, *Corbeau de pierre...*, oc., 242, 3. Juin-Wedemaend.

(23) *Ibidem*, 239-252.



LEGENDA

- : KRAAGSTENEN XIV^e EEW.
- : VERMINDERDE KRAAGST. XIV^e EEW.
- : VERMINDERDE KRAAGST. XVI^e EEW.
- : VERMINDERDE KRAAGST. XVI^e EEW.
- : KRAAGSTENEN XVI^e EEW.
- : VERMINDERDE ONDERSCHRIJVEN XIV^e EEW.
- : VERMINDERDE ONDERSCHRIJVEN XVI^e EEW.

JANUARI: EIGENLĪKE IN DOORBRONNENDE ONDERSCHRIJVEN.

STADHUIS - BRUGGE - BOVENZAAL

SCHEMA VAN HET GEMEEL.

allerlei ijzeren gereedschap is geschetst: een zwaard, lanspunten, een paar bijlen... De honden van de onderwereld trekken hier het gespan.

De *aarde* (niet: Mei) is verzinnebeeld door *Rhea* (Kubele), godin der aarde. Nogeens een gespan, voortgetrokken door twee leeuwen. Deze dieren laten omtrent de identificatie der bekroonde godin geen twijfel bestaan (24).

De *lucht* (niet: April) tenslotte, heeft voor figurante de godin *Juno* (Hera), Zeus' gemalin. Twee opgetuigde pauwen trekken den pronkwagen (25).

Deze reeks van vier kraagsteenen is van gelijke waarde. Ze vertoonen minder echten kunstzin dan het veertiendeeuwsch werk. Men mag zelfs niet zeggen, dat ze meer gevorderd zijn, noch op plastisch, noch op anatomisch gebied. Maar ze zijn krachtiger, breeder opgevat, meer geschetst dan met liefde tot in de details uitgebeeld. De dieren zijn eerder op conventionele wijze uitgebeeld. Men voelt hier meer humanistische verantwoording dan wel middeleeuwschen geest. Daarom zijn wij verplicht deze sculpturen als laat zestiendeeuwsch werk te bestempelen: het gemis aan houvast op gebied van kleedij maakt het onmogelijk met meer nauwkeurigheid en enkel op stijlcritischen grond deze consoles te dateeren.

Nu mogen wij er niet aan denken, de gedetailleerde beschrijving van de maandenreeks opnieuw aan te halen. Verwijzen wij naar de fotografische documenten en de vernuftige ontleding van de consoles in de reeds meer vermelde studie, door A. Louis (26). Echter blijven wij het den lezer verschuldigd, door enkele toelichtingen te doen blijken, dat de maandenreeks wél in logische volgorde voorkomt.

N^r 1 *Januari*, (in den zuidwestelijken hoek; niet: Winter) (27). Men ziet hier een intiem huishoudelijk tafereeltje. Naast het laag kacheltje, een soort komfoor, waar het eten ter verwarming is opgezet, zit de huisvrouw, de kat op haar schoot en het spinrokken in de rechterhand. Zij strekt eventjes haar linkerhand uit naar het vuur. Buiten moet het winteren, men voelt het aan.

(24) Ook A. Louis had deze beteekenis vermoed: « Il semble qu'on ait, ici encore, un legs de l'antiquité: cette femme fait nettement songer à Cybèle, déesse de la terre et de l'agriculture, qu'on représentait de façon sensiblement pareille chez les Grecs ». *Ibidem*, 244.

(25) « Le paon est l'oiseau d'Héra (Juno), mais la gerbe peut désigner Demeter (Cérès)... déesse des moissons. *Ibidem*, 244. Steeds wordt schrijfster misleid door het onderschrift want de juiste oplossing was zij dus zeer nabij. De godin draagt derhalve geen korengarf maar wel een bundel bliksemschichten.

(26) *Ibidem*, 241-249.

(27) De afmetingen der hoekconsoles zijn gemiddeld: Hoogte: 30 cm. Haaks gerichte zij-kanten: 20 à 25 cm. De gewone kraagsteenen bedragen: Hoogte: 30 à 31 cm.; Breedte=38 à 45 cm.; Diepte, uit den wand: 25 à 30 cm.



Stadhuis Brugge. Bovenzaal. Kraagsteenen.
1. *Het vuur* (XVI^e e.). 2. *December* (XIV^e e.).

N^o 2. *Februari*, (boven de schoorsteenkap; niet: December). De man is op houtspikkelen uitgetrokken. Hij heeft het lastig met een weerbarstigen stronk, op het uitgerooide land. Kapmes en houweel heeft hij naast zich gegooid. Nu doet hij, met opgestroopte mouwen, volle moeite om den half-uitgedolven wortel los te krijgen. Deze scène past uitstekend in de bedrijvigheid van het landelijk Februarileven.

N^o 3. *Maart*, (in den noordwestelijken hoek, niet: Lente). Hier vindt het ontwakend tuinbouwleven zijn plaats. In Maart is er, voor den hovenier, reeds heelwat te verrichten. Men ziet de spade rechts in den grond steken. Met geschoeide linkerhand en een soort snoeimes in de andere, kapt de man een struikgewas waarvan de dooreengegroeide takken hem om zeggens geheel omringen. Is het ineenstrengelen van het boompje, — best mogelijk een rozelaar, wegens de want aan de linkerhand —, ietwat gezocht, nochtans de kundigheid van den beeldhouwer is treffend. Het is echt kantwerk dat uit den steenblok is gespaard en daarachter verschijnt nog de tuinier in ongeschonden plasticiteit.

N^o 4. *April* (28) (niet: Januari). Een liefvallige idylle speelt zich hier af, in de nu ontloken natuur. De jongeman, naast het meisje gezeten, biedt zijn geliefde een ruiker aan. Ook zij draagt bloemen, die gevlochten zijn in een sierlijk naast haar neerstrijkenden krans. In de verte ontwaart men de schapenkudde en een herdersjongen, die met een perspectivisch zeer juist inzicht, heel klein is uitgebeeld, beloert op afstand het charmante tooneeltje. Ongetwijfeld moet het zich in April afspeelen, zooals trouwens ook A. Louis laat opmerken (29).

N^o 5. *Mei* (niet Februari). Deze welgeslaagde compositie stelt een ruiter voor, wellicht den op jacht trekkenden heer. Achteraan komt de knecht gegaan. Den hond ziet men vóór het paard. Het mag haast een wonder heeten, hoe de beeldhouwer er in slaagde het paard in volle ronding voor te stellen. Dat de ruiter ietwat te ver op den hals van het dier is gezeten, stoort allerminst. In de middeleeuwsche iconographie hooren de jachttafereelen wel tot de maand Mei (30).

N^o 6. *Juni* (niet: Maart). De schapenkudde wordt geschoren. Een bijzonder scherpzinnig waargenomen tafereel. Men bemerkte hoe het dier, dat nu aan de beurt is gekomen, stevig met de vier pooten is gebonden en hoe de scheerder het bij den snuit nog stevig vasthoudt. Deze scheert er duchtig op los. Op het voorplan rechts een drietal schapen, waaronder

(28) De maanden volgen verder langs de noordelijke lengtezijde.

(29) *O. c.*, Corbeau de pierre..., 242, en noten 17, 17bis en 17ter.

(30) *Ibidem*, 243 en noot 19.

de reeds van de wol ontdane ooi met de zoogende lammeren. Ook dit tooneel komt hier op zijn plaats, in de Junimaand (31).

N^r 7. *Juli* (32) (niet: Zomer). Wij hebben hier wel met de « hooimaand » te doen. De landbouwer is druk bezig, met slagijzer, hamer en aanbeeld, zijn pik scherp te zetten (33).

N^r 8. *Augustus* (niet Juni). Deze console is merkkelijk breder dan de andere. Zij stelt het oogsten voor. De rijpe en overvloedige korenhalmen worden door den neerbukkenden man afgesneden, terwijl de geknielde vrouw de schoven bindt. Het is treffend, hoe natuurgetrouw dit landelijk tooneel is weergegeven. Men merke in 't bijzonder de lijvige boerin, met het breed décolleté, de vleezige armen, die uit de kort uitgesneden mouwen uitsteken en den bonkigen man, met zijn om het middel opgenomen boerenkiel en de hoog opgestroopte mouwen. Wij drukken hier met opzet op de kleederdracht der personages: inderdaad is de boerenkleedij hier eenigszins anders dan bij de overige veertiendeeuwsche landlieden. De gestalten zijn ook lossere en breeder opgevat. Derhalve kan deze kraagsteen niet tot de oorspronkelijke reeks behooren. Wij dagteekenen hem van het begin der XVI^e eeuw (34).

N^r 9. *September*, (35) (niet: Herfst). De wijnoogst wordt hier in treffend realisme weergegeven. De neerbuigende vrouw plukt de druiventrossen. Een knecht betrappelt de vruchten in de wijnpers. Met het bovenlijf steekt hij, op leuke wijze, uit de kuip en het opkrullend puntneusje is wel van aard om het komisch effect te vermeerderen. Wat ons dan heelemaal in de werkelijkheid brengt, is het gebaar van den tweeden knecht, een mageren kerel, die met de tanden de malsche vruchten van een hoog opgehouden tros afbijt. A. Louis teekent hier zeer juist bij aan, dat men slechts bezwaarlijk kan aannemen dat dit tafereel, in zijn pittig realisme, door een enkel te Brugge geschoolden meester zou zijn ontworpen (36).

De zuidelijke inspiratie, zooniet de Brabantsche, ligt voor de hand. Behalve de woorden « Vinea » en « Wijngaerd » die wel iets te beteekenen hebben en te Brugge, op het einde der XIII^e eeuw aangetroffen worden (37), heeft men inderdaad weinig bewijzen van druiventeelt in het Bru-

(31) *Ibidem*, 243. Cfr. aldaar verwijzingen naar vijftiendeeuwsche en zestien eeuwsche miniaturen die het scheren der schapen ook in Juni ofwel in Juli voorstellen.

(33) Te vermelden is hier dat de linkerhand een onbeholpen restauratie heeft ondergaan. Wordt deze console gebroken toen ze, zooals gezien, verplaatst werd?

(34) Zie hooger, blz. 8.

(35) In den zuidoostelijken hoek. Vervolgens langs den zuidelijken wand, uitgezonderd de twee eerstkomende kraagsteenen (het vuur en het water).

(36) *O. c.*, Corbeaux de pierre..., 248.

(37) *Ibidem*. Zie aldaar de referenties bij noot 45.

sche. Het blijkt dus, dat de Fransche iconographie letterlijk werd overgenomen, hetgeen ons overigens niet mag verwonderen.

N^r 10. *October*, (niet: September). De houthakker. Een hoop keurig opgestelde takkenbossen vormt den reeds opgedanen houtvoorraad. De arbeider trekt met beide handen een boomtak los, dien hij zoeven heeft ingehakt. Zonder bezwaar past deze bedrijvigheid in den Octobertijd.

N^r 11. *November* (niet: October). Nadat het land is omgeploegd, — den ploeg ziet men rechts, — en geëgd, — de egge ligt links, — bezaait nu de landbouwer zijn erf. Uiterst geslaagd zijn houding, gebaar en uitdrukking. Op dit tijdstip van het jaar kan de winterbezaaiing best geschieden (38).

N^r 12. *December* (niet: November). De maandenreeks wordt hier afgesloten zooals men het jaar op het platteland bekroont: met het slachten van het vetgemeste zwijn. De beeldhouwer heeft dit werkelijk beleefd en hij weet, hoe deze haast ritueele taak verloopt. Men moet dit gezien hebben om de waarde van dit werkje te gaan begrijpen. Neergebogen zijn man en vrouw over het gebonden slachtoffer. Met de rechterknie drukt de boer zijn volle gewicht op het dier en houdt het bij het oor stevig vast. De doodsteek is gegeven. Gauw schuift de vrouw met beide handen de kom toe, teneinde het stroomende bloed op te vangen.

De volledige reeks, de maand Augustus uitgezonderd, is het werk van één meester. De uitdrukkingen, de telkens terugkerende en ongeveer identische compositie, de gelijkmatige inspiratie, opgedaan in het landelijk leven, daarenboven talrijke details, zooals geboomte en voorkomend gereedschap, dit alles, met de specifiek veertiendeeuwsche kleederdracht, de nauwspannende kleederen op de borst dichtgeknoopt, het hoofdkapsel der vrouwen, de trechtersvormige mouwuiteinden, verplichten ons de gebeeldhouwde maandenreeks van het Brugsche stadhuis te beschouwen als het werk van één beeldhouwer of atelier.

Treffend is ook de gelijkenis met de consoles van den buitengevel. Men weet, dat van dit beeldhouwwerk zestien oorspronkelijke exemplaren bewaard zijn gebleven en thans in het lapidarium van het Gruuthusemuseum berusten. Deze consoles ontstonden tusschen 1376 en 1380. Die enge stijlverwantschap mag dus niet verwonderen, temeer daar de medewerkers van Jan van Valenciennes, den eenigen beeldhouwer, die voor de kraagsteenen van den gevel vermeld wordt, niet gekend zijn, alhoewel

(38) In de miniaturen nochtans komt veelal de bezaaiing voor in October, cfr A. Louis, *ibidem*, 246 en noot 38.

er doorgaans minstens drie « beildesnidere » met hem werkzaam waren.

De Brugsche gebeeldhouwde maandenreeks is van niet geringe betekenis op gebied van onze middeleeuwsche iconographie, in 't bijzonder omdat het ons een volledig beeld geeft van het leven op het platteland gedurende de verschillende tijdstippen van het jaar.

Daar bovendien dit werk op plastisch gebied de vergelijking met het Brabantsch werk uit dezelfde periode zeer gemakkelijk kan doorstaan; omdat de motieven wel aansluiting vertoonen met de toenmalige Fransche sculptuur, zonder allermint het eigenlandsch karakter te verloochenen, mogen deze kraagsteen van kunsthistorisch standpunt uit niet onderschat worden (39).

A. JANSSENS de BISTHOVEN.

BEWIJSSTUKKEN.

1.

9 Wedemaend. Item vorwoorde ghemaect bi den heere thidemanne van den Berghe ende den heere Janne Heldebollen borghmeesters jeghen Janne van Valenchienez van der verhemelinghe in scepenhuus, dats te weten van elken slotele an de verhemelinghe te snidene; ende zalre of hebben van elken gheheelen slotele 9 s. gr. ende van elken halven slotele 4 s. 6 d. gr. Item van den sticke van den groten loveren 8 s. gr. ende van elke rose 1 gr.

Stadsarchief te Brugge. Stadsrekeningen 1385-1386, f° 84 v°; cfr GILLIODTS-VAN SEVEREN, L., *Inventaire des archives de la ville de Bruges, Brugge*, 1871, III, 489; LOUIS, A., *La petite sculpture à l'hôtel de ville de Bruges. Clés de voûte et quadrilobes*, in *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, IX, 1939, 3, 203.

2.

Doe zo was vorwoorde ghemaect bi tresoriers jeghen Pieter van Oost den steenhauer als van viere groten steenen te hauwene ende te snidene met ystorien omme te stane in scepen huus onder de corbeele van den groten balken daen of dat hi hadde bi vorwoorden leuerende de steene, xlvij lb. par.

Stadsarchief te Brugge. Stadsrekeningen 1396-1397, f° 63. — GILLIODTS, L., o.c., III, 490; cfr DENAISNES, Chan., *Histoire de l'Art dans la Fl., l'Artois et le Hainaut, avant le XV^e s.*, Rijsel, 1886, 240; cfr LOUIS, A., *La petite sculpture... Corbeaux de pierre de la Salle échevinale*, in *Belgisch tijdschrift*, o.c., XIII, 1943, 4, 241.

(39) Betuigen wij om te besluiten onzen welgemeenden dank aan den Heer S. De Vriendt, schepen voor Schoone Kunsten der stad Brugge, die ons zeer bereidwillig is behulpzaam geweest bij dit nieuw onderzoek van de bovenzaal van het Stadhuis. Wij zijn ook dank verschuldigd aan Prof. Dr. D. Roggen en aan Prof. Dr. F. Lyna voor enkele ons zeer nuttige aanwijzingen.

3.

10 oogst. Doe zo was vorworde ghemaect bi tresoriers jeghen Pietren van Oost als van viere groten steenen te hauwene ende te snidene van ystorien, de welke ghestelt waren onder de balken lieghende in scepenen huus; ende hadde van den sticke 20 s. groten daer comt up 4 lb. gr. somme 48 lb.

Stadsarchief te Brugge. Stadsrekeningen 1397-1398, f° 63 v°; cfr LOUIS, A., ibidem.

4.

31 December. Doe was vorworde ghemaect bi buerchmeesters ende bi tresoriers jeghen den her Gillise van der Houtmersch ende her Cornelisse van Aeltre als van den ghiselhuse van nieus te verhemelne in der vormen ende manieren also hier na bescreven staet: Eerst zo zullen Gillis ende her Cornelis vorseide acht velden staende up tghiselhuus verhemelen met ogiven ghesneden met loveren ende met rosen ghelike dat de viere velden sijn, diere nu ghemaect staen; voord zo zullen de vorseide persone ute doen de barderine weech diere nu ten tiden staet ende van nieus maken eene weech dobbele van cnorhoute berts hoghe wel ghestcaeft ende ghegroult ende daer boven luken met cnorhouten dobbele, ende dese vorseide weech zal sowijt sijn, dat se bedecken zal de balken diere up ende neder staen; voord so zullen de vorseide maken in de vorseide weech eene scone duere met pilaren ende ghesneden met loveren in der manieren, dat se beghonnen es. Ende daer butten zo zullen zij maken een portael, wel ghesneden ende met propheten der up staende, ende daer binnen eene reinlike duere also daer toe behoort. Ende dit portaal zal wesen zo wijt ende zo lanc, dat bevanghen zal de veinstre staende buten der duere diere nu ten tiden staet... somme 1200 lb.

Stadsarchief te Brugge. Stadsrekeningen 1401-1402, f° 67 v°; -- cfr GILLIODTS, L., o. c., III, 490; LOUIS, A., Clés de voûte et quadrilobes, o. c., 203-204.

5.

Doe ghegheuen Jacob Zwine den beildesnidere van den slotelen ogiuen ande loueren af te doene vp tghiselhuus omme te vergoudene ende weder an te naghelne, iijj s. grote.

Stadsarchief te Brugge. Stadsrekeningen 1402-1403, f° 74 v°; — GILLIODTS, L., o. c., II, 491.

6.

Item, den zelue ghegheuen van tiene veinstren van nieu x te makene bouen in de nieuwe scepenen camere, de welke houden zesse ende tneghentich voeten, van elken voete v grote. Item, den zeluen van eere witter veinstre te vermakene te verbodene ende gade te stoppene in de oude scepenen camere, daen of dat hi hadde xij s. grote.

Stadsarchief te Brugge. Stadsrekeningen 1403-1404, f° 66 v°; GILLIODTS, L., o. c., V, 329.

7.

Doe ghewrocht bi Janne Lormier, den glazewerkere, an een cassyn te vermakene jn de nieuwe camere van scepenen huus.. Item, een glas ghestelt bouen jn eene veinstere jn de groote camere aldaer... Item, aldaer ghewrocht an ghaten te stoppene in de glasveinsteren van der ouder camere...

Stadsarchief te Brugge. Stadsrekeningen 1423-1424, f° 59 v°; GILLIODTS, L., o. c., V, 341.

JACQUES FLORIS VA-T-IL ENFIN SE REVELER?

Personne n'ignore la place importante qu'occupe au XVI^e siècle la famille De Vriendt ou Floris dans les annales artistiques de notre pays. Corneille, comme architecte et sculpteur, et Frans, comme artiste peintre, ont une réputation basée, non seulement sur des données d'archives, mais aussi sur des œuvres existantes, publiées et connues dans le monde entier.

Tel n'est pas le cas de Jacques Floris, leur frère, peintre-verrier dont la renommée est pourtant parvenue jusqu'à nous, mais dont, jusqu'à présent, aucune œuvre n'était repérée.

Voici, en résumé, les quelques renseignements réunis par l'archéologie à son sujet (1). Jaekes De Vriendt dit Floris, né en 1524, franc-maître « *ghelaesscrijver* » en 1551, devint vers 1567 le verrier officiel de la ville d'Anvers, dont il répara les verrières, d'une part à l'église Saint-Jacques en 1569 sous le gouvernement du duc d'Albe et, d'autre part, à l'hôtel de ville en 1576 après la Furie espagnole. Il travaillait en 1579 à l'abbaye Saint-Michel, alors qu'y résidait Guillaume le Taciturne. Ce prince lui fit orner ses résidences anversoises, à l'époque où Alexandre Farnèse s'efforçait de reprendre le pouvoir dans les Pays-Bas méridionaux. Des maisons de gildes militaires, la Bourse, la Citadelle, l'« *Engelsche Pant* » eurent aussi des fenêtres historiées de sa main. En 1773, il arrivait malheur au vitrail de la *Nativité*, dont il avait orné la chapelle des Aumôniers à la cathédrale. D'après l'épitaphe de la famille Floris au cimetière du couvent des Récollets, on sait que « *Jacob Floris, glasschriver* » mourut en 1581. Cet artiste est au nombre des dix peintres-verriers cités par Guichardin parmi les meilleurs du XVI^e siècle (2).

Plus d'une fois on a tenté, mais sans succès, d'attribuer à Jacques Floris des verrières conservées dans notre pays.

(1) KAREL VAN MANDER. *Le Livre des Peintres*, 1604. Trad. Henry Hymans, Paris, 1885, I. p. 335.

CLÉMENT VAN CAUWENBERGHS. *Notice historique sur les peintres verriers d'Anvers du X^e au XVII^e siècle*. Anvers, 1891, p. 35 à 40.

JEAN HELBIG. *De Glasschilderkunst in België. Repertorium en Documenten*. Anvers, 1943, p. 224.

(2). L. GUICCIARDIN. *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*. Anvers, 1588. Traduction française: *Description de tous les Pays Bas par Messire Loys Guicciardin*. Edition Janssonius, Amsterdam, 1625, p. 100.

L'auteur cite, pour la première moitié du XVI^e siècle: Artus Van Ort (de Nieuwegue), Diric Jacobs Felart, Dirick Staes de Campen, Jean Ack d'Anvers et Cornille de Boisleduc; pour la seconde moitié du siècle: Cornille van Dale, Josse Veregen, Jacques Floris, Jean Staes et Jean de Zele d'Utrecht.

Déjà à l'époque où la critique historique n'était guère disciplinée, Jean Cousin, dans son « *Histoire de Tournay* » (3), rapporte une opinion hautement fantaisiste à son sujet. Certains croyaient, en effet, que les douze verrières du circuit de la cathédrale étaient dues au talent du dit Jacques Floris. Cette série comprenait six fenêtres du côté sud, où se trouvait « *pourtraite d'une excellente peinture l'histoire de la bataille entre Sigebert, roi de Metz, et son frère Chilpéric, roi de Soissons...* », cinq fenêtres du côté nord, où l'on assistait au *rétablissement du siège épiscopal de Tournai*, et enfin une douzième fenêtre contenant « une verrière à la mosaïque ». Celle-ci, placée dans la chapelle de Notre-Dame flamande ou flamengue, représentait l'*Arbre de Jessé* et la *Consécration annuelle des Flamands à la Sainte Vierge*. L'attribution à Jacques Floris des verrières historiques de Tournai, peintes et signées à la fin du XV^e siècle par Arnoult de Nimègue, était d'une invention plus volage que leur rattachement à l'art de Luc Adriaens ou de Thierry Bouts, tenté dans la suite par d'autres auteurs.

Une tradition plus tenace (4), parce que moins biscornue, voulait que Jacques De Vriendt ou Floris, né en 1524 comme nous l'avons vu, ait été l'auteur de la grande verrière du *Jugement Dernier*, donnée testamentairement par Erard de La Marck à la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles. Malheureusement, cette œuvre porte deux fois bien visiblement le millésime 1528 et on ne voit pas comment un restaurateur aurait pu se tromper deux fois en rétablissant mal la date originale de 1548 ou 1558, comme l'ont supposé certains auteurs. Cette fois encore, il nous faut renoncer à reconnaître dans ce Jugement Dernier une œuvre de Jacques Floris, — âgé seulement de 4 ans en 1528, — œuvre que certains avaient cru inspirée des « anatomiques » de Frans Floris et de Michel Ange.

Le problème de l'activité de Jacques Floris comme peintre-verrier en serait resté là et moi-même je n'aurais sans doute jamais eu l'occasion de l'envisager à mon tour, si un facteur nouveau ne m'avait été indirectement fourni par les découvertes sensationnelles de M. Jean Lafond.

Ouvrons ici une parenthèse. Depuis plusieurs années j'étais tenaillé par deux souhaits. D'une part, je désirais beaucoup déterminer de quel « cou-

(3) Citée par le BARON DE REIFFENBERG. *De la Peinture sur verre aux Pays-Bas*. Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, coll. 4^e, Bruxelles, 1832, p. 13.

(4) J. B. DESCHAMPS. *Voyages pittoresques de la Flandre et du Brabant*. Amsterdam, 1772, p. 42.

EDMOND LEVY et J. B. CAPRONNIER. *Histoire de la peinture sur verre en Europe et spécialement en Belgique*. Bruxelles, 1860, II, p. 100-101.

CLÉMENT VAN CAUWENBERGHS. Op. cit., p. 36.

vent malinois » pouvait bien provenir l'admirable *Arbre de Jessé* (fig. 1), ornant actuellement l'église Saint-Georges de Londres, vitrail qui m'avait ébloui dès le premier abord et que je considère comme un des chefs d'œuvre les plus émouvants de notre peinture sur verre. Mon second souhait était de rendre hommage à l'éminent chercheur scientifique, mon ami Jean Lafond, directeur du Journal de Rouen, qui est parvenu, non seulement à identifier l'auteur de l'*Arbre de Jessé*, mais aussi à rendre à cet artiste oublié, le si sympathique Arnoult de Nimègue, une vie intense et une place d'honneur dans l'histoire, qu'illustre un nombre considérable de ses œuvres retrouvées à la cathédrale de Tournai, dans trois églises de Rouen, à Conches, à Louviers, à Saint-Lô, à Wilton, à Lichfield et à Wells (5)!

Ces deux souhaits, le présent article sur Jacques Floris me permet de les réaliser d'un seul coup. C'est, en effet, grâce aux trouvailles capitales de M. Lafond que je puis m'engager ici sur une nouvelle piste concernant notre peinture sur verre. Je lui joue de ce fait un petit tour inoffensif, un peu comme le roitelet profitant du vol de l'aigle pour prendre un élan supplémentaire. Si donc je touche au magnifique échafaudage qu'il a dressé dans sa «*Résurrection d'un maître d'autrefois*», c'est au sommet de l'œuvre que je le fais sans rien ébranler de sa structure, solidement établie dans toutes les règles des disciplines archéologiques. Bien au contraire, tenter d'attribuer, comme je vais le faire, une des œuvres un peu douteuses d'Arnoult de Nimègue à un de ses contemporains qui lui survécut, n'est-ce pas mettre en lumière l'influence persistante du maître, dont le style et la technique se répercutent jusque chez les plus vigoureux de ses confrères.

Voici donc mon exposé.

Un artiste peintre du XVIII^e siècle, Jacques De Wit, a consigné dans un manuscrit, dont une copie de 1774 (6) est conservée à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, le souvenir des principales œuvres d'art qu'il avait admirées dans les églises d'Anvers. Dans les lignes qu'il consacre au couvent des Grands Carmes, il mentionne une série considérable de verrières qui ornaient l'église et le cloître. Son énumération commence, comme de juste, par les plus anciennes: ce sont les trois vitraux du chœur, donnés par la Nation espagnole et représentant respectivement la *Sainte Famille*,

(5) JEAN LAFOND. *La Résurrection d'un maître d'autrefois, le peintre-verrier Arnoult de Nimègue*. Rouen, 1942.

(6) *Generale Beschryving van Alle de Schilderyen, Beelthouwerye & Geschilderde Glaesen etc. Dewelcke noch hedendaeghs te sien syn in de Kercken etc. van Antwerpen, Door JACOBUS DE WIT, Konst-Schilder*. Ms n° 13643 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, 2 tomes, 1774. f° XXXVI v°: «Byvoeghsel voor de Kerke der Lieve Vrouwebroeders».

Notre-Dame et l'Assomption («In den Choor, syn dry gelaesen die van groote ouderdom syn, gegeven door de Spaensche Natie; D'Eene verbeeldt de *H. Famillie*, de tweede *Onse Lieve Vrouwe*, en de derde *Haer Hemelvaert*»). Cependant une note marginale du copiste avertit le lecteur que ces trois verrières de la Nation espagnole avaient été déplacées depuis lors et remplacées par de nouvelles («Dese Gelaesen syn sedert langen tyd daer uyt genomen en andere in haer plaetse gestelt»).

L'auteur poursuit son énumération en mentionnant les 12 verrières mariales ornant encore de son temps les bas-côtés de l'église des Carmes et dont plus d'une était dûe au talent très apprécié d'Abraham Van Diepenbeeck. Il signale aussi les 27 verrières du cloître, représentant des scènes de la vie des prophètes Elie et Elisée. Sur la première de ces œuvres, peinte en 1592 par *Jacques Floris*, l'on voyait Elie fermant le ciel pour trois ans. L'auteur du manuscrit estime qu'un bon nombre des verrières de cette série, terminée seulement en 1615, était l'œuvre du même artiste.

Il ne peut être question ici de *Jacques Floris I*, mort en 1581. Il s'agit nécessairement de *Jacques Floris II*, peut-être le fils du précédent ou tout au moins un membre de sa famille.

A son tour, un certain François-Jean-Joseph Mols se sert des notes de Jacques De Wit pour écrire ses «*Anecdotes pittoresques, ou nouvelle description des églises, etc., d'Anvers, ainsi que des monumens de peinture, de sculpture et d'architecture qu'on y trouve encore, le tout examiné sur les lieux et remis dans un meilleur ordre*» (7). Son travail n'est, somme toute, qu'une traduction corrigée et amplifiée de l'original flamand antérieur. Nous en extrayons, sous la rubrique «Eglise des Carmes chaussés», le texte suivant: «Les trois fenêtres peintes placées dans la partie septentrionale du chœur furent données par la nation espagnole. La première représentait la *généalogie* (ou la *Ste famille*) de N. S.; la seconde la *Ste Vierge, fontaine de miséricorde*; et la troisième *sa mort et son assomption*. Elles étaient très anciennes, mais le peintre n'en était pas connu, et quoiqu'elles eussent souffert de l'injure du temps, elles trouvèrent des amateurs et prirent le chemin de celles du cloître.»

Mols nous révèle ailleurs le sort de ces verrières du cloître des Carmes anversoises: «Il est vrai, dit-il, que depuis bien du temps le nombre des fenêtres peintes est très-diminué dans nos églises. C'est une raison de

(7) Ms. n° 5737 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles. D'après le BARON DE REIFFENBERG, Op. cit., p. 28, Mols écrit ses «*Anecdotes*» en 1775 d'après le manuscrit flamand de Jacques de Wit rédigé vers 1748. C'est entre ces deux dates que les 27 verrières du cloître, comme les 3 verrières d'Aragon durent être aliénées.

plus de faire mention de celles qui subsistent encore. Elles suffiront pour faire voir jusqu'à quel point de perfection l'art de peindre sur verre a été exercé en cette ville, et feront regretter peut-être qu'il se soit totalement perdu dans nos provinces. Les regrets ne peuvent que croître quand on voit l'ineptie du mauvais goût poussée si avant que de souffrir qu'on transporte ces peintures ailleurs. Tels ont été les vitrages du cloître des Dominicains, peints par Abraham Van Diepenbeeck, *ceux du cloître des Grands Carmes*, exécutés par différentes mains, et ceux du cloître des Minimes, peints par le même Van Diepenbeeck. »

L'auteur, qui détaille ensuite chacune des 27 verrières ornant le cloître des Carmes anversoises, en attribue 13 à Jacques Floris.

A son tour, le Baron de Reiffenberg qui cite Mols, nous fournit quelques renseignements complémentaires concernant l'aliénation de ces œuvres d'art: « c'est des vitraux de ce cloître selon toute apparence, écrit-il, qu'a voulu parler l'auteur de la *Description de la province de Malines*,... quand il a dit: L'on voit à présent sortir de notre pays avec grand profit les vitres peintes; puisqu'il n'y a pas long-temps que dans un couvent de Carmes on a vendu à un Anglais toutes celles de leur cloître pour 2250 florins, lequel profitable exemple a été suivi par les Dominicains (du même endroit, sans doute); ... et il pouvait ajouter par les Minimes » (8).

A-t-on retrouvé depuis lors, en Angleterre, la trace de toutes ces verrières provenant du couvent des Carmes d'Anvers? D'une part, les 3 verrières du chœur, représentant la *Généalogie de la Vierge*, la *Fontaine de Miséricorde* et la *Dormition avec l'Assomption*, toutes trois écartées vers le milieu du XVIII^e siècle; d'autre part, les 27 verrières du cloître avec l'*Histoire d'Elie*, enlevées et vendues elles aussi avant la Révolution française.

Du sort de ces dernières nous sommes dans l'ignorance absolue (9). Au sujet des trois premières, c'est M. Lafond seul qui peut nous instruire, car c'est lui qui le premier a rapproché, tant au point de vue du style que de l'origine, l'*Arbre de Jessé* à l'église Saint-Georges de Londres, de la *Fontaine de Miséricorde* et de la *Dormition de la Vierge* à la cathédrale de Lichfield (10).

Ces trois verrières furent acquises par un ancêtre de la famille anglaise des marquis d'Ely, probablement par Henry Loftus, pour orner la chapelle de sa propriété irlandaise de « Rathfarnham Castle », qu'il avait fait restaurer vers le milieu du XVIII^e siècle. Il ne semble pourtant pas que les verrières purent être placées dans les fenêtres de la chapelle castrale, car

(8) BARON DE REIFFENBERG, Op. cit., p. 41.

(9) Voir *Reports of the Royal Commission on historical Monuments*. Londres, 1906-1931.

(10) JEAN LAFOND, Op. cit., p. 61 à 68.

le troisième marquis d'Ely s'en débarrassa vers 1840, en les confiant aux fameux «auctioneers» londoniens, Christie et Manson. Ceux-ci vendirent sans tarder l'*Arbre de Jessé* à la fabrique de l'église Saint-Georges de Londres, tandis que les deux autres verrières leur restaient pour compte jusqu'en 1895, époque à laquelle elles furent enfin retirées de leurs caisses pour compléter le décor translucide de la cathédrale de Lichfield, où l'on avait déjà introduit, entre 1802 et 1814, une série d'autres verrières flamandes du XVI^e siècle, celles de l'abbaye des Dames Nobles d'Herckenrode (11).

Les trois verrières acquises par la famille d'Ely ne peuvent être que celles du chœur de l'église des Carmes anversoises. Jacques De Wit, qui écrit à une époque où ces verrières n'avaient pas encore été déménagées, parle d'une *Sainte Famille*, ce que Mols, qui lui aussi avait dû voir ces vitraux avant leur enlèvement, traduit par *Généalogie de Notre Seigneur*. La grande figure centrale de la *Foi*, assise au sommet de la *Fontaine de Miséricorde*, paraît à De Wit une *Sainte Vierge*. Mols, plus précis, donne de ce vitrail une désignation exacte et complète la description du troisième vitrail, — où De Wit ne signale que l'*Assomption* —, en y ajoutant la *Mort ou Dormition de la Vierge*.

Mais, objectera-t-on, comment se fait-il que l'*Arbre de Jessé* porte à Londres une inscription rappelant qu'il provient d'un couvent malinois (12)? Il faut supposer que les trois verrières du XVI^e siècle, remplacées par d'autres au XVIII^e siècle dans le chœur de l'église des Carmes anversoises, furent déposées au couvent des Carmes à Malines, maison mère, où elles ne tardèrent pas à trouver acheteur.

M. Lafond, qui a pu examiner de près tant l'*Arbre de Jessé* de Londres que les deux verrières de Lichfield, les attribue toutes les trois à l'art d'Arnoult de Nimègue (13).

C'est sur des arguments péremptoires que se base l'attribution de la première de ces verrières. Pour la *Fontaine de Miséricorde*, aucun doute n'est non plus possible, tellement on y décèle le même style, les ornements semblables, et une technique identique à celle de l'*Arbre de Jessé*. Cette œuvre doit donc être laissée sans hésiter à l'actif de maître Arnoult.

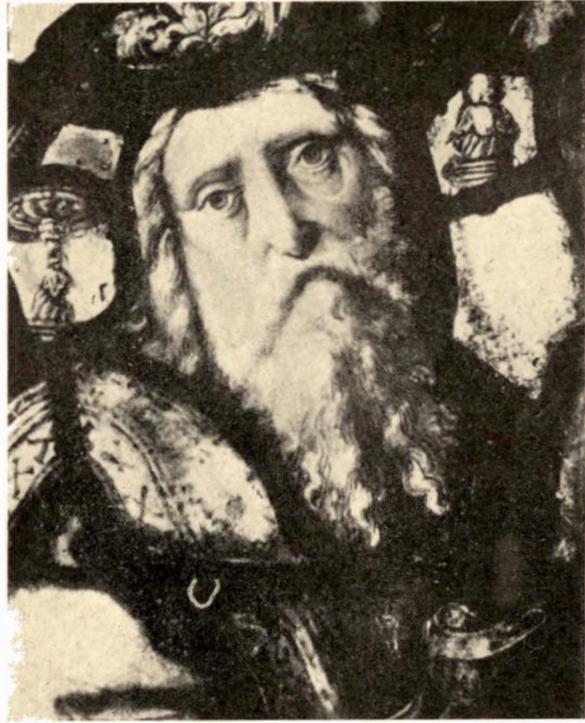
(11) HUGH BRIGHT, M. A. *The Herckenrode Windows in Lichfield Cathedral*. Lichfield, 1934, p. 20 et 21.

(12) Thomas Willement, qui restaura l'*Arbre de Jessé* en 1840, fit présent en 1865 à la fabrique de l'église Saint-Georges d'un dessin de Bridgens, montrant le vitrail dans son état primitif, « tel qu'il se dressait autrefois, complet, dans une fenêtre d'un couvent de Malines ». C'est du moins l'indication qui fut portée à cette occasion tant sur le dessin que sur le vitrail.

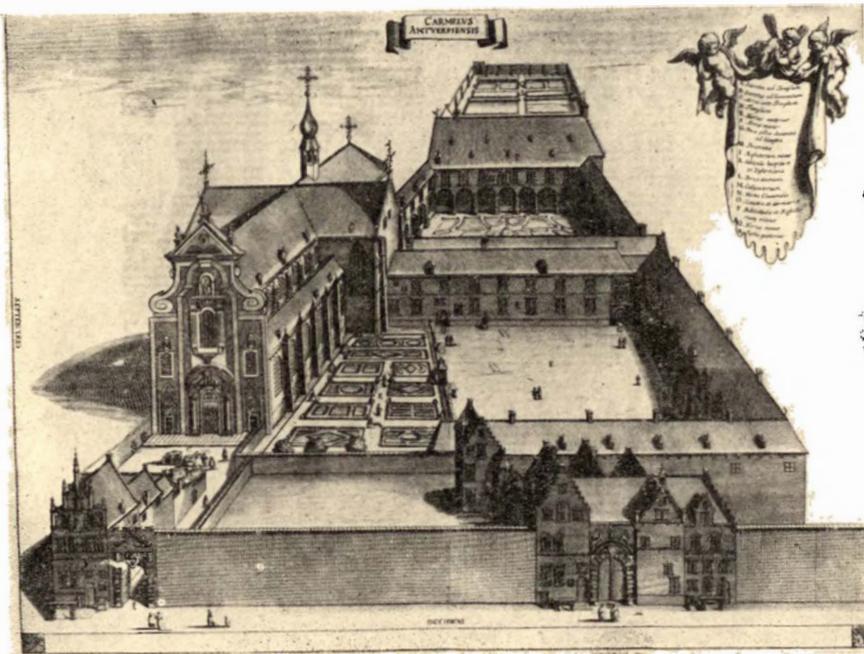
(13) JEAN LAFOND, Op. cit., p. 31 à 36 et 60 à 68; fig. 1 et 2; pl. XVI à XVIII et XX à XXIV.

ARNOULD DE NIMÈGUE (vers 1525). *David*.
Détail de l'Arbre de Jessé.

Eglise des Carmes à Anvers, actuelle-
ment église Saint-Georges à Londres.
(Photo Victoria and Albert Museum).



*Le couvent et l'église des Grands Carmes
à Anvers (d'après SANDERUS).*



Quant à la *Dormition de la Vierge*, la perspicacité de M. Lafond ne manque pas de remarquer que « dans ce vitrail, l'italianisme gagne les figures principales » et que « certains Apôtres y évoquent la manière des Jean Van Scorel, Pierre Coecke, Lambert Lombard et des Romanistes»... « il y a là un changement assez déplaisant, car l'académisme ne réussit pas à Arnoult de Nimègue », «...sous le souffle venu de Rome son dessin se dessèche et s'appauvrit »... (14).

Mais, somme toute, cette dernière verrière ne serait-elle pas l'œuvre d'un de ces Romanistes, qui aurait achevé la série, entreprise par Arnoult de Nimègue et interrompue par sa mort? Actualisée par le modèle de ses deux verrières déjà placées, l'influence de celui-ci devait normalement se perpétuer (15) dans une troisième fenêtre, dont l'accent romaniste était dû à un artiste plus nourri de classicisme (16).

Nous savons, d'autre part, que Jacques Floris II peignit une partie notable des verrières du cloître dans le couvent des Carmes d'Anvers. Le fils (?) n'aurait-il pas été amené par le père? Il est tentant de croire que Jacques Floris I, le peintre-verrier anversois le plus en vue pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, aurait été choisi pour achever convenablement l'œuvre si magistralement menée par Arnoult de Nimègue.

Ce qui était cette supposition c'est la présence dans le vitrail de la *Dormition* du monogramme I F (Jacob Floris?) et du millésime 157(?). Ces inscriptions ont été relevées par M. Lafond sur un étendard portant le mot ARAGON (17). La dernière initiale du monogramme est partiellement dissimulée et le chiffre ultime de la date est malheureusement invisible sous un plomb de restauration. Selon l'éminent archéologue il y aurait là une faute d'écriture: le vitrailliste en copiant le carton aurait peint par erreur un 7 au lieu d'un 2. Dans notre hypothèse, par contre, que Jacques Floris serait l'auteur de cette verrière, la date de 157. convient parfaitement. On peut fort bien supposer que l'artiste la peignit sous le gouvernement du duc d'Albe (1567-1573) ou sous celui de Requesens (1573-1576). Après cela des événements tragiques se succèdent dans le pays: furie espagnole (1576), puis campagnes sanglantes de Don Juan

(14) Ibid., p. 66 à 68.

(15) Au point de vue technique, on décèle dans la verrière de la *Dormition* le même emploi massif de sanguine que dans les deux autres fenêtres dues à maître Arnoult.

Mais cet emploi massif de teinte chair s'observe encore dans les verrières peintes après 1450 par Jean de Labaer à la collégiale Sainte-Gudule de Bruxelles!

(16) On peut aussi supposer que maître Arnoult avait dessiné le carton de cette verrière, dont l'exécution n'aurait été entreprise par son successeur que beaucoup plus tard. Ceci concorderait avec la note 105 de M. Lafond à la page 66 de son op. cit.

(17) JEAN LAFOND, Op. cit., p. 63 et pl. XXIII.

d'Autriche (1576-1578) et d'Alexandre Farnèse (1578-1592) contre les Gueux et les troupes de Guillaume le Taciturne.

La verrière de la *Dormition* porte la devise de Charles Quint, « *Plus Oulre* », et deux fois les armes d'Aragon, d'or à quatre pals de gueules, encadrées de chapeaux de lauriers, armes répétées une troisième fois au sommet de l'édifice dans un écu losange. Enfin, dans un cartouche suspendu devant l'architrave, se lit la devise « *Dieu scet tout* ». Les couleurs d'Aragon et la devise de Charles Quint, fondateur de la dynastie des Habsbourg d'Espagne, étaient bien à leur place dans une verrière de la Nation espagnole, même à l'époque de Philippe II (17bis). Ce qui paraît plus anormal, c'est la présence des deux devises normandes, celle d'Antoine Bohier, abbé de Jumièges, « *Virtuti omnia parent* » et celle de Pierre Regnault, libraire de l'Université de Caen, « *Faire et taire* », qu'Arnoult introduisit respectivement sur l'*Arbre de Jessé* de Londres et sur la *Fontaine de Miséricorde* de Lichfield. Mais ces fantaisies épigraphiques, Arnoult de Nimègue eut toujours le talent de les glisser dans ses compositions, avec autant de grâce souveraine que de discrétion décorative. Cela s'observe déjà dans ses œuvres tournaisiennes et rouennaises (18). De même sur son *Arbre de Jessé*, l'artiste, qui devait avoir atteint un certain âge, s'était payé le luxe d'inscrire, dans son décor architectural, deux petites devises qui semblent faire allusion à son propre ouvrage: « *Le fet lout lovre* » (la fin couronne l'œuvre) et « *Jespere mieus* ».

Deux médaillons latéraux, quoique vides, paraissent faire pendant dans le décor architectural de la *Fontaine de Miséricorde* aux lauriers encadrant les armes d'Aragon dans la verrière de la *Dormition*. Peut-être le restaurateur anglais, C. E. Kempe, a-t-il manqué, en 1895, des éléments héraldiques nécessaires pour compléter cette partie du décor, qu'il a laissée en blanc. Nous savons, en effet, que la dite verrière était fort endommagée (19).

Ces armoiries d'Aragon suffisaient pour rappeler aux Pères Carmes que ces trois verrières étaient un don de la Nation espagnole. Il est possible d'ailleurs que d'anciens soubassements héraldiques aient disparu.

On connaît encore d'autres verrières données par la Nation espagnole aux églises anversoises (20). Déjà en 1481-1482, Nicolas Rombouts et Henri

(17bis) A l'église Sainte-Gudule de Bruxelles, les verrières royales du chœur sont postérieures au sacre impérial de Charles Quint et, par conséquent, à la mort de Maximilien d'Autriche. Ce dernier y figure pourtant avec sa devise et ses armoiries. Dans la chapelle Notre-Dame de la même église, la verrière des archiducs Albert († 1621) et Isabelle († 1633) n'a été placée qu'en 1663.

(18) JEAN LAFOND, op. cit., p. 37, note 58.

(19) Ibid., p. 61, note 102.

Van Diependaele en plaçaient une à la cathédrale, représentant dans le bas le *Combat de Saint Jacques*, patron de l'Espagne, et, dans le haut, un *Arbre de Jessé* ou *Généalogie de la Vierge*. Au XVI^e siècle, Michaël De Paepe en peignait une autre pour l'église Saint-Jacques, où figurait aussi le *Combat de Saint Jacques contre les Sarrasins*. Ces générosités de nation étrangère n'étaient pas d'ailleurs l'apanage exclusif de l'Espagne, puisque nous voyons Thomas Provost exécuter en 1554-1555 le vitrail de la Nation anglaise pour la même église Saint-Jacques, tandis que Jacob van den Gheyn plaçait celle de la Nation italienne au couvent des Récollets anversoïis pendant la seconde moitié du XVI^e siècle.

Concluons. A la question «Jacques Floris va-t-il enfin se révéler?» on ne peut encore donner de réponse catégorique, car on ne possède aucun argument décisif pour lui attribuer la *Dormition* de Lichfield. Il est pourtant fort plausible que le peintre-verrier le plus réputé d'Anvers pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, acheva au couvent des Carmes, — où travailla sans doute son fils —, une décoration grandiose entreprise au début de la Renaissance par Arnoult de Nimègue, un des plus illustres maîtres de la peinture sur verre dans les Pays-Bas, et poursuivie au XVII^e siècle par Abraham Van Diepenbeeck, qui fut dans notre pays le plus brillant peintre-verrier de l'époque rubénienne.

Février 1944.

J. HELBIG.

APPENDICE.

Il ne faut pas confondre le couvent des Grands Carmes ou Carmes Chaussés (O. L. Vrouwebroeders of Geschoende Carmelieten) avec celui des Carmes Déchaussés (Discalsen of Ongeschoende Carmelieten).

La communauté des Grands Carmes anversoïis est un essaimage de l'abbaye-mère beaucoup plus ancienne de Malines. Elle ne s'installa à Anvers qu'à la fin du XV^e siècle à la suite d'un vœu de Marie de Bourgogne, qui s'était engagée à fonder le monastère en cas de victoire de Maximilien sur les Français et cela malgré l'opposition de l'autorité communale anversoïise et du chapitre de Notre-Dame.

Le chœur du nouveau couvent fut construit de 1486 à 1511 et encore agrandi en 1590. Cette partie de l'édifice était célèbre (*illustris valde, vastus et praeclarus*) par ses dimensions (44 pieds de large, 108 pieds de long et 72 pieds de haut), par l'ampleur de ses fenêtres historiées

(20) JEAN HELBIG, Op. cit., p. 63 à 73, n^{os} 62, 112, 115, 180 et 189.

(*per ampliores vitreas, quo oblectat oculos*), par la richesse de son mobilier et spécialement de ses superbes stalles données par 84 marchands de la Nation d'Aragon (1).

Le cloître fut construit à la même époque que le chœur, tandis que le transept ne s'élevait qu'en 1606 et que le restant de l'église, y compris la façade, n'était achevé qu'en 1613.

Il faut admettre que les vitraux du chœur primitif ne remontent pas au delà de 1511, année de la consécration de cette partie de l'édifice. Agrandi en 1590, le chœur n'était pas encore complètement garni de vitraux lorsqu'on entreprit ceux du cloître. Ceux-ci furent peints de 1592 à 1615, en grande partie par Jacques Floris II (*in vincti quatuor* (2) *magnis valde fenestris vitreis eleganti pictura delineatam*). Viennent ensuite, de 1622 à 1624 environ, les vingt-quatre verrières des nefs (*vitris ecaustice pictis fenestras replentibus*), dont douze dans la claire-voie de la nef centrale et douze dans les fenêtres des bas-côtés. De ces dernières, sept au moins furent exécutées par Abraham van Diepenbeeck (*die wel van de frayste syn die synt van hem gemaect syn geweest*). Enfin, vers 1663, on renouvela ou bien l'on ajouta certaines verrières dans le chœur, dont l'aspect resta tel jusqu'au milieu du XVIII^e siècle environ, quand on remplaça, à leur tour, les trois verrières d'Aragon.

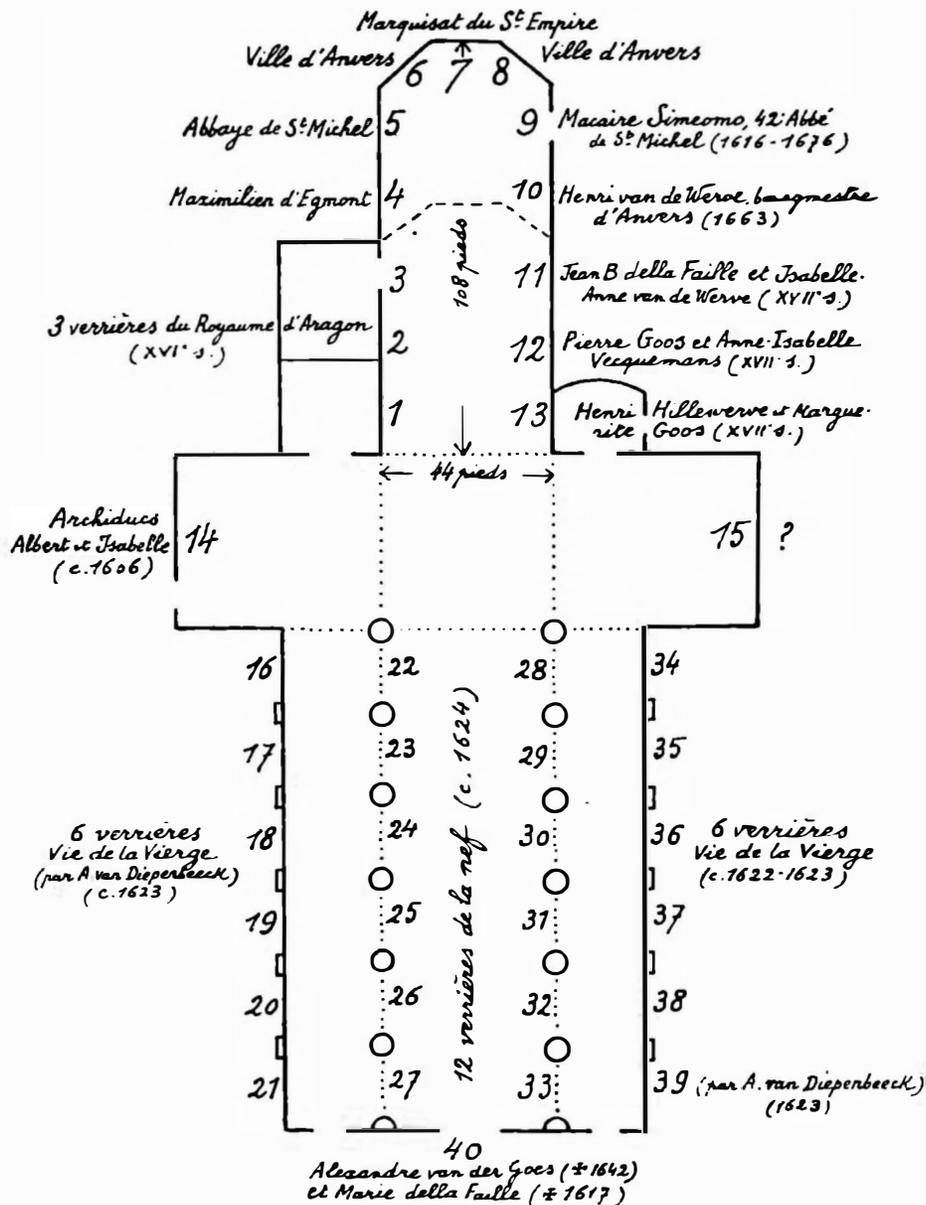
NOMENCLATURE DES VERRIERES

ornant encore le couvent des Grands Carmes Anversois au début du XVIII^e siècle.

<i>CHŒUR:</i>	Marquisat du St-Empire (XVI ^e s.?)
(plan. 1 à 13)	2 v. de la ville d'Anvers (XVI ^e s.?)
	3 v. du royaume d'Aragon (XVI ^e s.)
	Maximilien d'Egmont (XVI ^e s.)
	Abbaye de St Michel (XVI ^e s.?)
	Macaire Simeomo, 42 ^e abbé de St-Michel (1616-1676)
	Henri van de Werve, bourgmestre d'Anvers (1663)
	Jean B. della Faille et Isabelle-Anne van de Werve (XVII ^e s.)
	Pierre Goos et Anne-Isabelle Vecquemans (XVII ^e s.)
	Henri Hilleverve et Marguerite Goos (XVII ^e s.)

(1) «In deze kerke (van de P.P. Lieve Vrouwe Broeders) zijn 7 outaeren en in dezelve hebben de kooplieden der Arragonische Natie, in 't begin der 16^e eeuw van Brugge binnen deze stad, ter oorsaeken van de negotie aengekomen, hunne capelle hielden. Deze natie had met de religieusen van dit clooster een contract aengegaen, waerby besprekende dat de plaets van de choor, beginnende aen den eersten trap van het gestoelte der religieusen tet voor den hoogen outaer, voor gemeyne begroefplaetse van gemelde kooplieden dienen zoude, op den lastconditie dat die der natie de choor onderhouden en verciëren moesten.» (J. F. en J. B. VAN DER STRAELEN, *De Kronijk van Antwerpen*, VI^e deel, 1797-1797, Anvers, 1834, p. 214).

(2) Sanderus ne parle que de 24 verrières dans le cloître (ambitus), tandis que De Wit et Moles y décrivent 27 verrières.



Eglise des Grands Carmes à Anvers.

Emplacement des verrières.

N. B. Les verrières 4 à 8 furent sans doute changées de place après l'agrandissement du chœur en 1590. La verrière 14 fut détruite par une tempête en 1781.

TRANSEPT Nord: Archiducs Albert et Isabelle (c. 1606)
(plan, 14)

NEF Nord: Philippe Heemssen et Anne van Eelen.
(plan, 22 à 27) de Cocquiel et son épouse
Jean de Cordes et Isabelle de Robiano
Léonard Rinckens et Marie van de Leemputte
Jean-Baptiste Sivori (1623)
Donateurs inconnus

Sud: Michel Bachelier et Sara Cambier (1624)
(plan, 28 à 33) Donateurs inconnus (1624)

« Pares morimur, impares nascimur »
Abraham Haecx et Catherine Lunden
de Pape et son épouse (1624)
Ferdinand Helman et Catherine van der Veken

BAS-COTES Nord: 6 verrières attribuées à Abraham Van Diepenbeeck:
(plan, 16 à 21) Couronnement de la Vierge. Jean Malderus, 5^e évêque d'Anvers

Mort de la Vierge. Louis Clarisse et Marie Noirot
Pentecôte. Charles Hellemans et Marguerite Gonzalès
Présentation de Jésus au Temple. Godefroid Houtappel
et Cornélie Boot (1623)
Nativité de la Vierge. Philippe de Goddines
St-Joachim et Ste Anne. Jean van Eversdijck
et Antonia Canis (1623)

Sud: Adoration des Mages. Donateurs inconnus
(plan, 34 à 39) Circoncision. Nicolas Rockox

Nativité. Jean de Ram (1622)
Visitation. Cesar van der Goes et Elisabeth van Volden
Annonciation. Maria Laremans, veuve de Jean de Vos (1623)

(du côté de l'entrée) Présentation au temple. Jacques Sasbout et Gertrude
van Soutelande (1623)

Cette verrière est aussi attribuée à Abraham Van Diepenbeeck.

FAÇADE: Alexandre van der Goes († 1642) et Marie della Faille († 1617)
(plan, 40)

CLOITRE, Nord (vers le chapitre): 7 verrières attribuées à Jacques Floris II.

Le prophète Elie ferme le ciel pour trois ans (1592)

La femme de Sarephta ramassant du bois

Elie raccourcit la vie du roi Achab. Joannes Happaert et son épouse
(1595)

Les faux prophètes de Baal invoquent leur dieu

Le sacrifice d'Elie. Hendrick van Etten et Livinia van der Heyden
(1597)

Mort des faux prophètes. Nicolas Rockox et Hadriana Perez (1601)

Elie dormant sous le genévrier. Hendrick vanden Berghen et son
épouse (1601)

Ouest: 6 verrières attribués à Jacques Floris II.

Elie accepte Elisée comme disciple

Jesabel console le roi Achab. Michiel Boot et Anna de Deckere (1603)

- Lapidation de Naboth. Mêmes donateurs (1603)
 Pénitence d'Achab. Arnoldus Bercouts (1604)
 Les ambassadeurs du roi Ochosias. Jacob Weynman et Lucia de Roin
 Le feu du ciel dévore deux princes. Hubertus Meerstraeten et son épouse.
- Sud:* Elie enlevé au ciel. Ignatius de Bagia et dame De Ligne (1613)
 Elisée sépare les eaux du Jourdain. Hendrick de Varick et Marguerite Damant
 Les eaux amères de Jéricho. Blasius de Bojar et Egidius Gerardi (1613)
 Les enfants se moquant d'Elisée. Joannes de Visschere et Catharina de Longen
 Elisée obtient la pluie. Cornelius de Wyse et Susanna Schoyte (1615)
 Le miracle de l'huile. Joannes de Gavarelle
 La veuve Sunamite préparant l'appartement d'Elisée (1619)
- Est:* La résurrection du fils de la veuve. Petrus van der Burght et son épouse
 La multiplication de la farine. Joannes Cachiopin et son épouse (1614)
 La guérison de Naman. Sixtus Demens et Susanna van Veltwyck (1614)
 Le fer flottant sur les eaux du Jourdain. Van Parys et son épouse (1614)
 Les soldats syriens devant Elisée. Joannes Moretus et Martina Plantyn (1614)
 Le siège de Samarie. Didacus Fernandez Casillo et Catharina Fernandez (1614)
 La mort d'Elisée. Godefridus Verrycken (1614)

Premiers prieurs du monastère

- Joannes a Cattendyck: 1486 (fondation)-1496
 Aegidius de Merica: 1496-1499
 Adrianus Leckercke Schoonhoviensis: 1499-1502.
 Sebastianus Crays (de Bruxelles, principal constructeur du couvent): 1502-1523
 Laurentius Ducis ('s Hertoghen) (de Malines, nommé plus tard évêque d'Hébron et suffrageant d'Utrecht): 1523-1529
 Martinus Cuperus (de Cuyper) (de Malines): 1529-1532

Bibliographie.

- Antoine SANDERUS. *Chorographia Sacra Brabantiae*, T. II, La Haye, 1727 (Chorographia Sacra Carmeli Antverpiensis traducis ex Mechliniensi, p. 248 et suiv.).
 Pierre GENARD. *Inscriptions funéraires et monumentales de la Province d'Anvers*. Anvers, 1862, T. V., p. 265 et suiv. C'est cet auteur qui énumère les 13 verrières du chœur.
 Floris PRIMS. *Geschiedenis van Antwerpen*, VII, 3^e boek, p. 259 et suiv.

TABLEAUX PEU CONNUS CONSERVES EN BRABANT

III.

A. — THEODORE VAN LOON. (1581/2-1667).

Délivrance de saint Pierre (fig. 1).

Toile: 200 × 154 cm.

Collection: Eglise Saint-Pierre, Woluwe-Saint-Pierre. (Bruxelles).

Nous avons eu l'occasion d'évoquer le nom de Théodore van Loon, à propos du *Martyre de saint Lambert* qu'il peignit en 1617 pour l'église de Woluwe-St-Lambert, tableau que nos recherches dans les édifices religieux du Brabant, nous ont amenés à retrouver et à commenter (1).

Nous nous proposons d'inscrire au catalogue du maître une œuvre inédite que nous avons découverte dans la sacristie de l'église Saint-Pierre à Woluwe-Saint-Pierre, toute proche de celle de St-Lambert. Il s'agit d'une *Délivrance de saint Pierre* dont les caractères paraissent typiques de la manière de Théodore van Loon.

Pour peu que l'on soit familiarisé avec l'art de van Loon, on n'hésitera pas à lui attribuer cette toile d'un langage pictural si clair.

La composition nous montre le saint assis dans un cachot de sa prison romaine. Autour de lui, trois gardiens sont endormis, tandis qu'un ange s'avance, lui prend la main et lui indique la voie d'une liberté miraculeuse. La scène nocturne est éclairée par la lueur d'une lampe à huile pendue dans le haut, à droite, devant une fenêtre fermée par des barreaux.

La toile ne porte ni date ni signature.

Nous n'avons trouvé la mention de cette peinture dans aucun ouvrage.

La *Délivrance de saint Pierre* se signale, tout d'abord, par son ordonnance calme. Les gestes de l'ange et de saint Pierre respirent une grande aménité, une absence complète de dynamisme. Les deux personnages sont quasi inanimés, mais empreints néanmoins de quelque affectation. Nous y reconnaissons la marque certaine du maniérisme romanisant tel que le pratiquaient les peintres flamands travaillant à Rome, au début du XVII^e siècle.

(1) *Tableaux peu connus conservés en Brabant, I, Revue Belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art*. XII, 1942, 4, pp. 259-263, fig. 1.

On connaît l'état d'esprit qui régnait à Rome parmi ces artistes dont l'idéal était de suivre les principes édictés par l'école lombarde.

Rappelons que Théodore van Loon fit deux séjours en Italie. (2) Son but principal était, à chaque voyage, de séjourner dans la Ville éternelle afin d'y travailler d'après des maîtres de la fin du XVI^e siècle.

Van Loon est considéré, à juste titre, comme étranger au mouvement baroque de l'école anversoise. Il poursuivit, au cours de sa carrière de peintre, une évolution qui, par contraste, semble personnelle en Belgique. Car, il est évident qu'il fut sensible, presque exclusivement, à la leçon du Caravage, des Carrache, du Dominiquin, de Marco Pino da Siena, de Jacopo Bassano, enfin et surtout, d'Orazio Borgianni, le principal élève et épigone du Caravage. (3)

Ces peintres dont les influences combinées sont si visibles dans l'œuvre de van Loon, dénotent pour le moins l'éclectisme de ce dernier, tout en le montrant axé sur une même école. Toutefois, ces artistes n'exercèrent une emprise définitive sur le maître bruxellois que lors de son second voyage à Rome.

Les recherches entreprises par Mlle Thérèse Cornil lui ont permis de préciser la composition de l'entourage de van Loon au cours de son premier séjour à Rome. L'art des maniéristes italiens trouvait une nette survivance en ce groupe formé de Baglione, Lanfranco, le Baroccio, Tempesta, etc... (4). Mais le Caravage est incontestablement le maître, le guide esthétique de ces artistes alors jeunes, ou dans la force de l'âge.

Nous pouvons rapprocher, tout en tenant compte de tempéraments différents, la *Délivrance de saint Pierre* de Woluwe de celle qu'exécuta Giovanni Lanfranco et que conserve le palais Doria à Rome. (5) Chez Lanfranco nous décelons au premier coup d'œil, un caractère plus vif, plus emporté que celui dont nous pouvons voir un reflet dans les œuvres de van Loon. Cependant, l'éclairage de la scène procède d'un même principe dans les deux peintures, tandis que les deux anges qui lèvent la main et tendent l'index, confirment les préoccupations communes des deux peintres dans le choix des attitudes.

Le type donné à saint Pierre dans l'iconographie religieuse a peu varié. On peut le remarquer depuis les temps les plus reculés. Les artistes ne lui ont apporté, tant en sculpture qu'en peinture, que de

(2) Le premier de 1602 à 1608-1609, le second du 11 novembre 1628 au 3 mars 1629.

(3) THÉRÈSE CORNIL: *Théodore van Loon et la peinture italienne*, *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*. XVII, 1936, p. 203.

(4) THÉRÈSE CORNIL: *op. cit.* 1936, p. 190.

(5) GEORGES GOYAU: *Saint Pierre*. Paris, s. d. p. 37. Coll. *L'Art et les Saints*.



Fig. 1. THÉODORE VAN LOOS : *Délivrance de saint Pierre.*
Woluwe St. Pierre. Eglise St. Pierre.

légères modifications. C'est au style personnel de chacun qu'il faut en appeler. La personnalité de l'auteur se retrouvera au pli d'une lèvre, à la ligne d'une ride, à la texture des cheveux, aux boucles d'une barbe. Grâce à la physionomie particulière donnée par van Loon à la principale figure de son tableau, nous pouvons lui déceler une origine caravagesque, puis y reconnaître des particularités propres à van Loon lui-même.

Le *Martyre de saint Pierre* du Caravage (6) qui décore l'église de S. Maria del Popolo de Rome, permet un rapprochement entre les deux peintures. Sous l'influence du Caravage, van Loon s'attache à reproduire avec naturalisme les traits d'un modèle populaire; il se plie peu aux exigences d'une iconographie traditionnelle. Remarquons, en outre, que dans sa *Délivrance de saint Pierre*, comme dans toutes ses autres œuvres, van Loon supprime les nimbes des personnages sacrés, en vertu, sans aucun doute, de cette même tendance naturaliste.

Le thème de la Délivrance de saint Pierre, ainsi que divers autres épisodes de sa vie fut, hâtons-nous de le dire, particulièrement exploité par les artistes de la Contre-Réforme. Il faut en attribuer la raison au souci qu'ils avaient d'obéir aux volontés de propagation formulées par l'Eglise. Nous rencontrons donc souvent ce thème à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle; il est, à cause de sa popularité même, rarement interprété d'une manière tout à fait originale.

Un autre thème s'inspire de la composition que nous venons de caractériser, c'est celui du songe de saint Joseph. Durant la nuit aussi, Joseph est visité par un ange. Celui-ci, d'un geste peu variable et le plus souvent identique à celui qu'on lui prête dans la délivrance de saint Pierre, lui montre le chemin de la sécurité, dans la direction de l'Égypte. Gérard Seghers, par exemple, interpréta deux fois le *Songe de saint Joseph*, comme on peut le voir au musée de Gand (n^o S. 73) et au Kaiser Friedrich Museum de Berlin (n^o 722). Ces deux compositions appartiennent, par leurs ordonnance même, à ce groupe de peintures dues à divers auteurs, groupe auquel doit se joindre la *Délivrance de saint Pierre* par van Loon.

La palette du tableau de Woluwe est bien celle de van Loon. Si le fond a considérablement noirci, comme dans la plupart des œuvres de ce maître, les couleurs des vêtements et les carnations ont gardé un vif éclat. Saint Pierre est vêtu d'une robe verte sur laquelle tranche un manteau rouge-brique. L'ange porte, sous un manteau gris, un vête-

(6) ETTORE SESTIERI: *Un Caravaggio di più*, l'Arte. Octobre 1937, pp. 264-283, fig. 3.
LUDWIG SCHUDT: *Carravaggio*, Vienne. 1942, pl. 29.

ment jaune-ocre qui reproduit exactement le ton employé par van Loon pour la robe de l'ange du *Martyre de saint Lambert*. Les manches de l'ange sont traitées en un blanc fortement ombré d'un gris soutenu dans les moindres plis de l'étoffe. C'est ce blanc et ce gris métallique que nous retrouvons au corsage de la *Salomé* de l'église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage, à Bruxelles. Il y a ici et là une technique des tissus et de leurs cassures, une palette froide et mate, qui ne permet pas de méprise quant à l'attribution des œuvres.

Arrêtons-nous enfin, aux attitudes des personnages et à leur physique.

L'ange procède des nombreuses figures vues de profil dont van Loon a parsemé ses compositions. Son geste — bras levé, doigt tendu vers le ciel — se retrouvera dans l'*Annonciation* de l'église Notre-Dame à Montaigu. (7)

Le mouvement de saint Pierre qui ramène une main sur la poitrine, se retrouve fréquemment aussi dans l'œuvre de van Loon. Considérons à cet égard le saint Jean-Baptiste de la *Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste* du musée de Bruxelles (n° 275), le saint Joseph de la *Présentation de la Vierge au Temple* de Montaigu (8), ou encore, la vierge de l'*Annonciation* de Montaigu et celle de l'*Assomption* du musée de Bruxelles (n° 272).

Quant au visage même du saint, au large front encadré de cheveux en broussailles, au menton et aux lèvres cachés par une barbe épaisse qui tombe en ondulations soignées, il est bien de van Loon aussi. Maints rapprochements peuvent être faits avec d'autres peintures. Nous recourons plutôt aux gravures (12,3 × 8,2 cm), qu'exécuta Jean-Baptiste Barbé (9) d'après van Loon. Nous reproduisons ici, le *Saint Marc* (fig. 2), le *Saint-Paul* (fig. 3), et le *Saint Pierre* (fig. 4) que le graveur encadra d'une ornementation de sa façon. Ces effigies permettent — le *Saint-Marc* surtout — de retrouver dans la tête du saint Pierre de Woluwé, un visage caractéristique du style de van Loon.

Théodore van Loon peignit une autre *Délivrance de saint Pierre* (10) qui décore le bas côté sud de l'église du Béguinage à Bruxelles. Cette dernière œuvre est très différente de celle de Woluwe. Le peintre y a insufflé un mouvement que ne possède pas notre tableau. De plus, elle

(7) V. BRUGHMANS: *Les peintures de Théodore van Loon à Montaigu*. Louvain, s. d. pl. 4.

(8) V. BRUGHMANS: *op. cit.* pl. 3.

(9) S.S. *Apostolorum et Evangelistarum Icones cum suis parergis a Theodoro Vanlonio delineatae a Jo. Baptistae Barbe sculptae et evulgatae ad CL. V. D. Wenceslaum Cobergium*.

(10) Souvent aussi intitulée *Saint Pierre aux Liens*.

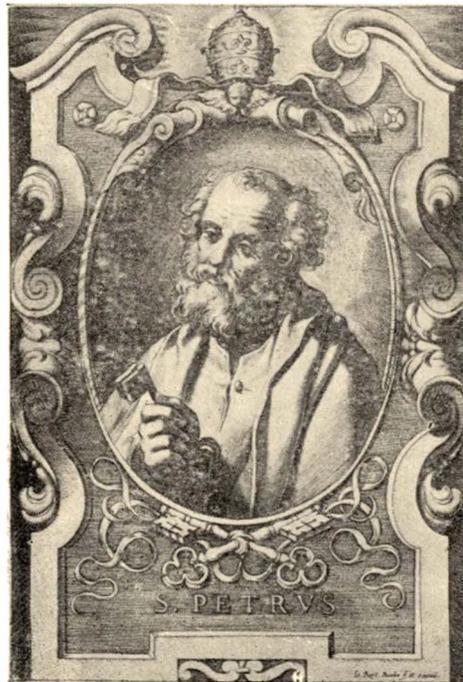
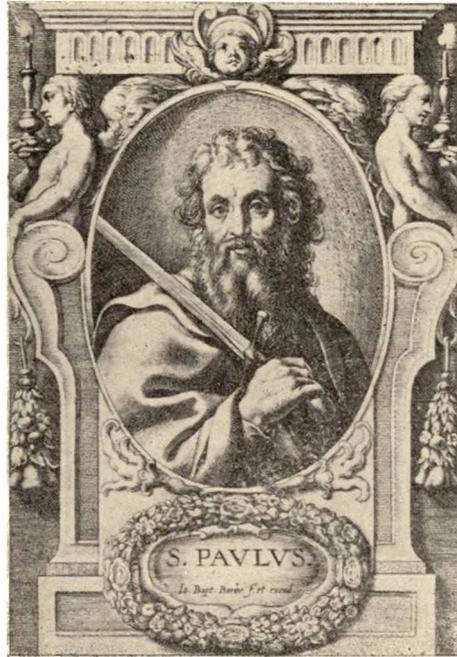


Fig. 2, 3 et 4. J.-B. BARBÉ : *Saint Marc, saint Paul et saint Pierre.*
(gravé d'après TH. VAN LOON).

révèle une palette plus sombre, triomphe des obscurités caravagesques. En conséquence, le tableau de l'église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage doit être considéré comme le fruit d'un talent plus mûr, et de plusieurs années postérieur (11) à la toile de Woluwe.

Quelle date assigner à la composition qui nous occupe?

Rappelons que le *Martyre de saint Lambert* fut exécuté, au plus tard, en 1617. Confronté avec la *Délivrance de saint Pierre*, les deux tableaux décèlent un talent qui s'essaie encore, particulièrement en ce qui concerne la présentation du sujet. Cependant, la composition de la seconde œuvre est certainement supérieure à celle de la première. La palette y montre des caractères plus accusés. Cela nous autorise à voir dans la *Délivrance de saint Pierre* une œuvre postérieure de quelques années au *Martyre de saint Lambert*, et à la dater de 1617-1620 environ. Elle précéderait ainsi les tableaux peints vers 1623-1625 pour l'église du Béguinage.

Comme la paroisse de Woluwe-Saint-Pierre fut desservie de 1600 à 1663 par le curé de Saint Lambert, il apparaît plausible que, satisfait d'un premier tableau de van Loon, le curé en ait commandé un second en l'honneur du patron de la paroisse aux destinées de laquelle il veillait subsidiairement.

Notons enfin que van Loon peignit encore un *Saint Pierre* (12), de petit format (toile: 90×65 cm.) gardé à l'église Saint-Clément à Epegem. Saint Pierre y est représenté en buste. Il se rapproche sensiblement des figures gravées par J.-B. Barbé et pourrait être même un des modèles proposés par le peintre au graveur. Malheureusement cette peinture, mangée par le chanci, peut être difficilement appréciée dans son présent état.

Si la toile de Woluwe-Saint-Pierre n'est pas un des chefs-d'œuvres de van Loon, il nous a cependant paru utile, de la révéler et d'augmenter ainsi le catalogue des productions d'un peintre qui sut maintenir, à son époque, un art si particulariste.

(11) La *Délivrance de saint Pierre* de l'église Saint-Jean-Baptiste n'a jamais été l'objet d'une datation, même imprécise. Nous y voyons, pour notre part, une accentuation telle des principes du Caravage, une recherche si poussée des effets de raccourci et de perspective, qu'il faut convenir d'une empreinte très forte de ce dernier peintre, comme des problèmes qui sont à la base des œuvres d'Orazio Borgianni. Aussi proposons-nous de dater cette toile d'après le deuxième voyage de van Loon en Italie, d'après la date de son retour à Bruxelles: le 3 mars 1629.

(12) A. WAUTERS: *Histoire des Environs de Bruxelles*. Bruxelles, 1855, t. II. p. 538.

B. — ANTOINE (ANTHONIS) SALLARTS. (vers 1590-vers 1657).

Décollation de saint Jean-Baptiste. (fig. 5).

Toile: 190 × 136 cm.

Collection: Eglise Saint-Jean-Baptiste, Relegem.

L'église Saint-Jean-Baptiste à Relegem ne possède que trois tableaux. Mais on remarque parmi ceux-ci, et non sans intérêt, une *Décollation de saint-Jean-Baptiste* due à Antoine Sallarts. Cette peinture est actuellement placée au-dessus de l'autel latéral sud.

La composition nous montre Salomé à l'instant où elle reçoit de la main même du bourreau la tête de l'anachorète qui défia sa séduction. La fille d'Hérode Philippe, placée à gauche de la toile, est vêtue d'une robe dont les chatoiements satinés varient du gris-acier au bleu d'outremer; elle est à demi recouverte d'un manteau de drap d'or. Ses cheveux blonds, noués en chignon derrière la tête, sont retenus par deux nœuds bleus et par un cordon de perles. Une perle poire pend à son oreille droite; des perles encore entourent son cou et ornent son poignet droit. Elle tient entre ses mains un large plat d'étain sur lequel le bourreau, placé à droite, dépose la tête du saint martyr. Cette tête frappe par sa grandeur remarquable. Peut-être est-ce voulu, car c'est elle qui forme le centre du tableau. Le bourreau, vêtu d'une chemise blanche, d'une culotte rouge, est drapé d'un manteau vert. Il a laissé retomber son épée le long de laquelle s'égoutte encore du sang. Entre les deux personnages dont les gestes convergents forment une arche, s'est écroulé le corps mutilé de saint Jean-Baptiste, les mains enchaînées, tandis qu'un sang épais coule à flots sur le sol. Un soldat casqué s'appuie sur sa hallebarde, à l'arrière-plan, alors que le visage de la servante complice, se profile à l'extrême droite. Nous voyons Hérode Antipas couvert de la pourpre royale, dans un médaillon en haut et à gauche de la toile. Il est assis sous un dais à la table d'un banquet, dressée dans la cour du palais, et se tourne vers sa nièce. Salomé porte avec elle le plat funèbre. Nous voyons ici l'épisode qui suit immédiatement la scène principale.

Le tableau est signé et daté dans le bas, à gauche: *A. Sallarts Fe A° 1634*. L'A et le S sont enlacés selon la manière adoptée plus d'une fois par le peintre.

La *Décollation de saint Jean-Baptiste* par Antoine Sallarts fut mentionnée pour la première fois, à notre connaissance, par Alphonse Wauters. (13). Cet auteur écrit, en décrivant le mobilier de l'église de Rele-

(13) A. WAUTERS: *op. cit.* 1855, t. II, p. 23.



Fig. 5. ANTOINE SALLARTS : *Décollation de saint Jean-Baptiste.*
Relegem. Eglise St. Jean-Bapt.ste

gem : « ... sur le maître autel, on voit une Décollation de saint Jean-
» Baptiste, bon tableau peint par un nommé Vanderheyden, en 1632 ou
» 1633, et non par Rubens ou van Dyck, comme le prétendent les ha-
» bitants du lieu. »

La signature du peintre ne fut découverte que plus tard. L'inventaire des objets d'art du Brabant signale un « tableau représentant la Décollation de saint Jean-Baptiste, par J. B. Sallarts. 1633. » placé sur le maître autel de l'église de Relegem. (14). La date assignée à l'œuvre, dans ce dernier ouvrage, est erronée et l'attribution inexplicable. On ne peut en effet songer à Jean-Baptiste Sallarts, fils d'Antoine.

Le tableau figura à l'exposition de l'Art belge au XVII^e siècle, à Bruxelles en 1910 (15), et y fut correctement attribué à Antoine Sallarts.

L'exactitude de la signature et de la date fut confirmée par Henri Hymans (16). Ce dernier écrit : « L'église de Relegem (Brabant) a de » Sallaerts une toile signée: A. Sallaert. 1634, représentant une *Décol-
» lation de saint Jean-Baptiste*. Ce morceau d'un coloris éclatant, est attribué à Jean-Baptiste, nonobstant la signature. » Remarquons néanmoins que l'orthographe originale du nom de Sallarts n'est pas respectée.

En 1913, une restauration importante de l'église de Relegem entraîna la suppression du retable de style baroque qui ornait l'autel majeur. L'œuvre de Sallarts perdit son emplacement primitif pour prendre celui qu'il occupe aujourd'hui.

Si la *Décollation de saint Jean-Baptiste* d'Antoine Sallarts n'est pas mentionnée par Wurzbach (17), elle l'est par contre par M. D. Henkel et Zoega von Manteuffel dans le dictionnaire de Thienne et Becker (18), mais avec la date inexacte de 1633.

Les œuvres de Sallarts sont encore actuellement de la plus grande rareté, malgré les recherches dont les peintres du XVII^e siècle ont été l'objet de la part des historiens de l'art. L'avenir nous causera, sans doute, des surprises grâce à de nouvelles attributions, grâce à la découverte d'œuvres signées mais pour l'instant inconnues, ou grâce encore à la révélation de pièces d'archives qui dorment toujours dans le plus grand secret. En effet, si le catalogue des œuvres de ce peintre est particulière-

(14) *Inventaire des objets d'art existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement de Bruxelles*. Bruxelles, 1904, p. 162.

(15) Catalogue de l'exposition *l'Art belge au XVII^e siècle*. 2^e éd. Bruxelles 1910 p. 366. n^o 1.400. (Les dimensions données par ce catalogue sont: 183 x 130 cm., probablement, jour.)

(16) *Biographie Nationale*. Bruxelles 1911-1913. t. XXI, p. 221.

(17) A. VON WURZBACH: *Niederländisches Künstler-Lexikon*. Vienne et Leipzig, 1910, t. II, p. 552.

(18) THIEME-BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig, 1935, t. XXIX, p. 349.

ment pauvre, les documents écrits et connus à ce jour, sont peu nombreux.

Aussi, espérons-nous qu'un examen plus approfondi du tableau de Relegem et le fait de le reproduire en ces pages, joint à la publication de deux textes inédits, conservés à la cure de Relegem, pourront servir d'utile contribution à l'histoire d'Antoine Sallarts (19).

Bien que ces pièces d'archives ne concernent pas notre tableau, et qu'elles lui soient antérieures de quatre et de cinq années, elles apportent toutefois des éclaircissements insoupçonnés sur l'activité de Sallarts à Relegem. Elles complètent l'opinion qu'on pouvait se faire de la production de l'artiste, production qui dut être importante, malgré le peu qui en subsiste aujourd'hui.

A. J. Wauters (20) et Alphonse Wauters (21) furent parmi les premiers à attirer l'attention sur l'œuvre de Sallarts. Alphonse Wauters signala également des archives ayant trait à la carrière du peintre bruxellois qui aurait été un collaborateur émérite de Rubens, et puis auquel van Dyck, à son tour, aurait fait appel. Par contre, dans l'état des connaissances actuelles relatives à la vie de Sallarts, il est impossible d'étayer de preuves sérieuses les affirmations de Kramm (22) et de Mensaert (23).

A. Wauters remarqua en 1878 (24), le rôle joué par Sallarts auprès des manufactures de tapisseries de Bruxelles, rôle important puisqu'en 1646, il avait exécuté au moins vingt-quatre cartons pour des tentures. En outre, cet auteur, se référant à Mensaert, fit observer combien nombreuses avaient été les compositions de Sallarts qui décorèrent les églises des Riches-Clares et des Pauvres-Clares à Bruxelles, des Chartreux à Gand ainsi que des Guillemites à Alost. Par ailleurs, A. Wauters signalait encore que le château de Tervueren renfermait du même artiste : « deux » tableaux représentant la procession de l'Ommeganck avec les corps de métiers et serments. » (25) Les peintures furent identifiées par le

(19) Nous sommes heureux de remercier ici, M. l'Abbé A. H. Evrard à l'obligeance duquel nous devons la publication de ces textes, ainsi que d'exprimer notre gratitude à M. Jacques Bolsée, conservateur aux Archives Générales du Royaume, qui nous a aidés à en donner une exacte transcription.

(20) A. J. WAUTERS: *La Peinture Flamande*. Paris. s. d., pp. 264-265.

(21) A. WAUTERS: *Inventaire des Archives de la ville de Bruxelles*. Bruxelles. 1894, t. I, 1er fasc., p. 320.

(22) C. KRAMM: *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters van den vroegsten tot op onzen tijd*. Amsterdam, 1857-1864, t. I, p. 1439.

(23) G. P. MENSAERT: *Le peintre amateur et curieux*. Bruxelles, 1763, t. I, p. 122.

(24) A. WAUTERS: *Les tapisseries bruxelloises. — Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et basse-lisse de Bruxelles*. Bruxelles 1878, pp. 245-250.

(25) A. WAUTERS: *Histoire des environs de Bruxelles*. Bruxelles, 1855, t. III, pp. 397 et 399.

Vicomte Charles Terlinden (26) comme étant des copies exécutées par A. Sallarts d'après des compositions de Denis van Alsloot. Le même château était orné de deux autres peintures de Sallarts, qui figurent maintenant au musée de Bruxelles sous les n° 408 et 409.

Tout semble porter à croire que le catalogue des œuvres de Sallarts, sans aucun doute, important autrefois, se soit singulièrement appauvri au cours des temps. Le peintre lui-même dût être estimé de son vivant. Ne fut-il pas nommé doyen de la gilde des peintres de Bruxelles en 1633 pour la première fois, puis de nouveau en 1648? Enfin, et bien que cela ne constitue pas une preuve de grand talent, on le compte, néanmoins, parmi les peintres attachés à la cour de Bruxelles (27).

La variété des ressources de Sallarts est chose contrôlable puisqu'il fut, à la fois peintre de cortèges et graveur (28). Mais dans son œuvre de peintre qui nous intéresse plus particulièrement, on ne peut manquer d'être frappé par la maîtrise d'un talent qui produit tour à tour des compositions telles que *l'Infante Isabelle abattant l'oiseau au tir du Grand Serment* (29), ou les *Archiducs Albert et Isabelle assistant à la procession des pucelles du Sablon* (30), et la peinture de Relegem, ou la *Vierge aux magistrats* (1634) à l'hôtel de ville de Bruxelles.

Faut-il conclure à une évolution de ce maître, et suggérer qu'il abandonna rapidement ses compositions panoramiques animées de nombreux personnages dans le genre où excellèrent des peintres tels que Duchatel

(26) VICOMTE CHARLES TERLINDEN: *Notes et documents relatifs à la galerie de tableaux conservée au château de Tervueren aux XVII^e et XVIII^e siècles. Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*. LXX, 1922, pp. 186-190-191 et *Annexes* pp. 345 à 406. L'auteur reconnaît les copies de Sallarts dans deux tableaux du musée de Bruxelles (n° 4 et 5) attribués à Denis van Alsloot, alors que les originaux de ce dernier se trouvent l'un au musée de Madrid, l'autre au musée Victoria and Albert (South Kensington) à Londres.

(27) PAUL SAINTENOY: *Les arts et les artistes à la cour de Bruxelles*, Bruxelles, 1935, t. III, pp. 88-91 et 94, *Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, classe des Beaux-Arts*.

(28) Ajoutons pour être complet qu'Antoine Sallarts doit être considéré aussi, comme un excellent portraitiste. En effet, la *Vierge aux magistrats* (Hôtel de ville de Bruxelles) montre trois donateurs dont les effigies sont remarquables. C'est à M. Charles Pergameni, archiviste de la ville de Bruxelles, que revient le mérite d'avoir heureusement identifié les trois principaux personnages aux pieds desquels le peintre a placé leurs armoiries. Il s'agit, en allant de droite à gauche, et par ordre hiérarchique, d'Engelbert de Raveschot, magistrat de Bruxelles en 1619-1620 en qualité de receveur, et échevin en 1636; puis de Jérôme Pletincx, plusieurs fois magistrat de 1632 à 1649; enfin de Claret qui ne fit pas partie du Magistrat de Bruxelles. Le quatrième personnage, peut être un greffier, reste anonyme. Nous remercions vivement M. Charles Pergameni de nous avoir autorisé à faire état de sa précieuse identification.

(29) Musée de Bruxelles. n° 408; VICTOR TAHON: *Le Grand Serment de l'Arbalète à Bruxelles et ses manifestations artistiques au XVII^e siècle, Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXV, 1911, pp. 228-255.

(30) Musée de Bruxelles. n° 409. Ce tableau a été attribué à Salomon Novelliers, voir PAUL SAINTENOY: *op. cit.* 1935, t. III, p. 91.

et Tilborgh, entre autres, ou doit-on, au contraire avancer l'opinion que Sallarts passa d'une conception à l'autre, au gré de son inspiration?

Les récentes trouvailles de M. Constant Theys (31) aux Archives Générales du Royaume apportèrent, très récemment et d'un seul coup, un renfort singulier au catalogue des œuvres de notre peintre. Cet auteur estima, en effet, que les nombreuses compositions qui décorent les murs du sanctuaire d'Alseberg et qui retracent l'histoire miraculeuse de sa fondation et de sa construction, devaient être attribuées à Antoine Sallarts, aidé de sa fille Catherine (32). Cette série de onze peintures qui ont pu être datées de 1657 au plus tard, dénotent la même diversité de composition que nous signalions plus haut. Semblable variété tend, à prouver que Sallarts n'abandonna pas telle manière de composer en faveur d'une autre, mais qu'il exploita les deux formules de front, selon les exigences du sujet.

Il serait souhaitable, pensons-nous, que l'on revint sur les peintures de l'église d'Alseberg, afin de les étudier une à une, d'en grouper certaines et d'en opposer d'autres. Même en supposant que le peintre parvenu à un âge respectable, se fit seconder par un élève — éventuellement par son fils Jean-Baptiste — la suite que forme ces tableaux offre une diversité de composition si évidente, qu'on ne peut y rester insensible. Nous doutons même de l'authenticité de certaines d'entre elles. En définitive, une critique sévère des tableaux d'Alseberg nous paraît indispensable avant de trancher la question.

*
*
*

Ces indications suffisent pour démontrer l'art multiple de Sallarts. Passons à un examen plus approfondi de la toile de Relegem.

La composition générale permet de conclure dès l'abord à l'appartenance au style de la Contre-Réforme. Etoffes froissées et plis mouvants de la robe de Salomé, geste décidé, d'une part, de la main du bourreau, et d'autre part, attitude de sa tête qui témoigne d'un mouvement contradictoire provoqué par l'attention que requièrent les conseils de la servante royale, corps du saint abîmé dans la mort, et pourtant encore frémissant de muscles tendus dans une résistance toute physique au trépas, chacun de ces facteurs rappelle l'esthétique du Baroque, à la fois tourmentée et agitée.

(31) C. THEYS: *Over enkele schilderijen in de kerk van Alseberg, Eigen Schoon en de Brabander*, t. VIII, 1934, pp. 331-334; J. DUVERGER: *Vlaamsche bijdragen tot de geschiedenis van de Nederlandsche Kunst, Oud Holland*, t. 52, 1935, p. 141.

(32) C'est à Catherine Sallarts que fût confié le soin de peindre sous chacun des tableaux de son père, le texte des légendes explicatives. Ces inscriptions ont disparu et sont remplacées aujourd'hui par des légendes de date récente.

D'autres influences se font jour. Les parures emperlées de Salomé, l'éclat soyeux de ses vêtements, ses mains longues aux doigts effilés et qui ne supportent leur fardeau que par «clause de style», le profil enfin de son visage aux lèvres légèrement entr'ouvertes, font songer à van Dyck. A droite, le masque de la servante au teint flamboyant de carmin, à la chair en bourrelets et sabré de rides profondes, dénonce une origine qui doit se rattacher à l'école de Jordaens.

Mais outre ces éléments, on note sur les habits de Salomé, la cassure des plis zèbrés d'arêtes qui se prolongent en zigzags nerveux et saillants dans la lumière. On remarque les muscles du saint qui émergent de l'ombre, ses mains énormes, puis aussi, les types du bourreau et de la servante modelés dans le clair-obscur. Aussi devons-nous y reconnaître un echo caravagesque. Cette influence n'est pas prise à la source même du peintre italien, mais elle touche Sallarts parce qu'elle était si largement répandue dans la peinture flamande, durant surtout le deuxième quart du XVII^e siècle.

Néanmoins, à cause de la tendance à la symétrie qui régit la composition générale, en dépit d'une volonté de mouvement qui n'est, en définitive, que superficielle, il nous faut aussi remonter à des sources antérieures à Rubens, à van Dyck, et indépendantes du Caravage. Nous rencontrerons ainsi une tradition qui fut en honneur durant les vingt-cinq dernières années du XVI^e siècle: celle des peintres romanistes. A cet égard, le médaillon dont nous avons déjà noté la présence, cette «allusion topique» au sujet principal, est significatif étant donné la date du tableau: 1634. Nous reconnaissons là comme un vestige de ces peintures de chevalet dont l'école anversoise avait tout particulièrement connu une si brillante profusion. Ces tableaux destinés aux cabinets d'amateurs, aux «kunst-kamers», n'étaient-ils pas, le plus souvent, entourés d'une série de médaillons dans lesquels figuraient des épisodes antérieurs ou postérieurs au sujet principal? De tels éléments formaient alors un véritable encadrement divisé en compartiments. Le médaillon que nous trouvons dans la peinture de Sallarts est un dernier vestige de cette disposition, surannée en 1634; il rejoint ainsi les encadrements cycliques exploités par quelques uns des membres de la dynastie des Francken.

Le musée de Bruxelles possède un triptyque (n° 610) attribué à Jan Francken. Le panneau central qui représente une *Décollation de saint Jean-Baptiste* (fig. 6) nous apparaît comme le prototype de la peinture de Relegem.

L'attribution faite avec réserve par le catalogue du musée de Bruxelles

fut confirmée par le Dr. Juliane Gabriels (33) en faveur du même Jan Francken. (1581-1624).

En rapprochant les deux œuvres nous trouvons, à peu de chose près, une composition analogue tant dans la disposition des personnages que dans leurs attitudes. Antoine Sallarts semble avoir repris le sujet tout entier, ne faisant qu'adapter les costumes dépeints par Jan Francken à ceux plus généralement adoptés dans les compositions religieuses de son temps.

Nous retrouvons à l'extrême gauche du panneau de Francken, la même «allusion topique». L'épisode du banquet n'est pas circonscrite toutefois dans un médaillon, mais se présente comme au seuil de la scène du supplice. D'ailleurs dans le dos de la Salomé de Sallarts, le peintre n'a-t-il pas esquissé une échappée vers l'air libre? Il profile sur le ciel un motif architectural qui rappelle que l'exécution capitale a eu lieu dans le palais d'un souverain.

La peinture de Francken n'est pas dénuée d'une froideur toute romanesque; nous voulons dire telle que la plupart des romanisants flamands en imprégnèrent leurs œuvres. C'était l'accueil qu'encourait leur volonté de concilier leur génie propre avec les conceptions de l'école romaine du milieu du XVI^e siècle: objet, pour ces peintres, d'une admiration paradoxale. Aussi, est-ce là la source du statisme (à vrai dire, de la recherche plastique) qui transparaît dans chaque effort de Sallarts pour synchroniser sa composition selon le rythme requis par l'esthétique du Baroque.

A. Sallarts tempère cependant les défauts que lui inspire la composition prototype, par une palette d'une chaleur particulière. Jusque dans les tons froids: le vert et le bleu, il mêle une lumière ambrée qui fait que toutes les parties de sa peinture se fondent dans une atmosphère adoucissante.

Sallarts traita encore une fois le sujet de la *Décollation de saint Jean-Baptiste* (fig. 7), cette fois pour une gravure (9 × 7 cm.), exécutée par Jan Christoffel Jegher (I. C. I.) et ornant un ouvrage de piété.

La «Perpetua Cruz» (34), publiée à Anvers en 1649, est illustrée de

(33) DR JULIANE GABRIELS: *Een kempisch schildersgeslacht: De Franken's*. Hoogstraaten 1930, p. 97.

(34) P. JODOCUS ANDRIES: *Perpetua Cruz sive passio Jesu Christi a puncto incarnationis ad extremum vitae; iconibus quadragenis explicata; quarum lignae laminae in bonum publicum gratis datae*. Antverpiae, typis C. Woons, 1649, fig. 13, p. 40. (Une première édition, dont le musée Plantin conserve un exemplaire, que nous n'avons pu consulter momentanément, avait été publiée à Bruxelles chez l'éditeur G. Scheibels en 1648. Une édition flamande devait paraître chez C. Woons, à Anvers en 1649, sous le titre de *Het Gedurich Kryz*, puis en espagnol: *La Perpetua Cruz*, à Anvers également et, chez le même éditeur, en 1650.)

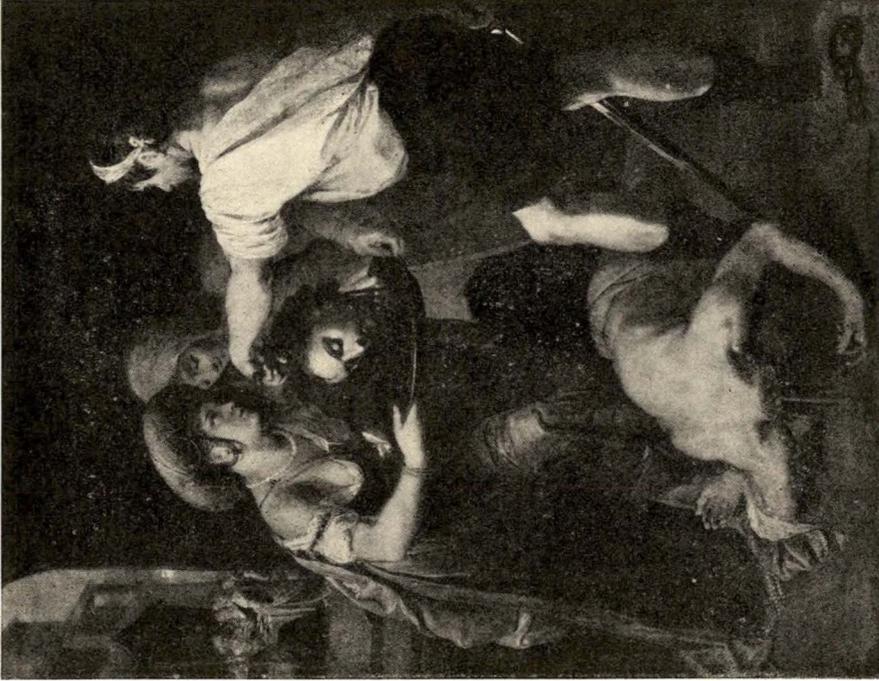


Fig. 6. JAN FRANCKEN. *Décollation de saint Jean Baptiste.*
Musée de Bruxelles.

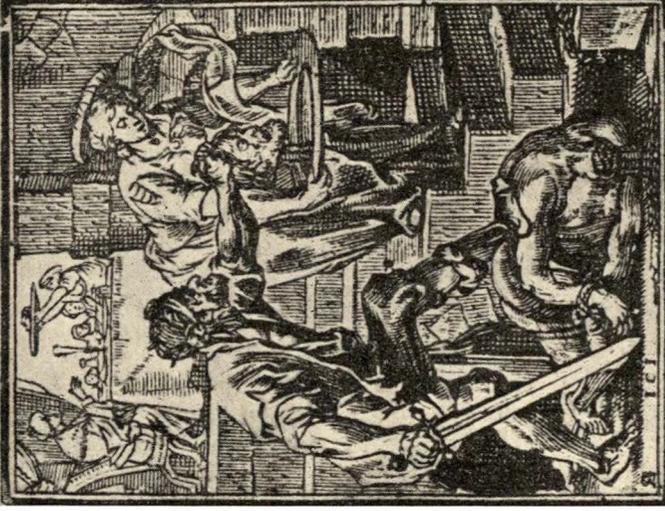


Fig. 7. JAN CHRISTOFFEL JEGHER :
Décollation de saint Jean-Baptiste
(gravé d'après A. SALLARTS.)

nombreuses gravures sur bois d'après des compositions de Sallarts. Nous y trouvons, entre autres planches, une « *Décollatio Baptistae* » dont l'interprétation confirme encore la relation établie entre le tableau du maître bruxellois et celui de Jan Francken.

En effet, si la composition gravée est entièrement différente du tableau du musée de Bruxelles et de la toile de Relegem, les costumes des personnages doivent retenir notre attention. Salomé s'avance pour recevoir la tête du saint. Elle est vêtue comme dans le tableau de Francken et porte une coiffure semblable. De son côté, le bourreau rappelle infailliblement celui de Francken. Même tête aux cheveux incultes, retenus par un bandeau noué derrière la nuque, même chemise ne couvrant qu'une épaule, même culotte lâche, roulée au-dessus des genoux, et mêmes bas tombant en désordre autour des jambes. Enfin Sallarts situe la scène comme Jan Francken, dans un souterrain attenant au lieu du festin.

Il semble en conséquence, que l'œuvre de Francken est bien la source qui alimenta, en deux occasions distinctes, l'inspiration de Sallarts. Ce dernier rejette ou maintient tour à tour des éléments que plus tard, il retient ou repousse inversement.

Signalons pour terminer nos considérations relatives au tableau de Relegem, que nous en avons rencontré une copie. Cette copie (toile: 144 × 87 cm. jour) reste anonyme et peut être datée de 1700-1725 environ. Elle orne le salon de la cure de Wemmel où elle fait partie d'une série de quatre compositions, prises dans les boiseries, et qui décrivent divers épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste.



Les œuvres connues d'Antoine Sallarts sont rares, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Et cependant, l'examen des quelques tableaux qui nous restent, nous fait croire au contraire que sa production fut abondante. Son art, en effet, n'est-il pas celui d'un artiste sûr de ses moyens et de sa technique?

La première pièce d'archive, à laquelle nous avons fait allusion déjà, est intitulée: «*Contract aengaende die aultaer tafereelen tot Redelghem*» (annexe I); elle nous apprend qu'en 1628, Antoine Sallarts travaille déjà pour l'église de ce village. En effet, une commande lui est passée le 28 août 1628 pour une *Assomption de la Vierge*, puis pour un tableau représentant *Saint Antoine l'Ermite et saint Sébastien*. Ces deux œuvres doivent être peintes sur toile. La commande comporte aussi deux *antependia*, décorés chacun sur les deux faces, il s'agit de peintures sur bois.

Les sujets de ces derniers ornements ne sont pas spécifiés, mais le contrat stipule que le peintre les composera: « op de maniere van degene die » staen in den hooghen choor van Sinte-Goedele», de Bruxelles très probablement.

Il est regrettable que nous n'ayions pas retrouvé le contrat passé lors de la commande de la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, si toutefois il y en eut un. Nous y aurions peut-être rencontré une indication similaire. Le fait vaut d'être noté, car en présence d'un tel précédent, peut-on s'étonner de la parenté qui relie l'œuvre de Sallarts à celle de Jan Francken? Le catalogue du musée de Bruxelles signale au surplus que le triptyque de Francken provient de la chapelle Saint-Jean-de-Latran à Bruxelles. Il est permis de supposer que c'est dans cet édifice que Sallarts trouva le prototype de son tableau.

Le deuxième document d'archive (annexe II et fig. 8) révèle trois reçus de paiements faits à Sallarts les 20 décembre 1628, 3 et 14 février 1629. La signature du peintre y est apposée par trois fois.

Remarquons à ce propos que l'orthographe du nom de l'artiste varie. Nous trouvons, tour à tour, son nom écrit Zallaerts ainsi que dans le contrat de 1628. Le tableau de Relegem est clairement signé Sallarts, de même que les deux pièces d'archives publiées aujourd'hui. J. B. Descamps (35) orthographie le nom Salaert, ou encore Salart (36). De nos jours, le nom est habituellement écrit Sallaert ou Sallaerts. Nous avons repris ici l'orthographe adoptée par le peintre lui-même, soit Sallarts, telle qu'on la retrouve encore dans les archives de l'église d'Alseberg en 1658 (37), aux Archives Générales du Royaume.

ANNEXE I.

28 août 1628.

— Antoine Sallarts s'engage à peindre pour l'église Saint-Jean-Baptiste à Relegem deux tableaux d'autel, représentant l'un *l'Assomption de la Vierge* et l'autre *Saint Antoine l'Ermite et saint Sébastien*, deux antependia à deux faces, ainsi que les boiseries qui doivent encadrer les tableaux, moyennant la somme de 160 florins du Rhin.

Contract aengaende die altaer tafereelen tot Redelghem.

Op den achtentwintichsten dach der maent van Augusto anno sesthien hondert achtentwintich sijn veraccordeert ende overcommen d'eerw. Heer Henricus Calenus, licentiaet in der heilige Godtheyt ende Deken der christianiteyt des eertsbisdoms van Mechelen

(35) J. B. DESCAMPS: *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Paris. 1753, t. I, p. 273.

(36) J. B. DESCAMPS: *op. cit.* 1764, t. IV, table du t. I.

(37) C. THEYS: *op. cit.* 1934, pp. 332-334.

Quittance bij mij onder tekenen van vlijden van goet
veelkenst kintmen van de liden vintent vintent
hij die een oefftening van de liden van de liden
van vintent van de liden voorst uithoe de liden

Antoine Sallart

Notre ontfaing de liden de liden van vlijden
alsonne de liden van de liden bij stit A in B
attij de liden februarij 1629

Antoine Sallart

de liden februarij 1629 bij de liden Antoine Sallart
vintent vintent van de liden van de liden
van de liden van de liden van de liden
de liden de liden de liden van de liden
de liden de liden de liden van de liden
de liden de liden de liden van de liden
de liden de liden de liden van de liden
de liden de liden de liden van de liden

Antoine Sallart

Fig. 8. Trois quittances signées par ANTOINE SALLARTS.

in den quartiere van Bruessele, van weghe des Hoochweerdichsten Heere Aertsbisschop van Mechelen voors., Heer Jan de Zoete, Prochiaen van Wemmele ende Relegghem, met Franchois Moyensone, gecommitteert van wegen den temporelen heere van Relegghem als protecteur der kercken aldaer, ende Franchois Veldekens, kerckmeestere, ter eenre, ende Mr. Anthonis Zallarts, schildere, ter andere sijden, aengaende het schilderen van twee altaer tafereelen ende twee dobbel antipendien als anderssints te stellene in de voerkercke van Sint-Jans-Baptisten te Relegghem voors., te wetene dat de voers. Eerw. Heere Deken, in den name, van wegen ende geassisteert als boven, hebben bestaeydt aen den voers. Mr. Anthonis Zallarts, gelijk hij aenveerdt bij desen, het schilderen ende maecken van de voers. twee tafereelen, d'een van Onser Liever Vrouwen Hemelvaart ende d'ander van den heyligen heremeyt Sint Anthonis ende den martelaer St. Sebastiaen, van goeden loffelijken wercke ende conste op teycken, met vaste olieverwe, achtvolgens de modelle oft patroonen bij den voers. Zallarts gethoont, oyck naer den heysch van de voers. altaeren; item de voers. twee antipendien te schilderen op beyde sijden op de maniere van degene die staen in den hooghen choor van Sinte-Goedele, daertoe de voers. Zallarts gehouden sal wesen te leveren ende besorghen de doecken met oyck de voers. teycken tot sijnen coste, voorts noch te schilderen het chiraet van den houtwercke daerinne de voerschreven tafereelen gestelt sullen wordden; ende dit om ende midts den voers. Mr. Anthonis Zallarts voor alle de selve wercken op te leggene ende te betalene de somme van hondert tsestich Rinsguldens eens, den Rinsgulden tot twintich stuyvers Brabants gerekent, ten daeghe van de leveringhe, wesende tegen de feestdaghen oft hoochtijt van Kersmisse naestcommende; wel verstaende dat den selven Zallarts sal geleverd ende gemaect worden het voers. houtwerck met het bert totte voers. tafereelen noodich ende dienstich; item wordt in desen merckelijck ondersproken ende bij den voers. Mr. Anthonis geaccordeert dat de voers. Eerw. Heer Deken mette voers. temporele heeren de voers. tafereelen ende wercken sullen moghen doen priseren bij vermaerde meesters van de conste, daertoe ten beyden sijden tot gelijcken coste te assumeren, ende bij aldyen de selve prisinghe nyet en quame te gedraghen totte voers. somme van hondert tsestich Rinsguldenen, is de voers. Zallarts tevreden hem te laeten contenteren mette helft van tgene de voers. tafereelen ende wercken getaxeert sullen wordden, nyettegenstaende de voers. besproeckene somme van hondert tsestich Rinsguldenen, ende de selve prisinghe den genomen prijs van hondert tsestich Rinsguldenen als voere excederende, sal hem evenwel daarmede tevreden moeten houden; gelovende ten beyden sijden respectivelijck tgene voerschreven staet te achtervolghen, voldoen ende volbringhen, verbindende daervoere de voers. Heere Deken alle de voers. kercken van Redelghem, ende de voers. Sallarts alle sijne goeden, eygene ende have, vercregen ende te verrijgene.

Gedaen ten daghe ende jaere voerschreven.

(S.) Henricus Calenus.

(S.) F. Joannes de Zoete,
pastor in Wemmele.

(S.) Anthoni Sallarts.

(S.) F. Moyensone.

(S.) Franchois Veldekens.

Original sur papier aux archives de l'église
Saint-Jean-Baptiste à Relegem.

ANNEXE II.

20 décembre 1628 — 3 et 14 février 1629.

— Antoine Sallarts donne quittance des sommes qui lui furent versées pour la peinture des tableaux mentionnés dans le contrat précédent.

Ontfaen bij mij onderteeckent van wegen Franchois Veldekens kerckmeester van Relegem, vierentwintich Rinsgulden eens op rekening van dwerck van de tafelreelen van des outlairen van Relegem voorschreven.

Actum XX December 1628.

(S.) Anthoni Sallarts.

Noch ontfangen op rekening als voere van wegen als boven de somme van eenen-vijftich Rinsgulden.

Actum den IIIen Februarii 1629.

(S.) Anthoni Sallarts.

Den XIIIen Februarii 1629 hebbe ick, Anthoni Sallarts, vuyt handen van de huys-vrouwe des voors. Franchois Veldekens, kerckmeester van Relegem, ontfangen de somme van negenenveertich Rinsgulden, wesende de volle betalinge van hondert tsestich Rinsgulden, van twee tafelreelen in de voirkercke van Relegem, mits dat ick noch XXXVI Rinsgulden hebbe ontfangen van Huybrecht Ysermans, den afgegaen kerckmeester. In oirconden etc...

(S.) Anthonis Sallarts.

Trois quittances originales sur un seul papier, aux archives de l'église Saint Jean-Baptiste à Relegem.

C. — ANTOINE SALLARTS. (vers 1590-vers 1657).

Christ au Cédron. (fig. 9).

Toile: 188 × 126 cm.

Collection: Eglise Saint-Pierre, Woluwe-Saint-Pierre. (Bruxelles).

L'occasion nous a été donnée, dans les pages précédentes, de recourir à l'ouvrage intitulé: «*Perpetua Crux*» (38), illustré par des gravures d'après Antoine Sallarts. Le livre est infiniment précieux en ce qui concerne la production du maître.

En effet, tout artiste qui pratique à la fois l'art de peindre, de graver, et celui de fournir des modèles aux graveurs, montre une triple tendance au cours de sa carrière.

L'auteur peut, en premier lieu, composer une gravure tout à fait originale qui lui servira, au besoin, de point de départ pour une composition peinte. Le même artiste peut s'inspirer, en second lieu, d'un prototype

(38) P. JODOCUS ANDRIES : *Perpetua Crux*.... op. cit. 1649.

quelconque afin de le transformer en gravure; c'est le cas le plus usuel de ceux qui sont surtout graveurs. Enfin, le peintre peut graver ou faire graver ses propres œuvres, soit d'une manière fidèle, soit en les modifiant quelque peu.

Ainsi donc, en étudiant les illustrations de la «Perpetua Crux», devons nous constamment garder dans l'esprit la pensée que chaque gravure doit répondre à l'une des trois catégories prévues.

Nous avons déjà fait remarquer que la planche représentant la *Décollation de saint Jean-Baptiste* (39), semblait dériver, de toute évidence, comme le tableau de Relegem, d'un modèle fourni par Jan Francken.

Arrêtons notre attention sur la gravure (9×6,5 cm.) anonyme et sur bois qui illustre l'incident légendaire du *Christ au Cédron* ou du *Torrents Cedron* (40) (fig. 10).

Le passage relatif à cet épisode de la montée au calvaire nous est donné comme suit dans la «Perpetua Crux»: «Dominus per torrentem Cedron protractus est, quem cum discipulis ante transierat.»

Selon la légende répandue par la dévotion chrétienne, le Christ portant la croix pour la montée au calvaire, aurait fait sept chutes. A la première, le Sauveur serait tombé dans un torrent, le Cédron, duquel des bourreaux l'auraient poussé et tiré au moyen de gaffes et de cordages.

Les représentations de ce thème sont plutôt rares dans l'iconographie religieuse. L'illustration qu'en donne Sallarts n'en est cependant pas la première.

W. L. Schreiber (41) signale et reproduit dans un de ses ouvrages une gravure anonyme de Nuremberg, qu'il date de 1490-1500 environ. Ce document divisé à la manière d'un damier, donne diverses phases de la Passion. Le premier de ces épisodes montre un *Christ au Cédron* du plus haut intérêt iconographique. La composition est accompagnée d'une légende utile à l'intelligence du sujet: «der erst val do Jhesus gefange gebunde in den Cedron gestosse wart.»

M. Louis Lebeer, conservateur au Cabinet des Estampes de Bruxelles, révéla à l'exposition d'Anvers en 1930, une gravure sur bois, également divisée en compartiments (42). On y voit subsister cinq des sept chutes du Christ; la première représente le *Christ au Cédron*, comme le spécifie un texte flamand:

(39) P. JODOCUS ANDRIES : *Perpetua Crux*... op. cit. 1649, fig. 13, p. 40.

(40) P. JODOCUS ANDRIES : *Perpetua Crux*... op. cit. 1649, fig. 20, p. 54.

(41) W. L. SCHREIBER: *Handbuch der Holz und Metallschmitte des XV. Jahrhunderts*. Leipzig, 1926, t. I, p. 206, n° 641 m.

(42) *Catalogue de l'exposition d'art flamand ancien*. Anvers 1930, t. IV, p. 83, vit. 1, n° 10.

Dits dê yerstê val doê Jhesus werdt ghe
worpê vâdê steegher in dat water Cedrô.

Cette digression autour d'un thème iconographique peu fréquent serait ici sans objet, si l'église de Woluwe-Saint-Pierre ne conservait une peinture qui, d'une part, représente le Christ tombé dans le Cédron et qui, d'autre part, rappelle la technique et le style d'Antoine Sallarts.

Le tableau qui n'a plus ses dimensions primitives, n'est ni signé ni daté (43). Nous n'avons rencontré la mention de cette œuvre dans aucun ouvrage. Il semble qu'elle soit tout à fait inconnue.

La toile de Woluwe-Saint-Pierre représente le Christ à demi emporté par les flots d'une rivière. Les mains liées derrière le dos, Jésus est traîné vers la droite de la composition par un soldat qui s'aide d'une corde et qui avance sur un pont. À gauche un autre bourreau, debout sur le même pont, pousse sa victime avec une perche.

La comparaison entre le tableau et la gravure est éloquente tant au point de vue du sujet, de sa mise en page et du graphique, que de l'esprit intensément dramatique qui s'en dégage. Toutefois, l'élément dramatique est de beaucoup plus accusé dans la peinture grâce aux valeurs des tons.

Examinons tour à tour les diverses parentés qui relie la gravure à la toile.

Le sujet, comme nous l'avons vu, est semblable.

La mise en page: le tableau, de même que la gravure, est divisé en deux zones superposées et séparées par un pont percé d'une arche. Dans le haut, nous voyons les bourreaux qui jumellent leur action. Dans le bas, le Christ est aux prises avec le courant.

Pour la gravure, Sallarts a uni les mouvements des soldats dans un même élan. Il a préféré opposer, pour sa peinture, des efforts de poussée à des efforts de traction. Ainsi que nous l'avons dit (note 43) l'œuvre a perdu ses dimensions primitives, aussi remarque-t-on combien l'un et l'autre soldat se perdent, en partie, hors du cadre.

Le graphique: nous le retrouvons aisé et souple sous l'échoppe de l'artisan interprète comme sous le pinceau de l'artiste. Le Christ, trempé d'eau, de sueur et de sang, succombe sous le poids de la souffrance. Les vêtements souillés, les cheveux ruisselants, tombent en lignes molles. Sur le registre supérieur, les soldats de la gravure, comme ceux du tableau, expriment une rude énergie. Leurs uniformes sont pareils dans les deux

(43) La toile est actuellement tendue sur un châssis moderne. On la voit coupée sans soin, tout autour et en pleine peinture. Il est plus que probable que la signature, s'il y en eut une, dut disparaître au moment de cette restauration sommaire.



Fig. 9. ANTOINE SALLARTS : *Christ au Cédron*.
Woluwe St. Pierre. Eglise St. Pierre.



Fig. 10. Anonyme : *Christ au Cédron*.
(gravé d'après A. SALLARTS.)

œuvres y compris le casque conique de l'un d'eux, mais si le plumet existe sur la gravure, il a pu disparaître dans le tableau lors de la confection d'un nouveau chassis. Par ailleurs, nous voyons le même manteau se déployer largement contre le ciel en accusant encore les mouvements du corps.

Examinons également la palette qui admettra des comparaisons avec d'autres œuvres de Sallarts.

Le Christ est plongé dans une eau glauque. Il est vêtu d'une robe traitée dans un ton peu franc qui tient du violacé. Autour de la tête le nimbe est conçu comme une véritable source d'éclairage dont le centre serait caché et d'où se dégage une lueur rayonnante qui éclaire toute la partie droite du pont.

Le bourreau de gauche assez grossièrement exécuté, est noyé dans une pénombre rougeoyante. Celui de droite est habillé d'une tunique d'un vert foncé (le même vert que nous avons vu au manteau du bourreau dans le tableau de Relegem), sur lequel se détache l'acier gris de l'armure; par dessus lui, vole, emporté par le vent, un manteau rouge-vif. Le ciel est traité en deux tons dont les oppositions de valeurs sont du plus bel effet. Des nuages sulfureux brûlent par larges taches de leurs crépusculaires, tandis que l'azur est interprété avec le secours d'un vert particulier qui ne peut se décrire que par le terme de «vert Véronèse». L'œil passe ainsi du ton chaud au ton froid et reste confondu par une opposition aussi hardie. Il y a là une influence italienne indéniable. Le fait vaut d'être retenu, car il pourrait servir de guide à des études ultérieures relatives à l'art de Sallarts.

L'esprit qui se dégage de la composition de Woluwe-Saint-Pierre est celui d'un art essentiellement dramatique et baroque. Cette puissance d'évocation qu'affirme Sallarts et qu'il nous est possible de relever déjà dans la *Décollation de saint Jean-Baptiste* de Relegem, est à présent rendue avec une force d'autant plus poignante que le lyrisme du peintre n'est en rien entravé par le maniérisme d'un prototype sophistiqué.

Notre dernière constatation nous amène à quelques rapprochements entre les deux peintures. Comparons la tête de saint Jean-Baptiste à la tête du Christ de Woluwe. Un même style les unit, et dans la conception, et dans la technique. Ces têtes trahissent la même main créatrice par leurs larges aplats lumineux, leurs zones d'ombre qui concourent ensemble au modèle général. Les cheveux, remarquons le aussi, sont exécutés avec les mêmes coups de pinceaux.

A gauche, le légionnaire romain dont les membres et le visage sont

traînés dans un rouge sombre, évoque aussitôt la sentinelle que nous voyons appuyé sur sa hampe à l'arrière plan du tableau de Relegem.

L'esprit du style baroque se manifeste, outre le mouvement général, par deux antithèses frappantes. Le Christ en martyr moral et physique oppose son attitude à l'énergique brutalité des soldats. Ceux-ci s'opposent à leur tour l'un à l'autre et, en dépit d'un but unique, par des gestes divergents: poussée d'un côté et traction de l'autre, comme nous l'avons dit.

En l'absence de toutes pièces à conviction, archives ou signature, force nous a été de recourir à des éléments d'ordre stylistique et coloristique pour proposer une attribution. Sans doute, l'existence de la gravure est-elle un renfort sérieux à de telles preuves dont le caractère subjectif reste toujours dangereux. Cependant, l'art de Sallarts est aisément reconnaissable. Sa technique est personnelle dans les grandes lignes, ainsi que dans d'infimes détails et cela, malgré la diversité de ses productions.

Il nous reste à situer la toile dont nous nous occupons, dans l'œuvre du peintre.

La gravure doit avoir été exécutée peu avant la date de publication de l'ouvrage dans lequel elle figure: 1648/9. Mais nous ne pouvons préciser si cette gravure est antérieure ou postérieure au tableau. Il nous semble que toute hypothèse à ce sujet serait hasardeuse. La séparation des bourreaux, dans le tableau, confère à la composition un équilibre que n'a pas la gravure où le poids des masses semble par trop centré vers la droite. La gravure, par contre, décèle une plus grande unité dans le mouvement. Où trouver l'indice d'une évolution? Pourtant, nous pencherions en faveur de la gravure découlant de la composition picturale. Elle témoigne, en effet, d'une écriture plus soignée. Dans ce cas, le *Christ au Cédron* devrait être situé entre la *Décollation de saint Jean-Baptiste* de 1634 sur laquelle il marque un progrès sensible, sinon dans l'exécution, du moins dans la conception, et la publication de la «*Perpetua Crux*»: 1648/9. Sans doute une marge de quatorze à quinze années est-elle importante. Trop importante pensons-nous. Mais, prenons en considération la pauvreté du catalogue des œuvres de Sallarts.

Le *Tir du Grand Serment* du musée de Bruxelles est de 1615. La *Procession des Pucelles du Sablon*, au même musée, date de 1616. La *Procession* (44) de Turin, la *Furie Française* du musée d'Anvers (n° 716),

(44) Cette peinture représente, comme le tableau de Bruxelles (n° 409), la *Procession des Pucelles du Sablon*, mais les archiducs ne font pas partie du cortège, et le cadre dans lequel ce défilé est tout différent. On ne peut qualifier cette œuvre de «variante réduite» comme il est dit généralement.

et le *Saint Martin partageant son Manteau* du musée de Gand (n° 129), se placent tous trois à la même période. *L'Assomption de la Vierge* (coll. M^{me} A. Visart de Bocarmé, Bruges) (45) est de 1629. *La Décollation de saint Jean-Baptiste* de Relegem, ainsi que la *Vierge aux magistrats* de l'hôtel de ville de Bruxelles sont datées 1634. Enfin, les compositions épisodiques d'Alseberg ont été datées de 1657.

Il reste un *Jugement de Pâris* (musée du Prado, Madrid, n° 1731), la *Glorification du nom de Jésus* (musée de Bruxelles, n° 410), et le *Martyre de saint Bartholomé* (coll. Ch. Vliegen, Bruxelles) (46), dont la datation est encore incertaine. Voilà ce qui, pour l'instant, constitue le catalogue des œuvres d'un peintre qui fut pourtant si fécond. De ce fait, un écart de quinze ans prend une signification moins imprécise.

Nous souhaitons que cet apport à l'histoire du peintre bruxellois et que cet enrichissement, quoique modeste, de l'inventaire de ses productions, contribuera à augmenter l'intérêt pour un artiste qui mérite une plus grande considération.

Comte d'ARSHOT.

(45) Exposition internationale «Cinq siècles d'art» Bruxelles 1935. Cat. t. I, p. 97. N° 214.

(46) Ibidem. Cat. t. I, p. 97. N° 213.

TABLEAUX QUI PASSENT

UN PRIMITIF PORTUGAIS EN BELGIQUE (1)

Il n'y est plus, retourné l'an dernier au pays ensoleillé de Vasco de Gama et de Camoëns, au pays-refuge de la sagesse politique, à l'extrême pointe de notre Europe en désarroi, au pays qui, depuis trois ans, nous envoie des sardines, — et du réconfort! C'est un «Christ de douleur» (petit panneau de 41 sur 33 cm.) issu de la collection du D^r Carvalho, au château de Villandry en Touraine. Il se trouvait depuis une dizaine d'années chez un antiquaire bruxellois, où José de Figueiredo, l'éminent historien d'art portugais, auquel je l'avais signalé, l'identifia comme une œuvre de son homonyme du début du XVI^e siècle, *Cristovaõ de Figueiredo*, peintre de l'infant-cardinal D. Affonso en 1531. Figueiredo se proposait de montrer ce précieux tableautin à l'Exposition jubilaire de Lisbonne en 1940, afin de le rapprocher des productions similaires de l'école. La guerre en décida autrement. Pas de participation belge à la Rétrospective du monde portugais. Figueiredo est mort; nous avons ici rendu hommage à la mémoire de notre illustre correspondant étranger... Mais j'ai pu réaliser son vœu, en suggérant à un «Ami du Portugal», M. Louis Solvay, d'acquérir le tableau et de l'offrir, en témoignage d'amitié luso-belge, au Musée d'Art ancien de Lisbonne, par l'entremise de M. Coelho de Sousa, consul à Bruxelles, auprès du Ministre portugais de l'Education nationale. Le «Christ de douleur» dont je donne ici la reproduction, vient donc de prendre place dans les salles du Musée des *Janelas Verdes*, paradis lointain, en pleine lumière, à l'embouchure du Tage. J'ai devant moi la copie d'une lettre de M. Joaõ Rodrigues de Silva Côuto, directeur, exprimant «sa reconnaissance envers le donateur généreux qui fait rentrer au Portugal l'œuvre maîtresse de l'un de ses fils, dont le nom rayonne bien loin de ses frontières».



L'étrangeté de ce panneau surprend — car, en dehors du Portugal, nous ne connaissons point d'exemple d'un tel mode de présentation du «Christ de douleur», les yeux à demi cachés sous le voile blanc qui lui couvre la tête. Il y a là un profond sentiment dramatique, et un

(1) Allocution prononcée en séance du 6 février 1944 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

mystère qui force l'attention. La tradition en remonte à l'art portugais du XV^e siècle, à l'époque même des grandes découvertes maritimes et de l'épanouissement de Nuno Gonçalves, l'auteur du prestigieux *autel de St Vincent*, gloire du Musée de Lisbonne.

L'impression religieuse est évidemment plus extraordinaire encore, si nous considérons le prototype (anonyme du milieu du XV^e siècle, contemporain de Nuno Gonçalves) de cet *Ecce Homo* au Musée de Lisbonne. Là, le linceul blanc aux plis anguleux retombe sur les yeux du Christ et lui donne l'apparence d'un fantôme douloureux et terrifiant. «Sphinx émouvant de l'art chrétien» écrit Mme Delarue-Mardrus.

* * *

Le peintre archaïsant déterminé par Figueiredo pour notre panneau est donc Cristovaõ de Figueiredo. Il vécut en 1522 à 1530 à la cour du roi Jean III, évoquant la pompe des cortèges et le luxe des cérémonies, en une suite d'épisodes de la vie de la Vierge et du Christ, à l'église du Jésus à Setubal, et dans la chapelle des Chevaliers du Christ à Tomar. Mais c'est dans la cité universitaire de Coïmbre, si charmante sous ses ombrages où circulent des étudiants en cape noire, que le maître se révèle — au Musée Machado de Castro, à l'église Santa Cruz — sous son aspect le plus caractéristique. Il faut mentionner avant tout l'*Ecce Homo* de Cristovaõ de Figueiredo à l'église Santa Cruz de Coïmbre, vaste composition où réapparaît l'effet singulier du Christ enveloppé dans son blanc suaire.

Le Musée de Lisbonne possède, de Cristovaõ de Figueiredo, une *Mise au tombeau* (vers 1515). N'y peut-on discerner quelque réminiscence du pathétique de Roger van der Weyden, tel qu'il s'interprétait chez nous au temps de Bernard van Orley, duquel l'influence au Portugal est indéniable? Ce tableau comporte deux admirables portraits de donateurs: un vieux professeur de l'Université de Coïmbre et un médecin, puissamment modelés et expressifs, qui annoncent les destinées de l'école portugaise du portrait au cours du XVI^e siècle. Songez à Sanches Coelho et à ses successeurs jusqu'à Velasquez, au siècle suivant, dont la mère était portugaise.

* * *

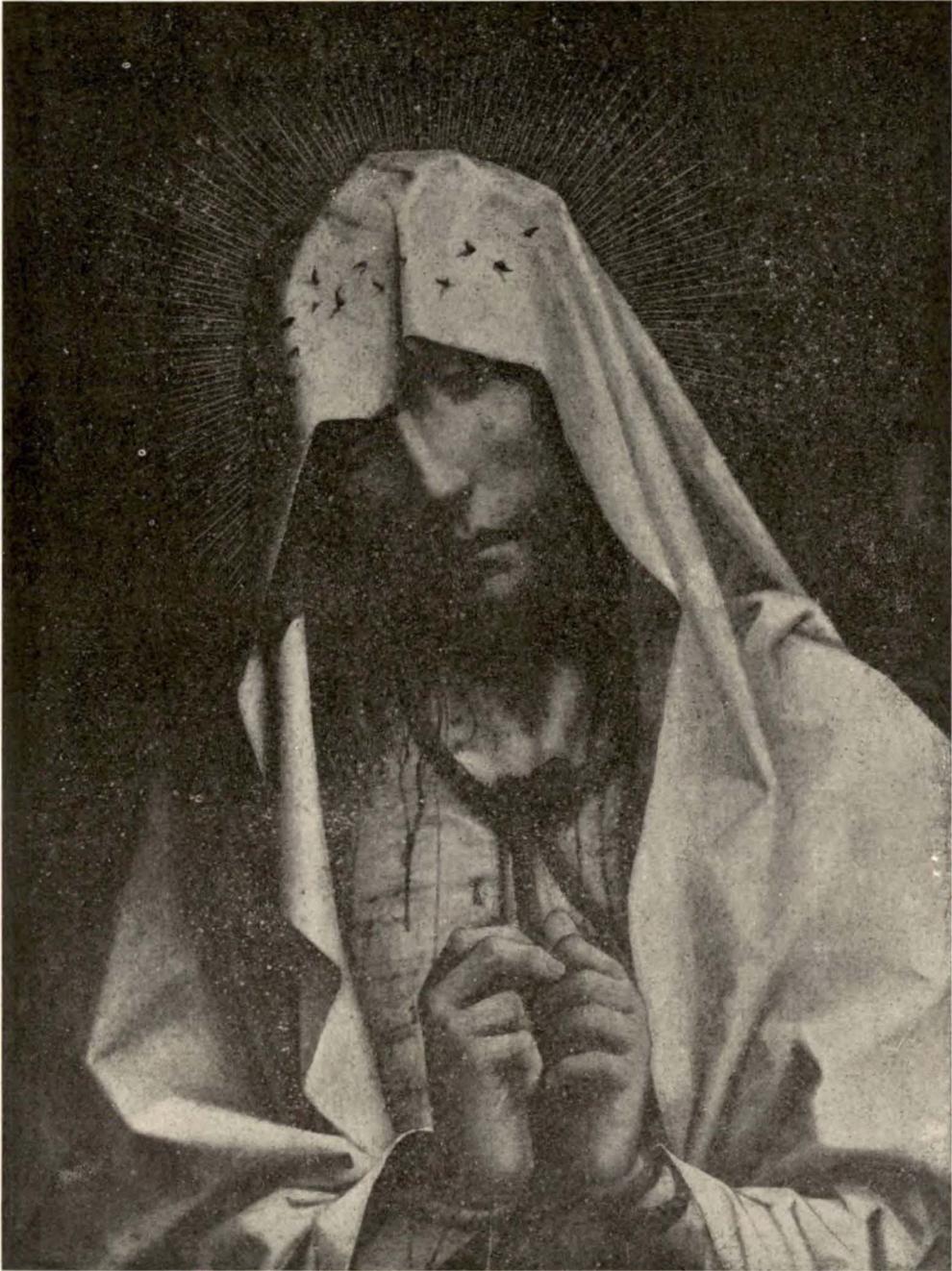
En terminant cette rapide incursion dans l'histoire de la peinture portugaise des XV^e-XVI^e siècles, je voudrais rappeler le souhait émis par plusieurs «Amis du Portugal» lors de la constitution, à Bruxelles et à

Anvers, de ce groupement, qui disposa assez vite, grâce à l'appui des milieux coloniaux, de ressources financières appréciables. A savoir: en employer une partie pour créer — à l'instar de nos fondations académiques de Rome — une sorte d'Institut belge à Lisbonne, au moins une bourse de voyage attribuée aux étudiants désireux d'approfondir les relations artistiques belgo-portugaises dans le passé, champ particulièrement fécond, car les échanges furent multiples entre les rives de l'Escaut et celles du Tage. On n'oublie pas le séjour de Jean van Eyck au Portugal; plus tard, les agents portugais établis à Anvers ramenèrent dans leur patrie mainte œuvre de nos peintres. Le Musée régional d'Evora contient un retable monumental de l'école de Gérard David, et la ville de Porto s'enorgueillit d'un chef-d'œuvre de Bernard van Orley.

L'idée de pareil institut fut très chère au regretté Figueiredo, ainsi qu'à son ami Alberto de Oliveira, longtemps Ministre du Portugal à Bruxelles. Celui-ci avait voué un culte sentimental à Isabelle de Portugal («Aultre n'auray, dame Isabeau, tant que vivray») épouse de Philippe le Bon, duc de Bourgogne et comte de Flandre. Il l'imaginait volontiers patronnant du haut des cieux l'entreprise!

Espérons qu'un jour nous nous réclamerons du souvenir de cette princesse — symbole du lien historique entre les deux pays — pour mener à bien un projet auquel l'Académie royale d'archéologie ne manquerait pas sans doute de marquer sa sympathie. Nous penserons à Isabelle de Portugal et à l'Institut belge de Lisbonne, au lendemain des «événements», lorsqu'il y aura place à nouveau chez nous pour des préoccupations d'ordre intellectuel, et que la culture des pommes de terre cédera le pas à la culture tout court!

Pierre BAUTIER.



CRISTOVÃO DE FIGUEIREDO. *Christ de douleur*. Ecole portugaise.
(Musée de Lisbonne).

A PROPOS DE L'AGNEAU MYSTIQUE.

ENCORE LE TROISIEME VERS DU QUATRAIN.

Ici même (tome XIII, 1943, p. 149-150), nous avons signalé les différentes restitutions suggérées par les philologues pour combler la lacune que présente le troisième vers de ce quatrain fameux. La dernière en date était, à notre connaissance, celle de M. Victor Tourneur: *perpessus*, correction qui fut rejetée par M. Jean Gessler (RBAHA, 1943, p. 86). Nous avons alors risqué *perfunctus*, participe d'un verbe déponent qui remplit les conditions exigées par M. Tourneur dans son article, paru dans le *Bulletin de la Classe des Lettres. Académie royale de Belgique*, 1942, pp. 90-107.

Toutefois M. Tourneur (*Ibidem*, 1943, pp. 65-66) estime que ma suggestion doit être rejetée parce que: 1°) «on se trouverait en présence d'une métaphore pour le moins incohérente»: *pondus perfuncti*.

2°) «Il n'est pas vraisemblable que Van Huerne qui a copié tant d'inscriptions ait pu lire *e* le groupe *un* de *perfunctus*.»

Que penser de la première raison? Cette condamnation me fait penser à un professeur d'athénée, excellent linguiste pourtant, qui sermonnait les élèves assez audacieux pour «prendre le train». D'après ce grammairien scrupuleux, c'était un vol de grande conséquence! Pour rassurer la conscience puriste d'un rhétoricien, je dus faire remarquer que si l'on pouvait «prendre la diligence» au XIX^e siècle (*Littré*, t. II, p. 1166), il devait être permis de «prendre le train» de nos jours.

On pourrait discuter longuement *in abstracto* pour savoir si une métaphore latine est cohérente ou non. Mais cavons au plus bas; supposons que *pondus perfuncti* soit une métaphore incohérente. Ce ne serait pas une raison pour la rejeter. Les écrivains ont généralement appris les qualités que doivent posséder les figures de style. Cela ne les empêche pas d'employer des métaphores hardies qu'on pourrait taxer d'incohérence. On en relève chez les plus grands poètes, chez Horace comme chez Lamartine. Il ne semble d'ailleurs pas que chez les Latins *pondus* (fardeau, charge, tâche lourde) et *fungi* ou *perfuncti* (s'acquitter; achever) aient juré d'être accouplés. Nous voyons cet accouplement au moins chez Cyprien le Gaulois, qui était familier avec les grands poètes latins, Virgile, Ovide, etc. «quod si quis geminos ducenda ad plaustra juvencos
» commodat, enormi non dicat pondere functos... (*Exode*, vv. 915-916).

Quant à la seconde raison, j'y opposerai, si je puis dire, un double argument *ad hominem*. Un bibliothécaire est un homme qui connaît par expérience l'importance d'un prénom ou d'une lettre dans un nom. Il a dû copier tant de noms en rédigeant des fiches que d'instinct il veille soigneusement à ne pas omettre une lettre et à ne pas appeler Emile ou Eugène un auteur qui se prénomme Pierre ou Paul. Si donc j'affirmais qu'un bibliothécaire chevronné, citant dans un article, un auteur auquel il répond, a rebaptisé celui-ci et a amputé son nom, vous me répondriez que c'est absolument invraisemblable, comme le dit M. Tourneur au sujet de Van Huerne. Et cependant l'invraisemblable est le vrai. En effet M. Tourneur qui doit bien connaître le wallon et qui a été un bibliothécaire éminent, a privé mon nom d'un *h*, qui précédé de *x* constitue une graphie caractéristique du wallon liégeois. Ensuite, comme initiale de mon prénom M. Tourneur écrit *E*. Or, aucun de mes prénoms ne commence par cette lettre. Supposé donc que Van Huerne ait été un copiste soigneux, connaissant bien le latin, il ne serait pas invraisemblable de croire qu'il a pu, comme M. Tourneur, commettre une erreur en copiant un mot. *Quandoque dormitat...*

Mais que sera-ce si cette hypothèse est fautive? C'est cependant le cas d'après M. Tourneur lui-même. Celui-ci écrit en effet que Van Huerne «n'était pas très fort en latin et a manqué d'attention au cours de ce travail», c'est-à-dire en copiant le quatrain. (*Bull. de la Cl. des Lettres*, 1942, p. 92 note 1). Donc Van Huerne a pu lire *perfectus* au lieu de *perfunctus*. Cette erreur n'est en rien invraisemblable de la part d'un copiste distrait et peu calé en latin. Au contraire.

Conclusion. Sans vouloir défendre ma correction *unguibus et rostro*, je crois cependant que *perfunctus* est au moins aussi plaisible que *perpessus*.

Pierre DEBOUXHTAY.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES — WERKEN

VICTOR CHAPOT. *Les styles du monde romain*. Paris, Larousse 1943, 1 vol. in-8°, 144 p., 48 pl. (Coll. Arts, Styles et Techniques).

Nous n'avons plus à faire l'éloge de la petite collection que publie déjà depuis quelques années la Maison d'éditions Larousse. Ses volumes se succèdent régulièrement et constitueront bientôt un véritable monument dans lequel on trouvera, sous un format pratique et dans une présentation agréable, une histoire complète des styles à travers les âges. Ce qui distingue surtout les ouvrages de cette série de ceux qu'on pourrait être amené à leur comparer, c'est le souci qui s'y manifeste, suivant un plan commun très sagement conçu et adopté par tous les collaborateurs, de s'intéresser profondément à la décoration et aux arts industriels, représentés surtout par le mobilier et le costume. C'est aussi l'attention apportée aux formes prises, en dehors de son lieu principal d'efflorescence, par le style qui fait l'objet du volume.

Cette dernière conception a particulièrement bien servi M. Victor Chapot. Le monde romain en effet n'a connu, ni dans le temps, ni dans l'espace, un style unique et c'est même, lors de la plus grande expansion politique de Rome, de la périphérie de l'Empire que sont venues les formules qui devaient transformer les principes originels — qui n'étaient déjà pas nécessairement originaux — de son art. Comme c'est surtout l'époque du Bas-Empire qui doit nous intéresser ici eu égard aux souffles qui présidèrent à la germination de notre art médiéval, le plan adopté n'est pas seulement favorable à l'auteur: grâce évidemment à la riche documentation fournie par lui, nous en bénéficions largement aussi.

PAUL ROLLAND.

Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis. IX, Anvers, De Sikkel 1943, 8°, 284 p. illustr.

La liste des collaborateurs de ce nouveau tome est très fournie: elle ne comprend pas moins de quinze noms différents. Certains noms reviennent plusieurs fois mais leur fréquence se trouve compensée par la présence de doubles signatures sous certaines études, ce qui fait que, somme toute, le nombre de ces dernières ne diffère pas beaucoup, vu qu'il y en a quatorze, de celui des auteurs. C'est un chiffre considérable pour un recueil de ce genre et notre satisfaction en est d'autant plus grande que la qualité répond à la quantité.

On connaît, car nous l'avons signalée à plusieurs reprises, l'économie ordinaire de «*Gentsche Bijdragen*», où figurent des matières relevant du domaine de notre chronique bibliographique et d'autres qui n'y ressortissent guère.

Deux études seulement échappent cette fois à notre champ normal d'observation; elles traitent d'art primitif et d'art sumérien. Les autres nous intéressent à des degrés divers mais, vu leur nombre, il ne peut être question de les analyser en détail. Elles s'étendent de l'époque gallo-romaine (H. VAN DE WEERD et P. J. DE LAET, *Statuettes en bronze du Musée d'Alost*) à la fin de l'époque moderne (PAUL DE KEYSER, *Deux études sur l'art du XVIII^e siècle*), en passant par tous les âges intermédiaires, comme on peut le voir par l'énumération suivante: R. DE MAEYER, *Commentaires sur une jouille à Friset*; STAN LEURS, *Données concernant le développement de l'architecture gothique dans les Pays-Bas*; D. ROGGEN, *La plastique funéraire à Gand au temps des Van Eyck*;

D. ROGGEN et E. DHAENEN, *Les auteurs de projets des tombeaux de Brou*; FR. LYNA, *Manuscrits inconnus enluminés par Guillaume Vrelant et son atelier*; FL. VAN DER MUIJER, *Théorie et réalité de la musique au bas Moyen âge*; D. ROGGEN et J. WITHOF, *Notes complémentaires sur Corneille Floris*; J. DUVERGER, *Quelques données sur le peintre Jacob de Punder, alias de Poindre*; L. LEBEER, *Encore quelques considérations concernant Pierre Brueghel le Vieux*.

Sans vouloir en quoi que ce soit diminuer la valeur des autres articles, recourons au procédé d'échantillonnage pour déterminer l'intérêt de l'ensemble et citons l'article de M. Leurs sur l'architecture gothique et celui de M. Roggen sur la sculpture gantoise.

Le premier est remarquable autant par l'exactitude, parfois même la nouveauté (N.D. aux Dominicains à Louvain p. ex.), des éléments analytiques que par la portée des conclusions synthétiques. Il en résulte que, grâce pour une bonne part à la colonne cylindrique, l'architecture gothique de notre pays, après avoir passé par deux phases dont l'une se teinte de traditionalisme tandis que l'autre est beaucoup plus classique, offre certains caractères d'unité, pour peu qu'on l'envisage dans le large cadre géographique qui convient à l'ancien concept des Pays-Bas.

Le second article met en valeur l'activité de deux sculpteurs gantois du nom de Meyere (Jean II et Jean III). C'est à eux qu'on doit des tombeaux encore existants à Kloosterzande et à Gand, et qu'on croit devoir d'autres œuvres funéraires conservées à Bruges et à Koolskamp. Toutes ces pièces étaient autrefois considérées comme tournaisiennes. Au fait, selon nous, les pièces tournaisiennes et celles-ci sont sœurs au sein d'une même famille scaldienne dont il faut chercher la lointaine origine, avec le matériau qui continue d'être employé, à Tournai même.

Nous nous en voudrions de ne pas féliciter la Maison d'Éditions De Sikkel, et en particulier son actif directeur, M. E. De Bock, de la nouvelle «performance» accomplie par la publication, en pleine guerre, d'un volume des «*Bijdragen*» que rien — papier ou illustration — ne vient distinguer de ses prédecesseurs du temps de paix.

PAUL ROLLAND.

PAUL ROLLAND. *La Sculpture Tournaisienne*. Bruxelles, Éditions du Cercle d'Art, 1944, 1 vol. in 8°, 34 p., 32 pl. avec commentaires. (Collection «L'Art en Belgique»).

Dans un exposé succinct, clair et méthodique — fruit de longues et persévérantes études, — M. Paul Rolland nous présente dans la série de monographies «L'Art en Belgique» l'histoire de la «Sculpture Tournaisienne». Celle-ci tient, aux époques romane et gothique, une place d'honneur dans l'histoire de la sculpture de nos régions. Aussi est-ce à ces deux époques que l'auteur a consacré son volume. Toutefois il y a ajouté quelques mots sur les productions de l'époque classique, qui, après une période d'importation anversoise, vit renaître la sculpture monumentale dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. M. Rolland a eu l'heureuse idée de faire précéder chacun des deux chapitres de son volume d'un exposé sur les «conditions historiques», pour étudier ensuite, d'abord pour l'époque romane, la sculpture monumentale (chapiteaux, portails) et la sculpture liturgique (fonts baptismaux, dalles funéraires). Si dans la période suivante la sculpture monumentale se résume dans le porche occidental de la cathédrale, l'importance numérique de la sculpture tournaisienne est infiniment plus grande (pierres tombales, stèles murales).

Non seulement l'évolution de la sculpture tournaisienne est esquissée, mais aussi ses sources et son expansion sont traitées avec la conviction propre aux auteurs qui ont approfondi leur sujet. On le sent — et on le sait d'ailleurs par ses études antérieures —

M. Rolland s'est documenté sur chaque œuvre décrite ou même simplement mentionnée; ses assertions, chaque date même, il saurait les prouver par quelque document. La bibliographie, très soigneusement rédigée, prouve qu'aucune source n'a été négligée.

Le choix heureux des planches, chacune accompagnée d'un commentaire explicatif, nous permet de suivre «de visu» l'évolution de la sculpture tournaisienne.

Un regret: C'est l'impossibilité de voir reproduire dans un volume à pages limitées, tous les chapiteaux de la cathédrale de Tournai. Un vœu: c'est que l'auteur veuille nous donner bientôt une étude détaillée sur la sculpture tournaisienne.

Ad. JANSEN.

PAUL FIERENS, *La peinture flamande de Bruegel au XVIII^e siècle*. Paris, Les Editions d'Art et d'Histoire, 1942. In-12, 77 p., 68 planches. *Collection de Précis d'Histoire de l'Art*.

Ce volume constitue le tome second de la synthèse que M. Paul Fierens a rédigée de l'évolution de la peinture flamande de Van Eyck à Suvée. Il a les qualités que nous nous sommes plu à dégager dans le premier livre (cf. notre compte rendu dans cette *Revue*, IX, 1939, p. 79-80).

Condenser en 75 pages trois siècles de l'histoire d'une école qui compte des maîtres nombreux et importants, des œuvres abondantes et originales, est un tour de force véritable. L'auteur est arrivé à ses fins, clarifiant et ordonnant la classification de genres multiples, l'apport de plus de douze générations d'artistes, la succession d'ateliers travaillant d'après les tendances les plus diverses.

Par nécessité pédagogique, l'auteur s'est vu forcé de diviser sa synthèse du XVI^e siècle en trois chapitres: d'abord les maniéristes et les romanistes, puis le génial Bruegel, enfin les portraitistes et les paysagistes. Evidemment les maniéristes et les romanistes comme Bruegel peignirent eux aussi des portraits ou des paysages: néanmoins il est bon d'insister sur deux genres si originalement et si brillamment exploités au XVI^e siècle, notamment par des peintres qui en font une spécialité. A propos des paysagistes, nous aurions voulu trouver une allusion à l'important groupement des maîtres flamands vivant à Frankenthal. On pourrait, d'autre part, envisager une classification différente des paysagistes que celle adoptée par l'auteur. Il reste cependant certain que situer à leur place les nombreux peintres du XVI^e siècle attirés par de multiples tendances, est particulièrement délicat et de toute façon plus difficile que de grouper les artistes du XVII^e siècle, eux qui, quasi tous, furent épris de l'idéal rubénien.

En tête des trois chapitres consacrés à l'étude du siècle baroque, on trouve l'analyse pénétrante de l'art de Rubens, de Jordaens et de Van Dyck. A la suite de l'initiateur de l'école, se pressent les épigones; avec Van Dyck, nous avons les portraitistes; les «peintres de la réalité» viennent après Jordaens, ce sont les animaliers, les peintres de nature morte, les peintres de genre, y compris les caravagesques, et les paysagistes. En un mot tous les noms essentiels de ce siècle si fécond et si glorieux pour notre école sont cités, et l'auteur ne se fait pas faute de souligner l'influence exercée par ces maîtres au delà des frontières des Pays-Bas catholiques. Lorsque M. Fierens parle d'Europe au XVII^e siècle, c'est évidemment de l'Europe occidentale qu'il s'agit; il serait bon d'éviter l'emploi de mots qui cachent, suivant les vicissitudes du moment, des conceptions diverses. Notons en passant que l'auteur attribue à Van Dyck, et non plus à Rubens, les portraits de Charles de Cordes et de Jacqueline van Caster au musée de Bruxelles.

Le choix des planches est excellent et réellement représentatif des tendances des principaux peintres. Nous aurions cependant préféré avoir la reproduction d'un beau

paysage de Gillis Van Coninxloo plutôt que celle d'un tableau de Josse de Momper. Nous ne ferons pas autant d'éloges à propos de la qualité de certaines planches, il est vrai que le volume porte le millésime 1942 et qu'en fait il n'a été distribué qu'en fin 1943!

Grâce à la synthèse de M. Fierens, les étudiants et les amateurs d'art auront à leur disposition un fort bon manuel, dont la bibliographie est au point et dont les photographies peuvent leur servir de première initiation.

J. LAVALLEYE.

FRANK VAN DEN WIJNGAERT, *Antoon Van Dyck*. Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1943. Gr. in-8, 203 p., 61 pl.

Voici une biographie de plus sur Antoine Van Dyck, mais une biographie rédigée par quelqu'un qui est au courant de la littérature de son sujet et qui a l'habileté de bien résumer les conclusions auxquelles ont mené les études récentes de Glück, Burchard, Delacre, Vaes et Adriani.

Dans son introduction, l'auteur développe, avec un peu de prétention et une certaine naïveté, quelques considérations sur sa manière de concevoir l'art et la critique d'art; puis il détermine le point de vue sur lequel il veut centrer son essai sur Van Dyck: c'est l'élément spirituel, psychologique qu'il tentera surtout de dégager chez le peintre. Notons qu'il analyse bien la sensibilité de Van Dyck telle qu'elle apparaît dans ses dessins. On peut cependant se demander s'il a pleinement réalisé son objectif.

En réalité M. Van den Wijngaert a composé très consciencieusement une biographie dans laquelle il insère des éléments de l'analyse stylistique des œuvres marquantes peintes par le maître. Mais combien doit-on regretter l'absence de tout relief, de tout accent dans ce travail dont la lecture est plutôt monotone; combien aurait-on accueilli avec plaisir quelques vues synthétiques un peu corsées déterminant les caractères artistiques du maître, l'apport de son génie!

Comme l'auteur a bien étudié la bibliographie relative à Van Dyck, il expose avec clarté les diverses opinions émises au sujet de certains problèmes, montrant ses préférences pour telle solution qui lui paraît plus logiquement étayée; c'est ainsi qu'il rectifie plus d'une fois la chronologie audacieusement établie parfois par Glück qui tend, on le sait, à gonfler le catalogue du jeune Van Dyck pendant sa première période anversoise; dans d'autres cas, il s'attache à préciser la date d'un fait, prouvant, par exemple, que le voyage du peintre en Hollande doit se situer au début de 1632, et non en 1628 ou en 1630. La position que l'auteur adopte en ce qui concerne la date à laquelle Van Dyck aurait peint le «Saint Martin» de Saventhem, est beaucoup moins acceptable: se basant sur des arguments de style qui n'emportent pas l'adhésion, M. Van den Wijngaert situerait plus volontiers le chef-d'œuvre en 1629 qu'en 1621. Peut-on entièrement le suivre d'autre part lorsqu'il prétend que les modèles anglais que représente l'illustre portraitiste ont l'air neurasthéniques?

Cette monographie écrite avec soin et précision manque d'envergure; elle s'achève par une conclusion dans laquelle l'auteur exalte avec raison la distinction aristocratique du peintre étudié. Voulant définir d'une expression le maître dont il a analysé l'œuvre et le tempérament, M. Van den Wijngaert déclare que Van Dyck est une «figure rococo en plein XVII^e siècle», définition que nous ne pouvons accepter et qui ne découle nullement de l'exposé des faits. Enfin regrettons vivement que l'auteur n'ait pas senti combien il est puéril et déplacé de terminer un ouvrage scientifique par quelques pensées ramenant le lecteur sur le plan des polémiques contemporaines. M. Van den Wijngaert proteste contre cette fausse conception qui fait du peuple flamand — qui est le peuple de Memling et de Van Dyck — un *vulgus pecus* (M. Van den Wijngaert igno-

rerait-il que *pecus* est un substantif neutre?) de «biersponzen» et de «rijstpapzitters». Nous nous plaignions au début de ce compte rendu du manque de relief de cette monographie, l'auteur nous en donne un exemple final; mais, dans ce cas, il est totalement déplacé et de très mauvais goût.

J. LAVALLEVE.

A. W. BYVANCK, *De Middeleeuwsche boekillustratie in de Noordelijke Nederlanden*. Anvers, De Sikkel et Utrecht, W. De Haen, 1943. In-12, 84 p., 70 ill., 65 frs. Collection: Maerlant Bobliotheek, X.

L'auteur était tout désigné pour composer cette brillante synthèse sur l'illustration enluminée du livre dans les Pays-Bas septentrionaux à la fin du moyen âge. On doit en effet à M. Byvanck des ouvrages monumentaux sur le sujet, écrits parfois en collaboration avec G. J. Hoogewerf; c'est lui, d'autre part, qui rédige, avec une compétence indiscutée, les chroniques sur l'enluminure hollandaise dans le «Oudheidkundig Jaarboek» depuis 1932.

Le présent travail est d'une clarté remarquable. Après quelques considérations générales sur les limites topographiques et chronologiques de la matière envisagée, sur l'importance relative des divers ateliers, sur les caractères stylistiques de cette école, l'auteur précise les origines de l'utilisation de cette technique spéciale: la Bible rimée de Van Maerlant (Groeninghe, Bibliothèque universitaire, ms. 405) constitue le plus ancien témoin provenant de l'abbaye norbertine de Marienweerd, elle date de 1338 et reflète l'influence du grand courant français.

Le centre principal pour la miniature des Pays-Bas du Nord est Utrecht; des ateliers, souvent monastiques ou conventuels, y sont actifs surtout pendant la première moitié du XV^e siècle. Ils comptent divers maîtres, comme le *Meester van Otto van Moerdrecht*, le *Meester van Maria van Gelder*, dont l'art s'apparente à celui de Stephan Lochner, le *Meester van Zweder van Culemborg*, le plus ancien paysagiste des Pays-Bas septentrionaux qui recherche les effets de lumière et œuvre avec beaucoup de goût entre 1415 et 1435, le *Meester van Catherina van Cleef*, riche décorateur, compositeur habile et coloriste visant aux effets plastiques grâce à une judicieuse répartition des teintes appliquées en plaques. L'auteur accorde une attention spéciale à la belle série des grandes Bibles (surtout celles conservées à La Haye, à Bruxelles et à Vienne) qui furent décorées dans les ateliers d'Utrecht. Il analyse avec bonheur les planches qu'il reproduit, insistant sur les traits de beauté qu'elles recèlent. La Bible de Vienne (Bibliothèque nationale, ms. 2771-2) est le plus beau manuscrit enluminé des Pays-Bas du Nord: trois artistes y travaillèrent entre 1465 et 1470: le *Meester van Evert van Soudenbalch*, paysagiste remarquable qui sait composer avec ampleur, le *Meester van Gijsbrecht van Brederode*, maître plus faible, mais décorateur personnel encore, le *Meester van het Passionaal te Londen*, illustrateur moins brillant que ses deux prédécesseurs.

Les ateliers qui fleurissent en Yssel n'ont pas l'importance de ceux d'Utrecht, bien qu'on y compte de nombreux livres enluminés, composés sous l'influence de la Dévotion Moderne. La Bible écrite par Thomas a Kempis est un souvenir intéressant, sa valeur artistique n'est pas telle cependant. Le couvent Sainte-Agnès à Delft est le seul centre qui fasse honneur à la Hollande, le décor y est soigné, mais n'offre guère de particularité.

En réalité — et c'est la conclusion que développe M. Byvanck, — la miniature des Pays-Bas septentrionaux occupe peu de place dans l'histoire générale de l'art, elle ne brille que dans quelques centres et pendant peu d'années, surtout pendant la première moitié du XV^e siècle. Elle a cependant sa valeur d'art et sa valeur de témoignage.

A ce point de vue, elle fait mieux connaître le développement de l'art de peindre au XV^e siècle. M. Byvanck défend notamment cette hypothèse que les mêmes maîtres furent vraisemblablement enlumineurs et peintres de chevalet en même temps, idée à laquelle Hoogewerff s'est rallié dans son grand ouvrage, «De Noord-Nederlandsche Schilderkunst».

J. LAVALLEYE.

Dr J. HELBIG. *De Glasschilderkunst in België*. Repertorium en Documenten. Antwerpen, De Sikkel, 1943, 244 blz. 110 pl.

De zeer scherpzinnige studies door Dr J. Helbig in dit tijdschrift gepubliceerd, zullen elke voorstelling wel overbodig maken. Zijn menigvuldige bijdragen in de «Bulletin des Musées Royaux» en de «Handelingen van het Centrum voor Archeologische Vorschingen», alsook de rijk geïllustreerde werken in de «Maerlantbibliotheek» getuigen niet alleen van zijn diepgaande kennis van het speciale gebied, dat hij tot werkterrein heeft gekozen, maar tevens van zijn onverpoosde werkzaamheid, om dit al te weinig bestuurde kapittel van onze kunstgeschiedenis te doen uitgroeien tot een schitterende parel van «Eigen Schoon».

Na de beperkte studies van een Baron de Reiffenberg, een Edmond Levy, een Alfred Michiels, groeide de bibliographie over de Glasschilderkunst gestadig aan, maar om tot een geheel verwerkt te worden, moesten deze zeer verspreide en zeer fragmentarische gegevens gewikt en gewogen worden, en vooral dienden de nog bestaande glasramen te worden bestudeerd. Een taai geduld, een onvermoeibare werklust en werkkraft, een diep kunsthistorisch inzicht waren daartoe vereischt! De heer Helbig heeft bewezen de hoedanigheden te bezitten om dit ontzaglijk werk tot een goed einde te brengen. We zijn hem dan ook dankbaar om den gepresteerden arbeid.

In de «Historische synthese» wordt de geschiedenis van de glasschilderkunst in België in vijf tijdperken ingedeeld, vanaf het ontstaan tot op onze dagen. «Wij kunnen thans bevestigen, verklaart de schrijver, dat van de tweede helft van de XIV^e eeuw tot in het midden van de XVII^e eeuw de glasschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden zich voor doet als een eerste rangkunst, even schitterend als in Noord-Frankrijk en in Rijnland.» Na deze groote bloeiperiode kende de glasschilderkunst, aangespoord door het voorbeeld van Jean Baptiste Capronnier, bij het einde van de XIX^e eeuw en in de eerste vijf en twintig jaren van de XX^e eeuw een zeer overvloedige productie «waarvan het artistieke pijl over het algemeen echter weinig hoog stond.» Van de hedendaagsche periode verwacht de schrijver «het mirakel van een revolutie die, zonder in vluchtige en kinderlijke excentriciteiten te vervallen, erin moge slagen in een verjongden en krachtigen stijl de weelderige en mysterieuze bekoring van het geschilderde glas te disciplineeren».

Het bibliografisch register bevat niet minder dan 545 nummers, een bewijs temeer van het ontzaglijk werk dat hier gepresteerd werd. In het register der glasramen wordt voor elke glasraam afzonderlijk, voor zoover het mogelijk is, opgegeven: den datum van uitvoering, het onderwerp, den naam van den schenker, dien van den kunstenaar, een aanduiding betreffende restauraties en vernieuwingen, desgevallend den datum van vernieling en eindelijk een verwijzing naar de bibliographie. Op deze twee registers volgt dan een index der glasschilders, waar naam en voornaam, eeuw, woonplaats, bibliographie en de nummers van het register worden aangegeven.

De 110 platen met 262 afbeeldingen, van dewelke 7 kleurplaten, geven een volledig overzicht van de glasschilderkunst in België door de eeuwen heen en vormen, samen

met het historisch overzicht en de registers, een onmisbaar werktuig voor al wie zich bezig houdt met of belang stelt in de kunstgeschiedenis.

Dit boek is meer dan een repertorium, al heeft dit gedeelte het reuzenaandeel. Immers het historisch overzicht — hoe gering ook het aantal bladzijden weze eraan voorbehouden — bewijst dat de schrijver het overvloedige materiaal, door zijn voorgangers verzameld en door hem zelf nauwkeurig herzien en geduldig aangevuld, verwerkt heeft en er toegekomen is een synthese op te bouwen, waardoor hij niet alleen vele tot nog toe gangbare opvattingen terecht te wijzen, maar tevens de evolutie schetst van de al te veel verwaarloosde glasschilderkunst in onze gewesten.

Toch is de stof niet uitgeput. Dr J. Helbig spreekt in zijn voorwoord van een tweede deel, voor hetwelk hij, samen met een tweede verzameling fotografische documenten, een nieuwe lijst van oude glasramen hoopt op te stellen, geput uit de manuscripten en de archieven van het land. Dit deel zou dan worden afgesloten met alfabetische indexen van de onderwerpen en van de schenkers voorkomende in de twee deelen.

Mocht de hoop van den heer Helbig ten spoedigste in vervulling gaan!

Ad. JANSEN.

HANS VAN WERVEKE. *Bruges et Anvers. Huit siècles de commerce flamand*. Bruxelles, Librairie Encyclopédique, 1944, in 8°, 117 p. 44 pl.

On voudrait toujours avoir à rendre compte d'ouvrages qui, tout en semblant destinés au grand public par l'absence d'*apparatus* scientifique, soient pourtant aussi scrupuleusement documentés et aussi logiquement bâtis que celui-ci. C'est sincèrement qu'on regrette de ne pouvoir, à cet endroit et dans un espace que les circonstances forcent à réduire au minimum, n'attirer l'attention que sur sa partie utile aux archéologues et aux historiens de l'art, alors que tout le volume doit les intéresser par le jeu incessant, qu'il reproduit, des échanges internationaux d'œuvres et d'idées artistiques dont le commerce n'a été que le véhicule.

Dès le premier chapitre, intitulé «Par les routes de l'Europe», se pose incontestablement la question du rôle de certains grands courants venus de Rhénanie ou d'Angleterre, qui influèrent sur l'art de chez nous aux XI^e et XII^e siècles, ainsi que celle du remplacement de l'antique voie transversale Cologne-Bavay (que l'auteur aurait pu utilement continuer jusqu'à sa rencontre avec l'Escaut à Tournai) par la chaussée médiévale Cologne-Bruges. La première ne servait plus alors que de lien, fort ténu, entre les vieilles civilisations fluviales mosane et scaldienne; la seconde inaugurerait, si on la considère de l'intérieur, une civilisation vraiment routière. On lui doit d'abord l'apogée de la Flandre — déjà éveillée au commerce sous le régime précédent — puis celle du Brabant. A l'éclat de la Flandre, qui rayonne surtout de Bruges, sis au fond du Zwin, concourt, vu de l'extérieur cette fois et sous l'angle souvent maritime, le commerce avec la Rhénanie, les côtes baltes, l'Angleterre, la France (Champagne et Sud-Ouest), l'Italie et l'Espagne.

Toutes ces relations subissent des variations au cours des âges et l'auteur nous en livre des témoignages précieux d'ordre historique et statistique, surtout dans son deuxième chapitre: «Le marché mondial du Moyen âge», localisé à Bruges, mais où on remarquera tout spécialement un paragraphe consacré au commerce de l'argent, qui met en vedette une cité assez méconnue chez nous: Arras.

Vers 1500 toutefois, le second axe transversal du pays ne joue plus qu'au profit du Brabant, et si l'on rapproche encore une fois le trafic maritime extérieur de la circulation routière intérieure, Anvers commence à se substituer à Bruges: l'Escaut

vainc le Zwin. M. Van Werveke y trouve tout naturellement matière à peindre le second volet de son diptyque. Avec le même souci d'exactitude et de précision qu'il le fait pour Bruges, il établit le bilan de l'«excellente et fameuse cité d'Anvers», comme disait Guicciardini. Il en détaille les éléments et campe la figure de certains individus (les Schetz, par exemple). Italiens, Espagnols, Français, Hauts-Allemands, Hanséates, Anglais chargent leurs navires de multiples produits parmi lesquels on note les tapisseries, le linge et la soie. Nous y ajouterons les retables brabançons.

On sait l'immense préjudice que causa à cette splendeur économique la fermeture, d'abord de lait, puis de droit, de l'Escaut. Mais il ne faudrait pas s'imaginer pour cela que le commerce du Nord du pays ait pris fin. M. Van Werveke le démontre fort pertinemment dans son dernier chapitre: «L'Escaut fermé». Même à Anvers, une activité réelle continue de se manifester au cours des XVII^e et XVIII^e siècles et la fameuse «Compagnie d'Ostende» n'est, à tout prendre, qu'une compagnie anversoise. Toutefois la production locale, après celle de tableaux d'exportation et d'imprimés, se résume alors surtout en produits d'art industriel — ce qui ne peut pas nous laisser indifférents. Ainsi s'achève le cycle de «huit siècles de commerce flamand».

Le livre de M. Van Werveke, se termine par un recueil de planches. Réserve faite de ce que nous avons dit du prolongement vers le nord de la chaussée de Bavay (pl. 2) et de ce que nous pourrions ajouter concernant le pl. 3, où il nous eût semblé bon d'indiquer, en la faisant bifurquer sous Arras, la grand'route de terre menant de Bruges à Saint-Jacques de Compostelle par Paris, Bordeaux, Bayonne et Pampelune — ce qui explique nombre d'actions et de réactions artistiques intermédiaires —, on ne peut que féliciter l'auteur du choix de ses illustrations, fort suggestives et en tout dignes de son texte. L'éditeur aussi mérite des éloges.

PAUL ROLLAND.

J. GESSLER. *Stromata Mediae et Infimae Latinitatis*. Bruxelles, Librairie Encyclopédique, 1944, in 8°, 156 p.

Dans ce volume, bourré de matière au point qu'elles débordent sur l'intérieur de la couverture, l'auteur semble avoir versé un plein panier de textes savoureux. On connaît tout à la fois son flair et sa ténacité dans la poursuite de renseignements inédits, sa précision dans l'établissement des références et, ce qui n'est pas à dédaigner, l'humour incomparable avec lequel il présente son sujet. Ici, cet humour est en quelque sorte sous-jacent: on le sent dans le choix de certaines pièces, dans un nombre considérable de citations, voire dans le «débordement» de matière auquel il a été fait allusion et dont le sous-titre rend parfaitement compte: «Textes illustrant la vie et les mœurs, les coutumes et traditions, l'esprit et le goût, les croyances et superstitions, les pratiques religieuses, stratégiques (*sic* pour la juxtaposition) et judiciaires d'autrefois». Le recueil n'en est pas moins hautement scientifique et les éditions qu'il renferme sont à l'abri de tout reproche. L'archéologie n'y est nullement traitée en parente pauvre. Tout un chapitre rassemble des textes relatifs à des œuvres importantes ou curieuses d'autrefois (fonds de S. Barthélemy, retables d'Averbode p. ex.). Sans compter qu'on peut considérer presque tous les textes des autres chapitres comme remplaçant les recherches archéologiques ou d'histoire de l'art dans le milieu, dans les dispositions d'esprit, parfois bien étranges, qui virent et firent éclore leurs objets. J'ai l'impression qu'on se référera désormais beaucoup plus souvent au petit livre plaisant et «confortable» de M. Gessler qu'à de gros ouvrages in folio ou accumulant leurs tomes.

PAUL ROLLAND.

PAUL ROLLAND. *Tournai «Noble Cité»*, Bruxelles, La Renaissance du Livre. 1944, in 8°, 129 p., Collection «Notre Passé».

L'excellente collection «Notre Passé», après avoir publié une série de monographies concernant divers personnages ou périodes de notre histoire, a chargé M. Paul Rolland d'en consacrer une à l'une de nos villes. Peu de nos anciennes communes ont un passé plus intéressant et plus glorieux que Tournai, qui mérite d'être appelée «Noble Cité». C'est ce titre que reprend l'auteur pour le justifier dans les divers chapitres de son ouvrage. *Noblesse d'origine* d'abord, où après avoir judicieusement indiqué ce qu'il avait à conserver dans les légendes fantaisistes concernant les origines tournaisiennes, l'auteur nous expose les débuts de la ville au cours de la période française, où elle fut la capitale de quatre rois. *Noblesse d'attitude* ensuite, en mettant en relief le loyalisme inébranlable des Tournaisiens à l'égard de l'autorité légitime, chose attestée par une des rares lettres conservées de Jeanne d'Arc et allant parfois jusqu'à un dévouement absolu. Ce loyalisme d'attitude se combinait avec une remarquable *noblesse de régime*, résultant d'une indépendance de gouvernement frisant l'autonomie. M. Rolland explique fort clairement cette situation paradoxale en se reportant aux origines de ce qu'il appelle l'«Etat tournaisien» et en poursuivant l'exposé des institutions urbaines et de leur évolution. La «commune jurée» de Tournai fut au moyen âge une vraie ville libre, une sorte de fière vassale collective, curieusement douée du privilège de noblesse pour tous ses bourgeois. Noblesse de régime va de pair avec une *noblesse de vie*, s'exprimant par une perpétuelle élévation de pensée et par l'efflorescence d'écoles d'art dont s'inspirèrent à plusieurs reprises le Nord de la France et les Pays-Bas.

Cela fournit à M. Rolland l'occasion, dans un chapitre qui retiendra tout spécialement l'attention des lecteurs de la *Revue*, de nous donner une excellente synthèse de l'art tournaisien, à commencer par l'architecture. Non seulement la cathédrale de Tournai est le plus noble et le plus beau des édifices religieux de notre pays, mais c'est avec raison qu'un historien anglais a pu y trouver «la vision la plus colossale du moyen âge en Occident». L'auteur passe en revue les églises paroissiales appartenant au style roman pur, à la transition et à la première phase du gothique ainsi que les édifices civils qui se groupent autour de cette «reine majestueuse», formant un ensemble unique dans notre pays. La sculpture, caractérisée par les merveilleux chapiteaux et par les trois portails de la cathédrale, ainsi que par des fonts baptismaux et des monuments funéraires, produit de véritables chefs-d'œuvre, tandis que, au XV^e siècle, la peinture atteint également à Tournai un haut degré de développement. L'art des métaux fournit aussi des pièces remarquables, tandis que jusqu'au milieu du XVI^e siècle la tapisserie soutient d'une façon éclatante le renom de Tournai à l'étranger. La crise économique qui marque la fin du moyen âge et les troubles politiques et religieux consécutifs à l'instauration du régime démocratique et à l'apparition du protestantisme donnent le coup de grâce à l'ensemble de l'activité tournaisienne de nature médiévale. Beaucoup de Tournaisiens portent en d'autres villes ou à l'étranger leur activité intellectuelle et artistique. Si, lorsque avec les archiducs la paix revient, les nouveaux courants artistiques sont représentés à Tournai par des influences venues du dehors et si l'occupation de la ville par Louis XIV va remodeler la ville en lui donnant un «bel habit à la française», cependant, dès que réapparaîtra quelque prospérité, on verra renaître des industries d'art qui lui rendront sa renommée. L'orfèvrerie et l'industrie artistique du cuivre, la tapisserie, la porcelaine continueront quoiqu'en plein XIX^e siècle à maintenir Tournai parmi des villes les plus réputées du monde par l'excellence et la beauté de sa production artistique et industrielle.

Dans ce rapide coup d'œil sur l'art tournaisien M. Rolland est parvenu à éviter toute sécheresse et tout ce qui sentirait l'énumération. Si son exposé est bref, il abonde cependant en judicieuses et intéressantes considérations d'ordre artistique et d'ordre archéologique qui soulignent et éclairent l'importance du sujet.

En s'en tenant aux quatre points de vue qu'il envisage, M. Rolland nous a donné presque tout l'essentiel de l'histoire de Tournai. Seul l'aspect économique et démographique n'a pas été abordé, il n'entraîne pas dans le cadre de son sujet. Mais la façon dont l'auteur a traité les autres aspects du passé de cette «noble cité» peut faire espérer que cette ville, qui a joué un si grand rôle dans notre passé, a trouvé en lui son historien. En dépit de pertes irréparables constituées par l'incendie des archives locales et de celles de Mons, il est, pensons-nous, encore possible de faire une histoire de Tournai répondant à toute les exigences de la science moderne. Nul ne pourrait mieux le faire que M. Rolland comme le prouve la riche bibliographie annexée à son travail, montrant combien il possède la maîtrise du sujet.

Vicomte Ch. TERLINDEN.

SIMON BRIGODE. *Les églises gothiques de Belgique*. Bruxelles, Editions du Cercle d'Art, 1944, 1 vol. 8°, 44 p. XXXII pl. (Collect. «L'Art en Belgique»).

On reconnaîtra à M. Brigode le don de condenser et d'exposer avec clarté de grandes synthèses de l'histoire de l'architecture, tout en y apportant de l'inédit.

Après son volume, très apprécié puisqu'il en est à sa troisième édition, sur les églises romanes de la Belgique, voici qu'il combine, pour ainsi dire, sa pensée didactique et ses conceptions scientifiques au profit d'un ouvrage qu'on peut considérer, à de multiples points de vue, comme formant la suite du premier. A la succession théorique présentée par les sujets en général s'ajoutent en effet les formes particulières prises par cette succession et se manifestant chez nous dans la survivance de deux sections architecturales déjà observées à l'époque romane: la section scaldienne et la section mosane. A ces sections territoriales préexistantes viennent se joindre, aux temps gothiques, la section brabançonne, admise par tous les auteurs, et les sections maritime et hennuyère, que l'auteur juge avoir été ou sous-estimée, ou même tout à fait méconnue.

Aussi bien pour ce qu'il emprunte à la doctrine traditionnelle qu'en ce qui regarde ses thèses individuelles, M. Brigode procède à l'analyse raisonnée des caractères essentiels des sections régionales qu'il retient, ainsi qu'à l'établissement de listes sommaires mais suffisamment suggestives, des monuments où se présentent ces caractères. Il en résulte un tableau à la fois net et précis des aspects revêtus par l'architecture gothique religieuse du pays.

Est-ce à dire toutefois que cet aspect soit assez nuancé pour éviter toute méprise dans le grand public auquel l'ouvrage, comme tous ceux de la même collection, est destiné?

Nous chicanerons courtoisement notre aimable confrère à propos du groupe de la Flandre maritime dont l'individualité nous paraît avoir été un peu trop accusée par rapport au groupe voisin. Nous ne méconnaissons évidemment pas les caractères propres de ce groupe, résidant dans l'emploi de la brique, dans le plan en *hallekerk* et dans la tour ouverte, haute et massive, de façade. Mais il nous semblerait plus conforme aux origines et même à l'évolution des types d'y voir une sous-école, scaldienne en l'occurrence. A notre avis, et ne serait-ce qu'au point de vue didactique auquel se placent les éditeurs du volume, le fractionnement multiplié de la géographie architecturale peut entraîner des mécomptes. Au vrai, M. Brigode, prudent, ne parle pas d'«écoles»: il traite de «groupes». Mais n'arrive-t-il pas ainsi à ravalier les vraies écoles — celle du Brabant par

exemple — au rang des rassemblements de moindre importance? N'est-ce pas, dans un certain sens, ce qu'on appelle le « nivellement par le bas »?

La question se pose aussi à propos du cinquième groupe que l'auteur, cette fois, est le premier à introduire dans la carte archéologique du pays après de nombreuses recherches personnelles dont il faut louer la perspicacité et la ténacité. Il s'agit du groupe hennuyer, étendu à tout l'ancien comté de Hainaut (Belgique et France). M. Brigode reconnaît que ce groupe, modeste d'apparence vu que les monuments les plus importants de la région qu'on lui assigne lui échappent pour relever d'autres courants régionaux (Ste Waudru à Mons, par exemple), présente des caractères architecturaux, ou bien que l'on rencontre ailleurs, fût-ce très loin, ou bien qui n'ont d'autre signification qu'une réelle pauvreté. Seules, somme toute, certaines formes de mouluration lui sont propres.

Ce cas est bien moins net que celui du groupe maritime, apparenté de toutes façons à un groupe tout proche; le Hainaut fait franchement bande à part, si humblement soit-il, dans le cortège de nos sections régionales d'architecture et M. Brigode a l'immense mérite — le mérite de l'« inventeur » — de nous l'apprendre. Mais notre observation est la même: le rang et l'étendue de la notice que l'auteur lui consacre sont-ils en rapport avec l'importance du sujet, surtout si on le hisse par là au rang des écoles scaldienne, mosane et brabançonne, autrement puissantes?

Qu'on veuille bien noter que notre observation porte uniquement sur une question de *proportion*, de *relativité*. Le fond même de la question n'est pas en cause et il y a d'autant plus de raisons de féliciter l'auteur d'avoir attiré l'attention sur l'effort développé par le Hainaut, au XVI^e siècle, dans le domaine de la construction que c'est peut-être dans cette région qu'il faut chercher certaines des manifestations les plus précoces de l'architecture renaissante. Souhaitons que M. Brigode, poursuivant ses études révélatrices, nous éclaire un jour sur ce sujet.

En attendant reconnaissons qu'il a fait œuvre utile en publiant le résumé, tel qu'il l'entend, de l'évolution de notre architecture gothique. Remercions-le, de plus, d'avoir mis sa profession d'architecte au service de ses lecteurs en continuant, comme dans son premier volume, à dessiner des plans ou des éléments essentiels de décoration en regard des planches, elles-mêmes fort bien choisies, qui illustrent le présent ouvrage.

PAUL ROLLAND.

PAUL ROLLAND. *Intérieurs tournaisiens*. Collection «L'Art en Belgique», Editions du Cercle d'Art, Bruxelles, 1944, 46 pp., 32 planches.

Grâce à un bel ouvrage du comte de Borchgrave d'Altena, on connaissait les particularités des vieux intérieurs de style dans la région mosane; mais on ne soupçonnait pas qu'à l'autre extrémité de la Wallonie, à Tournai, existait également un nombre imposant d'anciennes demeures patriciennes abritant des appartements où se reflétait le bon goût des XVII^e en XVIII^e siècles.

A vrai dire, il a fallu la guerre et la ruine — complète ou partielle — de plus de deux mille maisons tournaisiennes pour que l'attention fût attirée sur les trésors qu'elles renfermaient. On n'est jamais mieux conscient de la valeur d'une chose que lorsqu'on la perd! Jamais, en effet, on avait étudié ces intérieurs; les ruines de 1940 motivèrent l'inventaire de ce qui avait disparu et de ce qui restait, et c'est à l'esprit toujours en éveil de M. Rolland que nous devons ce dénombrement, complété par une abondante moisson de photographies. Résultat partiel mais substantiel de ce long travail d'analyse, le livre récent de M. Rolland nous offre un choix de reproductions des plus beaux exemples.

précédé d'un solide synthèse sur l'art des intérieurs tournaisiens à travers la variété des styles allant du Louis XIV au style Empire.

C'est en effet à partir de la conquête de Tournai par Louis XIV, en 1667 — conquête non seulement militaire, mais aussi morale et artistique — qu'on abandonne le style renaissance pour adopter le style français en vogue. Ce style (Louis XIV s'imposera surtout alors que débute, en 1682, les grandes transformations «urbanistiques» — comme on dit aujourd'hui — qui confèrent à Tournai une nouvelle expression monumentale. Derrière l'écran de nobles façades, on agence à ce moment des intérieurs sobres et élégants dont la mode régnera durant un siècle. Entretemps, vers le milieu du XVIII^e siècle, le style Louis XV fait son apparition; mais ses débuts sont timides au point que de nombreux intérieurs qualifiés de Louis XV doivent être attribués plutôt au style Régence. Peu à peu cependant, les brisures d'axe, les volutes légères, les rocailles habilement refouillées triomphent, mais elles conservent toujours une certaine retenue et surtout une note provinciale qui les écarte de la pureté des créations parisiennes. A partir de 1763 et concurremment avec le style Louis XV, se manifestent les lignes droites, les compositions austères et symétriques du Louis XVI, dont le succès ira grandissant et perdurera jusqu'en 1815, et même au-delà, à travers l'apport important du style Empire. Il arrivera même assez souvent que les deux tendances, fort en honneur à Tournai, se mêlent dans une même composition.

Ainsi Tournai adopte les styles français aux XVII^e, XVIII^e et début du XIX^e siècle, à telle enseigne qu'il n'est guère possible de parler ici de style baroque ou de style rococo. Mais ces styles français se manifestent toujours avec un retard assez sensible sur leur chronologie normale; de plus, ces styles se chevauchent et, souvent même, confondent assez curieusement leurs particularités. Mais cela, ajouté à une certaine lourdeur d'expression, à un accent local, à un esprit traditionaliste et à des archaïsmes tenaces, est bien le propre de la production des petites villes de province.

L'auteur fait remarquer avec à-propos que c'est au moment où l'art de l'orfèvrerie brillait à Tournai sous les mains habiles de quelques familles d'artistes que le décor intérieur est, pour ainsi dire, ciselé, orlévri avec amour en de menus et délicats détails; et lorsque, plus tard, se développe l'industrie du tapis, un moment si florissante, la décoration murale adopte les teintes plates et les combinaisons décoratives particulières à la tapisserie. Cette concordance ne s'explique peut-être pas entièrement par une relation de cause à effet, mais, en partie par le fait que la technique de l'orfèvrerie fleurit à Tournai à l'époque des chantournures Louis XV et que l'ère brillante de la tapisserie coïncide avec l'adoption du décor stylisé de style Empire.

A ces considérations et à l'examen des principaux ensembles, M. Rolland ajoute une rapide revue des artistes qui y ont collaboré, tels Caulier, Duvivier, Malaine, Mayer, Plateau, Renard et Sauvage

Trente-deux planches judicieusement choisies — elles auraient gagné à être reproduites sur papier couché — accompagnées de commentaires, illustrent cette vue d'ensemble. Certaines d'entre elles nous laissent le souvenir d'œuvres anéanties en 1940; elles nous font sentir, une fois de plus, la cruelle réalité de la guerre, destructrice aveugle de tant de beautés et de tant de souvenirs!

SIMON BRIGODE.

GEORGE HEYMAN. *Préhistoire économique générale*. (Bruxelles, 1944, 155 p., in-8°.

Sans doute le présent ouvrage vise-t-il avant tout à faire œuvre de vulgarisation plutôt que de science, car il n'est pas possible de faire de la synthèse sur un sujet dont les

données sont encore fragmentaires et même relatives. En effet, les problèmes que soulève la chronologie de la préhistoire sont tels et les contradictions apparente de certaines trouvailles sont à ce point déconcertantes que le grand spécialiste FRITZ HEIDHELM, dans sa *Wirtschaftsgeschichte des Altertums von Paleolithicum bis zur Volkerwanderungszeit*, paru en 1938, se voit réduit, dans les 300 pages qu'il consacre à la préhistoire de l'Europe et du proche Orient, à analyser les faits, alors que pour l'Antiquité, il atteint à une synthèse remarquable. Cet ouvrage, M. Heyman l'ignore, ainsi, du reste, que les travaux si importants de BREUIL sur les *Subdivisions du paléolithique supérieur et leur signification*, et de MENGHIN : *Weltgeschichte der Steinzeit*.

Il est regrettable que ces ouvrages, base de toute l'étude préhistorique actuelle, n'aient pu aider l'auteur à pousser plus loin la critique des époques qu'il étudie. Pour le reste, il donne des détails techniques intéressants, mais il faudrait, même pour une œuvre de vulgarisation sans prétentions scientifiques, une information plus exacte et un sens plus nuancé du passé.

G. FAIDER-FEYTMANS.

SUZANNE CLERCX. *Grétry (1741-1813)*, 1 vol. in-8° de 139 pp. (Collection «Notre Passé»), Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1944.

Mlle Clerckx était plus qualifiée que quiconque pour traiter ce sujet avec compétence. Spécialisée dans l'étude de la musique du XVIII^e siècle, à laquelle elle a consacré, outre sa thèse de doctorat en archéologie et histoire de l'art, deux mémoires couronnés par l'Académie Royale de Belgique — l'un sur H. de Croes, l'autre sur P. van Maldere —, elle avait, cette fois, pour tâche de faire succéder la synthèse à l'analyse et de présenter, dans l'espace restreint d'un petit volume, la personnalité et l'œuvre d'un maître qui est, sans conteste, le plus grand parmi ceux que le siècle des lumières a vus naître dans notre pays.

Cette vue d'ensemble, Mlle Clerckx l'a réalisée avec une intelligence parfaite de ce qu'attendent les lecteurs de la collection «Notre Passé». Loin d'isoler son personnage, elle le fait évoluer dans l'ambiance de son temps: temps dont la partie la plus marquante de son œuvre musicale apparaît comme un écho si fidèle qu'elle en acquiert à proprement parler une valeur d'universalité.

La tâche de l'auteur a été grandement facilitée du fait que Grétry s'est abondamment exprimé par la plume, à partir du moment où sa verve musicale déclinante ne lui permit plus de se livrer à son inspiration avec toute la spontanéité de ses années de jeunesse et de maturité. Aussi est-ce à bon droit que Mlle Clerckx insiste, dans son troisième et dernier chapitre, sur les *Ecrits* et l'*Esthétique* du maître. Cette partie de son ouvrage — la meilleur, à notre avis, avec l'Introduction sur la *Situation de la musique européenne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* — fournit à la musicologie un apport d'une originalité et d'une utilité certaines, dans lequel l'exposé des faits et la discussion des idées contribuent, dans une très large mesure, à faire mieux comprendre l'art du maître de Liège et saisir de par quoi il se différencie de celui de ses contemporains.

Le chapitre I, où la vie de Grétry est décrite sur la base de ses *Mémoires ou Essais sur la Musique*, suit, en cela, une méthode ingénieuse, dont l'adoption n'est pas pour peu dans l'heureuse présentation d'une carrière riche en détails pittoresques, comme peut l'être celle d'un homme de théâtre parti de rien, parvenu à la gloire dans le monde ultra-raffiné de l'Ancien Régime, puis frappé par la Révolution, dont, disciple fervent de J. J. Rousseau, il subit, au crépuscule de son existence, l'inévitable empreinte.

Dans le chapitre II, consacré aux œuvres de l'auteur de *Richard Cœur de Lion*, Mlle Clerckx analyse le théâtre du maître en une vue à vol d'oiseau, où chacun des aspects de

son génie dramatique est mis en relief avec beaucoup de finesse et de sensibilité. Il ressort plus que jamais de cette étude, effectuée avec le sens de la relativité qui sied en l'espèce, que l'opéra-comique du XVIII^e siècle doit à Grétry ses plus beaux fleurons: œuvre unique en son genre, où la musicalité la plus exquise et pourtant la plus simple dans ses moyens d'action — l'auteur n'hésite point à parler, à son propos, de l'«esthétique du vide» — s'allie à une divination psychologique de la qualité la plus rare, dans la mise en valeur d'affabulations le plus souvent invraisemblables, dont le seul mérite est d'avoir donné lieu à d'aussi ravissants chefs-d'œuvre.

CH. VAN DEN BORREN.

L. VAN PUYVELDE. *Le Génie de Rubens*. Bruxelles-Paris. Ed. universitaires. 1943. (Collect. «La Vie de l'Art»).

Cet article, paru en 1927 dans la Revue Générale, est repris sous forme de fascicule illustré de nombreuses planches pour inaugurer la collection «La Vie de l'Art». Fervent admirateur de Rubens, M. L. Van Puyvelde analyse avec brio le rythme entraînant et l'ampleur de cet art génial. Une vie admirablement organisée tant au point de vue moral qu'au point de vue artistique explique cette production aisée et abondante. L'allégresse de la vie, l'opulence, le bonheur s'expriment tour à tour dans des œuvres comme *l'Assomption de la Vierge* de la Cathédrale d'Anvers ou la *Kermesse* du Louvre. Sentiment religieux ou passions héroïques, sujets empruntés à la réalité, chaque œuvre porte la marque de ce créateur fécond et témoigne d'un métier prodigieux dont le secret se devine grâce à quelques esquisses entièrement de sa main. «Cette œuvre dépasse une époque et nous entraîne dans des régions idéales où l'on respire l'air des grands plateaux qui dominent le temps.»

S. SULZBERGER.

G. VAN ZYPE. *Rubens*, Bruxelles. La Renaissance du Livre, 1943, 1 vol., in 12°, 132 p. (Collect. Notre Passé).

M. Van Zype a très élégamment résolu le problème qui consiste à parler de Rubens sans recourir à des illustrations (sauf une, le fameux portrait du Musée de Vienne). Pour y arriver il a mis l'accent sur un concept qui connaît une certaine vogue dans la bibliographie rubénienne actuelle, celui de son «génie» (Cf. *Le Génie de Rubens* par L. VAN PUYVELDE dans la collection «La Vie de l'Art»). Ici, l'auteur insiste sur le «génie raisonnable» du maître; il en traite immédiatement en guise d'introduction. De plus, l'expression de cette «raison» est recherchée non tant dans les œuvres que dans la vie même de l'artiste; c'est donc surtout à de l'histoire que l'on a affaire. Dans le détail, on y suit l'origine et la naissance, l'adolescence, les séjours en Italie et en Espagne, le retour, les missions diplomatiques (le dernier chapitre est particulièrement réussi). Toutefois cette marche biographique se trouve entrecoupée de quelques haltes où l'auteur s'arrête pour étudier le caractère et le langage de Rubens.

Devons-nous ajouter qu'aux mérites scientifiques M. Van Zype joint le charme d'un style enchanteur?

PAUL ROLLAND.

Vicomte Ch. TERLINDEN. *Les Tableaux d'histoire au Musée royal d'art ancien à Bruxelles*. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Conférences 1940-1941.

Les nombreux auditeurs du vicomte Ch. Terlinden reliront avec un vif intérêt cette belle et vivante leçon d'histoire, commentaire érudit de la remarquable collection de

tableaux d'histoire exposés dans les salles du Musée d'art ancien. L'auteur insiste sur l'importance des «sources monumentales» pour les recherches historiques: «rien ne peut évoquer d'une façon plus vivante le passé que ces tableaux par lesquels les artistes contemporains ont voulu conserver le souvenir des événements dont ils furent les témoins attentifs.»

La plupart de ces peintures illustrent des événements de notre histoire nationale, sujets tour à tour belliqueux ou pacifiques que le vicomte Ch. Terlinden commente d'un récit alerte, situant avec exactitude les héros de l'épisode. L'époque des archiducs est particulièrement bien représentée avec le groupe des Sébastien Vrancx, Denis Van Alsloot, Antoine Sallaert, Pierre Snayers. Adam-François Van der Meulen, historiographe des campagnes de Louis XIV, inaugure une vie nouvelle par la valeur documentaire de ses grandes compositions prises sur le vif, alliée à de hautes qualités artistiques.

L'étude de ces scènes de guerre rendues avec précision et conscience par de «petits maîtres» suscitera peut-être d'autres recherches consacrées aux tableaux de batailles dans lesquels la vérité cède le pas à l'imagination, genre illustré par les plus grands artistes: Léonard de Vinci, Michel Ange, Dürer, Altdorfer, Bruegel, Tintoret, Rubens, etc.

S. SULZBERGER.

JOSSE BOUTMY, *Werken voor Klavecimbel, uitgegeven door Jos. Watelet, met een levensbericht door Suzanne Clercx*; 1 vol. in-fol. (Anvers, «De Ring», 1943).

Les lecteurs de cette revue se rappelleront que Mlle Suzanne Clercx a donné, dans le premier fascicule de l'année 1943 (pp. 35 ss.), sous le titre: *Les Boutmy*, une importante contribution à l'histoire de cette dynastie de musiciens, dont différents membres ont occupé des postes variés, en Belgique et en Hollande, durant le XVIII^e siècle. Parmi eux, le plus important est, sans contredit, Josse Boutmy, né à Gand en 1697, mort en 1779 à Bruxelles, où il avait été claveciniste du prince de Tour et Tassis, à dater de 1736, puis, à partir de 1744, premier organiste de la chapelle royale, jusqu'en 1777.

Josse Boutmy a laissé trois livres de clavecin, dont le premier date de 1738, le second de 1740 à 1744, le troisième d'environ 1750. Un exemplaire du premier appartient à la Bibliothèque Nationale, à Paris, du second à la Bibliothèque de l'Arsenal, du troisième à la Bibliothèque de M. J. A. Stellfeld, à Anvers. Le premier contient deux suites, le deuxième et le troisième chacun six suites.

La présente publication, qui paraît comme 5^e volume (5^e *Jaargang*) des *Monumenta Musicae Belgicae* édités par la *Vereeniging voor Muziekgeschiedenis* d'Anvers, contient un choix, effectué par M. J. Watelet, de pièces extraites du Livre I et du Livre III. Le Livre II n'a pu entrer en ligne de compte, sa présence à la Bibliothèque de l'Arsenal n'étant parvenue à la connaissance des éditeurs qu'à un moment où le volume dont nous rendons compte était déjà à l'impression. La *Vereeniging voor Muziekgeschiedenis* se réserve d'en faire l'objet d'une publication ultérieure.

Les pièces choisies par M. Watelet ont été révisées par lui avec le plus grand soin, et pourvues, au bas des pages, d'adjonctions notées, destinées à orienter les interprètes en ce qui regarde la réalisation des «agrémens» indiqués, dans les originaux, au moyen de signes conventionnels. Nous n'avons pu relever aucune faute d'impression dans ces 77 pages de musique, dont la présentation fait honneur à la maison De Vleeschouwer (1).

(1) Peut-être eût-il opportun d'indiquer, au-dessus des notes intéressées, quelque altération sous-entendue, qui ne figurent pas dans les originaux (P. 7, 4^e système, mes. 1, main droite: un dièse au-dessus des deux *sol*; p. 28, 5^e système, 2^e mesure, main droite,

La notice sur Josse Boutmy qui sert d'introduction au volume, et qui a pour auteur Mlle Clercx, est plus et mieux que le simple «*lebensbericht*» annoncé par le titre. Isolant Josse des autres membres de sa famille, au sujet desquels elle s'est exprimée dans l'article précité de la *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, elle ne se borne pas seulement à rappeler, avec toutes les preuves à l'appui, les événements de son existence: elle fournit, de plus, des détails circonstanciés sur son œuvre de clavecin, qu'elle commente, d'autre part, avec cette solidité d'argumentation et cette justesse d'appréciation que confère une connaissance approfondie et toujours de première main, du répertoire de l'époque.

Ainsi qu'elle l'exprime fort bien, dans un travail non encore publié, mais qu'elle a bien voulu soumettre à notre examen, les clavecinistes belges de la première moitié du XVIII^e siècle, les J. B. Loeillet, les J. H. Fiocco, les Van Helmont, les Josse Boutmy, etc., ont un style bien à eux qui, procédant d'une bienfaisante rencontre d'influences — Haendel, les clavecinistes français et l'Italie — se résoud en une heureuse synthèse à laquelle on ne saurait nullement faire le reproche d'être purement artificielle. Assurément, aucun d'eux n'est comparable aux astres de première grandeur qui sont un Haendel, un Couperin ou un Rameau. Mais ce serait leur faire injustice que de ne pas les placer au même niveau que les Dandrieu, les Dagincourt et tels autres maîtres français du même temps que l'on pourrait citer, et qui occupent une place plus qu'honorable dans l'histoire de la musique de clavier.

Josse Boutmy paraît avoir été plus particulièrement touché par l'art de Rameau, dont il reprend jusqu'au titre — *Fanfarinette* — de certain morceau (1), et qu'il suit volontiers dans une tendance au faste décoratif et à la richesse du coloris harmonique. Il est assez inégal, comme on en peut juger par quelques pièces, échappées à la censure de M. Watelet, qui, sans être médiocres, n'en font pas moins preuve pour cela d'une inspiration assez courte (2). Mais, lorsqu'il est dans ses meilleurs moments, il pratique un art plein d'agrément et du goût le plus relevé. Il sait faire preuve de solidité, voire même de majesté, comme dans ses ouvertures pour la première suite des Livres I et III. Il a infiniment de grâce dans le ravissant *Allegro* «*alla Bach*» de la 5^e suite du Livre III, et un sens exquis du pittoresque dans ce *Bruit de guerre* qui ouvre la 2^e suite du Livre I, et qui eût pu être si banal et si vide, si Boutmy ne l'avait animé d'un souffle plein d'élégance et d'entrain (n'oublions pas qu'il s'agit d'une «*guerre en manchettes*»). La note piquante ne lui est pas non plus étrangère: l'originale pièce

un bécarré au-dessus du 2^e et du 3^e *la*; p. 57, 5^e système, 1^{re} mesure, main gauche, un bécarré au-dessus du 3^e et du 4^e *la*; p. 67, 2^e système, dernière mesure, main gauche, un dièse sur les deux *sol*; p. 76, 2^e système, 1^{re} mesure, main gauche, un bécarré sur le 2^e *fa*). — Notons, pour le surplus, que le signe de l'appoggiature manque au-dessus du *sol* de la main droite, p. 68, dernier système, mes. 1.

(1) Les cinq dernières mesures de la pièce de Boutmy s'offrent comme un hommage évident rendu à Rameau, dont elles adoptent, sinon la mélodie elle-même, tout au moins le rythme jusqu'en ses moindres détails, suivant une méthode analogue à celle de l'isorythmie du moyen âge. Quant à la *Brillante*, nous n'y voyons aucun rapport direct avec l'auteur d'*Hippolyte et Aricis*, qui n'a d'ailleurs pas composé une pièce de ce nom, comme le laisse supposer Mlle Clercx. Peut-être y a-t-il, dans son esprit, confusion avec la *Triomphante*, pièce brillante, sans doute, mais d'une facture et d'un climat assez différents de la *Brillante* de Boutmy.

(2) Ainsi que Mlle Clercx le déclare à la fin de son introduction, M. Watelet a fort légitimement écarté de son choix, des pièces du 1^{er} livre «*simplifiées à l'excès*», d'autre part, la 2^e suite tout entière du 3^e livre «*envahie de formules, vidées de tout contenu expressif*».

en deux parties intitulée *Le Basque* en est, parmi d'autres, la preuve la plus vivante et la plus convaincante.

Au total, le recueil que nous offre la *Vereeniging* anversoise ne le cède en rien aux précédents pour ce qui est de l'intérêt historique et esthétique. Emettons le vœu qu'il soit bientôt suivi de divers autres, qui compléteront le tableau de cet art de l'orgue et du clavecin, auquel les musiciens belges du XVII^e et du XVIII^e siècle se sont adonnés avec autant de zèle que de talent.

CH. VAN DEN BORREN.

M^e J. SCHOUTEDEN-WÉRY. *Charles de Lorraine et son temps*. Bruxelles, Dessart, 1943, 1 vol. 8^o, 394 p., 7 ill.

Ainsi que l'auteur l'expose très bien dans la préface de son livre, la bibliographie historique belge manquait de tout ouvrage méthodique consacré à ce Gouverneur général qui incarne si bien pour nous la meilleure période de l'Ancien régime. Toutefois, M^e Schouteden-Wéry ne s'est pas contentée de regretter, preuves à l'appui, cette lacune: elle a courageusement entrepris de la combler et elle y est parvenue, je ne dirai pas au-delà de toute attente car ses travaux précédents et notamment sa consciencieuse étude sur *Tervuren en Brabant (1941)*, lui accordaient sans réserve la confiance des historiens mais avec un ensemble remarquable de précision et d'agrément. Au fait, c'est le propre des matières, bien dominées et fortement aimées que de se prêter à un exposé lumineux et prenant. Il est vrai que l'auteur a prolité ici de la collaboration de son héros même. N'est-elle pas claire et sympathique la physionomie de Charles de Lorraine, dans ses origines — un pays natal d'«entre-deux» comme le nôtre, dont il rappelle d'ailleurs une ancienne dénomination —, dans sa famille tout à la fois si respectée et si populaire, et même dans son rôle de chef d'armées, où l'on n'oserait affirmer que les succès l'emportèrent sur les revers? Après la lecture des trois premiers chapitres l'écrivain et le prince, main dans la main, entraînent irrésistiblement le lecteur, intéressé et conquis.

Ce n'est pourtant qu'un prologue, une scène de présentation, jouée dans un décor étranger. Le second acte — qui est l'acte essentiel — va se dérouler dans le décor de Bruxelles, un grand Bruxelles qui s'annexe parfois tout le pays. Ou plutôt, ce décor bruxellois et national fait partie de l'action même de la pièce vu que c'est Charles de Lorraine en personne qui le brosse et le signole en remplacement d'une toile de fond et de portants désuets. Avec lui change, en effet, non seulement l'aspect matériel du cadre (nouveau palais, place Royale, Parc, etc.), mais encore sa physionomie morale (musique, théâtre et toutes formes d'art pur ou industriel).

Ce serait toutefois commettre une flagrante injustice que de considérer le Gouverneur général comme le seul acteur de premier plan. Pour nous en tenir aux arts, insistons sur l'aide, sinon sur l'émulation — qui tourna parfois à la rivalité dans ce domaine comme dans d'autres — manifestée par Cobenzl, ministre aussi prodigue que son maître et auquel M^e Schouteden s'arrête d'ailleurs deux fois ex professo: la première à propos du gouvernement des Pays-Bas, la seconde quand elle présente son salon comme le type le plus parfait des hauts salons bruxellois de l'époque. Toutes les formes de l'activité esthétique sont l'objet des attentions incessantes de ces mécènes insatiables auxquels le pays, puisant paradoxalement une nouvelle énergie dans la «douceur de vivre», doit un fort beau réveil après la torpeur des débuts autrichiens.

Recourant directement à des sources d'archives inédites ou utilisant des articles spécialisés, M^e Schouteden-Wéry est parvenue à évoquer puissamment cette double action de Lorraine et de Cobenzl, et les noms d'architectes, de sculpteurs, de peintres, de musiciens

se pressent sous sa plume pour célébrer les mérites de ces deux personnages qui, avec une égale désinvolture, se ruinèrent en encourageant nos arts. C'est dire que cet «encouragement» s'opéra non pas superficiellement, sèchement, suivant quelque «plan» gouvernemental préétabli et tout administratif, mais intimement, amoureuxment, en y participant de tout leur être, en y allant de tout leur cœur. Et c'est bien là, au fond, le secret de la réussite «humaine» de Charles de Lorraine, le seul Gouverneur général qui, on l'a dit, ait vraiment été aimé par les Belges.

Est-il nécessaire d'ajouter que pareil sujet imposait qu'il fût traité *con amore*? Comme nous l'écrivions en commençant, il l'a été, et c'est dans cette ardeur de l'écrivain, égalée par une science parfaite, que réside à son tour la valeur du livre de M^o Schouteden-Wéry.

PAUL ROLLAND.

II. REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

1. ARCHITECTURE. — BOUWKUNST.

— L'église Saint-Martin à Assche vient d'être particulièrement bien étudiée par M. Raymond M. LEMAIRE. (*De Sint-Martinuskerk te Assche*, dans *Bouwkunst en Wederopbouw*, 3^e année, n^o 3, Mars 1943, pp. 53-61, 14 fig.).

Le transept forme la partie la plus ancienne de l'édifice; il remonte au début du XIII^e siècle. Un clocher surmonte la croisée. A la fin du XIII^e siècle on y greffa une nef de six travées soutenue par de lourds piliers cylindriques et éclairée par des fenêtres aujourd'hui condamnées. Un plafond de bois ou une voûte en bardeaux constituait vraisemblablement la couverture primitive; en effet, les voûtes actuelles ne datent que de 1627-1630, époque de la reconstruction des murs des bas-côtés. Au XIV^e siècle, on relit l'étage des cloches à la tour de croisée. Le chœur très allongé avec son chevet à cinq pans, la chapelle qui le flanque, le porche de type brabançon adossé à la façade méridionale du transept, de même que les voûtes du transept appartiennent au XV^e siècle. Signalons enfin l'agrandissement de l'église sur deux travées, au XIX^e siècle.

L'auteur s'attache surtout à l'examen de l'église du XIII^e siècle dont il nous donne de consciencieuses restitutions. Nous pouvons constater ainsi combien la tradition romane était demeurée vivace, non seulement lors de la construction du transept, mais aussi jusqu'à la fin du XIII^e siècle, dans la structure de la nef. La présentation du sujet dans le cadre plus général de notre architecture, au moyen de nombreux rapprochements, augmente pour nous l'intérêt de cette fort bonne étude.

— Avec son habituelle ampleur de vue, M. STAN LEURS nous donne, sous le titre trop modeste *Een en andere betreffende de ontwikkeling van de kerkelyke gothiek in de Nederlanden*, une belle synthèse sur le gothique dans les Pays-Bas (*Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*. T. IX, 1943, pp. 137-168). Nous ne tenterons pas de résumer ici ce vigoureux raccourci; ce serait en vain. Nous constatons en effet que, lorsque l'auteur lui-même résume en français l'essentiel de son article, il doit forcément délaissier des remarques d'un intérêt capital, des aperçus suggestifs, des idées générales personnelles qui font la richesse de son étude. L'auteur, décelant d'abord les sources d'inspiration du gothique des Pays-Bas, suit l'évolution des formes et des procédés au cours de leurs différents stades et à travers les conceptions régionales; il dégage ensuite les caractères plus généraux qui définissent le gothique thiois. Cette étude, où abondent des aperçus originaux, fournit un complément d'information aux pages publiées par M. Leurs dans sa *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst* (Anvers,, 1935).

— Profitant du résultat des fouilles dirigées en commun avec M. J. Breuer, et aussi des décapages nécessités par les travaux préparatoires à une restauration, M. P. ROLLAND a pu retracer l'histoire d'une des plus vieilles églises de Tournai, depuis ses origines jusqu'au XVI^e siècle. (*L'église Saint-Brice de Tournai aux époques préromane, romane et gothique*, dans le *Recueil des Travaux du Centre de Recherches archéologiques*, fasc. IV, Anvers, 1943, 52 pp. 42 fig.).

On a mis au jour les substructions de l'église préromane, avec sa nef et ses bas-côtés terminés en hémicycle. La forme du chevet primitif détruite par le creusement de la crypte romane n'a pu être déterminée. Ce sont les fouilles également qui ont fait découvrir l'existence de cette belle crypte divisée par une rangée de colonnes soutenant huit voûtes d'arêtes. Ces colonnes cylindriques sont couronnées de chapiteaux à cannelures d'un type qui se rencontre dans la région scaldienne au cours du premier quart du XII^e siècle. Le chœur roman, avec son chevet plat, épousait la forme rectangulaire de la crypte. Le transept primitif semble dater du milieu ou de la seconde moitié du XII^e siècle; ses croisillons ont été remaniés à l'époque gothique, mais les fouilles ont permis de retrouver le plan de deux chapelles peu profondes qui s'y greffaient. La nef, romane également, a dû se construire en deux campagnes, la dernière se rapportant au clair-étage; les détails stylistiques rapprochent cette nef de constructions élevées vers 1175. De la tour romane ne subsistent plus que des maçonneries enserrées dans une reconstruction partielle. En effet l'ensemble de l'église a été modifié à diverses reprises dans la suite. Vers 1200, le chœur roman est transformé en un triple chœur formé de trois vaisseaux de largeur et de hauteur sensiblement égales, se présentant ainsi comme le prototype, chez nous, de la «hallekerk». Au début du XV^e siècle, ce chœur fut prolongé de deux travées sur la largeur de ses trois vaisseaux. Vers la fin du XV^e siècle, on refit en grande partie la tour et l'on construisit de grandes chapelles latérales à hauteur de l'ancien transept et des deux dernières travées de la nef.

Tels sont les résultats que nous apportent l'excellente étude de M. Rolland. Ils sont illustrés par de nombreuses photographies et par une série de relevés fort précis des parties fouillées.

— La Société Archéologique de Namur entreprend la publication d'un *Inventaire des Monuments et des œuvres d'art de la Province de Namur*. Ce travail de longue haleine, imprimé sous les auspices de la Commission royale des Monuments et des Sites, s'annonce des plus favorablement par le premier fascicule consacré à *La Cathédrale Saint-Aubain* et rédigé par M. F. COURTOY. (Namur, Publication de la Société Archéologique, 1943, 60 pp., 63 reprod. en héliogravure). L'étude est divisée en trois parties: une notice historique, l'analyse architectonique de l'édifice et enfin la description méthodique de chacune des pièces du mobilier et des œuvres d'art, description complétée par tous les renseignements qui sont de nature à faciliter une étude plus détaillée de ces objets.

La cathédrale Saint-Aubain, construite de 1751 à 1767 sur les plans de l'architecte italien Gaetano-Matteo Pizzoni, succède à une collégiale romane dénaturée par de nombreuses transformations gothiques dont subsiste une tour adossée au chevet actuel. Cette tour a été reconstruite en 1388 par Colart Giliet, maître de l'œuvre de Walcourt à ce moment. Le dernier étage et la flèche datent de la première moitié du XVII^e siècle. Nous plaçant ici au point de vue de l'histoire de l'architecture, nous nous réjouissons de trouver: la bibliographie des ouvrages relatifs au monument; des vues intérieures et extérieures sous différents angles permettant ainsi de se rendre compte des dispositions générales et des principaux détails; et enfin — élément de documentation que nous souhaitons trouver pour chacun des édifices étudiés — un plan terrier. Bref, cet inventaire rédigé avec

méthode, science et conscience est appelé à rendre les plus grands services. Nous supposons que sa consultation sera facilitée par l'adjonction, à la fin de chaque volume, d'index et de tables. La nécessité de ces tables s'avère d'autant plus impérieuse que la rédaction du texte est faite par cheminement à travers toutes les parties de l'édifice. Cet ordre topographique a l'avantage de se présenter comme une visite guidée du monument, mais, par contre, il a l'inconvénient de mêler tous les genres de production artistique. Un index systématique pourra y remédier.

— M. F. COURTOY publie dans *Namurcum* (1942, n° 2, pp. 13-20) quelques *Notes sur l'église de Live*, près de Namur. Il s'agit surtout de renseignements puisés dans les archives. Les documents précisent notamment la date des transformations effectuées à l'église dans la seconde moitié du XVI^e siècle. D'autres textes signalent les travaux exécutés aux murs des bas-côtés et à la tour dans les premières années du XVIII^e siècle, de même que les transformations de 1787 destinées à donner à l'intérieur un aspect répondant au goût de l'époque. Une gravure de 1740, reproduite par l'auteur, montre les pignons qui couronnaient les travées des bas-côtés, pignons qui ont disparu vers 1750 vraisemblablement. Ces renseignements faciliteront l'étude archéologique que mérite cet intéressant édifice rural.

— L'ancien prieuré de Groenendael a disparu, mais il en subsiste d'importantes parties du mobilier. C'est surtout de ce mobilier qu'il est question dans l'étude de M. A. JANSSEN intitulée *De Gebouwen en de Kunstwerken van de Priorij van Groenendael*. (*Ons geestelijk Erf*, t. II, 1943). L'histoire de la construction est cependant retracée, mais elle n'apporte rien d'inédit après les travaux de Sander Pieron, du Père Dijkmans, etc. Il est fait état de documents graphiques, notamment d'une gravure ancienne et d'une tapisserie maximilienne qui donnent une vue du monastère.

— M. le chanoine J. DE KEYSER vient de consacrer une bonne monographie à l'église et à la chapelle Notre-Dame des Sept Douleurs à Zele. (*De Sint Ludgeruskerk en de kapel van O. L. Vr. van VII Weeën te Zele. Geschiedenis en beschrijving der Kunstwerken*, dans les *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamsche Academie, Klasse der Schoone Kunsten*, 5^e année, fasc. 1, 70 pp.). L'église, datant de la fin du XVII^e siècle, ne présente rien de particulier: plan basilical sans transept, voûtes d'ogives, tour octogonale placée derrière le chœur et couronnée d'un bulbe avec lanternon; la façade est simple et médiocre. L'architecte fut le Frère Jan Vrijeels, de l'ordre des Augustins, mort à Termonde en 1709, à l'âge de 75 ans; il eut pour élève Thomas Laureys, auteur de l'église de Hamme (1688-1759).

Quant à la chapelle Notre-Dame des Sept Douleurs, elle ne présente guère de détails dignes de retenir l'attention, si ce n'est son chœur surélevé pour faire place à un saint sépulcre.

— Bien que ne traitant pas directement de notre art national, nous tenons à signaler ici un article fort suggestif où M. le chanoine R. LEMAIRE démontre, avec la dialectique claire, rigoureuse, incisive qui lui est habituelle, comment des facteurs accidentels, des sujétions diverses ont dirigé l'évolution du gothique français. C'est ainsi que la présence d'une ancienne crypte dont on maintint les fondations, les limites fixées par l'enceinte de la ville, l'implantation commandée des tours ont donné les dispositions de la cathédrale de Chartres et, de là, le type classique des grandes cathédrales françaises, type qui fut repris lui-même, tout en accusant ses tendances essentielles dans nos belles collégiales brabançonnaises des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. (*Het toeval als factor in de kunstgeschiede-*

nis, dans les *Mededeelingen van de Koninklijke Vlaamsche Academie, Klasse der Schoone Kunsten*, 5^e année, fasc. IV, 14 pp., 11 pl.).

S. BRIGODE.

— M. JEAN HEDO, publiant une luxueuse plaquette intitulée *Le charme implicite de la cathédrale de Laon* (Bruxelles, Wellens et Godenne, 1944, 26 p.) se défend de faire œuvre scientifique pour ne laisser la bride qu'à l'expression littéraire de ses sentiments personnels. On y trouvera cependant d'excellentes choses et notamment une bibliographie archéologique. Mais, puisque bibliographie il y a, on regrettera qu'elle ignore l'étude fondamentale publiée sur cet édifice et sur la sculpture de ses portails par M. Elie Lambert (*Gazette des Beaux-Arts*, 1926 et 1937). Même en s'en tenant au point de vue auquel il s'est placé, l'auteur eût pu tirer parti de cette étude pour diriger l'intérêt sur la caractéristique essentielle du moment, laquelle est plutôt extérieure qu'intérieure avec les sept tours, finies ou inachevées, perchées comme une énigme en haut du promontoire de la vieille cité et assimilées seulement ici à de «colossals (sic) sabliers».

P. R.

2. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS. — BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN.

— Dans un article de niveau tout à fait supérieur, intitulé *Eléments nouveaux apportés par l'archéologie à l'histoire économique du moyen âge* (*Rev. Belge de Philologie et d'Histoire*, XXII, 1943, p. 155-186), Mme FAIDER-FEYTMANS attire l'attention sur les nouvelles méthodes analytiques de critique archéologique: l'analyse microchimique, l'analyse optique (spectrographie) et l'analyse pétrographique. L'auteur démontre magistralement comment ces méthodes, succédant à la simple recherche d'objets de collection ou même à l'étude plus intelligente des types (méthode typologique), permettent d'atteindre le maximum relatif de certitude. Comme exemple de l'évolution des procédés suivis en archéologie, Mme Faider considère les objets romains et mérovingiens rassemblés au Musée de Mariemont et provenant de fouilles exécutées dans une partie du Hainaut. Sans écarter la documentatation voisine, elle «centre» surtout ses observations sur des fibules, des fragments de verre et un vase trouvé à Trivières. Les conclusions de l'article replacent le sujet sur le terrain de la méthodologie générale, laquelle réclame une compénétration étroite de diverses disciplines scientifiques.

P. R.

— *L'Inventaire des monuments et œuvres d'art de la province de Namur*, qu'entreprind la Société archéologique de cette ville, se distingue des publications similaires par son caractère presque officiel. En effet, la Commission royale des Monuments lui a accordé un patronage qui honore à la fois celle qui l'a donné et celle qui l'a reçu. Le premier fascicule consacré à «*La Cathédrale Saint Aubain*» constitue une brillante réussite. Son auteur, M. F. COURTOY, conservateur des Archives de l'Etat, a adopté un plan mûrement réfléchi pour éviter, à la fois, l'abondance oiseuse de détails, la sécheresse d'une extrême concision et l'imprécision des notices trop sommaires. Que ce soit dans l'exposé historique, ou dans la description de l'édifice et de son mobilier, la science de l'auteur s'avère toujours égale. Aussi faut-il souhaiter que son travail soit adopté comme modèle. En effet les moindres détails ont été étudiés avec soin, notamment l'illustration réalisée avec la collaboration des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. (Brochure in-8^o carré, 60 pp., 63 ill., Namur, Société Archéologique, 1943).

— C'est aussi un inventaire archéologique qu'a publié M. A. JANSEN, sous le titre

«*De Gebouwen en Kunstwerken van de priorij van Groenendaels*», mais un inventaire de caractère rétrospectif car les bâtiments conventuels ont été rasés par les révolutionnaires français. Seule une partie du mobilier a échappé à la destruction sans doute parce que les religieux l'avaient mise en lieu sûr. Ainsi a-t-on retrouvé le maître-autel à Herfelingen, les magnifiques stalles à Vilvorde, deux confessionaux à Wesembeek. Les identifications sont déjà anciennes. En effet, les archives ont été soigneusement dépouillées par A. Wauters, M. S. Pierron et le R. P. M. Dykmans. Cependant, M. A. Jansen souhaite d'encore plus minutieuses recherches qui tenteront peut-être un jour son inlassable patience. En attendant, son but consiste moins à nous donner de l'inédit qu'à esquisser un tableau d'ensemble de la vie artistique du prieuré qui a compté parmi ses membres deux artistes, Léon de Zantberghe et Jean Wante et a occupé des artistes illustres comme Roger van der Weyden, Gaspard de Crayer, et Nicolas Rombouts. (T. à p. de *Ons Geestelijk Erf*, t. II, 1943, 26 pp.).

— Le Chanoine J. DE KEYSER ne s'est pas limité à rédiger un simple inventaire mais nous donne une véritable monographie de l'église paroissiale et de la chapelle de Notre-Dame des VII Douleurs à Zele. Ce n'est pas à nous de nous attarder sur la notice historique ou sur la description architecturale de ces deux édifices qui n'ont rien de vraiment exceptionnel. C'est d'ailleurs l'étude du mobilier qui occupe la place prépondérante parce que l'auteur s'est visiblement épris de cet ensemble très homogène et particulièrement décoratif. Les stalles sont de Guillaume Kerricx, les lambris, la chaire de vérité de son fils Guillaume Ignace, tandis que le banc de communion et deux confessionaux sont dus à Philippe Nijs. L'œuvre capitale est la Vierge de marbre que Mme J. Gabriels attribue à Artus Quellin-le-Vieux. A la chapelle Notre-Dame, le jubé et le buffet des orgues méritent une mention spéciale. Cette étude prendra place à côté de celle consacrée au mobilier de l'église de Sinay-Waes par le Professeur De Waele qui, comme l'auteur, vise à réhabiliter l'art décoratif de l'époque baroque. (*De Sint Ludgeruskerk en de kapel van O.L.V. van VII Weeën te Zele. Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamsche Academie*, t. V, 1943, n° 1 in 8°, 70 pp. 14 pl.).

— En lisant la notice de M. JAN DE SCHUYTER on est étonné de trouver dans une chapelle perdue dans la Campine, comme celle de Sainte Lucie à Meersel, des vestiges d'un riche mobilier tels qu'une belle Vierge du XV^e s. et deux anges de la même époque, des fragments de vitraux. (*De Sinte Luciakapel te Meersel. Jaarboek van Antwerpen's Oudheidkundige Kring*, t. XVII. 1941, pp. 118-128).

— Dans son étude sur *Le commerce des œuvres d'art au Moyen Age* M. l'abbé J. LESTOQUOY ne limite pas ses vues à notre pays seulement mais prend en considération l'ensemble de l'Europe médiévale. Cependant la place qu'il fait à notre pays nous incite à attirer l'attention de nos lecteurs sur ces pages tirées des *Mélanges d'histoire sociale* (t. III, 1943, 8 pp.). Comme le dit l'auteur, de même que la prospérité favorise les arts, certaines industries ont favorisé notre pays depuis une époque très reculée jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Déjà à l'époque romane les Tournaisiens exportaient des fonts baptismaux et autres sculptures de pierre. Plus tard, ce fut la dinanderie, la tapisserie et la fabrication des rétables sculptés qui enrichirent nos ancêtres. La peinture elle-même connut, sans trop déchoir, une production presque en série.

— Les *Quelques statues intéressantes* étudiées par M. l'Abbé Ch. DUBOIS sont dignes d'attention, moins par leurs qualités plastiques que par leur type iconographique. A Hollande, au lieu de l'habituelle *selbsdrite*, nous voyons un groupe formé de la Vierge Marie offrant un menu présent à l'Enfant Jésus que sainte Anne tient sur son giron. C'est, à peu de différences près, la scène que nous montre le rétable dit d'Auderghem.

Les Saints Cosme et Damien de Tihange nous donnent un aspect pittoresque du costume académique du XVIII^e siècle. Portant ensuite son attention sur Saint-Nicolas, l'auteur nous fait remarquer que si l'on voit habituellement, aux pieds du saint évêque, les trois soldats captifs dans une tour (selon une meilleure interprétation, trois néophytes émergeant de la cuve baptismale) il est rare que l'on ait ajouté, comme à Toghne, les trois jeunes filles sauvées de la misère et d'une menace pire encore. En effet, cet épisode de la vie de saint Nicolas est généralement rappelé par trois bourses ou trois globes d'or. (*Bulletin trimestriel de l'Institut archéologique du Luxembourg*, t. XIX, 1943, pp. 3-12).

— Au cours de ces dernières années, les archéologues belges ont étudié notre sculpture de la fin du Moyen Age pour saisir ses rapports avec le style réaliste de Claus Sluter. Comme on sait qu'il a pratiqué son métier à Bruxelles, on y a interrogé les œuvres, puis dans le Brabant et dans certains centres, comme Tournai, Bruges, etc. A ces excellents travaux, M. P. VERHEYDEN, ajoute un inventaire général de ce qui nous reste à Malines en fait de petites sculptures. Il faut reconnaître que cette étude ne révèle pas l'existence dans cette ville d'ateliers dont la manière était profondément originale. Les sculptures du portail de l'Hôtel de Ville de Bruxelles appartiennent à une catégorie bien supérieure à celle des documents reproduits. Le «Sacrifice d'Abraham» de l'Ancienne Maison échevinale fait exception à la médiocrité générale, mais c'est précisément l'œuvre d'un bruxellois Jan van Mansdale dit Keldermans. Les consoles des Halles sont d'un art probe, mais sans grande inspiration. La «Dalila» d'une maison privée relève de l'inspiration populaire. Les deux «Prophètes» de la même provenance offrent des barbes traitées avec une symétrie très archaisante en opposition avec le réalisme. Les sculptures du refuge de l'abbaye de St Hubert, ainsi que toutes les autres, sont d'une facture assez faible.

Cette étude complète utilement celle d'Emmanuel Neefs, et confirme l'opinion que Malines ne peut avoir été la ville qui a donné le ton aux sculpteurs flamands. Néanmoins l'auteur ne semble nullement disposé à admettre l'importance de Bruxelles comme centre artistique. (*Gebeeldhouwde Kraagsteen in Mechelsche Huizen, 14^e-15^e eeuw. Mechelsche Bijdragen* t. X, 1943, pp. 3-43, 26 illustr.).

— Quoique M. ALBERT BUVE-PAUWELS ait nettement destiné aux historiens et aux généalogistes et non aux archéologues son étude sur la dalle funéraire de Gérard Triest († 1488), nous la signalerons néanmoins aux lecteurs qui s'intéressent à notre sculpture. (*De Grafsteen van Gheeraert Triest. — Aanteekeningen. Annalen van den oudheidkundigen Kring van het Land van Waas*, t. 54, 1943, pp. 61-64).

— M. A. JANSSEN a recueilli dans les archives d'Anvers divers actes concernant Robert et Jean Colyns de Nole. A ce propos, l'auteur rejette la rectification du P. Ligtenberg qui n'admettait pas que Robert Colyns de Nole ait pu être reçu au métier d'Anvers en 1591, mais en 1594, parce que son inscription dans les registres de la bourgeoisie ne remontait qu'à 1593. Tous ceux qui ont pratiqué les archives savent, en effet, que la qualité de bourgeois était souvent acquise par un nouveau venu plusieurs années après sa réception dans un métier. (*Documenten betreffende de Beeldhouwers Colyns de Nole te Antwerpen. Tijdschrift voor Geschiedenis en Folklore*, 1943, pp. 137-167).

— Malgré les circonstances défavorables empêchant non seulement de voyager, mais aussi de consulter la plupart des fonds d'archives et des cabinets d'estampes, MM. Ad. JANSSEN et C. VAN HERCK nous donnent, au sujet de sculpteurs anversoises de l'époque baroque, trois longues études qui témoignent d'un labeur considérable mené avec beaucoup d'ordre et de soin. Les circonstances ont dicté le plan de ces travaux qui

constituent chaque fois un état très complet de la question. Toutes nos connaissances actuelles, sont présentées selon une méthode uniforme: brève introduction, catalogue chronologique des œuvres avec renvoi aux sources, esquisse d'une synthèse sur la personnalité de l'artiste et bibliographie. Quand le moment sera plus favorable, les auteurs pourront compléter eux-mêmes ces exposés par des matériaux inédits et ajouter encore à ces catalogues si fournis mais qui, cependant, ne seront jamais complets.

La première de ces études: *Guillielmus Kerricx, Antwerpsch Beeldhouwer, 1652-1719*, a paru dans le *Jaarboek van Antwerpen's Oudheidkundige Kring*, (t. XVII, — 1941 — pp. 117). Les auteurs considèrent cet artiste comme le plus pondéré des sculpteurs baroques. C'est en effet la raison pour laquelle il excelle particulièrement dans les grands ensembles mieux équilibrés et parfaitement décoratifs.

— Le même fascicule contient une notice presque aussi complète sur *Peeter Scheemackers, Antwerpsch Beeldhouwer, 1652-1714*. (pp. 129-188). C'est surtout dans ses monuments funéraires d'un style tragique impressionnant que cet artiste a fait preuve d'originalité. On sait l'excellent parti qu'il a tiré aux monuments Keurlinck van Delft à N. D. d'Anvers et du marquis del Pico à l'église St Jacques, de la sinistre apparition de la mort sous forme de squelette.

— Le Cercle archéologique d'Anvers a accueilli dans son annuaire de l'année suivante une troisième étude des mêmes auteurs. La documentation y est toujours aussi abondante, et concerne cette fois *J. P. van Bourscheit I* et *J. P. Bourscheit II, Antwerpsche Beeldhouwers uit de 18^e eeuw* (pp. 35-106). Les auteurs accordent volontiers créance aux affirmations de J. Van der Sanden, qu'ils ont d'ailleurs largement utilisées dans les autres études. Cet écrivain fut le premier à parler de J. P. Bourscheit, mais son témoignage n'a pas tout à fait la valeur de celui d'un véritable contemporain. Il faut évidemment lui accorder un plus large crédit qu'à Van Lérius, qui oubliait parfois que, pour un archéologue, un document n'est pas un texte, mais une œuvre d'art. Si une mention dans les archives attribue à un artiste une œuvre en contradiction avec son style, il faut croire de préférence le style ou la manière de l'artiste. Ainsi, le Christ attendant le supplice du monument H. Van Borckhoven à St Jacques d'Anvers ne paraît pas être de J. P. Van Bourscheit, comme le veut Van Lérius.

— Dans un précédent article Mlle M. CALBERG préconisait la remise de l'antependium, dit de Grimbergen, dans son état primitif. Son projet a heureusement été agréé et ce chef-d'œuvre a recouvré son unité originale. M. Crick a apporté une collaboration inattendue à cette étude en déchiffrant des documents qui ont servi de remboursement à la broderie. (*La Restitution du devantier d'autel de l'ancien hôtel de Nassau. Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, t. XV — 1943 — p. 118-123).

— La pièce que Mme CRICK-KUNTZIGER nous présente comme *Une tapisserie à l'image de Notre-Dame de Montaigu*, constitue par ses dimensions minuscules, un échantillon aussi curieux que rare de l'art de tisser, au début du XVII^e s. Ajoutons que le baron Gendebien vient de l'offrir généreusement à l'Etat. (*Même Bulletin*, t. XV, 1943, p. 121-139).

— *Un portrait de Claude-Joseph Bommer, artiste modeleur*, constitue un autre don reçu par nos Musées Royaux. L'étude en est faite par M. JEAN HELBIG. (*Même Bulletin*, t. XV, 1943, p. 25-26).

— M. C. VAN HERCK consacre quelques pages bien illustrées aux pavements anversoïses en céramique et explique surtout comment on combinait les carreaux pour en faire

les prestigieux ensembles comme ceux du Vyne et Herckenrode, Rameyen. (*Antwerpsche ornament-tegels der 16^e eeuw. XVII^e Jaarboek van Antwerpen's Oudheidkundige Kring*. — 1941 — pp. 28-36).

— Dans son étude publiée, *A propos de l'acquisition d'une trousse de table de 1597*, Mlle A. BARA fait preuve à la fois de sagacité et de prudence. De sagacité, disons-nous, car il est parfaitement exact que le décor si délicat du couteau et de la fourchette doivent incontestablement faire penser à Théodore de Bry ou à l'un de ses émules. De prudence, ajoutons-nous, parce que, malgré ce rapprochement convaincant, l'auteur ne se hasarde pas encore à affirmer, d'une façon catégorique, que ces deux pièces d'orfèvrerie ont été fabriquées dans notre pays. En réalité, on ne se refusera pas à considérer la démonstration comme définitive et la voie est ouverte pour restituer à nos artisans une paire de couteaux semblables conservés jaunis dans les collections Spitzer. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, t. XV, 1943, pp. 70-83).

— M. L. KESTELOOT fait partir d'une paire de pots d'étain du Musée de la Grande Boucherie à Anvers, une intéressante recherche sur l'origine d'une forme caractéristique répandue en Campine et dans le Brabant. (*Timmen «slapkannen» in het Museum «Vleeschhuis» te Antwerpen. XVII^e Jaarboek van Antwerpen's Oudheidkundige Kring* — 1941 — pp. 37-40).

Jean SQUILBECK.

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

— Le fait d'être octogénaire n'empêche pas M. Hulin de Loo de s'intéresser vivement aux problèmes qui ont retenu son attention au cours d'une longue carrière. Il semble même vouloir faire effort pour condenser sa pensée au sujet de diverses questions controversées; à preuve l'important article publié récemment sur la question Van Eyck (G. HULIN de Loo, *Le sujet du retable des frères Van Eyck à Gand: la glorification du Sauveur, Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, III, 1940-1942. Bruxelles, (1943), p. I-16). L'auteur décrit une nouvelle fois le retable; nous résumons ici ces conclusions de M. Hulin: Jean Van Eyck est l'auteur des revers. A Hubert revient la gloire d'avoir conçu et réalisé l'intérieur, Jean se bornant à parachever et à exécuter les panneaux avec Adam et Eve; ces personnages sont en effet conçus suivant une autre perspective que le reste de la composition. L'Apocalypse a inspiré le peintre, mais aussi le texte de la Légende dorée relatif à l'instruction de la fête de Toussaint, comme encore les textes liturgiques des fêtes de la Toussaint et de Saint Jean de la Porte Latine. C'est Dieu le Fils en majesté qui préside dans la zone supérieure et non le Père. La différence d'échelle entre les personnages des deux registres n'a aucune importance. Van der Weyden dans le retable de Beaume et Enguerrand Quarton dans le *Couronnement de la Vierge* de Villeneuve adoptent le même procédé; or il ne peut être question de reconnaître deux mains dans ces œuvres. La part de Jean se réduit à l'apposition de glacis sur l'esquisse exécutée par Hubert. M. Hulin de Loo n'accepte pas le partage des divers panneaux entre les deux frères, c'est dans le sens de l'épaisseur des couches de couleurs qu'il convient d'étudier la différence de mains. En conclusion, l'auteur réaffirme que Hubert a conquis l'espace et la lumière, qu'il a créé le vaste polyptyque de Gand, Jean harmonisant l'ensemble avec génie et créant les figures d'Adam et d'Eve comme la composition des revers. L'auteur revient, dans un appendice, sur l'article concernant le quatrain qu'il publia en 1934 dans la *Revue Archéologique*; il note deux corrections à y faire: il faut lire *Hubertus deyck* et non *eyck*; d'autre part, la conjecture *perfunctus* est la seule acceptable aux yeux de M. Hulin de Loo.

— M. V. Tourneur est intervenu dans la querelle relative à la restitution du quatrain peint sur l'encadrement des volets extérieurs de l'*Agneau mystique*; nous en avons rendu compte dans cette *Revue*, XIII, 1943, p. 94-95. L'auteur revient sur la question apportant de précieux compléments de documentation (V. TOURNEUR, *Un second quatrain sur l'Agneau mystique, Bulletin de la Classe des Lettres, Académie royale de Belgique*, 1943, p. 57-66). A la suite de M. Renders, il a découvert un quatrain dans un recueil de poésies latines de Maximilien De Vrient (Vrientius), un lettré gantois de la fin du XVI^e siècle. Mais M. Tourneur en fait une étude approfondie. Il constate que ce quatrain ne se termine pas par un chronogramme, alors que le compilateur est spécialiste en ce genre. Le texte rappelle le nom du donateur et celui du peintre (un seul) dont il ne donne pas le prénom; il ne fait aucune allusion à la date du tableau. M. Tourneur en conclut que ce quatrain est antérieur à celui du polyptyque, sinon il s'en serait inspiré pour être plus précis et complet. De Vrient étant apparenté à la famille Vydt, a écrit la tradition qui vivait dans la famille du donateur, tandis que le quatrain du retable rappelle la tradition des rhétoriciens et fut composé après 1614, année de la mort de De Vrient. M. Tourneur constate que, par des voies différentes, il arrive à une conclusion identique à celle développée par M. Renders concernant l'origine du quatrain du retable.

— Depuis les travaux de Durrieu, Winkler et Leroquais, l'œuvre du miniaturiste brugeois Guillaume Vrelant est mieux connue. M. Fr. LYNÀ propose d'ajouter quatre manuscrits enluminés au catalogue du maître et de son atelier (*Onbekende handschriften verluicht door Willem Vrelant en zijn atelier, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, IX, 1943, p. 237-253). Ce sont quatre manuscrits conservés à la Bibliothèque Royale à Bruxelles. La traduction française faite en 1445 par Jean Lebègue de la «Première guerre punique de Leonardo Bruni d'Arezzo» comporte quelques pages enluminées par Vrelant qui s'essaie ici à la technique de la grisaille dont la faveur est si grande au cours de la seconde moitié du XV^e siècle. D'autres pages sont l'œuvre d'un artiste fort original, sachant unir tous les éléments d'une scène et insuffler un sens dramatique à la représentation. M. LYNÀ ne connaît aucune miniature qui lui soit attribuable en dehors de ce groupe. Les trois autres manuscrits sont plutôt sortis des mains de disciples de Vrelant: ils se caractérisent par leur jolie décoration.

— M. W. VANBESLAERE, se basant sur les idées développées par Pinder dans sa «Kunstgeschichte nach Generationen» (1926) veut étudier Quentin Metsys, non d'après la méthode évolutive, mais suivant le principe des générations (*Quinten Metsys, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, IX, 1943, p. 255-267). Envisageant le peintre dans la succession des manières d'expression, il le considère comme appartenant plus à la génération de 1460 qu'à celle de la grande Renaissance.

— Pendant son séjour dans les Pays-Bas (1520-1521), Albert Dürer peignit et offrit à son ami Rodrigo d'Almada, chef des marchands portugais à Anvers, le *Saint Jérôme* que conserve le musée de Lisbonne. Cette œuvre est l'archétype d'une longue série de répliques exécutées par plusieurs peintres flamands du XVI^e siècle, et notamment par Joos Van Cleve, Marinus Van Roymerswaele, Jan Van Hemessen. Fr. WINKLER (*Dürers Lissaboner Hieronymus, Pantheon*, février 1944, p. 12-16) attire l'attention sur un type de saint Jérôme plus ancien que celui de Dürer; il s'agit du type créé par Quentin Metsys et dont l'exemplaire reconnu comme authentique par Winkler se trouve au musée de peinture de Vienne. Le maître anversois y révèle ses qualités de psychologue subtil, d'artiste recherchant l'élégance des attitudes. Sans doute pourrait-on trouver l'origine de ce type dans les réalisations du Maître de Flémalle, car Metsys est respec-

tueux de la tradition. Durer préfère puiser son inspiration dans la contemplation directe de la nature elle-même. La tête du vieillard âgé de 93 ans annonce celle du Saint Jérôme de Lisbonne.

— MM. P. Wescher, K. Steinbart et P. Bautier ont étudié l'œuvre du peintre malinois du XVI^e siècle Vincent Sellaer. M. HOOGWERFF revient sur la question (*Vincent Sellaer en zijn verblijf te Brescia, Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, III, 1940-1942. Bruxelles, (1943), p. 17-27), revisant le catalogue du maître qu'il enrichit de quelques attributions d'œuvres débaptisées ou de répliques. L'intérêt de Sellaer réside dans le fait qu'il est un épigone flamand de la manière léonardesque. Mais l'auteur est frappé par la parenté de son type féminin avec les créations de Calisto da Lodi et d'Alessandro Bonvicini, dit il Moretto, de même que des rapports de son type marial avec celui d'un autre peintre de Brescia, Romanino. Le maître malinois aurait donc puisé une partie de son inspiration dans le domaine situé à la frontière lombardo-vénitienne, au nord du lac de Garde. D'où cette hypothèse avancée par Hoogwerff que Sellaer, venant de Milan, aurait séjourné de 1521 à 1525 à Brescia. Il y aurait même collaboré avec Moretto dans une des fresques décorant l'église Saint-Jean l'Évangéliste de cette ville. En effet la *Manne céleste* présente un aspect coloristique autre que les compositions proches; cette collaboration aurait existé aussi pour une série de tableaux en l'honneur du Saint-Sacrement, série aujourd'hui dispersée dans plusieurs collections particulières.

— M. L. LEBEER (*Nog enkele wetenswaardigheden in verband met Pieter Bruegel den oude, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, IX, 1943, p. 217-236) complète les observations faites par M. Van Bastelaer en 1908 concernant certaines gravures de Pierre Bruegel l'ancien. Poursuivant ses études destinées à mieux faire comprendre la signification réelle des créations de Bruegel, il analyse d'abord le thème du Mercier pillé par des singes. Il en trouve l'origine au XV^e siècle et dénombre les représentations qui en furent réalisées alors. Il signale notamment deux gravures italiennes. Parmi les prototypes de la suite des Onze vaisseaux de mer gravée par Frans Huys d'après Bruegel, M. Lebeer mentionne également des œuvres gravées vénitiennes et florentines datant de 1460 à 1480. Bruegel semble s'être inspiré de ces pages. Ces rapprochements proposés apportent un élément nouveau pour l'étude du problème des rapports de Bruegel et de l'Italie.

— Nous avons signalé un article récent sur le peintre malinois peu connu et rare, Jacques De Poindre (cf. cette *Revue*, XIII, 1943, p. 95). M. DUVERGER communique tous les renseignements qu'il a pu découvrir au sujet de cet artiste (*Enkele gegevens betreffende schilder Jacob De Punder, alias De Poindre, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, IX, 1943, p. 211-215). Il fait le point de ce qu'on a dit de cet artiste secondaire et précise en particulier les données relatives à son séjour à Bruxelles où il se fixe vers 1560, quelques années avant son départ pour le Danemark et l'Allemagne.

— Etudiant *L'Encadrement artistique d'une requête à l'impératrice Marie-Thérèse* (*Bulletin de la classe des Beau-Arts, Académie royale de Belgique*, XXV, 1943, p. 8-26), M. P. SAINTENOY conclut, après avoir analysé tous les détails iconographiques et symboliques qui y apparaissent, qu'il s'agirait d'un travail exécuté par Charles Eisen vers 1764-1774, sans doute à l'occasion d'une requête pour être admis à l'Académie. Cet artiste connu la faveur de Louis XV; mais écarté de la cour, il rentra à Bruxelles et tenta de s'y faire remarquer. Il mourut à Bruxelles le 4 janvier 1778.

J. LAVALLEYE.

TABLE DES MATIERES DU TOME XIV
 INHOUDSTAFEL VAN HET VEERTIENDE BOEKDEEL

QUATORZIEME ANNEE 1944
 VEERTIENDE JAARGANG 1944

	P. Blz.
ARTICLES. — BIJDAGEN.	
ARSCHOT (Cte D'). — Tableaux peu connus conservés en Brabant	143
BAUTIER (P.). — Tableaux qui passent; un Primitif portugais	165
DEBOUXHTAY (P.). — A propos de l'Agneau mystique	169
COLBERT DE BEAULIEU (J. B.). — Un nouveau portrait de Louis XI	57
GERLO (ALOÏS). — Erasmus en Quinten Matsys	33
HELBIG (J.). — Jacques Floris va-t-il enfin se révéler	129
HELBIG (J.). — Le flux du style Renaissance dans les vitraux liégeois	69
JANSSENS DE BISTHOVEN (A.). — De bovenzaal van het Brugsche Stadhuis en haar bebeeldhouwd kalender	113
ROLLAND (P.). — La première église Saint-Donatien à Bruges	101
PARMENTIER (R. A.). — Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu	5
VINCENT (JACQUES). — Au sujet de la tour et du «solarium» de S. Donatien à Bruges	47
 CHRONIQUES. — KRONIEKEN.	
<i>Académie royale d'Archéologie de Belgique. — Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde.</i>	
Liste des membres. — Ledenlijst	81
Rapport sur l'exercice 1943. — Verslag op het dienstjaar 1943	85
Procès-verbaux des séances. — Verslagen van de zittingen	86
 BIBLIOGRAPHIE.	
<i>I. Ouvrages. — Werken.</i>	
AUBERT (MARCEL) et VERRIER (J.). — L'architecture française à l'époque gothique (PAUL ROLLAND)	95
BOUTMY (JOS.). — Werken voor Klavecimbel, uitgegeven door Jos. Wattelet, met een levensbericht door Suzanne Clercx (CH. VAN DEN BORREN)	185
BREUER JACQUES). — La Belgique romaine (G. FAIDER-FEYTMANS)	91
BRIGODE (SIMON). — Les églises gothiques de Belgique (PAUL ROLLAND)	180
BYVANCK (A. W.). — De middeleeuwsche boekillustratie in de noordelijke Nederlanden (I. LAVALLEYE)	175
CHAPOT (VICTOR). — Les styles du monde romain (PAUL ROLLAND)	171
CLERCX (UZANNE). — Grétry (CHARLES VAN DEN BORREN)	183
DAVREUX (JULIETTE). — La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments (M. HÉLIN)	90
FIERENS (PAUL). — La peinture flamande de Bruegel au XVIII ^e siècle (J. LAVALLEYE)	173
FIERENS (PAUL). — Chaires et confessionnaux baroques (AD. JANSEN)	98
GANSHOF (F. L.). — Etude sur le développement des villes entre Loire et Rhin au Moyen Age (PAUL ROLLAND)	95
GESSLER (JEAN). — Stromata Mediae et Infimae Latinitatis (PAUL ROLLAND)	178
HELBIG (JEAN). — De glasschilderkunst in België (AD. JANSEN)	176
HEYMAN (GEORGES). — Préhistoire économique générale (G. FAIDER-FEYTMANS)	182
LUYCKX (THÉO) et BROECKX (JAN). — Brugge (PAUL ROLLAND)	97
ROLLAND (PAUL). — Intérieurs tournaisiens (S. BRIGODE)	181
ROLLAND (PAUL). — La sculpture tournaisienne (A. JANSEN)	172
ROLLAND (PAUL). — Tournai «Noble cité» (Vte TERLINDEN)	179

SCHOOTEDEN-WÉRY (Mme J.). — Charles de Lorraine et son temps (PAUL ROLLAND)	P. Blz.	186
TERLINDEN (Vte). — Les tableaux d'histoire du Musée royal d'art ancien de Bruxelles (S. SULZBERGER)		186
THIRAUT DE MAISIÈRES (abbé). — L'architecture religieuse à l'époque de Rubens (PAUL ROLLAND)		96
VAN DEN WYNGAERT (FRANR). — Antoon Van Dyck (J. LAVALLEYE)		174
VANNERUS (JULES). — Le limes et les fortifications gallo-romaines en Belgique. Enquête toponymique (G. FAIDER-FEYTMANS)		92
VAN ORLEY (BERNARD). — Publication de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles sur... (S. SULZBERGER)		100
VAN PUYVELDE (LÉO). — Le génie de Rubens (S. SULZBERGER)		186
VAN THIENEN (F. W. S.). — Algemeene kunstgeschiedenis II (PAUL ROLLAND)		89
VAN WERVEKE (HANS). — Bruges et Anvers (PAUL ROLLAND)		177
VAN ZYPE (G.). — Rubens (PAUL ROLLAND)		184
 II. <i>Revue</i> s et notices. — <i>Tijdschriften en korte stukken</i> .		
1. Architecture. — Bouwkunst (S. BRIGODE)		188
2. Sculpture et arts industriels. — Beeldhouwkunst en sierkunsten (JEAN SQUILBECK)		191
3. Peintures et dessin. — Schilder- en teekenkunst (J. LAVALLEYE)		195
TABLES ANNUELLES — JAARLIJKSCHE REGISTERS		198

TABLE DES PLANCHES — ILLUSTRATIETAFEL

TABLE IDEOLOGIQUE. — ONDERWERPTAFEL.

Eglise des Grands Carmes à Anvers, emplacement des verrières	139
Couvent des Grands Carmes à Anvers, vue générale	134
Le Christ au Cédron, par ANTOINE SALLARTS	160
Le Christ au Cédron (gravure), par ANTOINE SALLARTS	160
Christ de douleur, par CRISTOVAO DE FIGUEIREDO	168
Décollation de saint Jean-Baptiste, par ANTOINE SALLARTS (église de Relegem)	148
Décollation de saint Jean-Baptiste (gravure) par ANTOINE SALLARTS	154
Décollation de saint Jean-Baptiste, par JAN FRANCKEN	154
Délivrance de saint Pierre, par THÉODORE VAN LOON	144
Eramus médaille	38
Erasmus (portret van), door QUINTEN METSYS	34
Gillis (Pieter) (portret van), door QUINTEN METSYS	34
Kraagsteenen, Stadhuis, Brugge	122
Louis XI, crayon du Recueil d'Arras	58
Louis XI, dessin à la plume d'ANTOINE DE SUCCA	62
Louis XI, médaille de FRANCESCO LAURANDO	58
Oordeelsdag, paneer toegeschreven aan JAN PROVOST	14
Quittances signées d'ANTOINE SALLARTS	156
Saint Marc, saint Paul et saint Pierre, gravure de J. B. Barbé d'après VAN LOON	146
Stadhuis, Brugge, Bovenzaal, Grondplan	121
Triptiek van Jan Pardo, middentalereel en vleugels	18
Vitrail, détail de l'arbre de Jessé, par ARNOULT DE NIMÈGUE	134
Vitrail, Christ en croix, Liège, église Saint-Jacques	76
Vitrail, La conversion de saint Paul, Liège, cathédrale	72
Vitrail, Résurrection, Liège, église Saint-Servais	76
Vitrail, Saint Joachim et sainte Anne, Liège, église Saint-Martin	76
Vitrail, Saint Martin et le mendiant, Liège, église Saint-Martin	76
Voûte romaine en tuiles, Tournai, rue de Pont	109

TABLE ONOMASTIQUE. — NAAMTAFEL.

	P. Blz.
BARBÉ (J. B.). — Saint Marc, saint Paul en saint Pierre	146
DE FIGUEIREDO (CRISTOVAO). — Christ de douleur	168
DE NIMÈGUE (ARNOULT). — Détail de l'arbre de Jessé	134
DE SUCCA (ANTOINE). — Portrait à la plume de Louis XI	62
FRANCKEN (JAN). — Décollation de saint Jean-Baptiste	154
LAURANDO (FRANCESCO). — Médaille de Louis XI	58
METSYS (QUINTEN). — Portret van Erasmus	34
METSYS (QUINTEN). — Portret van Pieter Gillis	34
PROVOST (JAN) toegeschreven aan. — Pannel met den Oordeelsdag	14
SALLARTS (ANTOINE). — Le Christ au Cédron	160
SALLARTS (ANTOINE). — Le Christ au Cédron, gravur	160
SALLARTS (ANTOINE). — Décollation de saint Jean-Baptiste	148
SALLARTS (ANTOINE). — Décollation de saint Jean-Baptiste, gravure	154
SALLARTS (ANTOINE). — Trois quittances signées.	156
VAN LOON (THÉODORE). — Délivrance de saint Pierre	144
VAN LOON (THÉODORE). — Saint Marc, saint Paul en saint Pierre, gravure	146

TABLE TOPOGRAPHIQUE. — TOPOGRAFISCHE TAFEL.

ANVERS. Eglise des Grands Carmes. Emplacement des verrières	139
ANVERS. Couvent des Grands Carmes, vue générale	134
ARRAS. Bibliothèque. Portrait de Louis XI	58
BRUGGE. Stadhuis. Bovenzaal, grondplan	121
BRUGGE. Stadhuis. Kraagsteenen	122
BRUGGE. Oordeelsdag, toegeschreven aan Jan Provost	14
BRUGGE. Triptiek van Jan Pardo	18
BRUSSEL. Erasmus medaille	38
BRUXELLES. Portrait de Louis XI par Antoine de Succa	62
BRUXELLES. Décollation de saint Jean-Baptiste	154
LIÈGE. Cathédrale, vitrail, La Conversion de saint Paul	72
LIÈGE. Saint-Jacques, vitrail, Christ en croix	76
LIÈGE. Saint-Martin, vitrail, Saint Joachim et sainte Anne	76
LIÈGE. Saint-Martin, vitrail, Saint Martin et le mendiant	76
LIÈGE. Saint-Servais, vitrail, Résurrection	76
LISBONNE. Musée ancien. Christ de douleur	168
LONDRES. Vitrail, Détail de l'Arbre de Jessé	134
LONGFORD CASTLE. Portret van Pieter Gillis	34
RELEGEM. Eglise. Décollation de Saint Jean-Baptiste	148
ROME. Portret van Erasmus	34
TOURNAI. Voûte romaine en tuiles	109
WOLUVE S. PIERRE. Eglise Saint-Pierre. Délivrance de saint Pierre	144
WOLUVE S. PIERRE. Eglise Saint-Pierre. Le Christ au Cédron	160

Autoris. n° 602.

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

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

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

Des réductions sont accordées le cas échéant.

