
DIRECTION : PAUL ROLLAND, 69, RUE SAINT-HUBERT, ANVERS

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

COURONNÉE PAR L'INSTITUT DE FRANCE

publiée par L'ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours de LA FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL TRIMESTRIEL

XVI - 1946 - 3/4

DRIEMAANDEL. UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
OUDHEIDKUNDE EN
KUNSTGESCHIEDENIS

BEKROOND DOOR HET FRANSE INSTITUUT

uitgegeven door DE KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
met de medewerking DER UNIVERSITAIRE STICHTING

IMPRIMERIES GÉNÉRALES LLOYD ANVERSOIS, 14, RUE VLEMINCKX, ANVERS

COMITE DE PATRONAGE - BESCHERMINGSCOMITE

MM. Pierre BAUTIER, C. JUSSIANT, Willy FRI-
LING, J. PHILIPPART, F. STUYCK.

HH. Pierre BAUTIER, C. JUSSIANT, Willy FRI-
LING, J. PHILIPPART, F. STUYCK.

COMITE DE DIRECTION - BESTUURSCOMITE

Mes CRICK-KUNTZIGER et FAIDER-FEYT-
MANS ; MM. L. VAN PUYVELDE, H. NOWE,
P. BONENFANT, D. ROGGEN, P. FIERENS
R. MAERE.

Mevr. CRICK-KUNTZIGER en FAIDER-FEYT-
MANS ; MM. L. VAN PUYVELDE, H. NOWE,
P. BONENFANT, D. ROGGEN, P. FIERENS,
R. MAERE.

Secrétaire : PAUL ROLLAND.

Secretaris : PAUL ROLLAND.

Secrétaire-adjoint : JACQUES LAVALLEYE.

Adjunct-secretaris : JACQUES LAVALLEYE.

SOMMAIRE — INHOUDSTAFEL

	Page - Bladz.
Chemische analyse van een Bronzen Bijl (S.J. De Laet en J. Eeckhout)	101
Encore le Maître de l'Annonciation d'Aix (S. Sulzberger)	109
Tableaux peu connus conservés en Brabant IV. (Comte d'Arshot)	115
Antoon van Dijck en de Fransche portretschilders (A. Corbet)	132
Le gant de la ville de Gand (H. Nowé)	149
La foi due aux tombes (A. Huart)	154

CHRONIQUE — KRONIEK :

Académie royale d'Archéologie de Belgique - Koninklijke belgische Academie voor Oudheidkunde : Procès-verbaux - Verslagen	170
--	-----

BIBLIOGRAPHIE :

Ouvrages - Werken : J. Lavalleye; Raymond Rey; Baalbeck-Palmyre; Patterns from nature; E. Marien; Jacques Pirenne; Elie Faure (Paul Rolland); Zurcher (Thibaut de Maisières); Nederlandsche monumenten (Baron Ver- haegen); E. Lambert; G. Pillemont; J. Mogin (Paul Rolland); E. Michel (J. Lavalleye); M. Tralbaut (A. Jansen); Ch. Van den Borren; V. Denis (S. Clercx); Comte d'Arshot; J. Philipp; H. De Voghelaere; W. Van Besselaere; E. Gradmann; J. Muls; (J. Lavalleye); J. Helbig; G. Van Bever (J. Squilbeck); W. de Fesch (S. Clercx); J. Tellier; N. Vloberg; Toute l'année avec le Christ (Paul Rolland); P. Verlet (J. Squilbeck); J. Goris; M. Schmitz; (Paul Rolland)	172
--	-----

TABLE DES MATIERES — INHOUDSTAFEL	195
---	-----

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

Prix de vente : Par fasc. Par an
Belgique 90 francs 160 francs
Etranger 100 francs 200 francs

Compte chèques-postaux Paul Rolland, An-
vers, n° 149.441.

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

Verkoopprijs: Per afl. Per jaar
België 90 frank 160 frank
Buitenland 100 frank 200 frank

Postcheckrekening van Paul Rolland, Antwer-
pen, n° 149.441.



CHEMISCHE ANALYSE VAN EEN BRONZEN BIJL

I.

Het weze ons toegelaten, als inleiding tot de bladzijden in dewelke Dr. Ir. J. Eeckhout een nieuwe methode beschrijft die werd aangewend bij de chemische analyse van een bronzen bijltje van Eename, enkele problemen aan te snijden in verband met het gebruik der scheikunde als hulpwetenschap voor de archeologie.

Opdat de chemische analyse werkelijk nuttige en bruikbare gegevens zou verschaffen aan den archeoloog, dienen drie voorwaarden vervuld. Eerst en vooral moet de analysemethode zoo nauwkeurig mogelijk zijn, opdat alle aanwezige elementen en hun onderlinge verhoudingen zouden kunnen bepaald worden. Ten tweede moet deze methode kunnen aangewend worden met een minimum van materiaalverbruik, opdat de te analyseeren voorwerpen niet geschonden zouden worden. De bronsanalysen vroeger ten onzent door Jacobsen (1) uitgevoerd, blijken deze eerste voorwaarde niet te vervullen; de nieuwe methode in de volgende bladzijden beschreven, schenkt integendeel in ruime mate voldoening. De laatste voorwaarde, ten slotte, is dat het grootst mogelijk aantal voorwerpen uit de praehistorische en Romeinsche tijdperken volgens dezelfde methode zouden ontleed worden. Immers, slechts door onderlinge vergelijking kunnen waardevolle resultaten verkregen worden. Met vreugde hebben we vernomen dat binnen afzienbaren tijd in het laboratorium voor Analytische Scheikunde der Universiteit te Gent, onder leiding van Professor J. Gillis, een systematisch onderzoek zal ondernomen worden naar de chemische samenstelling van alle praehistorische en Gallo-Romeinsche bronzen voorwerpen die in onze streken gevonden werden. Het ware zeer wenschelijk dat alle musca en private verzamelingen bereidwillig hun stukken ter beschikking voor deze onderneming zouden stellen. Eenmaal dat men over een groot aantal resultaten van dergelijke chemische analyses zal beschikken, zal het waarschijnlijk mogelijk zijn een oplossing te vinden voor een reeks vraagstukken waarvan we hier de voornaamste aanduiden.

(1) J. JACOBSEN, *L'âge du bronze en Belgique* (partie chimique). Bruxelles 1904.

De scheikundige ontleding moet het mogelijk maken de verschillende ertssoorten te bepalen die gebruikt werden bij het vervaardigen van het brons, en dus ook de herkomst van deze koper- en tinertsen. Dit is natuurlijk uiterst belangrijk voor de economische geschiedenis der vroegste tijden. Door de nauwkeurige omlijning van de afzetgebieden zal men misschien ook in staat zijn de verschillende productiecentra der bronzen voorwerpen te bepalen.

Door typologische vergelijking van zekere voorwerpen, b.v. de bronzen bijlen, heeft men gepoogd de chronologie van het brons-tijdperk nader te bepalen. Zoo denkt men over het algemeen dat de hulsbijlen uit de vleugelbijlen ontstaan zijn. Onlangs heeft men echter de meening geopperd dat beide typen van bijlen uit denzelfden tijd dagteekenen, maar aan verschillende cultuurkringen moeten toegeschreven worden (2). Hier kan ook o.i. de chemische analyse de juiste oplossing brengen.

Wat het Gallo-Romeinsche tijdperk betreft, moet het door de chemische ontleding gemakkelijk kunnen uitgemaakt of de voorwerpen in Noord-Gallië (b.v. te Bavai) vervaardigd zijn geworden, ofwel uit Italië (Etrurië) of elders (b.v. Alexandrië) werden ingevoerd. Ten slotte zal het bij zekere verdachte stukken niet moeilijk vallen te bepalen of we ze als authentiek mogen aanschouwen ofwel als moderne nabootsingen moeten verwerpen.

*
* *

De bijl waarvan hieronder de analyse beschreven wordt, werd aan het archaeologisch museum der Rijksuniversiteit te Gent geschonken door den heer architect Ad. Van de Walle, van Gent. Het is een hulsbijl waarvan beide zijden versierd zijn met drie ribben. Ze dagteekent van de vierde periode van het brons-tijdperk (volgens de classificatie van Déchelette). Deze bijl werd in 1938 gevonden op een diepte van 2 m. in kleigrond, in de steenbakkerij Van de Moortel, gelegen te Eename (Oost-Vlaanderen), op den rechter oever van de Schelde, ten Noorden van den spoorweg Brussel-Kortrijk.

S. J. DE LAET.

*
* *

(2) Zie b.v. E. SPROCKHOFF, *Niedersachsens Bedeutung für die Bronzezeit Westeuropas Zur Verankerung einer neuen Kulturprovinz* (31. Bericht d. Röm.-Germ. Komm. 1941, II. Teil, pp. 1-138. Berlin, 1942).

II.

Voor een volledige chemische analyse van het brons waaruit het te onderzoeken bijtje blijkbaar was gegoten, kon onmogelijk voldoende materiaal worden uitgedraaid zonder gevaar het stuk op ongeoorloofde wijze te schenden. Hier moest dus een analysemethode worden toegepast welke toelaat, met een minimum van materiaalverbruik, alle aanwezige elementen, ook in de geringste concentratie, met een behoorlijke nauwkeurigheid te bepalen. Wel kunnen we thans langs microchemischen weg ook met zeer weinig materiaal nauwkeurige analyses uitvoeren, maar talrijke elementen, in geringe concentratie aanwezig, zullen zeker bij deze methode ontsnappen. Trouwens zou een volledige quantitative analyse voor deze laatste elementen, dikwijls sporenelementen, zelfs met veel materiaalverbruik, buitengewoon moeilijk en langdurig zijn. Alleszins bestaat er geen twijfel dat een scheikundige analyse voor vele elementen, welke nochtans van belang zijn om een indeeling van de voorwerpen van metallurgisch standpunt uit toe te laten, ontoereikend is. Hierop werd reeds door Montelius (3) en door Mestorf (4) gewezen.

Alleen de quantitative spectraalanalyse kan hier de gewenschte oplossing brengen. Twee methoden komen hierbij in aanmerking, n.l. de gecondenseerde vonk, en de boogmethode.

Door Winkler (5) werd reeds vroeger met hetzelfde doel de quantitative spectraalanalyse van koperlegeringen met de gecondenseerde vonk bestudeerd, en talrijke analyses werden volgens deze methode gedaan. We konden echter op dit oogenblik over de analysetabellen uit Winkler's onderzoek niet beschikken en misten bovendien alle gegevens over de arbeidsvoorwaarden. Een nieuw onderzoek hierover voor de analyse van één enkel monster zou buitengewoon tijdrovend geweest zijn en beschouwden we dan ook als ongewenscht, des te meer dat de boogmethode met trappensektor volgens Breckpot (6), welke gevoeliger is dan de vonkmethode, toelaat alle onzuiverheden tot de kleinste concentraties te bepalen.

Bij deze methode worden de verschillende onzuiverheden, onder vorm van oxyden, gemengd met een konstante hoeveelheid koper, eveneens onder vorm

(3) O. MONTELIUS, *Arch. f. Anthropologie*, XXIII, 1895, 449.

(4) J. MESTORF, *Arch. f. Anthropologie*, XXIII, 1895, 449, aanmerking.

(5) J. WINKLER, *Quantitative Spektralanalytische Untersuchungen an Kupferlegierungen zur Analyse von vorgeschichtlichen Bronzen. Veröffentlichungen des Landesanstalt f. Volkheitskunde zu Halle a.d.S.*, 7, 1935.

(6) R. BRECKPOT, *Chimie et Industrie*, No spécial du 13e congrès, 1933.

van oxyde. Deze oxyden worden doorgaans verkregen door zacht gloeien der nitraten. Dit mengsel van oxyden wordt op een uitgeholde graphiet als cathode tegenover een puntvormige graphiet als anode opgenomen. De cathode staat onderaan. Om uitdistillatie gedurende de opname zooveel mogelijk te vermijden, wordt gewerkt met kleine stroomsterkte, nl. 1 amp. De opname begint onmiddellijk bij het aansteken van den boog en duurt 3 min. Voor de spleet van de spectograaf, welke met behulp van een geschikte condenser homogeen wordt belicht, draait een trappensektor met 6 trappen, uitgesneden volgens een meetkundige rede, $r = 2,5$. De spleetbreedte van de spectograaf bedraagt 0,015 mm. De verkregen spectrogrammen worden visueel onderzocht bij 20-voudige vergroo-ting, onder de spectroprojector van Zeiss. Voor verschillende lijnenparen, be- staande uit een onzuiverheidslijn en een koperlijn, worden de trappen opgezocht waarvan de zwarting dezelfde is. Uit het rangnummer der trappen met gelijke zwarting, eventueel geïnterpoleerd, kan dan, rekening houdend met de gekende rede van den sektor, de verhouding van de belichtingstijd, waarvoor gelijke zwarting ontstaat, bepaald worden. Deze verhouding noemt men de schijnbare relatieve intensiteit. Ze kan in trappen of in % worden uitgedrukt. Hiervoor geldt de betrekking :

$$\begin{aligned} \text{rel. int. (R. I.)} &= r^a && \text{of} \\ \text{log. R. I.} &= a \log. r \end{aligned}$$

waarin r de rede van den sektor is en a het verschil in rangnummer der trappen van gelijke zwarting.

Sedert enkele jaren werd door Breckpot (7) het nieuwe begrip efficiëntie, ε , ingevoerd. Hij toont aan dat het efficiëntieverschil, $\Delta \varepsilon$, tusschen 2 lijnen ge-geven wordt door de betrekking :

$$\Delta \varepsilon = a \log. r.$$

Volgens deze methode heeft Breckpot met zijn medewerkers de meeste on- zuiverheden in CuO als basis onderzocht, tot concentraties van 1 %, en tabellen medegedeeld welke voor het bepalen van onzuiverheden in onbekende mengsels bruikbaar zijn.

Deze methode leent zich uitermate goed voor de quantitative bepaling van onzuiverheden in brons, dat, zooals we hier mogen verwachten, behalve Sn, wel- licht geen andere elementen in concentraties hooger dan 1 % bevat. Nu kan Sn

(7) R. BRECKPOT, *Spectrochimica Acta*, 1, 2, 1939.



Bronzen Bijl van Eename



in HNO_3 -midden gemakkelijk als metatanzuur worden afgescheiden, zooals dit bij de chemische analyse van brons gebruikelijk is. Na affiltreeren krijgen we een filtraat, dat bestaat uit Cu, naast kleine hoeveelheden andere elementen, anderzijds een neerslag dat bestaat uit Sn, waarin evenwel geringe hoeveelheden onzuiverheden kunnen aanwezig zijn. Beide fracties kunnen met zuiver CuO worden gemengd in behoorlijke hoeveelheid om rechtstreeks volgens de hierboven beschreven methode te worden onderzocht.

Praktisch zijn we hierbij als volgt te werk gegaan: Voor het nemen van het noodige analysemateriaal deden we zooals dit reeds door Mestorf (8) in aansluiting met Montelius (9) werd beschreven. Op de ons aangewezen plaats van de bijl werd, na verwijderen van de oppervlakkige onzuiverheden, een boring gemaakt van circa 4 mm. diepte, met een drill van 3 mm. diameter. We letten er vooral op niet door het stuk heen te boren om onzuiverheden van de binnenkant van de bijl in het analyse-materiaal te vermijden. De boorlingen werden zorgvuldig op zuiver papier opgevangen. We bekwamen circa 300 mg. Een hoeveelheid hiervan van 250 mg. werd in een kwartsschaaltje opgelost in 2 ml. HNO_3 14 N met 1 ml. H_2O , en daarna op het waterbad verwarmd tot alle nitreuse dampen verdwenen zijn. Daarna wordt 10 ml. heet water toegevoegd, even gekookt, en dan op het waterbad in rust gelaten gedurende een half uur. Daarna werd gefiltreerd op een dicht filter. Het neerslag werd gewasschen met warm 5 %-ig HNO_3 en heet water. Het werd daarna verascht en gegloeid:

gevonden gewicht *onzuiver* SnO_2 : 0,0198 g.

gehalte Sn : $\leq 6,23$ %

Behandeling van het neerslag:

Een hoeveelheid van 15,84 mg. van het neerslag werd gemengd met een oplossing van 200 mg. koper in HNO_3 . We gebruikten hiertoe electrolytisch koper. De troebele oplossing werd daarna voorzichtig, en onder oproeren, drooggedampt en zacht gegloeid in een kwartskroesje. De rest van oxyden werd voorzichtig losgekrabd en dan zorgvuldig in een agaadmortier overgebracht. De laatste hoeveelheden werden met alcohol overspoeld. Het mengsel werd dan onder alcohol gemengd tot de alcohol verdampt is, daarna gedroogd op 100° .

We bekomen aldus een mengsel waarin voor 100 mg. Cu (als oxyde) minder dan 6,23 mg. Sn aanwezig zijn, naast geringe hoeveelheden onzuiverheden (eveneens als oxyden): *mengsel (a)*.

(8) l. c.
(9) l. c.

Om ook het Sn volgens dezelfde methode te kunnen bepalen werden 10,8 deelen van dit mengsel met 90 deelen Cu (als oxyde) onder alcohol gemengd en daarna gedroogd. Hierin is dan de concentratie van Sn $\leq 0,6\%$: *mengsel (b)*.

Behandeling van het filtraat :

Het filtraat van SnO₂ werd in een maatkolf van 250 ml. overgebracht en na afkoelen tot de ijkstreep aangevuld. Hiervan werden 100 ml. uitgepipetteerd en in een kwartschaaltje gebracht, waarin vooraf 6,23 mg. Cu, onder vorm van nitraat, aanwezig was. Op de geringe concentratie der onzuiverheden na hebben we dan 100 mg. Cu in oplossing. Deze oplossing van nitraten werd drooggedampt en zacht gegloeid. De rest werd wederom voorzichtig losgekrabd en in een agaarmortier onder alcohol gemengd : *mengsel (c)*.

De opname :

Van de drie aldus bekomen mengsels (a), (b) en (c) werd nu een spectrographische opname gemaakt volgens de hierboven beschreven methode. Terzeldertijd werd een opname gemaakt van zuiver CuO, verkregen door oplossen van zuiver Cu in HNO₃ droogdampen en gloeien. Deze laatste opname liet toe rekening te houden met de eventueele onzuiverheden welke door het toegevoegde Cu zouden zijn bijgebracht.

Het uitmeten der spectrogrammen gebeurde visueel onder de spectroprojector van Zeiss, zooals hierboven beschreven. De resultaten zijn in onderstaande tabel opgeteekend :

Element	In het neerslag	In het filtraat
Sn	4.2 %	0,01 %
Pb	0.024	0,26
Sb	1,25	0.013
Bi	0,006	—
Ag	$\pm 0,001$	0,062
As	0,0085	0,45
Zn	—	0,025
(Al)	$\ll 0,001$	$< 0,001$
Ba	—	0,012
Ca	0,030	0,110
Mg	$\pm 0,001$	0,010
Au	$< 0,001$	—
B	—	0,0016
Si	0,08	0,027
Ni	—	1,0
Co	—	0,3
Fe	0,054	0,018

Het koper werd in een nieuw monster door electrolyse bepaald.

Het is uit bovenstaande tabel duidelijk dat het Sn quantitatief als metatintzuur werd afgezonderd: slechts 0,01 % Sn bleef in het filtraat achter. Het neerslag zelf bleek echter vrij veel onzuiverheden te bevatten. Het resultaat langs chemischen weg bepaald moet dan ook met de in het neerslag gevonden onzuiverheden worden verminderd. Het door spectraalanalyse gevonden lagere Sn-gehalte blijkt daarom nauwkeuriger te zijn dan dit langs chemischen weg bepaald. We moeten namelijk opmerken dat dit laatste werd verkregen zonder het neerslag te zuiveren, zooals dit meestal bij technische, niet echter bij nauwkeurige analyses, gebeurt.

Na Sn blijken Sb en As als belangrijke elementen in dit brons aanwezig te zijn. Het Sb wordt, evenals Sn, ook nagenoeg quantitatief in het neerslag teruggevonden. Het As integendeel vindt men over neerslag en filtraat verdeeld. Dit feit maakt een nauwkeurige scheikundige analyse zoo buitengewoon moeilijk. Ook voor andere elementen zooals Fe, Pb, Si en Ca vindt men een dergelijke verdeling over neerslag en filtraat. Opvallend is het dat Bi volledig, en Fe grootendeels, in het neerslag wordt gevonden, waar we toch deze elementen als nitraat in het filtraat zouden verwachten. Dat FeO steeds als onzuiverheid in het neerslag van SnO₂ voorkomt weten we wel is waar, maar dat het voor kleine gehalten aan Fe voor het grootste deel in het neerslag wordt teruggevonden wijst op het buitengewoon belang van de zuivering van het neerslag voor nauwkeurige scheikundige analyses. Van het Pb blijft circa 1/10 deel met het SnO₂ meegesleurd, terwijl 9/10 in het filtraat aanwezig zijn. Het grootste gedeelte van het Si wordt in het neerslag teruggevonden als onoplosbaar SiO₂; dat een deel ervan in de oplossing is gebleven moet ons niet verwonderen, aangezien de oplossing niet werd drooggedampt zooals dit bij quantitative SiO₂-bepalingen gebruikelijk is, met het doel SiO₂ onoplosbaar te maken. Van Ca blijkt ook een aanzienlijk deel in het neerslag achtergebleven te zijn. Dit geldt waarschijnlijk ook in dezelfde mate voor Ba, maar de gevoeligheid van de methode voor dit element is, gezien de concentratie ervan veel kleiner is, niet toereikend om dit vast te stellen. In verband met de aanwezigheid van Ba merken we op dat zwaarspaat als ganggesteente in zekere voorhistorische ertsvindplaatsen voorkomt. Bij de analyse van talrijke slakken, gevonden als overblijfsel van kopersmeltovens uit hetzelfde tijdperk in midden Duitschland, werd BaO gevonden (10). Mg gaat,

(10) W. WITTER, *Die älteste Erzgewinnung im Nordisch-germanischen Lebenskreis*. Leipzig, 1938, p. 81.

in tegenstelling met Ca en Ba, nagenoeg volledig in oplossing als $Mg(NO_3)_2$. Terwijl Ag nagenoeg volledig in de oplossing aanwezig is, vindt men het Au als onopgelost metaal in het neerslag terug, wat we mochten verwachten. Het goudgehalte kon niet nauwkeurig worden bepaald: de lijntjes zijn duidelijk aanwezig, maar te zwak voor kwantitatieve metingen. Het gehalte is alleszins kleiner dan 0,001 %. Opvallend is de aanwezigheid van Ni en van Co in vrij hoge concentratie, alsook van een zeer geringe hoeveelheid Boor. Deze drie elementen worden kwantitatief in het filtraat gevonden, evenals Zn waarvan er ook kleine hoeveelheden aanwezig zijn. Er werden in de spectra ook zwakke lijntjes gevonden van Al, wijzende op een concentratie alleszins kleiner dan 0,001 %. Hierbij moeten we echter opmerken dat ook het spectrum van zuiver CuO op sporen Al wijst, zoodat over de aanwezigheid van dit element twijfel kan ontstaan. Het werd daarom tusschen haakjes aangeduid. Sporen Pb, Si, Ca en Mg bleken trouwens ook in het CuO aanwezig. De concentraties ervan waren echter steeds kleiner dan 0,001 % zoodat hiervan rekening kon worden gehouden.

Aan de hand van de vorige gegevens hebben we hieronder de totale samenstelling van het brons aangegeven dat het materiaal uitmaakte van het onderzochte bijtje :

Sn	4,2	%	Zn	0,025	B	0,0016
Pb	0,28		(Al)	< 0,001	Si	0,107
Sb	1,26		Ca	0,14	Fe	0,072
Bi	0,006		Mg	0,011	Ni	1,0
Ag	0,063		Ba	0,012	Co	0,30
As	0,535		Au	< 0,001	Cu	90,80

Opmerkingen :

De medegedeelde cijfers, behalve van koper, zijn het resultaat van visuele metingen der spectra. We hebben hierbij verondersteld dat de onderlinge beïnvloeding der verschillende elementen, waarvan de concentratie trouwens steeds kleiner is dan 1 % (op Sn, Sb en Ni na *veel* kleiner), mag worden verwaarloosd, daar de ijktabellen werden verkregen met zuivere stoffen.

Bovendien waren we genoodzaakt gebruik te maken van Gevaert superchromosa platen terwijl de spectra voor de ijktabellen op Wellington anti-screen platen waren opgenomen. Dit kan geringe afwijkingen tengevolge hebben, die echter op de nauwkeurigheid dezer visuele metingen van weinig invloed zullen zijn.

Dr. Ir. J. EECKHOUT.

ENCORE LE MAÎTRE DE L'ANNONCIATION D'AIX

Le catalogue de ce maître énigmatique ne comprend qu'une seule œuvre certaine, un grand triptyque aux volets dispersés. Reconstitué temporairement à plusieurs reprises, exposé pour la première fois au Musée du Louvre en 1930, puis aux expositions d'art français de Londres et de Paris, le *Retable de l'Annonciation d'Aix* a, chaque fois, suscité une vive admiration. Il s'impose en effet par son exécution vigoureuse, le rendu sculptural des personnages, la profondeur du décor et aussi par les natures mortes qui couronnent les deux volets; des emprunts évidents rendent l'étude de cette belle œuvre plus attachante encore.

La partie centrale, l'*Annonciation*, est conservée dans l'église des frères Prêcheurs, dite église de la Madeleine à Aix en Provence, tandis que le volet droit, le prophète *Jérémie* se trouve au Musée de Bruxelles et le pendant, le prophète *Isaïe*, jadis dans la collection Cook à Richmond, a été récemment acquis par la collection van Beuningen de Rotterdam; ajoutons qu'un fragment découpé dans le haut de ce dernier panneau figure depuis longtemps au Musée d'Amsterdam. L'ensemble est de dimensions considérables et mesure 1,55 m. de haut sur 3,52 m. de large.

Le nom de l'artiste reste inconnu, on n'a aucune certitude quant à l'école, le seul document qui apportait quelques précisions en ce qui concerne la commande est aujourd'hui perdu, c'était le testament fait à Aix le 9 décembre 1442 par le drapier Pierre Corpici qui désirait qu'un retable, où figure l'Annonciation, soit placé sur son tombeau, à droite du grand chœur, dans l'église Saint Sauveur.

Le regretté Hulin de Loo a, le premier, souligné l'importance du panneau central lors de l'exposition des Primitifs français en 1904. C'est lui encore qui a identifié le volet anciennement dans la collection Herbert Cook, et fait acheter le *Jérémie* pour le Musée de Bruxelles. L'éminent critique a sans hésiter signalé les caractéristiques de l'œuvre: origine flamande et formation eyckienne, influence du milieu provençal, contact avec l'art de Conrad Witz. La date de 1445 environ

s'est trouvée confirmée par la découverte du document d'archive que nous venons de citer. Aucune des recherches et des hypothèses récentes n'aurait pu se faire sans tenir compte de ces données primordiales.

*
* *

Plusieurs études ont déjà été consacrées à l'ensemble de l'œuvre; nous voudrions simplement y ajouter quelques remarques faites à propos des volets; elles portent, d'une part sur la composition, d'autre part sur les « natures mortes » qui complètent le sujet. Rappelons que chaque panneau comporte une figure de prophète debout sur un piédestal s'inscrivant dans une niche en plein cintre; le haut de la composition est coupé par une tablette horizontale chargée de nombreux accessoires. L'ampleur un peu ramassée des silhouettes et la vigueur du modelé creusant d'ombres profondes les draperies épaisses, évoquent l'origine bourguignonne. (1) D'autres éléments sont empruntés aux Van Eyck : plus d'une fois déjà on a suggéré le rapprochement avec les admirables statues des deux Saint Jean, peintes en grisaille sur les volets extérieurs du *Retable de l'Agneau mystique*, dont le saisissant relief est encore accusé par l'ombre portée se dessinant sur le fond; c'est également sur les volets extérieurs de ce chef-d'œuvre, dans les lunettes occupées par des images de prophètes, que l'on trouve de gros livres posés sur un support qui surplombe les personnages de l'*Annonciation*. Signalons aussi les analogies avec le *Saint Augustin* de Conrad Witz au Musée de Dijon, personnage debout dans une petite chambre meublée d'une étagère portant quelques livres. (2)

Le thème traditionnel de la figure isolée, liée à un encadrement architectural remonte à une très haute origine et reste longtemps réservé à la sculpture. Il sert à décorer des sarcophages, des ivoires et des ouvrages d'orfèvrerie, avant d'accéder à la sculpture monumentale où, dès l'époque romane, ces « figures

(1) Bibliographie sommaire du Maître de l'Annonciation d'Aix : G. HULIN de LOO, *L'Exposition des « Primitifs français » au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française et provençale*, Bruxelles-Paris 1904. — W. SUIDA, *A newly discovered picture by Conrad Witz*, Burlington Magazine, t. XV, 1909, p. 107. — P. JAMOT, *A propos d'un primitif français*, Revue de l'Art ancien et moderne, Paris, 1927, p. 155. — L. DEMONTS, *Le Maître de l'Annonciation d'Aix*, Revue de l'Art ancien et moderne, 1928, p. 257. — L. H. LABANDE, *Les Primitifs français*, Marseille, 1932, p. 145, pl. 35 à 40. — A. LIEBREICH, *L'Annonciation d'Aix en Provence*, Gazette des Beaux-Arts, 1938, p. 63. — CH. JACQUES, *La Peinture française. Les Peintres du Moyen-Age*, Paris 1941, p. 47.

(2) J. GANTNER, *Conrad Witz*, Vienne 1942, pl. 12 et 13. Ce tableau mesure 101,5 x 81,5 cm.

sous arcades » triomphent à la façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers et de la cathédrale d'Angoulême. (3bis) A l'arcade posée devant un fond abstrait succède la niche creusée en épaisseur et exprimant un espace réel. Pour la peinture, c'est l'Italie qui prépare la voie. Tandis que Giotto, avec une pureté classique, ménage l'équilibre entre le personnage et le cadre sur lequel il se détache (*Allégories* en grisaille de la chapelle de l'Arena à Padoue (3)), Simone di Martino inscrit l'image d'une sainte dans un trilobe gothique (chapelle de S. Martino, basilique supérieure d'Assise) (4). Un demi siècle plus tard, Tomaso de Modène, accusant la profondeur, encastre les figures dans un espace à trois dimensions; la curieuse décoration de la salle du chapitre de l'église S. Niccolò à Trévise (5) est composée d'une suite d'illustres dominicains; les types sont très variés mais le décor uniforme se compose d'une angle de cellule, meublé par un pupitre posé sur un soubassement et complété par une planchette formant dais; des livres sont répandus partout. Des ombres très marquées soulignent le relief, tandis que l'ombre portée ne joue encore qu'un rôle négligeable. Les éléments à retenir sont la niche en profondeur, les formes sculpturales, le socle et les livres.

Mais, c'est dans une œuvre franco-flamande antérieure aux Van Eyck, qu'on trouve la suite la plus complète de l'image drapée se combinant avec une construction architecturale. La célèbre *Tapiserie de l'Apocalypse d'Angers* en offre de fort beaux exemples, variés à l'infini. (6) Dans la plupart des scènes, l'auteur du récit tenant un livre à la main occupe une petite construction, précédée de quelques marches, formant comme un haut soubassement. Le personnage vu, soit à l'intérieur, soit devant l'édifice est séparé du reste de la composition il est en même temps isolé et mis en évidence. Dans un cas seulement, la silhouette projette une ombre sur la paroi du fond. (7)

Le même thème forme un des éléments essentiels de la décoration des riches vêtements sacerdotaux du trésor bourguignon conservé au Musée de Vienne.

Parmi ces pièces d'un merveilleux travail, dont plusieurs furent attribuées tour à tour à l'entourage des Van Eyck ou de Roger van der Weyden, le *Manteau du Christ* est orné d'une importante série de martyrs et de prophètes dans des

(3bis) Voir I. ADHEMAR, *Influences antiques dans l'art au moyen-âge français*. Londres 1937, p. 167.

(3) Reproduction dans A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milan, t. 5. fig. 302 et 306.

(4) Reproduction A. VENTURI, *op. cit.* fig. 495-496.

(5) L. COLETTI, *Tomaso da Modena et le origini del naturalismo nella pittura*. Rivista del R. Istituto d'Archeologia, Roma 1931, p. 95.

(6) A. LEJARD, *Les Tapisseries de l'Apocalypse de la Cathédrale d'Angers*. — Paris 1942.

(7) A. LEJARD, *op. cit.*, pl. 61.

niches. (8) Tandis que la plupart portent des costumes religieux, certains sont vêtus à la mode du temps et quelques visages plus individualisés, fortement construits, ne sont pas sans analogie avec le visage du prophète *Jérémie*. (9)

Ces deux magistrales figures de prophètes constituent donc un thème traditionnel dérivant de modèles plus anciens, mais l'artiste est parvenu à dégager la silhouette en élargissant l'espace autour d'elle. Elle y gagne en aisance et en vérité. L'intérêt ne se limite pas aux personnages, la scène comporte aussi des livres et des accessoires disposés sur une étagère occupant toute la partie supérieure du panneau. C'est ici sans doute que se marque le mieux la réelle originalité du peintre. Le groupement de quelques objets inanimés lui donne l'occasion de créer une nature morte dans laquelle s'expriment des qualités très personnelles. Alors que les Van Eyck recherchent les détails de nature morte pour la beauté du coloris, les nuances de lumière, les qualités diverses de la matière, le Maître de l'*Annonciation* s'intéresse surtout à la forme, au volume, à l'ordonnance de la composition. Ce simple détail révèle une tendance qui, s'écartant du courant flamand, fournit un nouvel argument en faveur de l'origine française.

Que l'on se rappelle quelques peintures plus anciennes ayant pour sujet Saint Jérôme dans son cabinet de travail : l'imposante création de Tomaso de Modène (10) (Eglise S. Nicolò à Trévise), l'élégante silhouette vue dans une encoignure garnie de rayons chargés de livres, peinte par Lorenzo Monaco (11) et la reproduction par Petrus Cristus de l'original perdu de Jean Van Eyck (12) (en réalité, *Saint Thomas*, musée de Détroit); les livres sont partout dispersés, de même que les menus objets qui contribuent à rendre le décor plus vrai; l'exécution de ces détails reste médiocre. Quant aux deux compositions de Jean Van Eyck, force nous est de nous contenter d'anciennes descriptions qui semblent indiquer la place importante occupée par les livres dans ces tableaux. (13)

Contrairement aux œuvres antérieures les attributs sont groupés par le Maître de l'*Annonciation*, qui les sépare du sujet proprement dit; posés sur une planchette dans la partie supérieure de la composition ils sont vus sous un angle

(8) J. von SCHLOSSER. *Der Burgundisch Paramentenschatz des Ordens von Goldenen Vliesse*. — Vienne 1912, pl. de VIII à XI.

(9) J. von SCHLOSSER, *op. cit.*, pl. VIII 4. Exposition à Bruxelles 1947. *Chefs-d'œuvre du Musée de Vienne*. Catalogue n° 174 et 175.

(10) *Saint Jérôme*, par Tomaso de Modène à S. Niccolo de Trévise; il est assis de face de nombreux livres sont posés sur des planchettes à droite et à gauche. L. COLETTI, *op. cit.*, fig. 17.

(11) O. SIREN, *Don Lorenzo Monaco*, Strasbourg 1905, pl. XXXVI.

(12) F. WINKLER. *Neues von Hubert u. Jan Van Eyck*. Festschr. Friedländer — Leipzig 1927, p. 95.

(13) B. FACIUS, *De Viris illustribus*, publié à Florence en 1745, p. 46 et E. MUENTZ, *Les Collections des Médicis au 15^e s.*, Paris Londres 1888, p. 78.



Le Prophète Jérémie

(Musée de Bruxelles).



Nature morte

(Musée d'Amsterdam).



inattendu et dessinés « di sotto in sù ». (14) Ils sont donc mis intentionnellement en évidence et leur disposition témoigne d'un souci de mise en page et d'ordonnance indiquant un sentiment bien français qui n'est pas sans analogies avec le style de certaines natures mortes de Chardin.

La belle composition conservée au Musée d'Amsterdam, ayant été détachée du volet gauche, consacré au prophète Isaïe, se présente comme un tableau isolé (B. 0,25 x 0,56 m.). Ce « dessus de porte » s'adapte à l'encadrement semi-circulaire grâce aux lignes descendantes ménagées vers les extrémités latérales; le centre est indiqué par une légère accentuation de la hauteur. Les objets sont entassés vers le bas tandis que la partie supérieure reste vide. Ce jeu de formes simples, traitées en un relief sculptural, s'inscrit entre deux horizontales parallèles. Cette dominante horizontale est rompue vers le milieu par des diagonales divergentes formant comme un grand W; s'opposant à la ligne rigoureuse du support, la ligne déchiquetée du profil forme une arabesque agréable à l'œil. Les verticales sont rares mais la pesanteur est pourtant soulignée par deux rubans tombant d'un étui cylindrique. Bien qu'il s'agisse de formes anguleuses, la transition discrètement ménagée par quelques courbes donne à l'ensemble une véritable harmonie. Posés tous à peu près au même plan, les objets laissent deviner la profondeur vers laquelle ils tendent accusant ainsi le rendu de l'espace. Rien n'est laissé au hasard; même la grande courbe divisant irrégulièrement le fond en une zone sombre et l'autre claire répond à quelque principe d'équilibre et de composition dont l'évidence est rendue plus apparente depuis que la partie s'est trouvée séparée du tout. Tous ces éléments concourent à « l'atmosphère de sérénité et d'élégance sévère » que soulignait Paul Jamot, citant notre artiste parmi les précurseurs de Chardin. (15)

L'attrait de la composition ne réside pas dans la beauté des choses, dans le rendu de la matière ou dans la lumière nuancée, il est fait de valeurs plus abstraites et révèle un art plus cérébral. S'attachant seulement à l'essentiel, l'artiste compose à l'aide de masses colorées, un ensemble harmonieux d'une pureté un peu froide et d'une symétrie discrète, dans lequel la réflexion l'emporte sur le sentiment. Notre époque si préoccupée du « nombre d'or » ne peut rester insensible à cette soumission à une rigoureuse discipline.

(14) Des livres sont posés de la même manière dans le *Boccace de Philippe le Hardi* (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 12420, fol. 36).

(15) P. JAMOT, *op. cit.* p. 161. L'auteur indique aussi « la couleur claire, un peu froide, mais d'une fine harmonie » avec ses dominantes de bleu et de blanc comme un argument en faveur de l'origine française, de même que la technique *a tempera* sur fond plâtré, avec bandes de toile marouflées sur le bois.

Le fait que rien d'analogue ne se retrouve dans le *Saint Jérôme* de Colantonio, (16) au musée de Naples, ou dans le *Retable de Saint Vincent Ferrier* (17) (Eglise Saint Pierre martyr à Naples) — deux œuvres que l'on a souvent attribuées à notre peintre — nous incite à n'accepter qu'avec une extrême réserve les rapprochements qui tendent à grouper ces différents tableaux, d'autant plus que l'élément de comparaison est justement choisi dans la « nature morte ». C'est aussi en se basant sur l'importante « bibliothèque » à double rayon qui meuble le fond d'or du *Saint Augustin* du *Retable Tucher* que, plus récemment, on a étudié les rapports de cette œuvre anonyme de l'école de Nuremberg avec le Maître de l'*Annunciation*. (18) La comparaison n'est pas édifiante et révèle le rang très secondaire du peintre allemand.

Seul Antonello de Messine, unissant le bel équilibre, le relief sculptural et l'exécution raffinée, parvient à réaliser la synthèse de l'esprit latin et du métier flamand. Dans l'*Annunciation* du musée national de Messine (19) (signée et datée 1473), il pose quelques livres et une tige fleurie sur une large tablette vue d'en dessous. Belles formes simples et lumineuses dont le style évoque à la fois l'admirable métier des Van Eyck et l'art vigoureux du Maître de l'Annunciation d'Aix.

S. SULZBERGER.

(16) Reproduction dans R. VAN MARLE. *The Development of the italian schools of painting*, La Haye 1934, t. XV p. 348.

(17) R. VAN MARLE, *op. cit.*, t. XV, fig. 22.

(18) R. KÖMSTEDT, *Zur künstlerischen Herkunft des Tuchermeisters*. — Pantheon XV — 1942, p. 25.

(19) R. VAN MARLE, *op. cit.* t. XV, fig. 303 et 305.

TABLEAUX PEU CONNUS CONSERVÉS EN BRABANT

IV.

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

Vierge aux magistrats. (Fig. 1)

Toile : 187 × 227 cm.

Collection : Hôtel de Ville, Bruxelles.

Comme nous l'avons fait remarquer dans notre étude précédente 1) Antoine Sallarts a peu retenu, jusqu'à présent, l'attention des historiens de l'art. Il nous a semblé que cette lacune pouvait être comblée en poursuivant l'étude de certaines de ses œuvres.

A. Wauters 2) nous avertit que l'Hôtel de Ville de Bruxelles conserve de ce peintre une toile. Il s'agit de la *Vierge aux magistrats*, signée et datée dans le bas, à droite : A. SALLARTS, fecit. A. 1634. Une deuxième inscription placée à gauche de la signature nous apprend que le tableau fut remis en état un peu plus d'un siècle après son exécution. Nous lisons en effet : RESTAURATUM 25 JULY 1753.

La date de 1634 mérite d'être retenue. Elle oblige à un rapprochement avec la *Décollation de Saint Jean-Baptiste* peinte la même année par Sallarts pour l'église de Relegem. La simple confrontation des deux œuvres manifeste que la toile de Bruxelles est sensiblement meilleure.

La *Vierge aux magistrats* frappe l'attention par son sujet comme par sa composition; elle permet d'évaluer, au surplus, la variété des aptitudes de son auteur. Quant aux portraits dont l'identification a été rendue possible grâce à la présence d'armoiries, ils présentent certes un intérêt d'ordre historique et documentaire.

La composition se partage en deux groupes de personnages. L'un à droite, est formé par la Sainte Famille fleurie par deux angelots qui remplissent

1) *Tableaux peu connus conservés en Brabant, III, Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, XIV — 1944 — 3/4 pp. 148-163.*

2) A. WAUTERS : *Les tapisseries Bruzelloises — Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et basse-élisse de Bruxelles*, Bruxelles 1878, pp. 245-250.

l'avant-plan. Quatre donateurs constituent l'autre groupe. Un saint Michel imposant, placé légèrement en retrait et au centre, unit les deux parties. L'Archange, patron de Bruxelles, est adossé à une tenture rouge dont un pan soulevé laisse apercevoir une vue aérienne de la capitale. On voit surgir au milieu de ce panorama en miniature la flèche de l'Hôtel de Ville ainsi que le beffroi de la cité. Nous avons déjà fait observer la prédilection de Sallarts pour des rappels au sujet proprement dit, ou, comme nous les avons caractérisées, pour des « allusions topiques » grâce auxquelles il renforce ses intentions; la vue de Bruxelles en est une preuve nouvelle.

La composition générale relève bien du style baroque et ce caractère accuse encore la brusque rupture de Sallarts avec sa première manière (1615-1629). Le groupe de la Sainte Famille est rejeté sur la droite au lieu d'occuper le centre de la toile et de présider à une distribution symétrique des donateurs. L'ordonnance décentrée est soutenue par la vivacité et la spontanéité du graphique dont l'élan n'est freiné que devant les attitudes sévères et calmes des portraits. La palette contribue, de son côté, à aviver la toile d'un éclat et d'une richesse que l'on sent voulus; elle procède directement des virtuosités coloristiques d'un Rubens. Saint Michel, à la tête encadrée d'une opulente chevelure rousse et bouclée, porte une brillante armure, partiellement recouverte d'un manteau de damas. D'un geste emphatique, bien baroque, et souligné par l'effet décoratif de ses ailes, il protège les donateurs tout en portant d'une main la balance de la justice et de l'autre l'épée sur laquelle il s'appuie. Le groupe de la Sainte Famille est éclairé par l'Enfant Jésus, source de lumière rayonnante et debout sur les genoux de sa mère. La Vierge, assise, est habillée d'une robe rouge; un manteau originellement bleu mais à présent presque vert, revêt ses genoux. Notons que saint Joseph figure à l'arrière et tient un lys. La présence du saint apparaît comme une nouveauté iconographique, de date, alors, relativement récente. Ce saint attira à lui les sympathies les plus vives, puis un culte réel entoura son souvenir. Comme dit Emile Mâle : « un bâton fleuri le fit reconnaître » 3). C'est ainsi que nous voyons Sallarts le représenter tout d'abord et ne pas négliger de lui donner ces lys comme ses attributs personnels. Le peintre en cette occurrence, suit les directives modernes de son temps. Dans le bas du tableau, des angelots ailés (celui de droite est défiguré par des retouches mala-

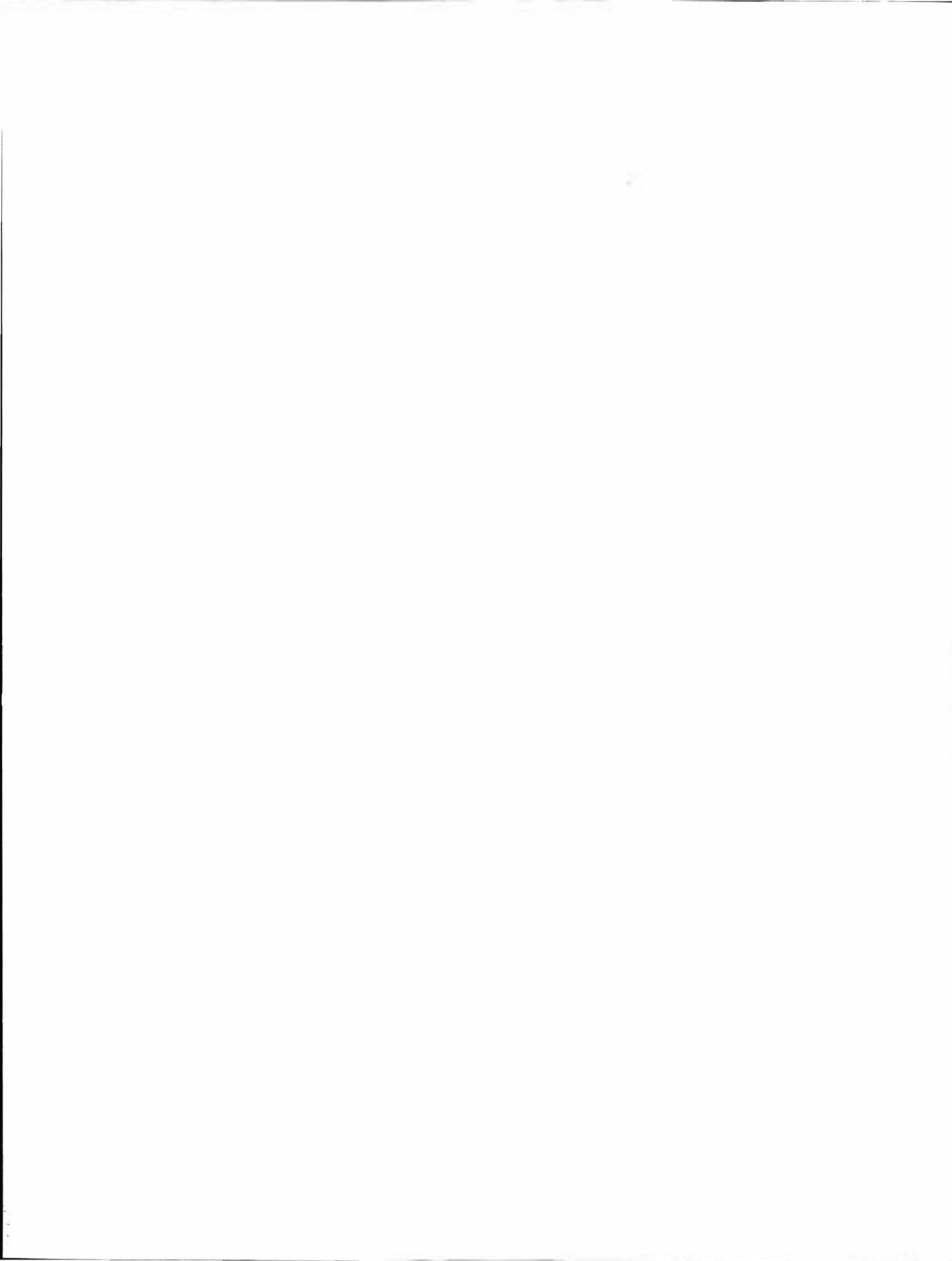
3) EMILE MALE : *L'art religieux après le concile de Trente*. Paris. s.d. 318.



Fig. 1. — Antoine SALLARTS : *Vierge aux Magistrats*. (Bruxelles, Hôtel de Ville).



Fig. 2 et 3. — Médaille des funérailles de l'archiduc Albert.



droites), l'un vêtu de satin d'un jaune particulièrement éclatant, préparent des bouquets et des guirlandes de fleurs qu'ils s'appêtent à offrir à la Madone.

Les magistrats agenouillés sur des coussins cramoisis alignent leurs attitudes austères, par contraste, à l'autre pendant de la scène. Leur contenance empreinte de sérieux et de dignité suffisante est accomodée de vêtements noirs à peine éclairés par les fraises blanches et les manchettes ombrées de gris. Les trois personnages principaux ont été identifiés grâce aux armoiries placées sous chacun d'eux. On a pu reconnaître de cette manière Engelbert de Raveschot, placé en tête devant la Vierge. Il fut receveur de la Ville de Bruxelles de 1619 à 1620. En 1636 il fut nommé échevin. Ses armes placées à ses genoux sont : d'or à trois corbeaux de sable. Jérôme Pletincx vient en second. Il fut plusieurs fois membre du magistrat de Bruxelles entre les années 1632 et 1649. Ses armoiries se décrivent comme suit : d'azur à une fasce d'argent accompagnée en chef de trois losanges d'or rangés, et en pointe de trois écrevisses du même placées en pal. Claret dont le prénom est inconnu et qui ne fit pas partie du magistrat de Bruxelles vient en troisième lieu. Ses armes sont : d'azur à un croissant d'or surmonté d'une étoile à six rais du même. Le dernier personnage, debout et en retrait, reste anonyme, il s'agit sans doute d'un greffier.

Engelbert de Raveschot porte autour du cou une chaîne d'or qui retient par une bélière une médaille également dorée. La peinture de Sallarts est assez précise pour qu'on y distingue le sujet : quatre ou cinq personnages vêtus de longs manteaux s'avancent de droite à gauche tandis qu'ils protègent d'un dais un cercueil. Nous reconnaissons là une figuration inattendue de la médaille de vermeil faite pour commémorer les funérailles de l'archiduc Albert et qui eurent lieu à Bruxelles le 12 mars 1622. La médaille fut offerte à la manière d'un ordre à ceux qui avaient participé au transport de la dépouille mortelle de ce prince.

Dans la suite impressionnante des gravures de Corneille Galle consacrées au cortège funèbre de l'archiduc, arrêtons nous à la planche qui reproduit le groupe de dignitaires et de magistrats rassemblés autour du cercueil. Les noms de quelques-uns des fonctionnaires illustres sont gravés en marge de la composition et nous apprenons de cette manière qu'outre les quatre seigneurs qui accompagnaient le corps, huit personnages se partageaient l'honneur de soutenir la dais. Le nom d'Engelbert de Raveschot ne figure cependant pas dans cette liste, fragmentaire, certes, puisqu'on relève vingt personnages en tout, plus les gardes militaires.

Deux études de M. V. Tourneur apportent des éclaircissements intéressants sur la médaille commémorative et sur son auteur 4) Denis Waterloos l'Ancien exécuta le projet conçu par son père Sigebert l'Ancien, d'où le monogramme hybride que porte la médaille : W.A. La médaille fut tirée à dix-huit exemplaires 5) M. Tourneur note : « Outre les gentilshommes qui tenaient les quatre coins du drap mortuaire, huit membres du magistrat de Bruxelles portaient au dessus du cercueil, un dais carré de velours noir orné d'une double crépine d'or. *Ils étaient relayés par huit autres* » 6) On connaît le nom des huit premiers magistrats; ils sont mentionnés sur la gravure de Galle, puis dans l'ouvrage de Gérard Van Loon 7) qui cite sa source « Sanderus : De Conciliis Regiis. fol. 32 ». On ignore les noms des autres magistrats. Nous savons maintenant, grâce à la peinture de Sallarts, que l'un d'eux peut être identifié avec Engelbert de Raveschot.

Van Loon a publié une gravure de la médaille (diamètre 55 mm.). Il nous a semblé intéressant d'en donner une reproduction photographique, face et revers (Fig. 2 et 3). Nous empruntons à M. V. Tourneur la description qu'il en fait 8) : « AVGVSTO. FVNERI. ALB. PII. BELG. PRINC. VMBRACVLVM. TVLIT. SENAT. BRVX : Bras sortant d'une nuée, et tourné vers la gauche, tenant haute une épée tortillée d'olivier. Dans le champ une banderolle portant l'inscription : PVLCHRVM. CLARESCERE. VTROQVE » 9).

« Revers : Le cercueil de l'archiduc, porté à gauche sous un dais soutenu par le magistrat de Bruxelles. Au bas, à droite W.A.F. l'exergue MDCXXII. XII. MARTI. »

M. V. Tourneur indique que la scène des funérailles occupe le revers de la médaille. Or, la peinture de Sallarts, seul exemple qui nous montre de quelle manière était porté l'insigne, offre aux regards le côté où sont les personnages. On ne peut que s'incliner devant les raisons « numismatiques » de M. Tourneur, mais il est cependant curieux que ce soit le côté considéré comme le revers que montre le titulaire de la distinction honorifique.

4) VICTOR TOURNEUR : *Recherches sur les Waterloos, Revue belge de Numismatique et de Sigillographie* (Bruxelles) 1922, pp. 64-65.

5) VICTOR TOURNEUR : *La médaille des funérailles de l'archiduc Albert, Revue belge de Numismatique et de Sigillographie* (Bruxelles) 1928, pp. 59 à 64.

6) VICTOR TOURNEUR : *op. cit.* 1922. p. 64.

7) GERARD VAN LOON : *Histoire métallique des XVII provinces des Pays-Bas. La Haye* La Haye, 1732 p., 140.

8) VICTOR TOURNEUR : *op. cit.* 1922. p. 63.

9) Devise que nous traduisons avec G. Van Loon : « *Il est beau de se rendre illustre par l'un et par l'autre.* »

Pour revenir à notre tableau, fixons notre attention sur le saint Michel placé au centre de la toile. Ne fut-il pas pour des générations de peintres Bruxellois un sujet d'inspiration sans cesse renouvelé ? L'archange protecteur de la cité brabançonne et que Sallarts interprète à son tour, s'inscrit dans une longue évolution iconographique, mais apparaît ici sous des dehors renouvelés, issus directement des apports classiques de la Renaissance italienne. Quant aux échevins donateurs de Sallarts, ils unissent les principes de deux âges. Leurs attitudes, l'impassibilité de leurs visages se rattachent directement à la tradition des Key et des Pourbus. Ils sont encore figurés à genoux devant le groupe sacré et, bien que leurs yeux fixés sur le spectateur — car ils ne regardent plus la Vierge et l'Enfant — reflètent une pleine conscience des dignités de leurs charges, ils trahissent, tout ensemble, l'orgueil de soi et l'humilité religieuse.

De tels portraits révèlent une maîtrise qu'on aimerait retrouver encore. Ils classeraient Sallarts parmi les portraitistes de son époque, si nous avions de lui d'autres témoignages. Il n'existe guère qu'une seconde preuve de son talent en ce « genre ». Il s'agit d'une gravure de P. Danoot, reproduite par A. Sanderus 10) : *l'Archiduc Léopold-Guillaume en prière devant la statue miraculeuse de N.D. d'Alseberg* figura sous laquelle on lit les inscriptions suivantes : « Dedicata Anno MDCLV » et « A Sallarts pinxit. »

Nous pouvons apprécier, par comparaison, les progrès — sensibles quoique de qualité moyenne, car il n'en demeure pas moins un peintre de second rang — réalisés par Sallarts en vingt ans. Le gouverneur des Pays-Bas n'a plus l'attitude figée des magistrats de 1634 ; son effigie, dégagée des influences du XVI^e siècle, libérée de formules traditionnelles, est toute empreinte de conceptions nouvelles.

A ce titre seul, et dans la mesure où elle indique comment le peintre aborda l'art du portrait, la toile de Sallarts que l'Hôtel de Ville de Bruxelles conserve depuis trois siècles mérite de retenir l'attention.

ANTOINE SALLARTS (vers 1590 - vers 1657).

B. — *Vierge inspiratrice de la fondation de N. D. d'Alseberg* (Fig. 4).

C. — *Sainte Elisabeth et les anges messagers* (Fig. 5).

10) A. SANDERUS : *Chorographia Sacra Brabantiac*. Bruxelles 1659.

D. — *Rencontre de sainte Elisabeth et de la duchesse de Brabant* (Fig. 6).

Toiles : 140 × 230 cm.

Collection : Eglise Notre-Dame, Alseberg.

Il nous paraît nécessaire de reprendre l'examen d'une série de dix tableaux exposés de l'église Notre-Dame d'Alseberg et naguère attribués en bloc à Sallarts.

M. Constant Theys 11) publia, il y a quelques années, le résultat de ses recherches aux Archives générales du Royaume à Bruxelles, à ce propos. Divers extraits de comptes d'un intérêt tout particulier pour l'étude de Sallarts révélèrent, en effet, qu'une commande importante avait été faite à l'artiste bruxellois. Le travail auquel il avait satisfait comportait l'exécution de onze peintures représentant l'histoire miraculeuse de la fondation d'un des plus célèbres pèlerinages du Brabant. L'histoire légendaire, pleine de détails pittoresques, fournissait à Sallarts l'occasion d'exercer son talent décoratif en offrant à son imagination une suite de thèmes anecdotiques.

Que reste-t-il de ces onze compositions ? Le sanctuaire d'Alseberg possède encore douze tableaux qui représentent les épisodes de la légende. La série se serait donc complétée d'une douzième œuvre. Mais, nous ne sommes pas convaincus de la pertinence de l'interprétation du texte d'archives proposée par M. Theys. En effet, les archives de Bruxelles révèlent qu'un certain « ...meester Van Opstael, schilder... » peignit sur un tableau du duc de Brabant, les armoiries du prévôt de l'Abbaye de Coudenberg, sans doute le donateur (annexe II). M. C. Theys en déduisit qu'à moins qu'un des tableaux de la série d'Alseberg ne fût de ce Van Opstael, tous étaient de la main de Sallarts.

La découverte était importante. Elle fut aussitôt commentée dans la revue d'art, *Oud Holland* 12) et reprise à l'article « Sallarts » pour le dictionnaire de Thieme et Becker 13). En effet, le catalogue des œuvres du peintre bruxellois dont si peu de productions subsistent encore, était doublé d'un coup.

L'attribution à Sallarts de dix ou de onze peintures conservées à l'église d'Alseberg et qui retracent son histoire ne résiste cependant pas à l'examen.

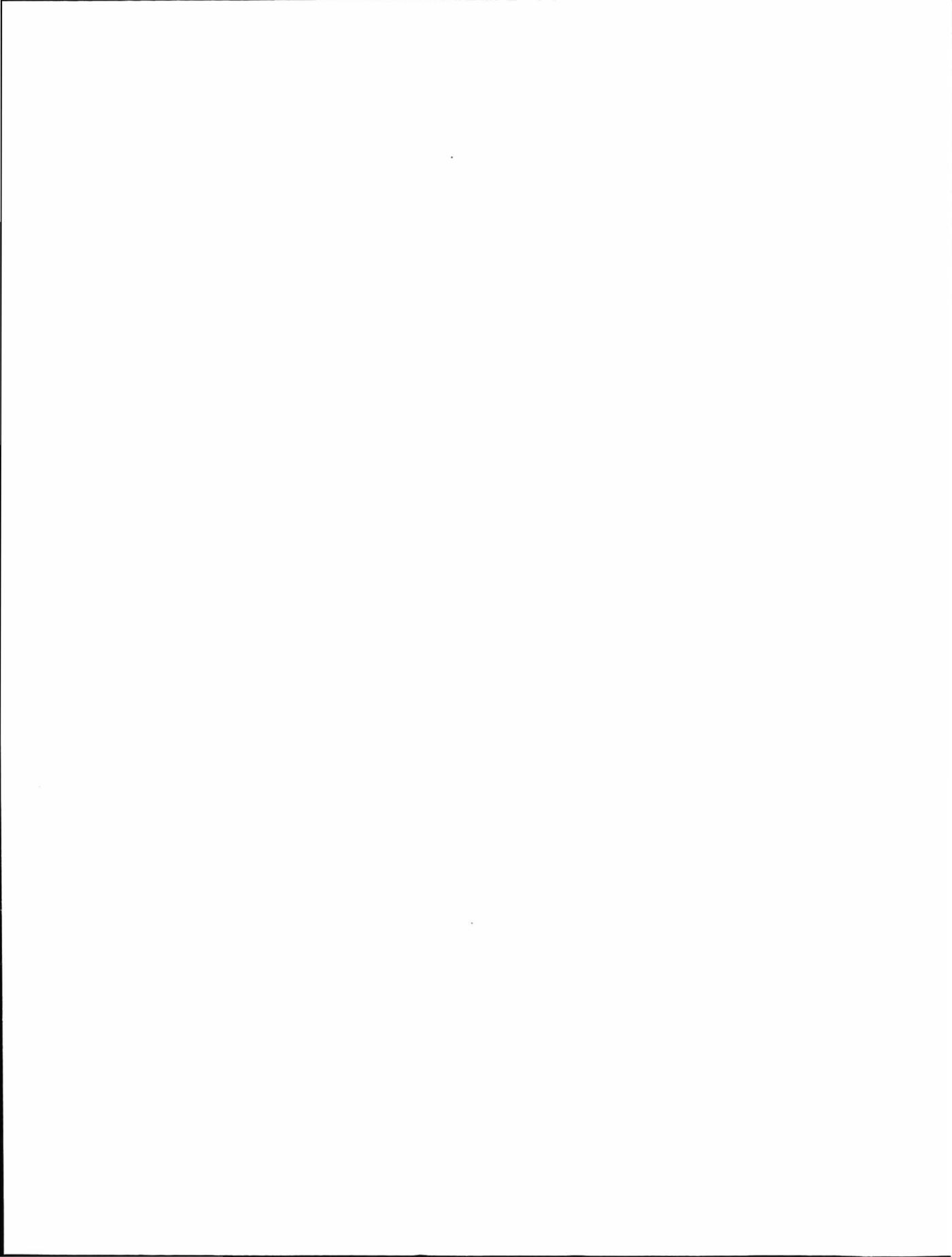
11) CONSTANT THEYS : *Over enkele schilderijen in de kerk van Alseberg, Eigen schoon en de Brabander*. T. VIII, 1934, pp. 331-334.

12) J. DUVERGER : *Vlaamsche bijdragen tot de geschiedenis van de Nederlandsche Kunst, Oud Holland*, t. 52, 1935, p. 141.

13) THIEME et BECKER : *Allgemeines Lexicon der Bildende Künstler*. Leipzig 1935 t. XXIX p. 349 (article de M. D. HENKEL et ZOEGE von MANTEUFEL).



Fig. 4, 5 et 6. — A. SALLARTS : Peintures à N. D. d'Alsberg.



Voici la nomenclature des tableaux qui sont accrochés sur les parois des nefs latérales de l'église de pèlerinage.

1) *Vierge inspiratrice de la fondation de N. D. d'Alseberg.* (Fig. 4).

La Vierge Marie saluée par un groupe d'anges musiciens et placée sous la protection de la Sainte Trinité, remet à deux anges messagers une vue de la future église d'Alseberg ainsi que les cordons de soie qui serviront à délimiter son plan. Ce tableau fut offert par l'archevêque de Malines (annexe I), mais nous ne pouvons savoir s'il s'agit de Jacques Boonen, 4^e Archevêque de Malines (1621 à 1655) ou d'André Creusen, son successeur (1657 à 1666):

2) *Sainte Elisabeth et les Anges* (Fig. 5).

Les anges messagers remettent à la sainte la vue de l'édifice et les cordons de soie. Dans le bas, à droite, des armoiries : écartelé aux un et quatre d'ardent à la bande de sable chargée de trois têtes d'oiseau du champ.

Ce sont les armes du donateur, Denis de Carnin, prévôt de Coudenberg dont on lit la devise : EX PACE UBERTAS. Ces armoiries auraient été peintes par Van Opstael et cela, après la mort de Sallarts 14).

La vue de l'église sur le rouleau déployé par l'ange à genoux est celle reproduite sur le premier tableau, elle constitue un document précieux car elle nous fait connaître l'aspect du monument à l'époque où le peintre y travaillait, d'autant plus que divers changements y ont été apportés depuis.

3) *Rencontre de sainte Elisabeth et de la duchesse de Brabant.* (Fig. 6).

Lors d'une entrevue organisée avec faste, sainte Elisabeth, à gauche, fait part à la duchesse de la mission céleste qu'elle est chargée de lui transmettre.

Ces trois premières toiles sont de la main de Sallarts. La facture et le style du maître y sont reconnaissables d'emblée. Nous ne retrouvons pas ces caractères dans les compositions suivantes qui sont l'œuvre d'un anonyme.

4) *Vision des fileuses d'Alseberg.* (Toile: 140 × 220 cm).

Trois fileuses du village d'Alseberg reçoivent un ange qui leur annonce qu'un sanctuaire sera élevé, en l'honneur de la Vierge, sur l'emplacement de leur champ de lin. Les femmes inquiètes prient le messager d'attendre au moins la saison des récoltes.

14) C. THEYS : *op. cit.* 1934, pp. 2 et 3, note 3.

5) *Les fileuses dans leur champ.* (Toile : 140 × 220 cm.).

Les fileuses visitent leurs cultures le lendemain de l'apparition et s'aperçoivent que par miracle le lin est prêt à être moissonné. Ces deux toiles de qualité très inférieure sont d'un même auteur qui n'a rien de commun avec Sallaris.

6) *Apparition de la Vierge au duc de Brabant.* (Toile : 150 × 330 cm.).

Le duc Jean III, oublieux de sa promesse d'édifier une église en l'honneur de la Vierge, y est rappelé par une vision soudaine, qui le jette, comme toute sa suite d'ailleurs, dans la plus extrême confusion. L'œuvre est d'une troisième main et vaut en qualité les peintures de Sallarts.

7) *Le duc de Brabant en vue des chantiers de N. D. d'Alseberg.*

(dimensions non connues).

8) *Le duc de Brabant étudie les plans du chœur de l'église.*

(dimensions non connues).

Ces deux dernières toiles, assez médiocres sont d'un quatrième peintre, sans doute quelque artiste local travaillant vers l'année 1700.

9) *Assemblée de souverains au pèlerinage d'Alseberg.* (Toile : 98 × 192 cm.).

Cette peinture, datée de 1686 15), est d'une cinquième main et s'apparente à l'art populaire.

10) *Visite d'un prince à l'église d'Alseberg.* (Toile : 98 × 192 cm.).

Cette œuvre est due à un sixième artiste, au talent médiocre.

Ajoutons à cette liste, deux autres compositions qui entrent dans le cycle de la légende de Notre-Dame d'Alseberg et dont les thèmes furent peut-être traités originellement par Sallarts. L'auteur de la première d'entre-elles est connu. Il s'agit d'une peinture par

11) CHRISTOFFEL VAN LEMMENS: *Vision du curé Egide.* (Toile: 140 × 120 cm.).

La dévotion à N.-D. d'Alseberg s'étant attiédie, la Vierge apparaît au « Curé Egide » et le convie en son église en vue d'un nouveau miracle. Nous lisons dans le bas du tableau et à droite, l'inscription suivante :

« CE TEBLEAV ATESTE DONNE ALA VIRGE D'ALSEMBERG EN L'AN 1679
PAR LES CONFRERES DE MONSEN ACTION DE GRACE DE CE QVIL N'EST

15) J. BOLS : *De Kerk van Alseberg en haar mirakuleus beeld van O. L. Vrouw* Leuven 1910, p. 13.

MORT AVCVN D'EVIX DV FLEAVX DE LA PESTE DANS LES ANNEES 1668
ET 1669 LORS REGNANTE. »

Signé dans le bas, à gauche : (initiales illisibles) Van Lemmens.

12) *La deuxième vision du curé Egide* (Toile: 1684) est anonyme. 16).

Un cortège de vierges et un prêtre célébrant la messe apparaissent en songe à l'abbé tandis qu'il trouve, le lendemain, un cordon de soie sur l'autel du sanctuaire d'Alseberg. Cette relique, propre à ranimer la ferveur populaire, passait pour avoir disparu lors du sac de l'église en 1580.

Les tableaux qui ne sont pas l'œuvre de Sallarts ne retiendront pas davantage notre attention. Demandons nous plutôt de quelle année peuvent dater les trois seules compositions qui aient échappé à la destruction. Nous ne retiendrons pas l'avis de Wauters 17) qui propose d'une manière fantaisiste le XVIII^e siècle. L'abbé Bols 18) avance la date de 1645 qui figure actuellement sur les cadres des tableaux. Nos recherches, faites dans les archives paroissiales d'Alseberg et à l'archevêché de Malines en vue de vérifier cette hypothèse sont demeurées sans résultat. L'auteur ne cite pas ses sources, aussi nous ne pouvons pas admettre cette date de 1645.

Les documents conservés aux Archives générales du Royaume indiquent que Catherine, fille de Sallarts, a reçu diverses sommes d'argent, le 24 juillet 1660 (annexe III) pour des travaux faits par elle. En effet, elle avait été chargée de peindre sous les tableaux de son père « sept » et « quatre » cartels portant des légendes explicatives des sujets, en français et en flamand.

On peut donc considérer qu'à cette date les œuvres de l'artiste avaient reçu leur présentation définitive. Sallarts n'était plus en vie alors, comme l'a fait remarquer M. C. Theys. Ce dernier donne un passage d'un document que nous n'avons pas trouvé, mais selon lequel des paiements sont faits « aen Catharina Sallarts als erfgenaeme van Mhr Sallarts » 19). Ce document a permis à M. C. Theys de fixer la mort du peintre vers 1657-1658 et de corriger celle donnée autrefois par Wurzbach 20) : après 1648. Cette dernière date avait été reprise

16) J. BOLS: *op. cit.* 1910, pp. 13 et 36.

17) A. WAUTERS: *Histoire des environs de Bruxelles*. — Bruxelles 1855, p. 710.

18) J. BOLS: *op. cit.* 1910, pp. 13 et 36.

19) C. THEYS: *op. cit.* 1934, p. 2 note 1.

20) Dr. von WURZBACH: *Niederlandisches Kunstlexikon*. 1910. t. II, p. 552

par les catalogues des rares musées (Madrid, Bruxelles, Anvers, Gand) qui possèdent des œuvres du peintre.

Les compositions épisodiques d'Alseberg ne donnent pas lieu à des commentaires développés. Il semble bien, toutefois, que Sallarts ait créé là une œuvre tout à fait originale et qu'il ne se soit inspiré d'aucun modèle, comme il le fit, au contraire, si souvent dans ses œuvres antérieures. Rappelons nous que de toute la série actuelle, seules trois toiles peuvent être laissées à Sallarts, les autres ne supportent pas le moindre rapprochement avec les caractéristiques de son style. Huit tableaux sur onze (annexe I) ont donc disparu, soit en une fois, soit au cours du temps et les lacunes laissées par leur absence furent comblées par divers artistes à des époques différentes. Quant à Van Opstael rien ne nous prouve qu'il ait contribué par une toile au cycle de la légende, comme le croit M. Theys. Les diverses pièces peintes par ce dernier peintre et que signale un de nos textes (annexe II) pourraient peut-être se retrouver parmi les portraits de princes et des ducs de Brabant qui sont conservés au nombre de seize dans les boiseries de la sacristie, à l'exception du portrait de l'impératrice Marie-Thérèse peint en 1732 lors de sa visite à Alseberg. Des armoiries sont placées sous chacun de ces portraits; les uns et les autres sont de la même main. Van Opstael, peintre capable de bien traiter des armoiries a pu être appelé, après la mort de Sallarts, à peindre sur l'une de ses compositions l'écusson du prélat donateur, d'où les armes qui figurent, comme nous l'avons vu, sur le tableau n° 2.

Nous ferons deux observations pour terminer. L'art de Sallarts est parvenu à une expression tout à fait personnelle, aussi bien dans la composition que dans la technique. Nous avons pu voir déjà ces larges aplats d'ombres et de lumière qui prennent ici un tour par moment exagéré. Nous avons aussi rencontré dans d'autres tableaux cette manière propre à Sallarts de traiter les plis des étoffes froissées, et ceci nous conduit à une deuxième constatation. Sallarts trahit amplement le sens décoratif auquel il vise au détriment même d'un métier dense. Ce caractère n'est pas un défaut en soi, mais s'il montre une grande sûreté comme les effets d'un métier plein d'expérience, il rappelle indubitablement la collaboration qu'apporta le peintre aux ateliers de tapisseries de Bruxelles.

Les compositions d'Alseberg ont toutes les trois l'apparence d'esquises et les caractères de cartons à peine plus achevés que s'ils devaient servir de modèles à des tentures.

Nous nous étions promis de revenir sur les peintures attribuées à Sallarts et conservées à Alseberg. Nous avons indiqué dans notre étude précédente 21) les doutes qu'elles nous causaient quant à leur attribution, au cours d'un premier et rapide examen. Ces doutes ne sont plus permis aujourd'hui.

ANNEXE I 22)

F°9v° II. Uijtgeeft aen de scildereijen vertoonende de fundatie van de kercke.

— Eerst aen meester Sallarts betaelt voor het eerste stuc scildereije gegeven van den Artsbiscop van Mechelen 50 gulden, item voor het 2 ghegeven als voor 50 gulden, voor het 3 sestich gulden, voor het vierde oock 60 gulden, voor het vijffde 60 gulden, voor het seste 80 gulden, voor het sevenste 60 gulden, voor het achste 80 gulden, voor het neghenste 80 gulden, voor het thienste 80 gulden ende voor het elfste oock 80 gulden, is tsamen 680 gulden dewelcke mits hiervoor, fol. 1° verso en recto, worden ghebraecht in ontfanck, worden hier oock ghestelt ende uijtgeven.

Somma 2a per se 680-0-

(En marge on lit :) Alhier is geexhibeert eene specificatie met diversche quittancien van wie ende van hoeveel den selven Sallarts betalt is geweest.

ANNEXE II 22)

F°10v° Item, aen meester van Opstal, schilder, verschoeten voor diversche seetsen te scilderen van het stuck van den hertogh van Brabant ende de wapen van den proest van Couwenbergh die op sijne scildereye noch ontbrack, daer hij naer sijne devotie toe hadde ghegeven 60 gulden als voor staet fol. 1 verso ergo hier 10-0-0-.

(En marge, d'une autre main :) Bij quittancie de date 9 November 1662.

ANNEXE III 22)

Item, aen jouffr. Sallarts, dochter van meester Sallarts, voor seven berderen te scilderen ende daerop te scrijven de historie van de kercke in twee taelen, voor elck veraccordeert tot 2 gulden 2 stuivers, is 14-14-0-.

21) *Tableaux peu connus conservés en Brabant, Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.* XIV — 1944 — 3/4 p. 152.

22) A. G. R. Greffes scabinaux de l'arrondissement de Bruxelles, n° 8399 (Compte de recettes et dépenses faites par Lucas van LATHÈM pour l'église d'Alseberg (+1653-1662) (incomplet: le f° 1 manque).

Item, aen de selve voor seven cartellen boven de groote stucken sonder het bert, veracordeert met de kerckmeesteren tot 3 gulden 10 stuivers, is 23-10-0.

Item, aen de selve voor vier cartellen te scilderen door haeren vader sonder wapenen tot 4 gulden stuc volghens accoert als voor met de kerckmeesters gemaect : 16-0-0.

(En marge de ces trois postes d'une autre main :) Bij quittancie de date 24 Julij 1660.

JEAN VAN DEN HOECKE (1611-1651).

E. — *Déposition de croix*.

Toile : 195 × 151 cm.

Collection : Eglise Saint-Lambert, Nossegem.

F. — *Montée au Calvaire* (Fig. 7).

Toile : 96 × 76 cm.

Collection : Docteur G. Decapmaker, Bruxelles.

G. — *Vierge et Enfant* (fig. 9).

Toile : 75 × 58 cm.

Collection : Eglise Notre-Dame, Alesenberg.

Il nous semble opportun de revenir sur la *Déposition de croix* de Nossegem, analysée et commentée dans l'une de nos récentes études (23) afin de l'envisager à la lumière de constatation faites depuis.

Le tableau indépendamment de sa valeur picturale, s'était révélé plein d'intérêt historique grâce aux archives conservées à la cure de l'église Saint-Lambert, tandis que son attribution nous avait suggéré diverses hypothèses. Notre avis s'était alors exprimé par une supposition finale que nous rappelons ici :

« Il reste l'hypothèse de la copie pure et simple d'après une œuvre de van Dyck, perdue ou pour l'instant encore ignorée, copie faite par un peintre assez connu pour que le baron de Saventhem ait fait appel à lui ». (24)

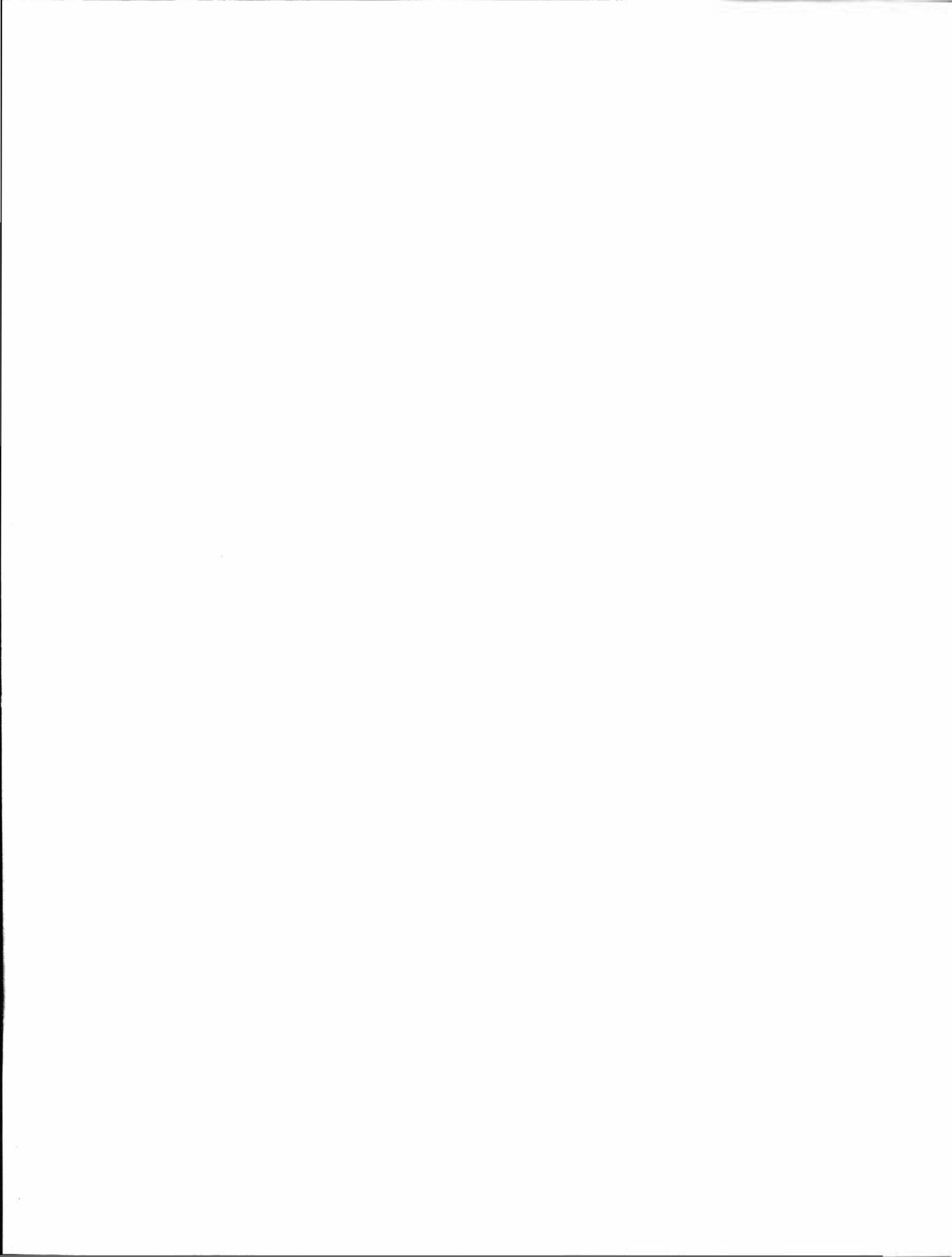
Cette opinion est encore la nôtre aujourd'hui. Toutefois, le « peintre assez connu » pour que le seigneur de Saventhem, Ferdinand de Boisschot, lui fasse

23) *Tableaux peu connus conservés en Brabant. II. Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. XIII, 1943 — 2/3 pp. 151-166. Fig. 1.

24) *Ibidem*, p. 158.



Fig. 7. — Jean VAN DEN HOECKE : *Montée au Calvaire*



une commande en 1629 comme il passe pour en avoir fait une à van Dyck en 1621, nous semblait, alors, devoir rester anonyme en dépit d'un document manuscrit, daté 1858. 25) et qui cite Jean van den Hoecke comme l'auteur de la composition. Si nous n'étions pas à même d'appuyer cette assertion d'aucune preuve irréfutable et non moins alors qu'à présent, malgré le dépouillement de nombreuses pièces d'archives, du moins nos recherches sur la peinture de van den Hoecke nous ont amené à inscrire la *Déposition de croix* de Nossegem au catalogue des œuvres de ce peintre. Notre conviction est basée sur de multiples rapprochements faits entre diverses peintures de cet élève de Rubens. Nous nous proposons d'étayer nos conclusions de comparaisons convaincantes avec deux de ses toiles inédites. Nous ne reviendrons toutefois par sur le tableau de Nossegem que nous avons longuement étudié.

Les églises de Belgique conservent encore plusieurs tableaux de van den Hoecke. On les trouve à Anvers (église Saint-Jacques) à Malines (églises Notre-Dame et Saint-Jean), à Termonde (églises Notre-Dame et des Capucins), à Louvain (église Saint-Quentin) et enfin à Bruges en l'église Saint-Sauveur. *Le Christ en croix* de grandes dimensions que possède ce dernier édifice se trouve placé au dessus de l'autel, dans la chapelle Sainte-Barbe; il offre de nombreuses parentés avec la peinture de Nossegem bien que cette dernière soit de 1629 et que, selon nous, celle de Bruges ait été exécutée peu avant le départ de van den Hoecke pour l'Italie, en 1637. On y voit, à gauche, Marie en pleurs, joindre les mains, les doigts entrecroisés, comme dans le tableau de Nossegem; on lui reconnaît aussi le même visage très pâle, aux yeux rougis quelque peu à fleur de tête et fortement cernés d'ombre. Saint Jean, debout à droite, est du même type que celui de Nossegem, ramassé sur lui-même aux pieds du Christ mort. Leurs visages se ressemblent et l'un et l'autre sont vêtus d'une robe d'un rose violacé et recouverte d'un manteau traité dans le même rouge pour les deux compositions. Il y a donc chez van den Hoecke des constantes que ni le passage de l'extrême jeunesse à un âge plus avancé, ni le fait d'être un jour simple copiste et un autre, créateur, n'ont pu altérer profondément. Plus tard, même, il entreprendra des voyages en Italie et jusqu'à Vienne sans que son art en subisse que de très légères modifications.

Mais, en ce qui concerne ces constantes, il est un exemple plus frappant encore. Nous voulons signaler ici une œuvre entrée récemment dans une collec-

25) *Ibidem*, p 161.

tion bruxelloise. Il s'agit d'une *Montée au Calvaire* découverte depuis peu et qui passa dans le commerce 26). Le tableau ne porte ni date, ni signature, mais son attribution à Jean van den Hoecke, dont le nom est tout de suite évoqué, s'appuie au surplus sur une gravure (35 × 44,5 cm), exécutée par Alexandre Voet le Jeune, avec une dédicace à Jacobs Edelheer, premier pensionnaire de la ville d'Anvers. (Fig. 8).

La peinture est ornée dans le bas à droite, d'armoiries que nous n'avons pu identifier. Le catalogue de la vente où passa le tableau en 1943, y reconnaissait celles d'un échevin d'Anvers, van Busseghem, sur la foi d'une étiquette trouvée au dos de la toile lors de sa découverte. Nous ne sommes pas parvenus à vérifier cette assertion. Ni les manuscrits généalogiques et héraldiques des van Valckenisse, ni les « Notes généalogiques » de Bisschops et de Donnet ne nous ont fourni de données. Les « Wetshoudersboeken » ou listes du magistrat d'Anvers ne mentionnent pas davantage de van Busseghem parmi les échevins de la Métropole, entre 1630 et 1650.

C'est bien par les types des personnages et à cause de sa palette que le tableau de van den Hoecke, maintenant dans la collection Decapmaker, nous intéresse surtout. Nous verrons ainsi dans quelle mesure certaines de ses caractéristiques le rapprochent du tableau de Nossegem.

Comparons les Madeleine de l'une et l'autre œuvre. Nous leur trouvons, tout à la fois, le même teint clair et rose, les mêmes cheveux d'or, une bouche semblable et des yeux identiques. Si l'on rapproche aussi les saints Jean, on les trouvera chacun recouverts du même manteau rouge sang tel que nous pouvons le voir dans la vaste toile de l'église Saint-Sauveur, à Bruges. Quant à la Vierge, la tête prise sous un voile bleu-ardoise, nous lui revoyons encore une fois ces mains jointes, un peu épaisses aux doigts et aux poignets d'un dessin qui manque de fermeté et telles qu'elles nous sont apparues, aussi, dans la *Déposition de croix* de Nossegem. Ce sont autant de preuves de ce que van den Hoecke éprouve quelque peine à se renouveler. Tout au moins, le peintre montre-t-il de la suite dans sa méthode et son application; il se départit peu et des types qu'il a décidé d'adopter et des procédés qu'il emploie. Van den Hoecke en arrive ainsi à se créer un style propre grâce auquel on le reconnaît aisément.

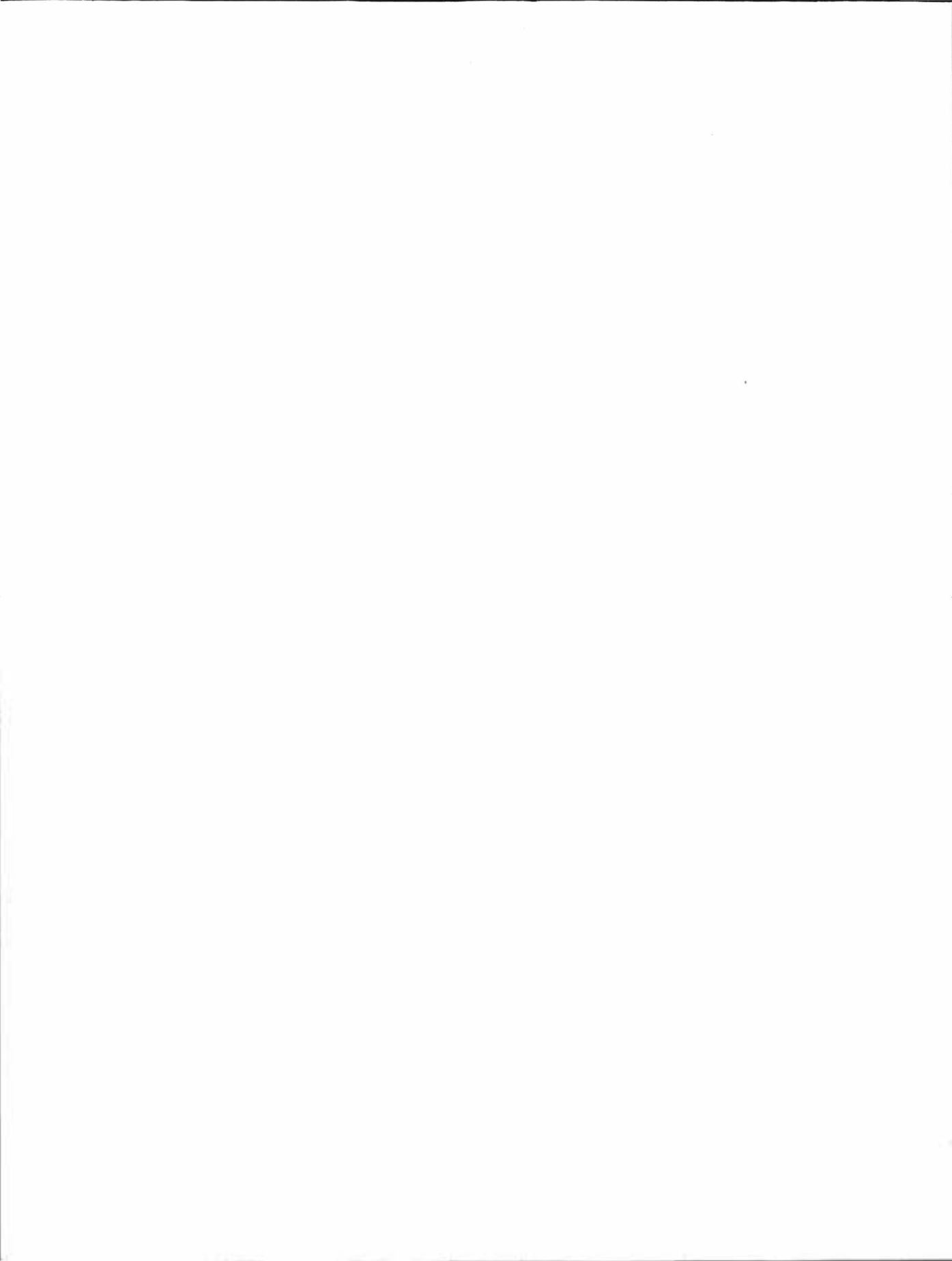
26) *Catalogue* de vente, galerie Reding, Bruxelles 14-15 décembre 1943, n° 201.



Fig. 8. — Alexandre VOET le Jeune : *Montée au Calvaire*



Fig. 9. — J. VAN DEN HOECKE : *Vierge et Enfant*



Le Christ du tableau de Nossegem, comme nous l'avons démontré, est repris purement et simplement à un modèle perdu de van Dyck, mais celui de la *Montée au Calvaire*, indique cependant une évolution qui pour s'être faite lentement n'en est pas moins discernable. Nous en jugerons, en particulier, par la main posée sur un des bras de la croix et offerte avec tant de clarté à la vue. La structure de cette main révèle tous les caractères reconnus précédemment : exécution du poignet, jointures des doigts et écartement du pouce.

La *Montée au Calvaire* fait preuve de moyens d'expression bien établis, d'un métier évolué. Il faut convenir que van den Hoেকে n'en est plus ici à ses débuts, si caractéristiques, en 1629, de sa *Déposition de croix*. Le respect des modèles — exception faite de la Madeleine — en imposait à l'artiste d'une manière radicale, tandis qu'il a franchi maintenant une étape importante. Alors que le pinceau dispose encore de la pâte sur la toile avec, par endroits, une précision réfléchie (toute la figure de la Vierge et la tête de la Madeleine, par exemple) le peintre donne en d'autres détails un cours plus libre à ses impulsions. Notons à cet égard les soldats de l'arrière plan ou encore le bourreau de droite; les jambes de ce dernier sont en effet traitées par larges touches qui tiennent de l'esquisse. Le chien (27) aussi est construit par coups de pinceaux presque sommaires à force de spontanéité. Enfin, les légionnaires groupés à l'arrière plan autour des deux larrons conduits au Golgotha prouvent aussi que des constantes inflexibles s'accommodent d'un métier plus libre.

Souvenons-nous que van den Hoেকে s'en fut à Rome en 1644. De l'Italie, il gagna Vienne avant de revenir dans sa ville natale en 1647. Nos observations sur la *Montée au Calvaire* nous proposent d'y voir une œuvre tardive de son auteur et de la dater d'entre son retour aux Pays-Bas et sa mort, c'est-à-dire entre 1647 et 1651.

*
* * /

Signalons encore ne fut-ce que brièvement, et de Jean van den Hoেকে aussi, une œuvre qui tout en n'étant pas une création originale n'en est pas moins attrayante. Il s'agit d'une petite toile : *Vierge et Enfant* exposée dans le

27) Notons que ce chien est inspiré de celui qui figure dans *l'Élévation de la croix*, peinte par Rubens, vers 1610-11, pour la cathédrale d'Anvers.

chœur de l'église Notre-Dame à Alseberg. L'œuvre n'est ni signée ni datée, mais son attribution toute traditionnelle 28) nous paraît parfaitement justifiée.

Dès le premier abord, on reconnaît en ce tableau une excellente copie, et jamais mentionnée jusqu'à présent, d'une des meilleures *Vierge et Enfant* de van Dyck, puis on y admire l'aisance avec laquelle la sensibilité de l'imitateur épouse celle du maître qui l'inspire.

Il est bon toutefois d'oblitérer un instant toute mémoire visuelle et d'étudier l'œuvre de van den Hoecke pour elle-même. Les tons employés par le peintre dans son tableau offrent une proche parenté avec ceux de ses autres compositions, et c'est là que de nouveau se trahit le mieux sa personnalité. Nous y reconnaissons, en effet, deux rouges, l'un vif et clair, l'autre plus sombre et violacé, puis aussi deux bleus, le premier d'outremer et le second d'une teinte ardoisée. Cette dernière couleur, si familière à van den Hoecke, nous reporte à la mantille de la Vierge dans le tableau de Nossegem, de même que nous l'avons retrouvée dans la toile de la collection Decapmaker. Ces trois œuvres offrent ainsi des relations aussi certaines qu'éloquentes.

Passons à l'œuvre de van Dyck. Elle est de dimensions plus restreintes encore (Bois : 64 × 49 cm.) que la copie de van den Hoecke et se trouve actuellement dans la collection Henry Goldman à New-York 29).

Cette *Vierge et Enfant* qui provient de la galerie de l'Earl of Harington 30) en Angleterre est considérée comme la peinture originale de van Dyck par opposition à une « réplique d'atelier » signalée naguère à Hambourg chez M. Sieveking. Nous remarquons que Jean van den Hoecke s'est tenu scrupuleusement à la reproduction de l'illustre exemple. On relève à peine une légère variante parmi les plis du linge blanc étendu autour de l'Enfant lequel, d'autre part, jette un regard vers la droite alors que chez van Dyck il lève les yeux vers sa mère.

Le tableau de van Dyck est classé par Glück parmi les productions de la période italienne du peintre se situant entre 1621 et 1627. Il semble probable que van den Hoecke ait vu l'original. Van Dyck l'aurait-il rapporté à Anvers dans ses bagages ? Nous pencherions plutôt en faveur de la thèse de W. R. Va-

28) JAN BOLS : *op. cit.*: 1910, pp. 12 et 34.

29) W. R. VALENTINER : *The Henry Goldman collection*, 1922, n° 12;

G. GLÜCK : *Van Dyck, Klassiker der Kunst* : Berlin 1931, pl. 149 p. 536.

30) JOHN SMITH : *A catalogue raisonné of the Works of the most eminent dutch, flemish and french painters*. Londres 1829-1831. t. III, p. 119 n° 429;

G. F. WAAGEN : *Treasures of art in great Britain*. Londres 1857. t. IV, p. 238.

lentiner qui y voit une des premières œuvres exécutées par le maître dès son retour de voyage. La copie de van den Hoecke daterait donc de 1629 environ et aurait été faite peu après sa copie de Nossegem. Il se pourrait aussi qu'il ait copié la *Vierge et Enfant* alors qu'il était au service de l'archiduc Léopold-Guillaume dont il fut nommé peintre de cour en 1647. L'archiduc possédait déjà une réplique de la composition de van Dyck 31); en fit-il faire une autre par son peintre attitré ? La chose est possible, alors qu'il le chargeait aussi de lui reproduire des œuvres du Titien ! Nous savons l'intérêt que porta l'archiduc au sanctuaire d'Alseberg et les pèlerinage qu'il y fit. La présence du tableau de van den Hoecke dans l'église de ce village trouverait peut-être là une explication plausible. Rien ne sert pourtant d'accumuler des conjectures sans profits immédiats et contentons-nous de marquer notre préférence en reconnaissant dans la copie si agréable du jeune peintre — alors âgé de dix-huit ans — une œuvre contemporaine du grand tableau d'autel de Nossegem; elle jette surtout sur la peinture de van Dyck une lumière nouvelle, permet, dans une certaine mesure, d'en préciser la date et nous fournit un nouvel exemple, aussi frappant que précieux, des rapports étroits de l'art d'un peintre à ses débuts avec celui d'un maître au sommet de la gloire.

Nous avons ainsi parcouru à grands pas la carrière de Jean van den Hoecke et marqué de trois jalons l'évolution de son talent. Son art nous prouve qu'en dépit d'influences maitresses, dominatrices même, il est toujours possible de relever des apports personnels dans le dessin comme dans la couleur. Alors qu'à pénétrer les dessous de l'histoire de l'art on reste parfois perplexe devant la constatation que peu d'œuvres échappent à l'emprise des grands rénovateurs, ces productions nous persuadent cependant qu'à les connaître mieux on distingue toujours la contribution personnelle de chaque artiste. La confusion apparente, l'uniformité première fait place à plus de clarté. Chaque peintre trouve sa place particulière et parfaitement reconnaissable dans l'évolution des styles ou dans la diffusion d'une même esthétique.

Comte d'ARSCHOT.

31) *Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen in Wien.* 1. S.CXX n° 103.

ANTOON VAN DYCK EN DE FRANSCH E PORTRETSCHILDERS IN DE XVII^e EN XVIII^e EEUWEN

Onder de talrijke problemen welke nog, in verband met Antoon Van Dyck en zijn kunst, op te lossen zijn, nemen die betreffende den door hem op tijdgenooten en nakomelingen uitgeoefenden invloed, zeker een voorname plaats in.

Wel werd reeds door enkele kunsthistorici op het bestaan van deze problemen gewezen en heeft men reeds verschillende richtingen aangeduid, langswaar een verder gedreven onderzoek niet alleen mogelijk, maar zelfs wenschelijk is. Zoo vestigde, bijvoorbeeld, Max Rooses de aandacht op den invloed door Van Dyck uitgeoefend op verschillende schilders uit de zgn. « School van Rubens », namelijk op een Jan van den Hoecke, een Justus van Egmont, enz. Onder al de leerlingen van P.P. Rubens trachtte hij deze aan te toonen, die meer of minder sterk onder invloed van Van Dyck zijn gekomen. Verder heeft hij ook gesproken over de uitwerking van Van Dyck's kunst op de Engelsche schilders, langsheen de door hem gestichte St. Lucasclub — navolging van het Antwerpsche St. Lucasgild —, gevestigd in de taveerne « The Rose », in Fleetstreet, te Londen en vastgesteld dat zij langer dan een eeuw heeft geduurd. (1)

A. L. Mayer gewaagde van den Spaanschen schilder Carreno, die op het einde der XVIIIe eeuw sterker den invloed van den Vlaming Van Dyck onderging dan dien van zijn landgenoot Velasquez (2) en A. H. Cornette wees in noordelijke richting, naar Holland (3). In aansluiting hiermede noemde Frank van den Wijngaert den Noord-Nederlander Adriaan Hanneman een navolger van Antoon van Dijk (4).

Al deze pogingen bepalen zich echter tot vingerwijzingen, en vormen eer een aansporing tot een meer doorgedreven studie, waaraan het zeker de moeite zou loonen gevolg te geven.

(1) *Geschiedenis der Antwerpsche Schildersschool*, Gent-Antwerpen 1880, pag. 486 en vlg., over de Vlaamsche navolgers, en pag. 477 over de Engelsche.

(2) *Anthonis van Dyck*, München 1923.

(3) *De Vlaamsche Schilderkunst in de XVIIe Eeuw*, Antwerpen 1939.

(4) *Antoon van Dyck*, Antwerpen 1943, pag. 132.

Slechts één tot nogtoe verschenen werk gaat, voor zoover ons bekend, dieper op dit ongetwijfeld boeiënd vraagstuk in en dat is het merkwaardig boek van C. H. Collins Baker, « Lely and the Stuart Portrait Painters », dat op voorbeeldige wijze de kwestie onderzoekt, voor wat de Engelsche en de in Engeland verblijvende niet-Engelsche kunstenaars betreft, zich hierbij echter beperkend tot het portret. (5)

Wij dienen nochtans rekening te houden met het feit, dat begrippen als « invloed » en « school » van aard zijn om verwarring te stichten, wanneer zij niet met omzichtigheid en met het noodige voorbehoud worden aangewend. Immers, elk kunstenaar houdt doorgaans in zekere mate rekening met de technische verworvenheden van zijn voorgangers, zonder dat men hierom van werkelijke beïnvloeding kan spreken. Antoon van Dyck zèlf levert ons daar wel een treffend bewijs van !

Tot dezelfde « school », gevestigd op een geographischen plaatsnaam of op de faam van een bepaald kunstenaar, behooren soms de meest uiteenloopende talenten, die onder den drang van gewijzigde tijdsopvattingen, door persoonlijke visie of door een andere nationale geaardheid, kunstwerken voortbrengen welke nog maar bitter weinig met de oorspronkelijke eigenschappen der « school » gemeen hebben.

Dit noodzakelijk voorbehoud, voor wat het individueel karakter, de afkomst of de gewijzigde tijdsaanvoeling van elk betrokken kunstenaar aangaat, werd wel degelijk door Collins Baker gemaakt, zoodat zijn studie gevoeglijk als een model in het genre kan worden beschouwd. Daartoe hoeft men inderdaad enkel dèze kenmerken op het oog te houden, welke in laatste instantie alleen op de eigen persoonlijkheid van Van Dyck terug te voeren zijn.

Buiten de voornoemde landen, zou het o.i. eveneens loonend zijn om na te gaan of Van Dyck's geniaal voorbeeld zich ook in andere streken heeft doen gelden, bijvoorbeeld in Duitschland en in Italië. Collins Baker handelde reeds over Sir Godfrey Kneller (1646-1723), een Duitscher uit Lübeck, die zich in 1675 in Engeland kwam vestigen. Ook op een zekere verwantschap tusschen sommige werken van den Vlaamschen Meester en de productie van den Italiaan Tiepolo (1693-1770) zou kunnen gewezen worden.

Maar het komt ons voor, dat vooral in Frankrijk moet worden gezocht en dan voornamelijk op het gebied der portretschilderkunst, welke hier weldra een

(5) London 1912, twee deelen

ongemeen bloei zou kennen. Vooral in Frankrijk, omdat dit land haast onmiddellijk na Van Dyck's dood, dank zij de uitstralingskracht van het schitterend hofleven onder Louis XIV, toonaangevend wordt op artistiek gebied voor gansch Europa.

Wanneer het mogelijk is, den invloed van Van Dyck's kunst op het Fransche portret in de XVIIe en XVIIIe eeuwen te bewijzen, dan zal meteen, langsheen de op hun beurt schier overal nagebootste Fransche schilders, zijn beteekenis nog groeien in de ruimte en in den tijd. Zij zou zich uitstrekken tot in de verste uithoeken van Europa, tot in het verre Rusland toe, en ten minste blijven voortduren tot ruim een eeuw na zijn heengaan...

Het is hier zeker de plaats niet om een dergelijk grootsch opzet tot in al zijn konsekwenties uit te werken; daartoe leent zich trouwens ook het oogeblik niet, waarop het nog vrij moeilijk is de oorspronkelijke werken onderling te vergelijken. Wel willen wij echter reeds, bij wijze van inzet en als een eerste proef, de aandacht vestigen op enkele zeer bekende portretten van Fransche schilders en hun beïnvloeding door Van Dyck nagaan, ons steunend op vroegere persoonlijke indrukken, in reisnota's bewaard, en op uitspraken van gezaghebbende specialisten. (6)

Hierdoor zullen wij dan enkele algemeene bemerkingen en gevolgtrekkingen kunnen maken, die o.i. ongetwijfeld door een verder doorgedreven onderzoek zullen bevestigd worden en die, in afwachting daarvan, reeds voldoende bewijskracht bezitten om als geldig aanvaard te worden.

*
**

De Nederlandsche, en vooral dan de Zuid-Nederlandsche schilderkunst werd sterk op prijs gesteld in Frankrijk, in Van Dyck's tijd. Deze voorliefde voor de schilders uit het Noorden heeft trouwens een oude en eerbiedwaardige traditie, welke opklimt tot in de XVe eeuw, toen de Bruggeling Jaak Coene en de Gel-

(6) Het uitgangspunt van onze studie is de tekst van een voordracht, welke wij hielden in het Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten te Antwerpen, op 21 December 1941, ter herdenking der driehonderdste verjaring van Antoon van Dyck's dood (9 December 1641). Wij waagden het toen, door middel van lichtbeelden, een directe vergelijking te maken tusschen portretten van S. Bourdon, H. Rigaud en P. Mignard, en werken van den Vlaamschen Meester, om te doen blijken dat deze drie vooraanstaande Fransche schilders hun tol betaalden aan het genie van Antoon van Dyck.

In zijn uitstekend boek over Van Dyck (Antwerpen, 1943), heeft Frans van den Wijngaert dan op zijn beurt gewezen naar Watteau en de schilders der « fêtes galantes » (pag. 172). Hierop komen wij verder in dit stuk weer.

dersman Maelwel er gevierd en geëerd werden. Later, in den aanvang der XVIe eeuw, zullen Bellechose, uit Brabant, en de gebrueders van Limburg, die waarschijnlijk neven waren van Maelwel, zich in de gunst der Fransche heeren mogen verheugen en aldus aan de beroemde miniatuurkunst van hun tijd, een onbetwistbaar en onvervreemdbaar Nederlandsch karakter verleen.

Op het einde der XVIe en in den aanvang der XVIIe eeuwen treedt die oude voorliefde voor Nederlandsche kunstenaars weer sterk in Frankrijk op den voorgrond. Wij weten dat de Antwerpenaar Pourbus (1569-1622), na een verblijf van negen jaar te Mantua, waar hij samen met Rubens den titel voerde van hertogelijk schilder, portretten leverde aan Henri IV, aan Maria de Medici, aan de hoogste personages van het hof, aan de schepenen van Parijs en aan de rijke burgers dezer stad.

Een gedeelte der befaamde « Foire Saint-Germain », welke elk jaar in Februari plaats vond en een der bijzonderste aantrekkelikheden uitmaakte van de Fransche hoofdstad, werd regelmatig voorbehouden aan de Vlamingen. Te midden der materiele voortbrengselen van de fiere en nijvere Vlaamsche steden, stonden daar talrijke schilderijen tentoon gesteld. Zij waren erg in trek, vanwege hun fel bewonderde eigenschappen. Meestal waren het vredige landschappen, genre-stukken, soms ook mythologische of bijbelsche tafereelen. Zij bleven echter steeds gezond realistisch van aard, vertoonden schitterende kleurenkwaliteiten en een bijzondere vakkennis. Daaronder bevonden zich ook knappe portretten, waarvan vooral de oprechtheid werd geprezen. (7) Zij vormden een noodzakelijke reactie tegen de ingewikkelde en duistere allegorieën van het Fransche manierisme.

Henri IV ontbood verder een aantal Zuid-Nederlanders naar Parijs om er de tapijtkunst te beoefenen en verleende hun huisvesting in het Faubourg St. Marcel en in het Faubourg St. Germain.

De schilder Dubois, uit Antwerpen, versierde de cabinetten te Fontainebleau. Dan volgt de Brusselaar Philippe de Champaigne (1602-1674), de schilder van Louis XIII en Richelieu, die het paleis der Tuileriën opsmukt. Onder vele anderen, vermelden wij nog Justus Suttermans (1597-1681), een leerling van Pourbus; Pieter van Mol (1599-1650); de Mechelsche familie Ferdinand, Louis en Pierre Elle; en later Nicolaas Bernaerts (1608-1678); Peter Boel (1622-1674); Frans van

(7) A. LEROY, *Histoire de la Peinture Française au XVIIe siècle*, Paris 1935, pag. 38-43

der Meulen (1632-1690) en de Antwerpenaar Genoels (1640-1723). Hun specialiteit was het portret en het landschap. (8)

Zij hielden allen de noordelijke traditie hoog, welke als kenmerkende eigenschappen voerde : een zin voor psychologische uitdieping, een knappe analyse, liefde tot de natuur, betrachtting naar een ware en oprechte weergave der werkelijkheid, gevoel voor kleur, de gave der gelukkige compositie en volkomen beheersching der techniek.

Natuurlijk ondervonden zij ook veel tegenkating, vanwege zekere Fransche kunstbroeders, die hun rechten binnen de eigen veste wilden verdedigen. Meer dan eens moesten de officieel aangestelde en machtig beschermde Vlaamsche schilders in de bres springen voor hun minder begunstigde landgenooten, die trachtten zich te Parijs een eigen weg te banen, langsheen de « Foire » of elders.

De tegenstand ging vooral uit van de zgn. « classicisten », met hun monumentale en koude kunst, waarvan een Le Brun (l'ordonnateur de la gloire de Louis XIV), een Vouet en een Mignard de vaandeldragers waren.

Hun opvattingen vinden wij het trouwst weerspiegeld in de debatten, welke rond dien tijd gehouden werden in de « Académie Française », onder Colbert, over de kunst. Het doel dezer besprekingen was, een grootsch studiewerk te maken over de techniek der schilderkunst. De aesthetische principes welke hierbij gehuldigd werden, klinken in onze ooren echter zeer verwaand en ook wel eens hol. Men bewonderde vooral het « hoogstaande » onderwerp, de edele gedachten. De teekening werd als voornamer beschouwd dan de kleur. Men betrachtte niet de waarheid, maar een ideale schoonheid en gedroeg zich naar de uitspraak van La Buyère, die de menschelijke rede verkiest boven de natuur... Zoekend naar een imponerende en beredeneerde klassiek, belandde men echter eveneens, onafwendbaar bij een overheerschenden tijdsstijl, de Barok, maar dan bij een Barok zonder geestdrift, zonder élan, zonder ziel. Hiermede ging de essentie zelve der tijdsstrooming verloren en trad een bloedarmoedig academisme in de plaats, dat eerder moedwillig den onbedwingbaren vernieuwingsdrang der eeuw onderging.

Daarnaast bleef nochtans, onoverwinnelijk, de Nederlandsche invloed levendig, tot heil der Fransche schilderkunst. Hij zal ononderbroken blijven voortduren tot 1700 en zelfs tot nog lang daarna, tot het einde der XVIIIe eeuw. Rigaud, Largillière, Vivien zijn de namen der Fransche schilders, die dezen in-

(8) L. Benoist, in *L'Art Français au XVIIe Siècle* en L. Benoist in *L'Art Français au temps de Louis XIV*, in *L'Art, des Origines à nos Jours*, Paris 1933, deel II, pag. 7-19 en pag. 28-40.

vloed hebben ondergaan. Daarbij dient ook nog de Fransch-Vlaming Watteau vermeld te worden, benevens jongere Franschen als Quentin La Tour (1704-1788), Perronneau (1715-1783) en Duplessis (1725-1802). (9)

* *

Het spreekt natuurlijk vanzelf, dat zijn Vlaamsche tijdgenooten en nakomelingen, in Frankrijk, het geniale voorbeeld van Antoon Van Dyck met welgevalen ondergingen. Zijn invloed op hen loopt samen met een aantal eigenschappen welke, zooals wij hooger zagen, aan eenzelfde herkomst en eenzelfde traditie te wijten zijn. Daarbij komen zich echter nog persoonlijke kenmerken voegen, die duidelijk naar Van Dyck verwijzen en uitsluitend naar hem. Het weergalooze succes van den Meester in het eigen land, in Italië en in Engeland, zal aan deze navolging zeker wel niet vreemd zijn geweest.

Vergelijken wij, ter illustratie van bovenstaande bewering, zijn werk met dat van den kunstenaar, die ongetwijfeld de belangrijkste en begaafde der naar Frankrijk uitgeweken Vlamingen was, met Philippe de Champaigne, de sterkste persoonlijkheid onder hen.

Over zijn « Louis XIII », in het Louvre, zegt Leroy : « Il a su noter l'expression hautaine et distante, le regard perçant, l'allure majestueuse, la beauté des longues mains aristocratiques et fines, dignes de Van Dyck ». (10)

Wij weten niet juist in welk jaar dit portret geschilderd werd, maar aangezien Louis XIII regeerde van 1601 tot 1643, moet het waarschijnlijk binnen deze periode of nog later gesitueerd worden. Natuurlijk is geheel het opzet losser, minder beheerscht en ook meer theatraal dan zulks bij Van Dyck het geval zou geweest zijn ; de compositie vertoont een schrijnend gebrek aan éénheid. Wanneer wij nochtans zekere détails aandachtig beschouwen, valt de invloed van den Meester onmiddellijk op en kan hij niet geloochend worden.

Zoo bijvoorbeeld, in de houding der rechterhand van den koning en in de behandeling van het kantwerk. Zij wijzen duidelijk naar het mansportret uit de eerste Antwerpsche periode (1613-1621), dat bewaard wordt bij Sir Herbert Cook, te Richmond (11). De zwevende genius met de lauwerkroon kennen wij van de grisaille schets van een Ruitser (Charles I ?), thans in Wilton House, bij den Earl of Pembroke (12), welke stamt uit den Engelschen tijd (1632-1641).

(9) Cf. G. Janneau en A. Leroy, in hun geciteerde opstellen.

(10) *Op. cit.*, pag. 55

(11) Cf. Glück, *Van Dyck, des Meisters Gemälde*, Stuttgart 1931, pag. 100.

(12) Glück, *op. cit.*, pag. 380.

Het is echter niet waarschijnlijk, dat de Champaigne haar kende.

Maar onbetwistbaar heeft hij het portret van Charles I in groot ornaat der Orde van den Kouseband (13) gekend en gezien, want gansch de houding der beide armen, der handen en de uitdrukking van het gelaat van den Franschen koning schijnen er van afgekeken.

*
* *

Voor wat nu de Fransche schilders zelve betreft, zullen wij ons onderzoek aanvangen met een overgangsgeval, nl. met Jacques Stella, een tijdgenoot van Van Dyck, geboren in 1596 en gestorven in 1657, van Mechelschen oorsprong. Zijn grootvader Jan schilderde te Antwerpen, terwijl zijn vader Frans zich te Lyon vestigde, waar Jacques het eerste levenslicht aanschouwde.

Wanneer wij zijn doek « De Heilige Cæcilia aan het orgel », bewaard in het Louvre te Parijs, nader bekijken, dan schijnt de heilige wel een zuster van Van Dyck's « Heilige Cæcilia » (14) en ook van zijn beroemde « Cellospeelster » (15) te zijn ; de oogen zijn hier echter, in tegenstelling met Van Dyck, neergeslagen en dus minder expressief. De verdere schikking van het schilderij is ongetwijfeld persoonlijk, maar evenals Van Dyck betreft hij ook drie engelen in zijn compositie; zij kunnen echter niet eens vergeleken worden met hun zonnige, voorname, tot in de vingertoppen geraceerde modellen...

Oneindig veel knapper is de waarlijk harmonische wijze, waarop een ervaren portretschilder als Sebastien Bourdon (1616-1671) de door hem ondergane indrukken heeft weten te verwerken. Zij beperken zich trouwens niet tot een louter vormelijke verwantschap, maar streven veeleer naar een diepere en tevens subtielere éénheid, naar den geest.

Dit valt bijvoorbeeld op, in de zeer karakteristieke beeltenis van Nicolas Fouquet, te Versailles. De zin voor psychologische vertolking, vooral langsheen de uitdrukking van het intelligente, ietwat sluwe gelaat, met de levendige, indringende oogen, doet onmiddellijk denken aan de hooge mate waarin ook Van Dyck zijn modellen tot in de ziel wist te doorgronden. Geslaagde voorbeelden van den Vlaamschen Meester in dit opzicht, zijn wel zijn Lucas van Uffel (16), het

(13) Windsor, Slot van den Koning van Engeland. Glück, *op. cit.*, pag. 382.

(14) Hamburg, nalatenschap H. Renner. Glück, *op. cit.*, pag. 369. Eng. periode.

(15) München, Pinakothek. Glück, *op. cit.*, pag. 465. Engelsche periode.

(16) New-York, Metropolitan Museum. Glück, *op. cit.*, pag. 127.

portret van een maecenas (17) en het dubbel-portret van Lucas en Cornelis de Wael (18), de twee eerste stukken uit de vroegste Antwerpsche, het laatste uit de Italiaansche periode.

Bij dit alles zou men nochtans kunnen denken, dat Bourdon's aspiraties als portrettist enkel parallel liepen met die van Van Dyck en dat ook hij in staat bleek, door een even voorname dosis aanvoelingsvermogen, de psyche van zijn modellen te doorgronden en weer te geven. Wij beschikken echter over nog een ander voorbeeld, waardoor beslist wordt aangewezen dat het hier geen toevallige en achteraf goed te aanvaarden geestelijke verwantschap tusschen twee begaafde kunstenaars betreft, maar wel een onmiskenbare beïnvloeding, gewild en gezocht vanwege Bourdon, die trouwens bekend staat om zijn knapheid in het nabootsen van anderen...

Bekijken wij aandachtig het schitterende zelfportret van den Franschman, geschilderd in 1651 en bewaard in het Louvre. Onmiddellijk ademen wij hetzelfde klimaat als bij de beste Van Dyck-beeltenissen; het is ons duidelijk, dat de schilder zich éénzelfde hoogstaand geestelijk doel vóór oogen stelde, als de Vlaamsche Meester in zijn beroemd « Zelfportret met de Zonnebloem » (19), uit de laatste, volrijpe scheppingsperiode.

Voor wat de losse, vrijë en ongedwongen houding van het personage betreft, valt ons onwillekeurig opnieuw het bovengenoemde portret van een maecenas, uit de National Gallery te Londen, te binnen. De behandeling van het gelaat is trouwens opvallend dezelfde.

Daarbij blijft het echter niet; de gelijkenis gaat verder, zoowel voor wat de geestelijke richting als voor wat het vormenspel aangaat. De hebbelijkheid om het model « en négligé » voor te stellen, met een wijsch zijden hemd en verder gehuld in een soort van donkeren mantel of draperie, met den nadruk op dit kleurencontrast en de voordeelen van het lichtspel op deze sommaire kleedingstukken, vinden wij weer in het meesterlijke portret van James Stuart, hertog van Lenox, in de Verzameling Ken Wood (20). Nog een tweede beeltenis van dezen Engelschen edelman, eveneens in hemdsmouwen maar met zijn zijden broek zichtbaar, zonder draperie, wordt bewaard in het Louvre, te Parijs (21).

(17) Londen, National Gallery. Glück, *op. cit.*, pag. 129.

(18) Rome, Capitoel, Glück, *op. cit.*, pag. 157.

(19) Westminster, Glück, *op. cit.*, pag. 496.

(20) Glück, *op. cit.*, pag. 409.

(21) Glück, *op. cit.*, pag. 410.

Allebei deze werken werden door Van Dyck tusschen 1632 en 1641 geschilderd, in zijn Engelschen tijd.

Het afgietsel van het Caracalla-hoofd, dat Bourdon ietwat aanstellerig met de linkerhand omsluit, verwijst naar soortgelijke antieke beelden, die Van Dyck wel op verzoek van zijn bestellers schijnt in zijn compositie betrokken te hebben. Zoo bijvoorbeeld, in het portret van Justus van Meerstraeten (22) en in dat van Thomas Howard, graaf van Arundel, en zijn gemalin Alatheia Talbot (23). Zeer terecht mocht Luc Benoist dan ook over Bourdon's doek zeggen : « Il y passe comme un reflet de Van Dyck » (24)...

Met Claude Lefebvre (1632-1675) belanden wij bij een volgende generatie. Toen Antoon van Dyck stierf was de Franschman pas negen jaar. Toch is hij later niet aan zijn invloed ontsnapt, vooral niet nadat hij te Londen persoonlijk met enkele voorname meesterwerken van den Vlaamschen schilder nader had kennis gemaakt.

Lefebvre penseelde waardevolle portretten van den toondichter Couperin, te Versailles, van minister Colbert en van nog vele andere vooraanstaande personages uit zijn tijd en zijn omgeving, zoals Racine (te Rochefort), Le Nôtre (te Orléans), Louis XIV, de Dauphin, Philippe d'Orléans, e.a. Hij studeerde bij zijn vader Jean Lefebvre en kwam sterk onder den invloed van Philippe de Champagne. Hieraan kon een later verblijf in het atelier van den « classicist » Charles Le Brun niet veel veranderen... Wanneer hij zich tenslotte in Engeland ging vestigen, waar hij overleed, kwam hij onder de bekoring van Van Dyck.

In dit opzicht is het wel beteekenisvol, dat hij Madame de la Vallière schilderde in de gedaante van de jachtgodin Diana. Wij weten inderdaad, dat Van Dyck de schepper is geweest van het zgn. « zinnebeeldig » portret (25), dat Lefebvre aldus in Frankrijk binnenvoerde, waar het jarenlang opgeld maakte en tot allerhande overdrijving aanleiding gaf...

Ook zijn tijdgenoot Laurent Fauchier (1643-1672), was vervuld van Vlaamsche voorbeelden. Deze voorkeur werd hem vermoedelijk bijgebracht door zijn leeraar, den Bruggeling Finsonius (geb. in 1580). Zij bezorgde hem een degelijke vakkennis, liefde voor de warme kleuren en voor het spel van licht en

(22) Kassel. Glück, *op. cit.*, pag. 416.

(23) Weenen, Kunsthist. Museum. Glück, *op. cit.*, pag. 472.

(24) *Op. cit.*, pag. 12, bij het onderschrift der reproductie van het schilderij.

(25) Tijdens zijn Engelsche periode, met Lady Venetia Digby als Prudentia (Windsor), de Gravin van Southampton als Fortuna (Althorp Park), enz. — Glück, *op. cit.*, pag. 399 en 455.

schaduw, voor de stoffelijke schoonheid van elk voorwerp, voor de werkelijkheid van het leven. Het is vooral de groote zuiverheid van zijn teekenkunst, de ingeboren adel en de aristocratische sierlijkheid van zijn portretten, welke onmiddellijk de herinnering aan Van Dyck wakker roept en gunstig afsteekt bij het manierisme van de meeste zijner Fransche kunstbroeders. Deze groote kwaliteiten kan men weervinden in zijn Damesportret, te Nantes, in zijn Prinses Farnèse, te Chartres, en in zijn « Onbekende Jongeling », bewaard in het Museum te Brussel.

En wat te zeggen van den plechtstatigen Nicolas de Largillière (1656-1746), die ook een kijkje ging nemen te Londen ?... Hij schilderde er James II en de koningin, en bekeek aandachtig het œuvre van Van Dyck. Hij bleef onbetwistbaar een oorspronkelijk Meester, maar heeft ongetwijfeld zijn profijt gedaan met de in Engeland bewonderde voorbeelden. Hiervan getuigt zijn nochtans al te drukke François-Jules de Vaucel, in het Louvre, en vooral zijn Marquise de l'Aigle (26), die ondanks haar zilveren pruik, veel verwantschap vertoont in karakter en voorstellingswijze met Lady Digby, op het doek « Sir Kenelm Digby and his Family » (27), met de Weduwe van den eersten Hertog van Buckingham (28) en met Dorothy Sidney, gravin van Sunderland (29).

De beroemdste, zoo al niet de grootste portrettist van deze generatie, was ongetwijfeld Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Nu schijnt het op eerste gezicht wel moeilijk in zijn pratende, grootsprakerige en vaak al te bewogen klaterkunst een weerklank van den fijnbesnaarden, altijd voornamen Van Dyck weer te vinden en toch begrijpen wij, dat hij in de oogen van zijn tijdgenooten — alvast volgens d'Argenville — « dans le goût de Van Dyck » werkte (30).

Het eerste portret, dat Rigaud maakte was dat van den juwelier Materon. Jaren later zag hij het weer en hij zei, met een tikje zelfoverschatting :

— La tête pourrait être de Van Dyck; mais la draperie n'est pas digne de Rigaud et je veux la repeindre gratuitement !

(26) In 1943 verkocht in het hôtel Drouot, te Parijs.

(27) Welbeck Abbey, bij den Duke of Portland. Glück, *op. cit.*, pag. 398.

(28) Parijs, bij de Barones Hirsch-Gereuth. Glück, *op. cit.*, pag. 402.

(29) Althorp Park, bij den Earl Spencer. Glück, *op. cit.*, pag. 498. Ook het portret van dezelfde in de Verzameling van den Duke of Devonshire, te Londen. Bij Glück, op dezelfde bladzijde.

(30) Geciteerd door MARQUET DE VASSELOT, *Histoire du Portrait en France*, Paris 1880, pag. 193 en vlg.

De draperie was dan ook zijn specialiteit. Men hoeft maar naar zijn bekend staatsie-portret van Louis XIV te kijken om dit in te zien. Hetgeen bij Van Dyck een louter contrasteerend element is, een achtergrond zonder meer, vraagt hier haast evenveel aandacht als de koninklijke figuur zelve. Terwijl de vorst rustig en beheerscht, zeker van zijn glorie en zijn macht, vóór ons oog paradeert in een kunstig geschikten mantel, vol gouden leliën en gevoerd met hermelijn; terwijl geen haartje van zijn weelderige pruik verroert, geen tipje van zijn kanten kraag uit de plooi geraakt en zijn flinke kuitens rotsvast rusten op hooge hakken, loeit een waar orkaan door de draperie achter en rondom hem. Zij vormt de meest onverwachte figuren en maakt onwezenlijke kronkelingen, welke den greep der gouden koorden ontglippen... maar de zware kwasten hangen toch loodrecht, als om het artificieele van gansch dit stormachtige opzet te beklemtonen. Het geheel is zeker majestatisch, prachtlievend en plechtig zelfs. Het is ongetwijfeld een der beste werken van den schilder en waardig om in de rijke verzameling van het Louvre opgenomen te worden, waar het wordt bewaard. Het is representatief voor zijn tijd en zijn omgeving. Maar de draperieën, de trots van Rigaud, toonen ons de Barok op haar smalst, ontdaan van haar gezonden gloed, verwaterd tot manier en grof effectbejag.

Zijn mannenportretten zijn doorgaans aanstellerig, aanmatigend, minder soepel en ook minder verscheiden dan deze van Van Dyck. Wij denken hier aan de beeknissen van Bossuet, van Philips V en van Louis XV als kind. De vrouwen schilderde hij doorgaans veel beter (bijvoorbeeld, de hertogin de Nemours), al wordt beweerd dat hij hen met tegezin afwerkte.

Technisch was hij ongetwijfeld zeer knap. Stellig heeft hij ook naar Van Dyck gekeken. In dit opzicht hebben zijn tijdgenooten gelijk. Maar hij heeft de les van den Vlaamschen Meester verkeerd begrepen. Hij vervalt in tooneelschikking, overdrijft en geraakt verstrikt in zijn eigen vaardigheid. Zijn karakterstudie is al te doorzichtig en schijnt eer oppervlakkig dan substiel. Hij stapelt tallooze voorwerpen op, die volledig de levenswijze en de gewoonten van zijn model belichten en van aard zijn om een groote intellectueele of hiërarchische superioriteit te belichamen. Uit dien overvloed ontstaat dan een eenigszins gewrongen ordonnantie, een verwarring in het détail.

Het « zinnebeeldig » portret van Van Dyck, in Frankrijk verspreid door Claude Lefevre, heeft hij ge vulgariseerd en overdreven. Daar waar zijn voorbeelden enkel prinsessen en hofdames met attributen uit den Olympus bedachten,

deelde Rigaud deze rekvisieten met gulle hand uit aan eenvoudige burgervrouwen en verlaagde zodoende het genre tot een goedkoope apotheose. (31)

Het spijtige van dit alles is wel, dat niet zijn technische kwaliteiten, maar wel zijn modieuze gebreken door anderen werden overgenomen en nog aanzienlijk aangedikt, om te kunnen deelen in zijn bijval!

Voor wat de kleur betreft, is er heelemaal geen vergelijking tusschen hem en Van Dyck mogelijk. Het coloriet van Rigaud is nooit frisch, met een uitgesproken, ietwat hinderende voorkeur voor het roodachtig bruin, dat men in het Fransch « brique » noemt. Vasselot bemerkt terecht, dat de behandeling der handen, in zijn portretten, minder voornaam is dan bij Van Dyck, maar hij voegt er een beetje voorzichtig aan toe, dat Rigaud's handen waarachtiger zijn.

Het mag misschien waar zijn, dat Van Dyck, door het vele werk overlast, in sommige portretten, welke hij in samenwerking met zijn atelier maakte, de handen op conventioneele wijze schilderde. Telkens wanneer hij het de moeite waard achtte, op zijn goede doeken dus, ook deze uit de zoo dikwijls ten onrechte verguisde Engelsche periode, (31) wist hij echter handen te scheppen, die als een gesublimeerde uiting zijn van het karakter, het geestes- en zieleven, de afkomst en de gewone bezigheden van zijn personages.

Men vergelijkte, in dit verband, de gevoelige kunstenaarsgreep zijner « Heilige Cæcilia » (32) met de lange aristocratische vingers van Koningin Henrietta-Maria (33); de ietwat malsche maar toch stevige hand van Koning Charles I (34) met den burgerlijken, zwaren klauw van Justus van Meerstraeten (35); de als vergeestelijke handen van den abt Cesare Scaglia (36) met de energieke soldatenvuist van den Hertog van Hamilton (37) of met de delicate, verwijfde vingerpose van den Hertog van Lenox (38).

Zeer leerzaam, in dit opzicht, zijn overigens de doeken met verschillende personages, zooals de dubbel-portretten van Koning Charles I met Koningin Hen-

(31) Cf. H. DELABORDE, *La Peinture des Portraits en France*, in de *Revue des Deux Mondes*, October 1852.

(31) Cf. F. VAN DEN WIJNGAERT, *op. cit.*, pag. 126-127 en pag. 146-149.

(32) Hamburg, nalatenschap Renner. Glück, *op. cit.*, pag. 369.

(33) Leningrad, *Ermitage*. Glück, *op. cit.*, pag. 391.

(34) Longford Castle. Glück, *op. cit.*, pag. 370.

(35) Museum te Kassel. Glück, *op. cit.*, pag. 416.

(36) Londen, Verz. Lord Camrose. Glück, *op. cit.*, pag. 426.

(37) Hamilton Palace. Glück, *op. cit.*, pag. 463.

(38) New-York, Metropolitan Museum. Glück, *op. cit.*, pag. 411.

rietta-Maria (39), Van Dyck met Endymion Porter (40), Thomas Killigrew met Thomas Carew (41), de Graaf van Arundel met zijn Gémalin (42), de Graaf van Strafford met zijn secretaris (43), e.a. Natuurlijk bestaan er ook uitzonderingen op dien regel.

* *

Met Antoine Watteau (1684-1721) betreden wij een heel andere wereld. Wanneer hij de mannenjaren heeft bereikt, is de overgang tusschen de XVIIe en de XVIIIe eeuwen ten einde. De laatste regeeringsjaren van Louis XIV waren niet bepaald gelukkig en brachten in velerlei opzichten het verval. Weldra zou echter de jonge Louis XV het bewind overnemen, zij het ook in den aanvang onder het toezicht van den regent Philippe d'Orléans. De verwachtingen stonden gespannen op al het goede dat uit de langverwachte machtsverwisseling kon voortspruiten...

Dit lichtelijk kunstmatige levensoptimisme bezingt Watteau. Hij is dan ook veel meer de kunstenaar der Régence, met haar kwaliteiten en gebreken, dan der regeering van « Louis le Bien-Aimé », die ook weldra de eene ontgoocheling op de andere zou stapelen. Een nieuwe, verfijnde maar amoreele, eenigszins reeds decadente levensbeschouwing doet zich gelden, waarin menig aanknopingspunt met de kunst van Van Dyck zou overblijven. Allicht stond deze tijd zelfs gunstiger tegenover zijn scheppend genie dan de heftige, op het breede gebaar en de heftige gemoedsaandoening beluste XVIIe eeuw.

Watteau stamt uit Noord-Frankrijk, uit Valenciennes, dat pas sedert 1668 door den Vrede van Aken in Fransch bezit was gekomen. Hij is dus van Nederlandschen oorsprong. Dit verklaart allicht zijn liefde voor Nederlandsche en meer in het bijzonder voor Vlaamsche voorbeelden, voor de traditie van Rubens, waaruit ook Van Dyck was gegroeid. Frank van den Wijngaert zegt dan ook zeer terecht : « Watteau bijvoorbeeld, wiens werk dikwerf met dit van Rubens wordt in verband gebracht, ware gewoon niet in te beelden zonder den schakel Antoon van Dyck », na betoogd te hebben dat pas de generatie van Watteau spontane aansluiting met de edelste kwaliteiten van Van Dyck zou verkrijgen. (44)

(39) Euston Hall, Duke of Grafton. Glück, *op. cit.*, pag. 374.

(40) Madrid, Prado. Glück, *op. cit.*, pag. 440.

(41) Windsor, Koninklijk Slot. Glück, *op. cit.*, pag. 451.

(42) Weenen, Kunsthist. Museum. Glück, *op. cit.*, pag. 472.

(43) Wentworth Woodhouse, Earl Fitzwilliam. Glück, *op. cit.*, pag. 483.

(44) *Op. cit.*, pag. 172.

Hetzelfde geldt voor een uitgesproken portretschilder als Jean-Marc Nattier (1685-1766), in zijn beeltenissen van Catharina van Rusland, de duchesse de Chartres en den Maréchal de Saxe. Dank zij zijn aangeboren gevoel voor maat en tact, weet hij zelfs het « zinnebeeldig portret » in eere te herstellen en aldus aan de nagedachtenis van Van Dyck een zekere genoegdoening te verschaffen...

Zijn leerling en schoonzoon Louis Tocqué (1696-1772) vervalt echter opnieuw in de fouten van Rigaud, door te veel nuttelooze benoedigdheden op zijn portretten van Maria Leczinska, van den Dauphin, van keizerin Catharina en van verschillende Russische edelen aan te brengen. Toch is ook hij nog volop in den ban van Antoon van Dyck.

Marquet de Vasselot noemt François de Troy, een leerling van Claude Lefebvre, « waardig om bij Van Dyck vergeleken te worden » (45) ; Leroy eischt eenzelfde eer op voor den jong gestorven Jacques Blanchard (1600-1638) (46), dien wij tot nogtoe niet vermeld hebben omdat hij o.i. dichter bij P.P. Rubens aansluit; Ratouis de Limay stelt vast, dat men Joseph Duplessis (1725-1802) beschouwd heeft als « le Van Dyck de l'école française » (47). Wij zouden zoo kunnen verder gaan en deze lijst aanvullen met de namen van François Boucher (1703-1770), Maurice Quentin de la Tour (1704-1788) en François Drouais (1727-1775). Allen hebben zij min of meer hun tol aan de kunst van den grooten Vlaming betaald, natuurlijk met in acht name van hun soms zeer hooge persoonlijke eigenschappen. Dit duurt zoo voort tot het einde der XVIIIe eeuw en zelfs nog later.

Hoezeer de wil om Van Dyck te benaderen bij hun werken voorop zat, valt duidelijk waar te nemen en wordt overigens bevestigd door de Fransche theoretici, die zich in het bijzonder met de studie der portretkunst van hun vaderland hebben ingelaten.

Bij den aanvang van deze bijdrage hebben wij echter vastgesteld, dat vele Fransche schilders bewust de Nederlandsche richting aankleefden. Ongetwijfeld behoorden al de bovengenoemden daartoe, en is het dus begrijpelijk, dat zij den invloed van een geniaal kunstenaar als Antoon van Dyck met welgevallen ondergingen, ja hem zelfs opzochten.

(45) *Op. cit.*, pag. 189 en vlg.

(46) *Op. cit.*, pag. 100.

(47) P. RATOUIS DE LIMAY, *L'Art Français au XVIIIe Siècle*, in *L'Art des Origines à nos Jours*, *op cit.*, pag. 80.

Vreemder wordt dit nochtans, wanneer wij éénzelfde verschijnsel waarnemen bij openlijke tegenstrevers der noordelijke opvattingen. Het blijkt dan duidelijk, hoe sterk Van Dyck zijn tijd beheerscht heeft, hoe onontkombaar zijn uitstralingsvermogen werkte op voor- en tegenstander tevens. Want ook degenen, die de Nederlandsche voorkeur niet deelden, konden zich niet altijd aan den greep van zijn machtige persoonlijkheid onttrekken...

Willi Drost merkt op, dat er een duidelijk verband bestaat tusschen den « grooten vertegenwoordiger van het classicistisch menschedom, den tegenpool van de universalistische Barok in de XVIIe eeuw », Nicolas Poussin (1594-1665), en zekere doeken van Antoon van Dyck, vooral dan deze uit de laatste periode. (48)

En wat dan te zeggen over Pierre Mignard (1606-1668), de beroemde rivaal maar toch ook de opvolger van Charles Le Brun, niet alleen als « Premier Peintre du Roi », maar tevens als aanvoerder van het Fransche academisme ?

Men hoeft slechts het portret dat hij rond 1661 schilderde van Marie Mancini, het moeië nichtje van Mazarin (49), te vergelijken met de beide afbeeldingen van Margaret Lemon, door Antoon van Dyck (50), om overtuigd te zijn, dat hier niet alleen van verwantschap, maar zelfs van gewilden, gezochten en met welgevallen onderganen invloed mag gesproken worden.

Gansch de houding der buste, met inbegrip van de opvallende ligging der hand op de borst, is een spiegelbeeld van Van Dyck's model, geborsteld tusschen 1632 en 1641. Doch niet alleen de algemeene schikking, de ordonnantie en de compositie zijn gelijkaardig, ook verschillende bijzonderheden werden door Mignard van den Vlaming afgekeken : zoo de levendige en coquette wijze, waarop de donkere krullen zijn aangebracht tegen de blanke huid van hals en schouder; zoo zelfs de keuze van parelsnoer en oorbellen, in hetzelfde materiaal en in dezelfde tonaliteit.

Het is duidelijk, dat het meesterschap van Antoon van Dyck, op het gebied van het portret, gereedelijk aanvaard werd in Frankrijk, door eenieder, tot welke artistieke richting hij ook behoorde, en dat de invloed van den Vlaming op dit gebied er als algemeen kan aangenomen worden.

*
* * *

(48) *Barockmalerei in den Germanischen Ländern*, Potsdam 1926, pag. 70.

(49) Bewaard in het Museum te Berlijn.

(50) Deze in Hampton Court en deze in Althorp Park. Glück, *op. cit.*, pag. 492 en 493.

Na deze nog erg onvolledige, maar naar wij meenen toch overtuigende confrontatie, kan ons besluit kort zijn. Wij hebben het trouwens reeds als uitgangspunt voorop gesteld :

De Fransche portretkunst der XVIIe en ook, in niet geringe mate, die der XVIIIe eeuw, stonden ruimschoots in het teeken van Antoon van Dyck. Dank zij hun groote en ongewone verspreiding, hebben zij wellicht de uitstralingskracht van Van Dyck's genie over gansch Europa aanzienlijk in de hand gewerkt.

Maar er is nog meer. Wanneer in den loop der XVIIIe eeuw in Frankrijk allengs de reactie loskomt en groeit, tegen de zinledige monumentaliteit en tegen het holle pathos der vervallende laat-Barok, wanneer men begint te streven naar meer eenvoud en subtiele verfijning, dan gaat men opnieuw, ditmaal om andere redenen, bij Van Dyck te rade. Zoo deden Quentin la Tour, Joseph Duplessis, François Drouais, e.a.

Deze constatacie voert ons tot een nieuw probleem, dat een diepgaand onderzoek behoeft, n.l. over de rol door Antoon van Dyck en door onze Nederlandsche kunst in 't algemeen gespeeld, in het ontstaan van het Rococo (51). Daarop werd tot nogtoe al te weinig de aandacht gevestigd ; nochtans doen zich, in dit verband, verschijnselen voor, welke onze belangstelling ten volle verdienen.

Terecht mocht Frank van den Wijngaert van Antoon van Dyck's levenswerk getuigen : « De gansche XVIIIe eeuw, zoo fijnbeschaafd naar levensstijl en -inhoud, kiemt in die geraffineerde kunst, waarvan, naast die in 't werk der Rokoko-schilders, de zuiverste accenten schijnen na te klinken in de muziek van een Mozart » (52).

Naast en rondom Van Dyck zien wij echter ook de architectuur van zijn land en meer bepaald van zijn streek, Brabant, éézelfde richting uitloopen, wanneer wij toch denken aan de aanwezigheid aldaar van het asymmetrisch schelpmotief, dit uitgesproken kenmerk van het Rococo, op het einde der XVIIe eeuw; of aan den welsprekenden stijl waarin het Gildehuis der Schippers aan de Groote Markt te Brussel werd opgetrokken en niet het minst aan de evolutie van het Antwerpsche woonhuis (53), sedert het einde der XVIe eeuw, waaraan een Peter Bauer-

(51) Dit probleem werd door ons gesteld op het slot van onze vermelde voordracht over Van Dyck, in het Antwerpsch Museum, op 21 December 1941.

(52) *Op. cit.*, pag. 172. Van den Wijngaert noemt Van Dyck zelfs, een beetje vermetel, « een Rokoko-figuur in volle XVIIe eeuw » !

(53) Cf. onze studie : « Over het bestaan van een eigen Antwerpsche bouwtrant van het Woonhuis », in « Baekelmans ter cere », Antwerpen 1945, p. 109-118.

scheidt de Jongere de gestalte ontleende der typisch XVIIIe eeuwse heerenwoning, welke langsheen Frankrijk over gansch Europa verspreid werd.

Een dergelijke samenloop kan geen toeval zijn en zal wellicht nog door andere symptomen bevestigd worden, mogelijk in nog andere kunstsoorten. Deze op te sporen, te verzamelen en hieruit, zoo mogelijk, een onaanvechtbare stelling op te bouwen, blijft een noodzakelijk en ongetwijfeld loonend werk voor de toekomst, onze nationale kunstgeschiedenis ter eere !

Dr. August CORBET.

LITERATUUR :

- BENOIST, Luc. — *L'Art Français au XVIIe Siècle (L'Art des Origines à nos Jours)*, Paris 1933, II.
- BRANDEN, F. J. van den. — *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen 1883.
- BURCHARD, Ludwig. — Nachträge (G. Glück : *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis*), Wien 1933.
- COLLINS BAKER, C. H. — *Lely and the Stuart portrait painters*, London 1912.
- CORNETTE, Prof. dr. A. H. — *De Vlaamsche Schilderkunst in de XVIIe eeuw*, Antwerpen 1939.
- CUST, Lionel. — *Anthony van Dyck, an historical study of his Life and Work*, London 1900.
- *Van Dyck (The great Masters in Painting and Sculpture)*, London 1906.
- DELABORDE, H. — *La Peinture des Portraits en France (Revue des Deux Mondes)*, Paris, octobre 1852.
- DROST, Dr. Willi. — *Barockmalerei in den Germanischen Ländern*, Potsdam 1926.
- FRIEDLAENDER, Max J. — *Die niederländischen Maler des 17. Jahrh.*, Berlin 1923 (3 Auflage).
- GLUCK, Gustav. — *Van Dyck, des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst, Bd. 13)*, Stuttgart 1931 (2. Auflage).
- *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis*, Wien 1933.
- GUIFFREY, Jules. — *Antoine van Dyck, sa Vie et son Œuvre*, Paris 1882.
- HABERDITZL, F. M. — *Anton van Dyck (Thieme-Becker, X)*, Leipzig 1914.
- HEIDRICH, E. — *Vlämische Malerei*, Jena 1913.
- JANNEAU, G. — *L'Art Français au temps de Louis XIV (L'Art des Origines à nos Jours)*, Paris 1933, II.
- LEROY, Alfred. — *Histoire de la Peinture Française au XVIIe Siècle*, Paris 1935.
- MARQUET DE VASSELLOT. — *Histoire du Portrait en France*, Paris 1880.
- MAYER, A. L. — *Anton van Dyck*, München 1923.
- MICHIELS, Alfred. — *Van Dyck et ses Elèves*, Paris 1881.
- MULS, Prof. dr. J. — *Rubens' Tijdgenooten en Leerlingen (Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst)*, Antwerpen z.j., II.
- MUNOZ, Antonio. — *Van Dyck*, Leipzig 1941.
- OLDENBOURG, R. — *Die flämische Malerei des XVII Jahrh.*, Berlin 1918.
- RATOUIS DE LIMAY, P. — *L'Art Français au XVIIIe Siècle (L'Art des Origines à nos Jours)*, Paris 1933, II.
- ROOSES, Max. — *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Gent-Antwerpen 1880, II.
- THIEME-BECKER. — *Allgemeines Lexikon der bildende Künstler*, Leipzig 1907, enz.
- WOLFFLIN, Heinrich. — *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915.
- WIJNGAERT, Frank van den. — *Antoon van Dyck*, Antwerpen 1943.

LE GANT DE LA VILLE DE GAND

Tandis que la croix patriarcale d'Ypres, le lys de Lille et le chevron de Courtrai font déjà figure d'armoiries communales à la fin du XIII^e siècle (1), ce n'est qu'en 1275 qu'apparaît le lion de Gand (2). Depuis ce moment ce lion, qui est d'argent sur sable, est resté l'emblème officiel de la ville (3).

Quasi tous les historiens flamands du XVI^e et du XVII^e siècle, les Vaerne-wijck, les L'Espinoy, d'autres encore, s'accordent pour affirmer que Gand avait possédé des armoiries antérieures à celles-là. C'est Baudouin VIII, en 1196, qui aurait octroyé le lion aux Gantois, parce que ceux-ci, en défendant le comté, « s'estoyent comportez comme lyons » (4), ou mieux encore, Arnoul II, au Xe siècle (5) ! Mais il y en aurait eu de plus anciennes. Que représentaient-elles ? Un château à deux tours, selon Gramaye (6), un écu de sable au chef d'argent, dit Oudegherst, rapportant d'ailleurs l'opinion d'auteurs qu'il ne cite pas (7). Mais d'autres opinait pour le gant et cette thèse reçut, on le verra, une consécration officielle.

Disons tout de suite que ce gant, qui était d'argent sur sable (les couleurs de la ville) n'avait rien à voir avec le bon mot attribué à Charles-Quint, mais qu'il était en rapport étroit avec l'étymologie légendaire qui rapprochait l'origine

-
- (1) Vte de GHELLINCK VAERNEWYCK, *Sceaux et armoiries de la Flandre ancienne et moderne*, pp. 109, 224, 386.
 - (2) *Ibid.*, p. 165; L. van WERVEKE, *Het Gentsche Stadszegel tot bij den aanvang der XIVe eeuw*. (*Etudes d'Histoire dédiées à la mémoire d'Henri Pirenne par ses anciens élèves*, p. 407).
 - (3) Vte de GHELLINCK VAERNEWYCK, *op. cit.*, pp. 165-170. La reconnaissance officielle d'armoiries est du 5 décembre 1817. (*Archives de la ville de Gand, Chartes n° 2126*). Sur ces armoiries, voyez, en attendant mieux: F. DE POTTER, *Gent van den oudsten tijd tot heden*, I, pp. 468 et suiv. A l'écu au lion il y a lieu d'ajouter la « Pucelle de Gand », figure symbolique qui date de la fin du XI^e siècle et dont le succès fut grand jusqu'à la fin du XVIII^e. Sur cette Pucelle, voyez DE POTTER, *op. cit.*, I, p. 472; L. WILLEMS, *Over de historische beteekenis van Boudewijn van der Looren's gedicht « De Maghet van Gend »* (*Versl. en Meded. van de Vl. Academie*, 1923).
 - (4) PH. de L'ESPINOY, *Recherche des antiquitez et noblesse de Flandres* (Douai, 1631), pp. 149-150.
 - (5) M. VAN VAERNEWYCK, *Die Historie van Belgis* (Gand, 1574), fol. 136vo.
 - (6) J.B. GRAMAYE, *Primitiae antiquitatum gandensium* (Anvers, 1611), p. 13 et suiv. Il confondait avec les armes de la châtellenie du Vieux-Bourg (Vte de GHELLINCK VAERNEWYCK, *op. cit.* p. 359).
 - (7) P. D'OUDEGHERST, *Annales de Flandres*, éd. J. B. Lesbroussart, II, p. 14. La première édition est de 1571. En fait, se basant sur le plus ancien sceau de la ville, cet auteur ne croit pas à ces armoiries primitives, mais il rapporte ce que d'autres disent. Cet écu de sable au chef d'argent, forme les armes des vicomtes de Gand, qui descendaient des anciens châtelains. Les couleurs en sont celles de Gand même. Ferry de Loere (*Chronicon Belgicum*, (Arras, 1616), p. 357) a suivi Oudegherst, mais en passant outre à ses hésitations.

du nom de Gand de celui des Vandales (8). La tradition en remonte au XIV^e siècle, et il apparaît pour la première fois dans les *Annales Hannoniae* de Jacques de Guyse, qui nous raconte que les Vandales, après s'être emparé de l'*oppidum* situé au confluent de l'Escaut et de la Lys, lui donnèrent leur propre nom, c'est-à-dire *Wanda* et lui assignèrent leurs armes : un écu de sable au gant d'argent (9). Ce chroniqueur hennuyer, contemporain de Froissard — il mourut en 1399 — était friand de récits fabuleux. Il se piquait néanmoins de précision et citait ses sources. Ces détails sur les Vandales, il affirme les avoir tirés des histoires que nous aurions laissées Hugues de Toul et Almericus (10). Voilà donc deux auteurs qui allaient nous permettre de faire remonter au delà du XIV^e siècle la tradition de l'écu au gant. Mais hélas, l'existence de ces personnages est douteuse. Jacques de Guyse cite ainsi pas mal de sources qui, à y regarder de plus près, paraissent inventées de toutes pièces pour donner plus de vraisemblance à ses contes (11). Quoi qu'il en soit, les Vandales de Jacques de Guyse, leur *Wanda* et leur écu au gant allaient passer à la postérité.

Il n'en est plus question au XV^e siècle, mais, en revanche, ce gant eut un succès considérable auprès des historiens flamands du XVI^e et du XVII^e siècle. On le retrouve tout d'abord, dès 1531, chez le meilleur d'entre eux, chez Jacques de Meyere, dans ses *Rerum Flandricarum tomi X* (12). Sa source est évidemment Jacques de Guyse, auquel il a d'ailleurs souvent recours, non sans lui montrer quelque défiance (13). Marc van Vaernewijck lui emboîte le pas. Il était, lui aussi, grand lecteur des *Annales Hannoniae*, mais à l'inverse de Meyerus,

(8) V. TOURNEUR, *Histoire et étymologie du nom de Gand (Annales du XX^e congrès de la Fédération arch. et hist. de Belgique. 1907. t. II. p. 215)*. M. Tourneur cite tous les tenants de cette opinion du XVI^e au XIX^e siècle. Voyez aussi M. GYSSELING, *Étymologie van Gent* dans les *Handel. der Maatsch. voor Gesch. en Oudheidk. te Gent*, nouv. série, I, 1944, pp. 39 et suiv.

(9) JACQUES DE GUYSE, *Annales Hannoniae*, édit. de Fortia d'Urban, VI, p. 148 : *...ad dictum oppidum super Scaldum et Lisam situatum... nomen proprium Wanda impo-nentes... et signis eorum consignando : signa quidem eorum erant scutum nigrum in cujus medio erat chirotheca argentea.*

(10) *Ex historiis Hugonis Tullensis et Almerici.*

(11) Sur cette question voyez R. WILLIAMS, *Jacobi de Guisea Annales Hannoniae (Archiv der Gesellsch. für ältere Deutsche Geschichtsk., IX, 1847, p. 327)* et surtout K. WEISKER, *Über Hugo von Toul und seine alt französische Chronik*, Hall, 1905, pp. 6 et suiv., 40, 45. S'appuyant sur G. Paris et autres érudits, Weisker croit à l'existence d'Hugues de Toul qui aurait écrit en français au XIII^e siècle.

(12) J. DE MEYERE, *Rerum Flandricarum tomi X*, (2^e édit., Bruges, 1843), p. 32 : *Tunc Vandali...sua ibi insignia constituerunt, scutum nigrum cujus in medio argentea fulgebat chyrotheca.*

(13) Il ajoute prudemment : *si veri sunt Hannoniensium annales (Ibid., p. 32)*. Sur l'emploi des *Annales* de Jacques de Guyse par Meyerus, voyez V. FRIS, *Notes sur les œuvres historiques de Jacques de Meyere (Bulletin de la Com. roy. d'hist., LXXXIV, 1920, p. 246)*.

sa crédulité était extrême (14). Il renchérit d'ailleurs sur Jacques de Guyse, car perdant de vue le caractère d'armes parlantes du gant vandale, il explique avec le plus grand sérieux du monde que cet emblème indiquait que les Vandales « elcken die handtschoen boden om te strijden » (15). Quand à L'Espinoÿ et Sanderus (16), ils suivent, en cette affaire également, leurs devanciers du siècle précédent. Notons en passant que le gant est désigné chez ces auteurs sous la forme germanique de *want*, qui signifie plutôt moufle ou mitaine (17) et qui se rapproche davantage du mot *Wandale*.

C'est surtout à Jacques de Meyere que ces soi-disant armoiries primitives durent leur diffusion. Les *Rerum Flandricarum tomi X* voyaient le jour en 1531, et sept ans plus tard, en 1538 déjà, apparaissait la première figuration du gant gantois dans la carte de Flandre de van der Beke (18). Les héraldistes s'en emparèrent aussitôt : en 1557, Corneille Gailliard, suivi dix ans plus tard par Jean Lautens (19), déclarait que *Gandt portoit de sable à uny gantelet, en pal, d'argent, mais après ils ont porté de sable au lyon d'argent...* (20).

Dès lors on fit un usage assez fréquent de ces armoiries, soit de façon officielle, soit dans des documents privés, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Officiellement, à trois reprises. Elles devaient figurer tout d'abord, à côté des armes du roi d'Espagne, de celles de Flandre, du lion et de la Pucelle de Gand, dans le mur de la « Zoute Speye » de l'écluse du Sas de Gand, là où le Canal du Sas se jetait dans le Braekman (21). Ensuite, beaucoup plus tard, au XVII^e siècle, l'écu au

(14) Déjà au XVI^e siècle, maints récits de Jacques de Guyse étaient considérés comme fabuleux et ses sources, Hugues de Toul ou Lucius de Tongres, comme peu sûres. Marc van Vaernewijck s'est évertué à montrer qu'ils étaient dignes de foi (F. VAN DER HAEGHEN, *Bibliographie gantoise*, I, p. 148).

(15) M. VAN VAERNEWYCK, *Die historie van Belgis* (Gand, 1574), fol. 95.

(16) PH. DE L'ESPINOÿ, *op. cit.*, pp. 149 et suiv.; A. SANDERUS, *Flandria Illustrata* (Cologne, 1641), p. 86.

(17) PH. DE L'ESPINOÿ, *op. cit.*, p. 149 : *et le signèrent (les Wandales) de leurs seings ci armoiries, qui jurent de sable avec un wand ou gan d'argent*; A. SANDERUS, *op. cit.* p. 86 : *scutum nigrum, et in eo expansam argenteam curothecam, quam vernacule sermone want vocamus...*

(18) VAN DER BEKE, *Carte de Flandre de 1538*, avec texte explicatif par F. van Ortoÿ, Gand, 1897. Etendard au gant, à côté des étendards au lion, à la Pucelle et aux couleurs vicomtales. Il porte abusivement de « gueule » au gant d'argent.

(19) *Le jardin d'armoiries contenant des armes de plusieurs nobles royaumes et maisons de Germanie inférieure...* (Gand, G. Salenson, 1567).

(20) C. GAILLIARD, *L'ancienne noblesse de la contée de Flandres*, éd. J. van Malderghem et L. van Hollebeke (Bruxelles, 1866), p. 4.

(21) Archives de la ville de Gand, *Vaertboeken*, V, fol. 363 et suiv. (série 92bis, n° 5) : *...in den muer staende noordt ter zeewaerts inne, eerst op de oostzijde, de wapenen van den Coninck van Spaengen, onse souverainen heere, metter croone daerboven ende toyson daeranne hanghende; up de zijde van dien de oude ende nieuwe wapenen van Vlaendren ghecroont, ende up de westzijde de figure van der Maecht van Ghendt metten leeuwe zeer groot ende meerdere dan tleven, met eene ijzeren balsane in de handt, daerinne dat staen zal de nieuwe wapenen van Ghendt geschildert, ende up beede zijden van der voers, figure, staen de oude wapenen van der stede, te wetene up deene zijde eene handschoe ende up de andere zijde ghescreven Gant... Ce projet ne me parait pas avoir été réalisé. Le travail était confié à « meester Jan Mijsheeren », père de Lucas de Heere.*

gant orne la reliure du *Schepenenboek* de la ville, registre officiel au renouvellement de la Loi, conservé aux Archives communales (22). Enfin on pouvait le voir, récemment encore, entouré de rinceaux de style Louis XV, sur le corps d'une cheminée « à la Française » qui fut pratiquée dans la monumentale cheminée Renaissance flamande de l'ancienne salle de la Trésorerie, à l'Hôtel de ville de Gand (23).

Notre gant figure enfin dans maints documents de nature privée du XVI^e et surtout du XVII^e siècle. Il est représenté dans l'*Historie van Belgis* de Marc van Vaernewijck (24), ainsi que dans les *Recherches des antiquitez et noblesse de Flandres* de Philippe de l'Espinoy (25). Le frontispice du livre second s'y orne d'un portique que surmontent les deux armoiries gantoises, à dextre l'écu au lion, à senestre l'écu au gant. On le trouve également dans la décoration héraldique de plusieurs cartes et plans : la carte de Flandre de van der Beke (1538) déjà citée, et puis, beaucoup plus tard, en 1641, les trois cartes de Henri Hondius : le grand plan de la ville, la réduction de celui-ci dans la *Flandria illustrata* de Sanderus et la carte du district de Gand (26). Le grand cartouche ornant la carte qui figure dans Sanderus, avec ses trois écus (lion de Flandre, lion de Gand et gant) connut une singulière fortune : il fut reproduit jusqu'à la fin du XVIII^e siècle dans les vues panoramiques et les plans de la ville que l'on édita en Allemagne (27).

Telle fut l'honorable carrière du gant gantois dans le domaine de l'héraldique. Le succès de ce gant ne fut pas moins grand dans le Folklore. Il s'agit cette fois du jeu de mots portant uniquement sur la forme française du nom de la ville. Qui ne connaît le mot attribué à Charles-Quint « Je mettrais Paris dans

(22) Série 104, n° 1. Ce registre commencé au début du XVI^e siècle, a été relié à nouveau par l'imprimeur Baudouin Manilius le 2 novembre 1674, ainsi que l'indique le mémoire présenté par celui-ci aux échevins de la Keure en 1675 ; *Item, op den 2 November (1674) herbonden den perkeminen boeck dienende om de naemen op te schryven van mijn ed. Heeren Schepenen ende den selven boeck verguldt ende met sloten ghemaect, comt tsamen : 1 lb. 13 s. 4 gh.* (Arch. de la ville de Gand, série 533 (Stadswerken), N° 382). Sur B. Manilius, voy. F. VAN DER HAEGHEN, *Bibliographie gantoise*, II, pp. 141 et suiv. Cette reliure, qui date donc de 1674, est ornée d'une Pucelle entourée de quatre écussons : Flandre ancien, Flandre moderne, le gant et une bande portant les initiales S.P.Q.G. Elle est reproduite dans DE JONGHE D'ARDOYE, J. HAVENITH et G. DANSAERT, *Armorial belge du bibliophile* (Bruxelles, 1930), II, p. 549.

(23) Au premier étage de l'ancienne maison des Echevins des Parchons, au Marché au beurre actuel. Cette cheminée Louis XV, encastrée dans une cheminée Renaissance, fut démolie au début de l'année 1944, malgré les protestations du service compétent, sous prétexte de donner à cette salle un caractère homogène.

(24) *Op. cit.* (Gand, 1574), fol. 95.

(25) *Op. cit.*, p. 330a.

(26) Sur ces plans, voyez V. FRIS, *Plans de Gand. Introduction aux documents topographiques publiés par la Commission des Monuments de la ville de Gand*, pp. 34-37.

(27) Vues panoramiques de G. B. Probst et de J. Ch. Haffner, plans de J. M. Probst et de G. Bodenehr, tous publiés à Augsburg à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e.

mon Gand » (28), ou encore sa réplique au duc d'Albe qui lui conseillait de raser la ville après la révolte de 1539 : « Combien ne faudrait-il pas de peaux d'Espagne pour faire un gant de cette grandeur » (29) ? L'anecdote était monnaie courante au XVII^e siècle, époque où la figure de Charles-Quint était entrée dans la légende. J. de Griek la rapporte dans ses *Heerelycke ende vrolycke daeden van Keyser Carolus den V*, qui parus en 1675, connurent aussitôt, grâce au loyalisme de nos ancêtres, un succès très vif (30).

La satire politique s'empara, elle aussi, du calembour. Lors des guerres de Louis XIV dans les Pays-Bas on édita deux gravures, où Gand, conquis et perdu, est représenté d'une façon narquoise par un gant. La première célèbre la prise de la ville par le roi de France le 8 mars 1678 et est intitulée « L'Espagnol sans Gand ». Tandis que l'Espagnol, muni d'une lanterne et d'un bésicle, cherche son gant, le Flamand lui montre le Français qui tient l'objet perdu au bout de son épée (31). Quand trente ans plus tard, le 2 janvier 1709, Gand fut repris aux Français par Malborough, cet événement donna lieu à une nouvelle gravure satirique, cette fois dirigée contre le Roi-Soleil et dans laquelle on le raille d'avoir à son tour perdu la ville, que symbolise, cette fois encore, un gant (32).

La capitale du comté de Flandre eut donc son gant héraldique et son gant folklorique et il est probablement que le premier, remis à la mode par les compilateurs du XVI^e siècle, ne fut pas étranger à la confection du second.

Henri Nowé.

(28) A. HEINS, *A propos du mot de Charles-Quint : Je mettrai Paris dans mon Gand* (*Bullet. de la Soc. d'Hist. et d'Arch. de Gand*, 1909, pp. 50 et suiv.).

(29) V. FRIS, *Laus Gandae* (Ibid., 1944, pp. 24-25), d'après F. Strada.

(30) « *Al is Parijs vermaert voor Vranckrycx grootste stadt, Myn handtschoen spant soo wyt dat sy haer vest omvat.* » En note : *Gand, in 't Nederduyts, een handschoen.* (Edition de Bruxelles, J. de Griek, 1689). — La première édition de ce recueil de facéties est de 1675; on le réimprima jusqu'à la fin du XIX^e siècle. La traduction française parut à Cologne en 1683.

(31) On y lit l'inscription suivante : *Charles, qui dans son Gand se vantoit de pouvoir enfermer tout Paris, seroit surpris de voir que le François l'emporte au bout de son espée : l'Espagnol a beau faire avec le soin qu'il prend, sa peine à le chercher est en vain occupée; il ne l'aura jamais si la Paix ne (le) lui rend.* Cette gravure, éditée à Paris, par le Blond, est reproduite dans J. GRAND CARTERET, *L'histoire, la vie, les mœurs et la curiosité par l'image, le pamphlet et le document*, III, p. 112.

(32) *Histoire emblématique de la campagne glorieuse des Hauts Alliez ou description héroïque des victoires remportées dans les Pais-Bas... par lesditz Alliez sur les François en 1708, représentée par IX emblèmes en taille douce, recueilli et mis en lumière par R. J. Z. et Compagnie, à Lille, S.l.n.d., in-fol.* — Ce recueil, que je n'ai pu retrouver ni à la Bibliothèque royale, ni à la Bibliothèque de l'Université à Gand, m'a été signalé par le général Rayemaekers, que je remercie vivement des renseignements précieux qu'il a bien voulu me communiquer en vue de cet article.

LA FOI DUE AUX TOMBES

Le bulletin annexe d'une revue archéologique de province publiait récemment quelques pièces d'archives décrivant ou reproduisant trois inscriptions funéraires de la collégiale de Dinant. (1)

Le commentateur, n'y voyant sans doute pas malice, n'en faisait pas la critique. Il avait tort en principe, car, dressés le plus souvent sur requête des familles intéressées, pareils inventaires sont sujets à caution ; il eut tort en l'espèce parceque, des trois tombes analysées, l'authenticité de l'une est problématique, la copie de la seconde est sujette à caution et tout cela jette quelque discrédit sur la troisième non exempte de reproches.

Avant de les étudier, et pour justifier notre scepticisme, nous énumérons ici certains cas patents de « forgeries » comme on disait jadis.

Il serait piquant de placer en épigraphe l'axiome émis par un parlementaire français et que nous rapporte M. Paul Léon (2).

« Le député Pérignon, l'un des fondateurs du service des monuments historiques, déclarait très justement que les monuments en pierre sont les témoins les plus utiles à interroger.

» *La mémoire*, disait-il, *ne leur manque jamais, ils n'ont pas d'intérêt à mentir et peut-être y a-t-il plus de foi à accorder à l'histoire écrite en architecture qu'à toute autre.* »

M.M. Paul Léon et Pérignon ne connaissaient pas les pierres tombales.

Le moyen le plus sommaire pour écarter leurs indiscrets témoignages est de les supprimer. C'est ainsi qu'agirent au XVII^e et XVIII^e siècle les Potiers, ducs de Gesvre et de Tresmes, comme les Sèguier dont les ancêtres avaient été apothicaires ou marchands (3). Ce sont accès de snobisme fâcheux pour l'histoire qui s'en trouve appauvrie, mais non travestie.

L'attitude retorse de Charles-Claude de Namur d'Elzée en 1739 est plus dangereuse. Sous prétexte de renouveler le pavement de sa chapelle à Dhuy, et

(1) F. COURTOY : « Epitaphes disparues de la collégiale Notre-Dame de Dinant » dans *Namurcum* — chronique de la Société archéologique de Namur, 1943, n° 4 (sorti de presse en 1946).

Nous ne visons ici que les deux épitaphes des Nollet et celle de Thomas de Villenfagne; les autres, de cette dernière famille et datant du XVI^e siècle, sont hors de question.

(2) *Les Nouvelles Littéraires* — du 19 nov. 1932 : Une histoire de l'art.

(3) St. SIMON : *Mémoires*. Edit. Boislisle, T. VI pp. 600-601.

(3) TALLEMANT DES RÉAUX *Historiettes*. Edit. Montgredin. T. VII, pp. 386-96.

redoutant, argue-t-il, que ne tombent en morceaux désormais indéchiffrables des tombes *vieilles et caduques*, il en fait dresser, en présence de la cour de Dhuy, par son notaire, maître Pasquet, de Namur, le 4 août 1739, un état minutieux (4); disons plus justement qu'il en dicte une description qui lui agréa.

Voici la tombe de Philippe bâtard de Namur d'Elzée. L'épithaphe rappelle Philippe de Namur mort en 14.. (5) et sa femme Marie de Longchamps; elle est, dit le notaire, accompagnée au centre d'un écu de Longchamps et, aux quatre coins, de blasons qui de Longchamps et qui, écartelés de Namur et de Longchamps.

Cela put ne pas étonner les bonnes gens de Dhuy, satisfaire le notaire et son client, mais nous resterions fort intrigués si un dessin original du XVIII^e siècle (6) ne nous avait gardé la vraie figure de cette tombe aujourd'hui disparue de *l'église de Dut* avec épithaphe identique à la copie officielle, mais accompagnée d'armoiries tout autres: au centre, un écusson semé de feuilles de tilleul tigées et versées, accompagnées d'un franc-quartier au lion de Namur est timbré d'un heaume cimé d'un vol antique; aux quatre angles de la dalle se voient 3 écus partis de Namur et de Longchamps et un 4^e, de Namur, comme au centre.

Nous devons tenir ceci pour la seule copie fidèle et vraisemblable, levée sans parti pris et sans souci de complaisance pour le client gêné par un monument qui contredisait ses prétentions à une descendance légitime des comtes de Namur. Or, ce blason semé de feuilles à un franc-quartier est spécifiquement de bâtard.

Au XV^e siècle, lors du décès de Philippe, la bâtardise ne comportait aucune flétrissure; qu'il fût bâtard, c'était officiel; son père, le comte Jean, l'appelait *notre chier et amè fil naturel Philippe*; sa tombe en portait la marque, tout simplement. Mais, au XVIII^e siècle, les idées avaient changé; des ambitions étaient nées; Charles-Claude de Namur, grand-mayeur de la ville dont il portait le nom avec les armes pleines des comtes souverains, supportait impatiemment ce souvenir. Anxieux de faire disparaître la trace de cette ascendance irrégulière qui le gênait, il fut maladroit.

Parfois on hésite: qui faut-il incriminer? Le copiste ou le tailleur de pierres?

(4) Archives Etat Namur: Ech. de Dhuy; reg. 7 non paginé. Ce procès verbal a été publié dans les *Annales de la soc. arch. de Namur*. T. XIII, pp. 258 et seq.

(5) Date non complétée; il mourut en 1450.

(6) Archives de la cure de Mormont.

Voici, par exemple, un manuscrit du XVIII^e siècle (7) décrivant un monument de l'église Saint-Jean l'Evangéliste à Namur, celui de Laurent Baduelle, échevin † 1545 et de sa femme Marie de Monceau. L'épithaphe rapporte la date exacte du décès, mais fait de Laurent un chevalier, époux d'une demoiselle de Thynges et lui attribue les quatre quartiers d'un sien cousin. Y eut-il copie falsifiée ou Laurent fut-il inhumé sous la tombé d'un parent homonyme dont l'épithaphe inachevée fut complétée par le copiste - ou par le sculpteur ?

En revanche, copie fautive et volontairement faussée, cette inscription rapporté par Le Fort (8) et qui perpétue la mémoire de Hubert de Corswarem † 1671. Le monument, avec son épithaphe, subsiste dans l'église de Longchamps (9). On y constate, de la part du héraut d'armes liégeois, une interpolation dans le corps de l'épithaphe et une addition finale évoquant l'ascendance légendaire des comtes de Looz, ducs en Hesbaye. Cette chimère, comme dit justement Naveau, n'est pas le fait du défunt Hubert ou de ses proches, mais bien de ses descendants au XVIII^e siècle, que Le Fort voulut obliger.

Si l'état actuel de la pierre était dû à une correction opérée, après copie, par autorité de justice, et dont les nombreux procès intentés aux Corswarem en matière héraldique ne gardent pas trace, l'interpolation anodine et véridique, elle, subsisterait ; l'absence des deux compléments au monument original prouve qu'ils sont dus à un zèle coupable de copiste.

Qu'en est-il de ces deux copies discordantes des blasons attribués à Anne-Catherine de Brumagne † 1738, épouse du général de Colyear, inhumée à Namur dans l'église de Saint-Jean-Baptiste ?

Suivant l'une, (10) le blason de cette dame ne serait autre que celui de la famille frisonne de Burmania, prétention fort osée ; suivant l'autre (11), plus récente, le sculpteur lui attribuerait le blason des Brumagne namurois. Nous inclinons à croire que le premier blason primitivement sculpté, mais reconnu d'abus, a été corrigé entre les deux prélèvements de copies, vers 1779 — et que les deux compilateurs sont également honnêtes.

Tel n'est pas le cas du notaire instrumentant en 1653 (12) pour le compte de Charles de Waret seigneur de Ferooz, poursuivi pour contravention aux

(7) M. s. le Paige, p. 137.

(8) Archives Etat Liège ; m. s. Le Fort ; sa copie avec commentaires justifiés, par Naveau : Analyse du recueil d'épithaphe de J.-G. et J.-H. Le Fort, p. 201, n° 1402. Liège - Cormaux 1899.

(9) Longchamps-lez-Dhuy, au canton d'Eghezée, dans l'arrondissement de Namur.

(10) Bibl. Royale Bruxelles ; m.s. Hellin n° 1521, p. 22.

(11) Musée arch. de Namur ; m.s. Posson, p. 104.

(12) Archives Etat Namur ; Conseil Provincial ; Procédure du Proc. Gén. : X Charles de Waret, n°s 811/72.

placards héraldique. Il lui fabrique une copie de tombe qui se serait trouvée dans la collégiale Notre-Dame à Namur et qui fait, de Henri de Waret, échevin de Namur † 1558, un écuyer et de sa femme Jacqueline de Namur, fille d'un autre échevin Bastien de Namur, sans aucune attache avec les seigneurs de Dhuy ses homonymes, une parente de ceux-ci et portant le lion couronné de ce lignage.

Un notaire encore (13), en 1606, délivre à Guillaume Paheau, de Thisnes, des copies où il prend soin de faire précéder les noms patronymiques de la préposition *de* ; en 1630, le conseiller commis en la cause de ce Paheau poursuivi en matière héraldique (14), rétablit les textes exacts et note :

« *a lenthour et au dedans de cest tombe se remarque le vestige de quelques caractères qui semble avoir este effacez adessein au ciseau.* »

Sculpteur et notaire avaient agi de concert.

Les officiers du lieu signalent en outre au magistrat *une image de Notre Dame enthour de laquelle sont depeinctz les quartiers des paheaux que les dits pasteur mayeur et greffier disent avoir esté changez et alterez par le dit Paheau depuis un an quy at a ceste fin mandé uny peintre de Crehen (15) quy at adjousté les quartiers de Vannesse, van del back et Wachtehem au lieu de celui de Blehem.*

Tout cela est assez inquiétant et s'aggrave d'une déclaration faite par le greffier de Thisnes, le 18 juin 1630 : *passé quelques années Jean Paheau présentement en Espagne voulant tirer du dit greffier quelque attestation de noblesse pour Franchoy Paheau vint appeler ledit greffier hors de léglise et le conduisit derrier le cimentier auquel lieu, pour le refus quil luy faisait de donner telle attestation, le dit Paheau luy donner de grandes menasses de le poignarder...*

Pareilles violences peuvent incliner à la complaisance. Sans doute n'en faut-il pas tant pour faire fabriquer, vers la fin du XVIII^e siècle, ou au début du XIX^e, ce dessin totalement controuvé d'une tombe qui se serait trouvée dans la chapelle de Saint Michel à Notre-Dame de Namur (16) et aurait couvert la dépouille de la femme à Jean Baré (?), une problématique Marie de Gembloux † 1551 à laquelle, maladroitement, le faussaire octroie le blason de l'abbaye dont elle porte le nom.

(13) Ibid. ; fonds familles v. Paheau.

(14) Ibid. ; Conseil Provincial. Procédure du Proc. Gén. X Paheau n° 75.

(15) Crehen, commune voisine de Thisnes, au canton de Hologne-aux-Pierres, dans l'arr. de Huy-Waremme.

(16) Ggie Baré, dans les archives du c^{te} Th. de Limburg-Stirum (a° 1908).

Voici une autre rouerie :

Lorsque Jean-Baptiste Chaveau, en décembre 1672, verse au dossier du procès que lui intente de Procureur Général de Namur (17) la copie d'une dalle placée dans le cloître des Récollets, où figurent au centre les armoiries de Seilles qu'il fait siennes avec, au dessus et au dessous, les épitaphes de deux Chaveau † 1618 et 1621, c'est lui seul qui essaie de tricher, car le copiste n'a pas fait disparaître l'inscription plus ancienne placée en bordure et rappelant la mémoire du seul propriétaire du blason central, Renier de Seilles † 1554, que les Chaveau rejoignirent sous la dalle enrichie d'épitaphes nouvelles. A cette pièce du défendeur, le Procureur Général opposait un autre monument où un Chaveau n'avait d'autre blason que les outils de son métier de maréchal ferrant, *comme il en appert, dit-il par une pierre sépulcrale qui se trouve brisée et cassée reposante en l'église parochiale de Saint Jean-Baptiste en cette ville.*

L'étude de ces dossiers judiciaires nous révèle des remaniements fréquents plus ou moins graves ; combien demeurent insoupçonnés.

Le 26 juin 1663, les échevins de Libois en Condroz signalent à l'attention des magistrats, au chœur de leur église (18) la *tombe des s^{rs} Warnant qui at esté depuis quelques années regravées et racomodées* — laquelle était — *si viele que l'escriteau y gravé estoit tout effacé.*

Rien ne dit ici que les réparations furent fantaisistes. Parfois, des précisions sont données :

Le 10 mars, à la requête des échevins de Seilles, vient un notaire (19) en l'église du lieu, pour y prélever copie de la tombe sous laquelle gisent *Englebert dict d'Atrive † 1557 et Marguerite surnommée de Fumal † 1598, père et mère de Catherine dicte d'Atrive veuve de feu Guillaume de Neve.*

Le notaire décrit les blasons et ajoute : *et davantaige m'a esté monstré sur la dicte sculpture en bas au côté gauché de la pierre un escusson semé de trèffles a une fleur de lis freschement et depuis six semaines ença (come ils me disoyent) engravé ou taillé au lieu d'ung autre escusson autrement blasonné comme aussy la pierre et les trasses toutes fresches du bureau (20) montrent assez ledict escusson avoir esté fraichement entaillé sy ont le confronte avec lentreailleure des aultres escussons sur la dicte sculpture.*

(17) Archives Etat Namur ; Conseil Provincial : Proc. Gén. X Chaveau, n° 4185.

(18) Archives Etat Namur ; conseil Prov. : P.-G. X Warnant nos 537/1398/250.

(19) Archives Etat Liège ; notaire de Mahoux.

(20) Burin.

Voilà l'exemple net d'une tombe arrangée pour les besoins d'une cause. Ce qui corse l'histoire, c'est qu'elle existe encore, cette tombe, lisible en grande partie, dans le sol de la nef droite, en cette même église de Seilles, mais on n'y retrouve plus le blason aux trèfles et tous les écus y sont nets. Force nous est de conclure : primo, que le monument actuel à la mémoire d'Englebert d'Atrive est un troisième état et, secundo, qu'il n'est pas exagéré de le proclamer tripatouillé.

En 1616 est publié le Placard héraldique qui va provoquer pas mal de poursuites dans le comté. Les dossiers — nous en avons cités déjà — nous édifient sur les manœuvres employés par quelques-uns pour établir une qualité noble qui comporte droits, privilèges et avantages pécuniaires.

Jean Charlet (21) traduit en justice en 1622, fait état d'un monument funéraire, celui de ses grands-parents inhumés dans l'église de Pontillas (22) : Guillaume Charlet † 1569 et Marguerite de Lamisran — alias Lamistan — † 1578. On y trouve sculptés en demi-bosse d'importants personnages qui sont décrits avec leurs épitaphes, armoiries et quartiers dans un recueil manuscrit du XVIII^e siècle (23). Elle est bien telle que l'intimé la produisait mais le Procureur Général en fait la critique dans son acte d'accusation de 1629. (24)

D'autant quilz (les père et mère grands de l'ajourné) sont accomodés avec un gros carreaux sur la teste. De plus ledit père grand y est armé de toutes pièces et ladite mère grande est équipéee come les grandes dames et femmes de chevaliers. L'escriteau dallentour contenant ces mots : Cy repose noble hoë Guillame de Charlet etc. Et ors que lon y aye apposé la date de lan 1569 si est-il qu'il y a grande apparence quelle a esté mise en la dite église pres peu de temps ença. Puisque lon a selon la façon moderne aidouté un de a son surnom assavoir que en lieu de Guillé Charlet lon a dit Guille de Charlet ce qui ne se faisoit anciennement d'autant que lon disoit simplement Guille Charlet.

Le magistrat conclut que Charlet doit déclarer quand et par qui cette pierre a été posée.

Quelques mois plus tard, il revient à la charge, insistant sur les anachronismes et émettant même des doutes sur l'existence de l'épitaphe, ses soupçons s'aggravant du silence de Charlet qui, jamais, ne révéla quand et par qui le

(21) Archives Etat Namur; Cons. Prov.: Proc-Gén. X Charlet n^{os} 1495/435/319.

(22) Les Charlet y étaient propriétaires fonciers; en 1626, la seigneurie fut engagée à Jean moyennant finances.

(23) Musée arch. de Namur; m.s. Posson. p. 235.

(24) Ces procès se prolongeaient, languissaient, rebondissaient, s'éternisaient et, souvent, n'aboutissaient à rien.

monument avait été dressé. Comment se fait-il, ajoute le Procureur Général, que, jamais, ce Guillaume Charlet n'a porté titre d'écuyer dans les actes publics et pas même dans le plus solennel, son testament ?

Ces questions restaient sans réponse, et impunis les agissements de Charlet qui servirent à établir, en 1632, la qualité convoitée. (25)

Ces Charlet, brasseurs de leur métier, s'y étaient enrichis ; fortune, train de vie, relations, alliances, ambitions latentes puis étalées les menèrent à l'ano-blissement, légalisation d'une situation de fait.

Voici plus grave et plus précis :

En 1654, sur requête des dames chanoinesses d'Andenne, interviennent des notaires (26) pour interroger un tailleur de pierres d'Andenne, Nicolas Cramillon. Celui-ci expose que, travaillant dans le parc du châtelain, en mai 1647, il avait été interpellé par Renard de Saint-Fontaine, seigneur de Tahier (27) qui, *ayant reconnu qu'il sentendoit a entretailler des tombes le mennat en leglise parochyalle dudit lieu de cenfontaine (28) et luy montra une tombe que estoit au devant du cœur... luy disant que la dite tombe nestoit pas bien proportionée et que la largeur dicelle ne correspondoit pas a la longheur et sil ne seroit pas possible et bien a propos dy adiouxter aux deux costels la forme de deux colonnes pour y graver les huitcs cartiers dessus... ayant en effect ce déposant mis la main a l'œuvre... et enfin lachevat selon le désir dudit seigneur ayant gravé et entretaillé sur icelles colonnes huitcs cartiers — etc...*

De ce procès-verbal existent deux variantes, dont l'une précise : *Adjoustant neantmoins qu'on luy fist tracer (29) tous lescriteau estan tsur ladite tombe affin de quitter le nom dung quy y estoit et que lon ne desiroit y just disant ledit seigneur de Tahier qui celuy avoit sa tombe en une chapelle dans la meisme eglise et qu'il n'estoit besoing ny bien seant destre mis de deux costels — etc...*

La tombe a disparu — peut être par autorité de justice. Sans doute s'agit-il d'une dalle sculptée aux effigies de Renaux de St. Fontaine † 1537 et de Anne de Hollogne † 1529. (30)

(25) Voir *Annuaire noblesse belge*, an. 1922, I partie pp. 133 et seq.

(26) Archives Etat Namur; not. Fresin a° 1654 et not. Delhaize, liasse 687.

(27) Dépendance de Evelette au canton d'Andenne, arr. de Namur.

(28) Sainte-Fontaine — ou — Saint-Fontaine, jadis Centfontaines, dépendance de Pailhe au canton et dans l'arr. de Huy.

(29) Effacer.

(30) Copie du XVIIe (?) siècle; Bibl. Roy. Bruxelles, fonds Van Houwaert II 6584 c., p. 171.

Pourquoi ces manœuvres ? Probablement pour établir les droits à une prébende, étayer les prétentions de quelque jeune fille de Hesbaye ou du Condroz, d'une d^{lle} A.-C. de Geloës, par exemple, dont le chapitre discutait les quartiers, parmi lesquels celui de St. Fontaine et qui, finalement, fut imposée aux dames d'Andenne par sentence du Conseil Provincial de Namur, le 11 décembre 1659, en exécution de la collation accordée par Sa Majesté dès 1648; elle fut définitivement reçue en 1661, non sans que l'on continuât à lui tenir rigueur. (31)

Ces manigances tendaient soit à vieillir un aïeul, soit à parer un bisaïeul du lustre dont l'aïeul avait resplendi. Il y a pas mal d'histoires à conter sur le personnage.

Son attitude se corse d'une falsification de copies extraites du registre de Goesnes, qui nous en dit long sur les malices de ce fieffé Renard.

Les époques de guerre ont facilité ces manœuvres ; combien ont échappé malgré la sévérité rarement désintéressée des hérauts d'armes, ou grâce à la nonchalance des magistrats locaux qui s'agitaient, seulement quand les prétentions d'un gros bonnet pouvaient aggraver les charges de leur communauté.

Sans doute, parmi les monuments, dont nous recueillons aujourd'hui les morceaux épars ou les inscriptions mutilées, plusieurs ne méritent pas tant de pitié. Parfois, on s'arrête, soupçonneux. N'est-ce pas avec raison, que, dans la chapelle de Mont-SainteMarie, à Arville, devant la petite pierre de style si médiocre, rappelant la mémoire de *très noble pieuse dame Margueriet de Soldier* et de son époux *François de Bermingham* décédés en 1621 et 1603, on s'étonne de cette facture mesquine, molle et sommaire qui la fait dater de 150 ans plus tard ? On ne peut s'empêcher de soupçonner qu'elle a été fabriquée pour les besoins du procès soutenu par les Hauteperne en 1744 contre le chapitre d'Andenne qui disputait âprement la gentillesse aux d'Auvin ascendants des Hauteperne et qui comptaient Bermingham parmi leur ascendance. (32)

L'accès aux prébendes, nous le voyons, est une des raisons expliquant cette fringale.

Il y en a d'autres. Vers la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles paraissent et se multiplient les placards héraldiques, (33) réglementant honneurs,

(31) Archives Etat Namur; chap. Ste Begge, preuves de noblesse, liasse 38.

(32) Archives Etat Namur; chap. Ste Begge: Preuves de noblesse; liasse Hauteperne.

(33) Edits-placards de 1583.1616.1618.1623, etc.

titres et armoiries, réprimant usurpations et abus, suscitant des procès, comminant de sévères amendes et, voilà qui explique aussi l'intérêt de faire enregistrer ses titres et la tentation de s'en forger.

Même de grands seigneurs, en mal de « princerie » ne laissèrent pas de tomber dans ce mesquin travers. On retrouve aujourd'hui, dans l'église d'Hermalle-sous-Argenteau, le mausolée de Renaud IV d'Argenteau † 1556, dont l'épithaphe a été bûchée et regravée au XVII^e siècle pour fournir un argument à certain Mérode prétendant au titre fantaisiste de prince de Montglion.

La Révolution décrétant l'abolition des titres et l'abandon des privilèges ne fit pas dépérir le goût de briller; elle l'enfla. Les petites manœuvres sont mises désormais au service de la seule vanité; de cette espèce, le musée archéologique de Namur possède un témoin caractéristique. C'est un fragment de la monumentale cheminée en marbre rose qui ornait, depuis l'an 1616, la Grande Chambre aux Rôles de l'ancien Hôtel de ville de Namur (34). On y voit le nom de Jacques Baré, sous un blason que, jamais, il n'a porté et que des homonymes ont fait sculpter par un maladroit pour remplacer le sien préalablement bûché, au début du XIX^e siècle. (35).

Aux exemples que nous venons de citer, faut-il ajouter les documents que nous fournit la publication signalée au début de cette étude ?

Des trois monuments présentés, la copie du troisième, celui de Nicolas Nollet † 1609, paraît devoir échapper aux critiques, car, si les archives de la cour de Dinant le dénomment Nicolas Nollet tout court jusqu'en 1591, le nom se trouve aussi bien sous la forme Nicolas de Nollet, en qualité de mayeur substitué ou de souverain-mayeur, dès cette date; mais aucun prédicat réservé aux gentilshommes n'est attribué ni à lui ni à ses cognats dans les registres. (36)

Les armoiries sont assez correctement exécutées, avec quelque fantaisie dans les émaux. Pas plus que les armoiries même timbrées, la présence de ces quartiers n'est, dans le domaine liégeois, indicatrice de qualité noble.

Mais, si la copie peut être tenue pour irréprochable, le monument lui-même est entaché d'erreurs délibérées, car ces quartiers ou pseudo-quartiers : Nollet - Honoré - Salomon - Thynes sont faux (37) et empruntés apparemment au monument de Jean que nous étudions ci-après.

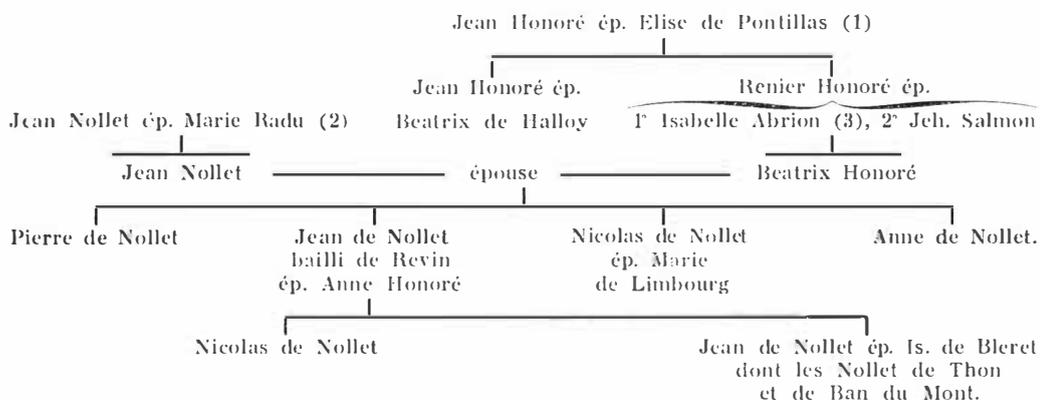
(34) Celui précédant l'Hôtel de ville incendié en 1914. Voir Arch. Etat Namur; fonds communal, liasse 61.

(35) Voir *Namurcum*, an. 1934, pp. 58 et seq.

(36) Archives Etat Namur; com. de Dinant, Registres aux paroisses nos 129-130 et seq.,

(37) Nous n'avons pu vérifier les quartiers de Limbourg.

TABLEAU GÉNÉALOGIQUE



(1) Dont le blason porte en cœur un écu de Thynes. Est-ce là que les Nolle ont cherché le quartier ?

(2) Archives Etat Namur: éch. de Dinant, vol. V, f° 8. Sceaux contemporains inconnus; les armoiries (Arch. Etat Liège: m.s. Le Fat) attribuées à cette famille de batteurs: 3 chaudrons. Aucun tableau généalogique ne cite cette alliance; tous débutent avec Jean Nolle-Honoré.

(3) Fille de Jean Abrion † 1591. Voir Archives Etat Namur. Transports 1469.70. f° 49v; 1476-80, f° 218; 1485-87, f° 51; actes capitulaires N.-D. f° 12v. Sur cette famille Abrion, plus tard de Brion, qui s'éleva très haut et dont la généalogie fut bâtie à coups de «faux» au XVIIe siècle, voir Annales de l'Ac. d'Arch. de Belgique. 2e série T. 9, pp. 5 et seq. — de Borman, Echevins de Liège, T. II, p. 70. Chose curieuse, le quartier Brion, au milieu du XVIIe siècle, ne fut plus dédaigné, mais revendiqué par d'autres membres de la famille Honoré. Voir m.s. le Paige, p. 134; Af. étr. m.s. 222, f° 153 et archives cure de Mormont.

Nicolas Nollet était fils de Jean Nollet et de Beatrix Honoré ; ce Jean était lui-même fils de Jean et de Marie Radu (38) ; cette Beatrix était fille de Renier Honoré et d'Isabelle Abrion. Les quatre quartiers de Nicolas sont donc : Nollet - Radu - Honoré - Abrion.

Pour trouver le nom de Salmon, il faut aller quérir, dans la généalogie, la seconde femme de Renier Honoré, Jeanne Salmon, dont ne descend pas Beatrix. Quant au quartier dénommé Thynes sur ce monument de 1609, il faut, apparemment y voir l'écu de Halloy, pareil à celui de Thynes et qui apparait dans la famille Honoré, avec la belle-sœur de Renier, Beatrix de Halloy, femme de Jean Honoré. Des quatre blasons attribués aux aïeux et aïeules de Nicolas, sont réguliers Nollet et Honoré. (39)

Ajoutons qu'il ne faut pas être trop sévère à pareilles licences ; nous n'exagérons guère en affirmant que 50 % des quartiers figurant aux pierres tombales sont erronés.

Que penser du second monument, celui de *Jehan Nollet*, bailli de Couvin † 1548 et de sa femme *Beautriz Honoré* † 1568 (le 27 mars) ?

Il est publié d'après un dessin trouvé dans le même fonds que le précédent (40) et se voyait, jadis, dans la collégiale de Notre-Dame à Dinant, à côté de l'autel dédié à Ste Anne. Les armoiries du mari, inscrites dans un quadrilatère régulier, occupent la partie centrale ; sous le timbre à l'arbre sec des Nollet mouvant du bourlet, est suspendu l'écusson échancré : écartelé, au 1. trois merlettes (de Nollet), au 2. fretté (pour le fretté à un chef de Thynes — ou de Halloy), au 3. un lion, au 4. un rameau fleuri. Aux quatre coins, les écus respectivement, de Nollet, de Honoré (un croissant et 6 croisettes), de Salmon (trois lionceaux et un écu en cœur) et de Thynes-Halloy — tous écus anonymes et que nous dénommons d'après les inscriptions de la tombe précédente.

Tout cela paraît assez correct, réserve faite des quartiers, comme nous l'avons indiqué plus haut, et les armoiries timbrées n'ayant, on le sait, aucune valeur nobiliaire ici.

Mais, de cette même tombe, existe une seconde copie, tirée d'un dossier destiné à établir la noblesse de la famille (41) ; elle figure au recto d'un feuillet

(38) Archives Etat Namur; éch. de Dinant, vol. V f° 8. Pour établir les filiations des familles dinantaises citées dans cet article, nous avons eu recours à l'abondante documentation de Mr. le Président honoraire du tribunal de Dinant Herbecq, qui nous l'a fort obligeamment communiquée.

(39) Voir tableau généalogique joint.

(40) Archives Etat Namur; fonds Gaiffier-Levignen, liasse 139.

(41) Archives Etat Namur; fonds Etat Noble, v° Nollet.

où se trouve donnée la copie d'un contrat du 13 janvier 1547 et se termine par une formule d'attestation non signée. Qu'y voyons-nous ? Un dessin, moins correct que le précédent, de même époque, présente les armoiries écartelées 1, de Nollet, 2, de Thynes-Halloy, comme au précédent, 3, de Honoré, et 4, la tige fleurie (muée en une large fleur tigée et feuillée). (42)

Le timbre est fait de l'arbre sec, mouvant ici, non d'un bourlet, mais d'une tendancieuse couronne emperlée — ressemblant assez à un bourlet ; aux quatre angles, dans le champ d'écoinçons, sans écussons, se voient les pièces ou meubles de Nollet, Honoré, Halloy-Thynes et la fleur tigée et feuillée. Du lion et des trois lionceaux de Salmon, il n'y a plus trace. L'épithaphe, enfin, porte ici les dates respectives de 1548 et du 2 mai 1568.

Les variantes sont assez importantes pour que se pose la question de savoir si la pierre est authentique. Notre avis est qu'une pierre, dûment armoriée se trouvait placée dans la collégiale de Dinant, que se sont embrouillés quelque peu dans les blasons, soit le tailleur de pierres, faute d'instructions bien précises — et pour cause, nous le savons — soit le copiste peu familiarisé avec ce genre de décoration ; nous croyons, au surplus, que les deux copistes infligèrent la même entorse à la vérité quand ils firent, l'un et l'autre, débiter l'épithaphe par les mots : *Chi git noble homme*. Cette qualification, en effet, ne se voit en aucun acte des cours de Dinant, attribuée aux personnages du nom de Nollet, nous l'avons fait observer en cause de Jean, déjà. Bien mieux, la tombe même de celui-ci ne la comporte pas. Alors que les gentilshommes faisaient précéder leur nom patronymique de qualificatifs précis : Noble honoré et vaillant homme messire Jehan de Hamalle chevalier, etc., maire et capitaine de Dinant — Noble homme Jean Deve dict Walzin, etc., souverain mayeur — Guillaume de Fisenne écuyer — Noble seigneur Jean Deve — Noble et généreux seigneur messire Henri de Berloz, chevalier, etc. — François Deve ecuyer, cités comme mayeurs et échevins de Dinant, nous lisons : Jehan Nollet (1505-46), Jehan et Nicolas Nollet, mayeur et échevin (1540-81), Nicolas Nollet, submayeur, capitaine pour les IX métiers (1582), Jean Nollet, échevin et changeur (43) (1578), Jehan Nollet (1580), honorable homme Nicolas Nollet, submayeur (1585) ; le 11 juin 1620, le *sieur* Nicolas de Nollet, avec son gendre, le *sieur* Ogier Goreux, com-

(42) Que l'on retrouve sous la même forme 50 ans plus tard, au sceau de Jean Willot échevin de Dinant ?

43) Trésorier de la Cour.

paraît, ainsi que noble et vertueuse dame, madame de Jambline, dont on note titres et qualités. (44)

Il nous paraît certain que l'épithète originale ne portait pas la qualification de noble homme, mais celle de honble homme (45) peut-être — et que les deux copies furent exécutées à seule fin de l'insérer, servant opportunément à dresser au XVII^e siècle (46) *la Descente de la famille De Nollet* débutant ainsi. *Messire Jean de Nollet officier souverain de Couvin espousa dame Beatrix de Honoré il est inhumé dans l'église collegiale de Dinant d'an 1548 et titré noble dans une tombe de 4 quartiers* — que nous connaissons; et ce tableau de 32 quartiers de Nicolas-Joseph de Nollet s^r de Thon, reçu à l'Etat noble de Namur en 1694, (47) au verso duquel on lit une attestation notariale de 1691 d'une déclaration également notariale de 1643 garantissant l'authenticité *des armoiries figurant dans le Miroir des nobles de Hemricourt*.

Bien entendu, dans ce Miroir des nobles de Hesbaya, par Jacques de Hemricourt, il n'est pas question des Nollet et l'on n'y voit cités que l'un ou l'autre des noms figurant parmi ces 32 quartiers : exactement 4 sur 20 noms différents qui s'y trouvent. (48)

Mais la phrase est habilement amphibologique. Les Nollet n'appartenaient pas encore à la noblesse en 1548, mais, enrichis par l'industrie, propriétaires fonciers, officiers du Prince, flatteusement alliés, ils allaient y accéder ; leur situation était celle de maintes autres familles telles que les Chevalier et les Carpentier de Dinant, les Goblet de Bouvigne, les Mathis à Namur, toutes parentes entre elles ou alliées et qui vont, environ la même époque, acquérir la qualité noble par une usucapion véritable, les unes, dans le Namurois, parfois troublées dans leur jouissance par des magistrats zélés qui veulent appliquer la lettre des placards, et se heurtent à des possessions d'état (49), les autres, dans le domaine liégeois, sans rencontrer de difficultés.

Telle était aussi la position des Charlet, dont nous venons de parler et des Villenfagne qui tous deux firent homologuer leur position sociale par un anoblissement régulier au XVII^e siècle.

(44) Archives Etat Namur; éch. de Dinant; reg. aux paroisses n^{os} 124 et seq. passim — et Cartulaire de Dinant, par St. Bormans et L. Lahaye. T. III et T. IV. passim.

(45) Honorable homme.

(46) Archives Etat Namur; fonds Gaiffier-Levignen, liasse 139.

(47) Ibid.; liasse 140.

(48) *Dacos* (aux fascés) qui y figure, est étranger aux *Acosse* (aux 3 étriers) de l'ancienne féodalité et dont s'occupe Hemricourt.

(49) Voir Annuaire noblesse, loco citato.

Quant à Thomas de Villenfagne, quel crédit mérite sa tombe, publiée troisième par *Namurcum* ?

Voyons ce que représente cette dalle proprement magnifique, décrite en termes peu techniques par les magistrats dinantais en 1592, (50) à la requête de Jean de Villenfagne, leur *combourgeois*, marchand résidant à Dinant et de *honorable homme maître* Henry de Villenfagne son frère, docteur en droit, président d'Andenne (51), échevin de Namur où il allait devenir Procureur Général (52).

Nous ne répéterons pas les termes de la description due à un profane ; on y reconnaît l'équipement militaire d'un gentilhomme à la fin du XIV^e siècle, ayant reçu l'ordre de chevalerie ; nu-tête, il est étendu, mains jointes, armé du haubergeon couvert de la cotte aux armes, avec la ceinture enrichie d'orfèvrerie, caractérisant sa qualité chevaleresque » et à laquelle sont suspendus l'épée et la dague ainsi que le boudier aux armes brochant sur la cuisse gauche. La description héraldique de l'écusson est conforme au blason de Villenfagne, à ceci près que les témoins y ont vu la bande chargée de 3 escarboucles (?) en place de coquilles. L'écu de Gomand est assez fidèlement celui que nous savons par d'autres documents.

Qui est ce Thomas de Villenfagne, dont la femme serait morte en 14..? (53)

On ne le connaît pas; archives et généalogies sont muettes. Le patronyme Villenfagne se trouve pour la première fois, de date à peu près certaine, en 1463-64, porté par un bourgeois de Dinant : *Jehan de Vilenfangne dit de fosse* (54). Ses contemporains du XV^e siècle sont : *Colars de Willenfangne* et *Gerars de Vilhenfangne*, censiers des hôpitaux (55)

(50) Archives Etat Namur; éch. de Dinant, reg. aux paroffres n° 130 f° 37 et seq. Voir *Namurcum* loco cit. p. 61.

(51) Conseiller juridique et procureur des Dames.

(52) Tous deux fils de Jean et de Jeanne Tabollet; petits-fils de Henry et de Jeanne Bareit; arrière-petit-fils de Henri, chirurgien, dit le Mede † avant 1505 et époux en 1493 de Marg. delle Thour.

(53) Il faut entendre que la date était indiquée de la sorte, c'est-à-dire inachevée et que le monument avait été exécuté du vivant des époux qui en avaient passé commande; c'était l'usage courant. Cette date incomplète est un argument en faveur d'une dalle originale authentique.

(54) Archives Etat Namur: commune Dinant, reg. 52bis f° 158 v°.

(55) Ibid.: hôp. St. Jean-Bte Dinant, reg. 30 f° 43 v° et reg. 31 f° 30 v°; registres non datés. Ce sont les seules mentions du nom découvertes avant le sac de 1466; mais les archives de l'époque sont extrêmement réduites. Au moment que nous corrigeons ces épreuves M. le président Herbecq nous signale encore vers 1380(?) Colar de Willefangne qui succède à Piret Druart pour le paiement du cens. Archives Etat Namur Reg. aux cens. de l'Hôpital St. Jean-Baptiste n° 82 f° 43 v°.

Sont-ils descendants ou collatéraux de Thomas ? C'est fort peu probable. Sont-ils parents de Henri chirurgien, dit le Mede et de son frère, connu sous le seul nom de Gilles le barbier, tous deux apparaissant à Dinant vers la fin du XV^e siècle et venus sans doute de Villers en Fagne dont ils tinrent leur nom ? — et parents encore de tous ces Ville en Faigne — ou Faigne tout court — essaimant à Bouvignes et héréditairement merciers, échevins et mayeurs à Dinant, au XVI^e ? C'est bien possible. (58) Mais tout cela ne situe pas Thomas dans la filiation de ces bourgeois de fort mince étoffe, ne se parant d'aucune qualification nobiliaire (57).

Or l'effigie de la tombe est d'un seigneur important, d'un chevalier, nous l'avons dit, et qui devait être riche ; la dalle, avec son fenestrage, est un monument somptueux ; elle est pareille à celles que nous connaissons des grands lignagers féodaux, tels les Spontin. Alors, que croire ? Thomas a-t-il existé ? Cette tombe de 14.. suffit-elle à le prouver ? Si l'un et l'autre — le seigneur et la dalle — sont authentiques, peut-on le déclarer, lui, étranger à ses homonymes qui sont presque ses contemporains ? On n'ose prendre position.

Notre impression est qu'il y eut un Thomas de Villenfagne, époux d'une Gomand et vivant au début du XV^e siècle, mais que pareille dalle ne fut pas faite pour recouvrir les dépouilles de ces modestes époux.

Serait-ce une tombe sculptée tardivement et antidatée, comme en fabriquaient les Charlet ? C'est peu probable et peu faisable dans une agglomération telle que Dinant.

Est-ce une tombe corrigée, comme celle d'Atrive ou de Saint-Fontaine ? C'est moins difficile à perpétrer, mais il y faut tant de complices.

A-t-elle été mal lue, ou tendancieusement, comme agit le vicomte d'Elzée ?

Y eut-il sollicitation d'un texte douteux ? C'est ce que nous inclinons à croire, sans nous scandaliser trop ; ne demandons pas à ces bons bourgeois de Dinant la probité de l'historien : ils ne faisaient de mal à personne, en obligeant des parents, des amis. Ils se couvrent d'ailleurs d'une formule prudente :

Convient ausy entendre et se treuve vraysemblable que allentour de la tombe y estoit escripts ces mots : Chy gist Thomas de Villenfaigne. (58)

(56) Les documents n'ont pas permis jusqu'à ce jour, d'établir l'origine commune de Villenfagne bouvignois et dinantais ; ils foisonnent et portent même blason.

(57) Archives Etat Namur ; cour de Dinant ; reg. aux paroiffes, passim et, notamment reg. 112.

(58) *Namurcum*, loco cit. p. 61.

Les experts leur disent qu'il faut lire : Ci git Thomas ; les échevins actent : peut-être bien qu'il faut lire : Ci git Thomas. Ils sont conciliants. Quant à l'allégation contenue dans la requête des intéressés, savoir que *depuis quatre générations au moins leur ascendants avaient seuls porté le nom et les armes de Villenfaigne* (59), les échevins ne la relèvent pas, c'était sagesse.

Peut-être le gisant s'appelait-il en réalité Thomas des Canges, de famille importante à Dinant; il y fut échevin en 1369 (60) et y avait sa tombe (61) jadis. François des Canges, époux d'une fille appartenant au lignage de Denville, est cité par Hemricourt (62) des Canges portait une bande coticée. Mais ce n'est là qu'une suggestion; ce Thomas ne paraît pas avoir été chevalier. Peut-être est-ce la tombe d'un Spontin, dont les armoiries, avec la bande coticée et les 3 coquilles, sont, aux émaux près, pareilles à celles de Villenfaigne; mais, à notre connaissance, aucun Spontin ne fut prénommé Thomas. Et encore, ce prénom lui-même se trouvait-il gravé sur la bordure de la tombe ?

Comment résoudre avec certitude, ce problème, puisque toutes les tombes de la collégiale ont disparu en 1828, par mesure administrative ?

Aucun recueil n'en a gardé les descriptions ou la simple nomenclature. Elles devaient être nombreuses. Outre les tombes désignées dans cet article de revue qui nous a retenus si longtemps, la collégiale de Dinant possédait, d'après croquis et copies éparpillés et souvent sommaires, une vingtaine de monuments funéraires; s'y trouvaient en outre des tableaux d'obit; dans les monastères, couvents et chapelles, pareils mémoriaux foisonnaient.

Nous maudissons les casseurs de pierres de 1828; à Namur, ce fut pis : on détruisit les pierres tombales en abattant les églises qui les abritaient. Mieux documenté que pour Dinant, l'archéologue déplore la perte, dans la seule cathédrale Saint-Aubain, de quelques 125 épitaphes, tombes, autels, chapelles et vitraux.

A. HUART.

(59) *Ib.*; p. 57.

(60) Brouwers; Cartulaire de Dinant, T. VII, p. 297.

(61) M. s. d'Udekem, f° 8.

(62) Hemricourt: Miroir des nobles de Hesbaye; édit Poncelet § 512.

CHRONIQUE -- KRONIEK

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE

Séance des Membres titulaires du 7 juillet 1946.

La séance s'ouvre à 2 h. 30, à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Henri Velge, président.

Présents : M. Rolland, secrétaire, Mme Crick-Kuntziger, Comte J. de Borchgrave d'Altena, MM. Gessler, Laes, le Chanoine Maere, Ed. Michel, Van den Borren.

Excusés : MM. Visart de Bocarmé, vice-président, de Beer, trésorier, Bautier, Hoc, Mgr Lamy, Lavalleye, le Vicomte Terlinden, Winders.

Le procès-verbal de la séance du 7 avril est lu et approuvé.

Lecture est faite d'une lettre de la Fédération archéologique et historique de Belgique annonçant la tenue probable d'un Congrès à Anvers en 1947.

Un long échange de vues s'engage autour d'un rapport fait par le secrétaire sur la situation financière provoquée par une décision de la Fondation Universitaire. Au cours de cette discussion on décide d'insister auprès des membres qui n'ont pas payé une ou plusieurs cotisations et de leur appliquer éventuellement l'article des Statuts qui vise leur cas.

MM. Visart de Bocarmé et Rolland sont désignés pour représenter l'Académie au sein du Comité National des Sciences Historiques.

MM. Ad. Jansen et Poupeye sont élus membres titulaires. M. Jansen devient de ce chef Bibliothécaire en titre.

MM. Stuyck, vice-président de la Société Artibus Patriæ à Anvers, Boutemy, professeur à l'Université de Bruxelles, et de Jonghe d'Ardoye sont élus membres correspondants.

Séance plénière du 7 juillet 1946.

La séance s'ouvre à 3 heures, à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Henri Velge, président.

Présents : MM. Rolland, secrétaire, Mme Crick-Kuntziger, Comte J. de Borchgrave d'Altena, MM. Gessler, Laes, le Chanoine Maere, Ed. Michel, Poupeye, Van den Borren, membres titulaires ; M. Bonenfant, Mlle Clercx, le R. P. de Gaiffier S. J., MM. Denis, Fourez, Jacobs van Merlen, Leconte, Squilbeck, Mlle Sulzberger, membres correspondants.

Excusés : MM. Visart de Bocarmé, vice-président, de Beer, trésorier, Bautier, Hoc, Mgr Lamy, Lavalleye, vicomte Terlinden, membres titulaires ; Mme Faider-Feytmans, membre correspondant.

Le président ouvre la séance en félicitant M. Poupeye, promu membre titulaire.

Le procès-verbal de la séance du 7 avril est lu et approuvé.

Mlle S. Sulzberger fait une communication sur **Dominique Lampsonius et l'Italie**, de laquelle il ressort, textes à l'appui, que cet artiste, qu'on prétendait avoir été en Italie et avoir lié sur place des relations personnelles avec son correspondant Vasari, n'a pas mis le pied sur la péninsule avant 1589 et qu'un voyage postérieur à cette date est peu probable.

Cette communication est suivie d'une question de M. Michel et d'une réponse du Comte de Borchgrave d'Altena relatives aux œuvres de Lampsonius.

Sous le titre de **Notes iconographiques**, M. J. Gessler entretient ensuite la compagnie de sujets variés à propos desquels il apporte une documentation inédite ou des compléments de documentation. Sont ainsi passés en revue : le thème du Pendu suspendu ; un exemplaire de l'œuvre pédagogique de Commoenius ; une enseigne de Hans Holbein le

Jeune, peinte pour un maître d'école ; la Kermesse de saint Georges de Bruegel et la Danse à l'Épée ; le Christ de Luxembourg et l'Envoûtement par l'épingle ; une statuette de sainte Wilgeforte ; Virgile le Sorcier ; le Pressoir mystique.

Un échange de vues s'établit entre l'orateur et le R. P. de Gaiffier S. J.

La séance est levée à 5 heures.

Séance des membres titulaires du 3 novembre 1946.

La séance s'ouvre à 2 h. 30, à Bruxelles, aux Musées Royaux des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Velge, président.

Présents : MM. Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, comte J. de Borchgrave d'Altena, Poupeye, Laes, Ed. Michel, Van den Borren, Van Puyvelde, Winders.

Excusés : M. Hoc, Mgr Lamy O. Praem.

Le procès-verbal de la séance du 7 juillet est lu et approuvé.

Le secrétaire donne lecture des lettres de remerciements de MM. Boutemy, de Jonghe d'Ardoye et Stuyck, nommés membres correspondants régionales.

A regret, les démissions de MM. Félix Rousseau et P. Harsin sont acceptées.

Un nouveau rappel sera adressé aux membres défaillants en matière de cotisations et application du règlement leur sera faite automatiquement.

Deux candidatures sont présentées pour un siège de membre titulaire et quatre candidatures pour un siège de membre correspondant.

M. Van Puyvelde s'informe des mesures qui ont été éventuellement prises en matière d'incivisme ; le secrétaire lui fournit les explications nécessaires.

La séance est levée à trois heures.

Séance plénière du 3 novembre 1946.

La séance s'ouvre à 3 heures, à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Velge, président.

Présents : MM. Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, Comte J. de Borchgrave d'Altena, R. P. de Moreau S. J., Poupeye, Laes, Ed. Michel, van den Borren, Van Puyvelde, Winders, membres titulaires ; M. Boutemy, le Comte et la Comtesse d'Arschot, MM. de Jonghe d'Ardoye, Denis, Mlle Doutrepoint, MM. Fourez, Helbig, Leconte, Mlle Ninane, M. Squilbeck, membres correspondants.

Excusés : M. Hoc, Mgr Lamy O. Praem, membres titulaires ; Mme Faider-Feytmans, MM. Jacobs van Merlen, Losseau, Stuyck, Mlle Verhoogen, membres correspondants.

Le R. P. de Gaiffier S. J. entretient l'assemblée d'Un type iconographique de sainte Marie-Madeleine, à propos d'un tableau appartenant aux Bollandistes, et dont il rapproche le sujet de celui de tout un groupe de Madeleines gravitant autour du Maître de la légende de sainte Marie-Madeleine. Ce tableau porte des lacs d'amour et des armoiries qui permettraient peut-être d'identifier le personnage.

Cette communication est suivie d'un long échange de vues auquel prennent part le comte de Borchgrave d'Altena, qui suggère de rapprocher l'œuvre de celles des sculpteurs brabançons ; de M. L. Fourez, qui fournit certains compléments d'ordre héraldique ; de M. Ed. Michel, qui signale, chez le Maître des demi-figures, une autre « série » passe-partout de portraits ; de M. Van Puyvelde, qui insiste sur l'étude du style, laquelle pourrait faire remonter la date de l'œuvre ; de Mlle Sulzberger, qui se demande s'il s'agit réellement d'un portrait.

Le comte J. de Borchgrave d'Altena donne ensuite la primeur de son introduction à l'Inventaire des objets d'art de l'arrondissement de Bruxelles, et lit le chapitre de cet inventaire consacré à la sculpture romane.

Après une intervention du R. P. de Gaiffier, la séance est levée à 5 heures.

Le Secrétaire,
Paul ROLLAND.

Le Président,
H. VELGE.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES — WERKEN

J. LAVALLEYE. *Introduction aux études d'archéologie et d'histoire de l'Art*. Tournai, Casterman, 1946, 8°, 210 p. (Collect. Lovanium).

M. J. Lavalleye vient de publier un ouvrage dont la nécessité s'avérait de plus en plus pressante. Une affirmation, une profession de foi justifiée de la saine méthode en archéologie et histoire de l'art devenait indispensable, tant en face des « scientifiques » qui refusent à ces disciplines tout caractère de sécurité, que devant les simples esthètes et amateurs qui justifient précisément la sévérité des hommes de science en considérant l'archéologie et l'histoire de l'art comme des domaines où le dilettantisme peut s'ébattre à son aise. Mise au point, donc, où nous voyons un double avantage ; notre confrère y a procédé avec autant de compétence que de doigté.

Fort judicieusement il débute par des définitions fondamentales auxquelles, par delà certaines façons de diviser la matière, il rattache l'analyse des sciences auxiliaires, fort nombreuses en l'espèce, car elles relèvent à la fois de la méthode historique pure et de la méthode technique matérielle. Suit un chapitre des plus intéressants, celui qui envisage l'usage que l'on a fait de ces disciplines premières et secondes dans le passé, en passant en revue l'historiographie de l'histoire de l'art de l'Antiquité à nos jours.

La seconde partie de l'ouvrage ne le cède en rien à la première. Elle reprend en détail les questions de méthode : recherche des œuvres avec explications sur les lieux de conservation dans le sol, in situ, dans une collection publique ou privée ; détermination de la connaissance que la science en a déjà par le moyen de la bibliographie et des reproductions ; exercice de la critique externe et interne ; opérations d'analyse et de synthèse. Ainsi, depuis la découverte de l'objet dans une fouille jusqu'à la « toilette » du livre que l'on est amené à publier à son sujet, toutes les phases du travail historico-artistique sont décrites avec soin, jugées avec scrupule, superposées avec logique et, en dépit de toutes ces précautions scientifiques, exposées avec clarté, même avec attrait.

C'est dire que celui qui lira ce petit volume y trouvera facilement tout ce qu'il faut pour situer exactement l'archéologie et l'histoire de l'art dans l'ensemble des connaissances humaines, pour en connaître les méthodes particulières, au caractère aussi agréable qu'intransigeant, et pour conclure que l'auteur a fourni lui-même le meilleur exemple de ces précieux manuels dont il parle dans son introduction et dans sa bibliographie. A l'égal des livres du P. De Smedt, de Langlois et Seignobos et de Feder pour l'histoire générale, celui de Jacques Lavalleye est appelé à devenir classique pour une branche de l'histoire spéciale.

Paul ROLLAND.

RAYMOND REY. *L'Art roman et ses origines*. Archéologie pré-romane et romane. Toulouse, Privat, 1945. 1 vol. 8° carré, 511 p. illustr. CXXXVIII pl. hors texte.

Depuis les ouvrages révélateurs de MM. Jean Hubert et l'abbé Plat, on attendait avec une certaine impatience que la nouvelle thèse relative à l'art pré-roman s'incorporât en quelque sorte dans la doctrine plus générale relative à l'art roman, c'est-à-dire que l'art pré-roman fût envisagé à la fois en lui-même et dans ses conséquences, lesquelles d'ailleurs se conjuguent avec des apports nouveaux qui lui échappent et des façons originales de concevoir les choses. On espérait qu'une sorte de décantation se produirait qui, tout en mettant chaque élément nouvellement révélé à sa place, en considérerait la valeur relative et permettrait de marcher de l'avant vers l'apothéose définitive de l'art roman, laquelle introduisit l'esthétique et les techniques dans un monde nouveau, le monde gothique.

M. Raymond Rey vient de répondre à suffisance à ce vœu. A première vue, on pourrait même être tenté de parler de surabondance. Effectivement, l'ouvrage est gros,

bourré de faits. Mais ce n'est pas parce qu'il est nourrissant qu'il est indigeste ! Loin de là. Une clarté toute française brille à travers la répartition de la matière, laquelle s'opère en cinq livres. Qu'on en juge par l'intitulé de ceux-ci : I. L'art occidental des premiers temps à la période pré-romane ; II. L'art roman : sa genèse au XI^e siècle ; III. Eléments constitutifs de l'architecture romane ; IV. Géographie de l'art roman ; V. La décoration romane.

Cette façon à la fois large et précise de concevoir le sujet permet à l'auteur de tout envisager, depuis les survivances indigènes celtiques jusqu'aux vitraux de Poitiers à la fin du XII^e siècle. Tout vient à son tour, qu'il s'agisse de l'apport des barbares, des programmes architecturaux, des milieux et des courants artistiques ou des conditions et procédés de la peinture murale.

Dans son exposé, l'auteur est fort prudent. En dépit de cette prudence toutefois, peut-être rencontrera-t-il quelques discussions. C'est qu'il exerce sa réflexion et qu'il expose ses conclusions personnelles sur les sujets les plus passionnants et que par là son ouvrage se distingue d'un manuel amorphe ou d'un dictionnaire atone. Il nous est impossible, on le conçoit aisément, de noter ici ce qui sera sans doute définitivement acquis grâce au labeur de M. Rey et ce qui, par contre, suscitera la réserve de certains de ses collègues. Disons toutefois que le premier cas l'emportera de loin sur le second. On se trouve en présence d'un de ces jalons importants de l'historiographie de l'art dont certaines formes superficielles peuvent être modifiées, mais dont la fixation même restera définitive.

Regrettons que la rigueur des temps ne puisse matériellement, — c'est-à-dire dans le domaine du papier, — conférer à cet ouvrage, qui rassemble une illustration abondante et précieuse, le caractère de pérennité que la valeur de son texte réclame.

Paul ROLLAND.

BAALBEK, PALMYRE. *Photographies de Hoyningen-Huene*. New-York. Editions J. J. Augustin, 1946, 4^o, 136 p. de texte et d'illustr.

PATTERNS FROM NATURE. *Photographies de Horst*. New-York. Editions J. J. Augustin, 1946, 4^o, 137 p. de texte et d'illustr.

On s'étonnera peut-être de nous voir traiter ici de deux sujets un peu en bordure de la matière ordinaire de cette revue et de les rassembler en une seule recension.

Que Baalbek et Palmyre nous échappent, ce n'est pas tout à fait certain, même si nous faisons abstraction de leur parenté avec Apamée, qui s'identifie à la science archéologique belge. C'est que ces villes, placées là-bas bien loin, aux confins des déserts asiatiques, sont d'une époque et d'un style transitionnels, fort gros de conséquences pour l'art européen des hautes époques médiévales et, par eux, pour l'art roman de nos contrées. Il suffira de citer, avant même la basilique théodosienne de Baalbek, dotée d'une contre-abside occidentale et préluant ainsi à nos églises bicéphales carolingiennes, la décoration sculpturale de frises, aux rinceaux de vignes où se mêlent grappes, feuilles et vrilles, ainsi que ces chapiteaux où la feuille d'acanthé prodigieusement développée dissimule une structure de volutes dont les débuts de l'art roman vont s'inspirer. A ce propos une corbeille inachevée de Baalbek (p. 57) annonce de façon saisissante un groupe de chapiteaux préromans. Les remarquables photographies qui, avec le texte précis, se partagent le nombre des pages de ce recueil, aident à se rendre compte de pareils rapprochements dans lesquels on pressent de vagues filiations.

Que, d'autre part, les modèles tirés de la nature nous intéressent aussi, on le comprendra tout de suite en pensant à la flore d'acanthé dont il vient d'être parlé et qui ne constitue qu'un des multiples exemples d'emprunts faits par les artistes d'autrefois comme d'aujourd'hui au répertoire naturel.

Stylisent-ils toujours eux-mêmes ? La nature s'en charge souvent et il suffit de parcourir les admirables planches du second recueil, choisies avec discernement et reproduites avec précision, pour en être pleinement convaincu. L'« esthétique naturelle » en remontre même à l'esthétique humaine. Maintes fois, en effet, on a l'impression de se trouver devant une sculpture ajourée, un papier peint, un tapis d'un parfait équilibre et d'une

apaisante harmonie, alors que l'on n'a affaire qu'à de simples phénomènes de l'ordre minéral, végétal ou animal. Pour mieux renforcer cette impression, l'auteur a eu l'idée originale, à la fin du volume, de grouper des photos de l'espèce de façon symétrique, à la manière dont sont faits les plaquages quadripartites de nos ébénisteries. Certaines sources de la décoration artistique pourraient se trouver décelées par ce moyen.

En bref, les Editions J. J. Augustin possèdent un véritable doigté dans le choix des ouvrages intéressants en matière d'Histoire de l'Art.

Paul ROLLAND.

M. E. MARLEN. Les Monuments funéraires de l'Arlon Romain. Bruxelles 1945 (chez l'auteur).

Nous avons déjà parlé ici de l'excellent travail publié par M. Marien sur la sculpture romaine dans les Editions du Cercle d'Art. Eu égard au but poursuivi par la collection dans laquelle ce travail paraissait et qui, intitulée « L'Art en Belgique », est consacrée surtout à la reproduction commentée d'œuvres d'art encore existantes dans le pays, l'auteur y traitait surtout des monuments d'Arlon, à vrai dire les seuls de l'époque que l'on puisse encore signaler en nombre imposant sur le territoire de la Belgique actuelle. Cette édition précédente laissait toutefois de côté tout un groupe d'œuvres, soit disparues, soit dont la reproduction paraissait d'un intérêt peu artistique. M. Marien reprend aujourd'hui le sujet en l'envisageant sous un angle strictement scientifique. Il l'étend en conséquence à toutes les œuvres arlonaises, sans aucune distinction, et procède à de savants essais de restitution de monuments abîmés, en se servant de la saine méthode comparative.

De cette nouvelle façon de concevoir le sujet, sort un ouvrage complet et très bien charpenté. On y étudie successivement les piliers funéraires, apparentés à ceux d'Igel, de Neumagen, de Trèves et de la Moselle, tout voisins ; les stèles monumentales ; les autels funéraires ; les types en relation avec les cippes en forme de maisons, c'est-à-dire les cippes à rouleaux, à demi-cylindre et à prisme ; les formes exceptionnelles et les fragments indéterminés.

Une bonne synthèse sur la sculpture arlonaise termine le livre en forme de conclusion.

Voilà donc dûment exposés, dessins et planches à l'appui, les débuts de la sculpture dans notre pays.

Paul ROLLAND.

JACQUES PIRENNE. Les grands courants de l'Histoire Universelle. I et II, Bruxelles, Office de Publicité, 1945, 517 p. et 648 p., avec cartes.

On reste confondu à la fois devant l'ampleur du sujet et devant la maîtrise avec laquelle, en général, — car tout auteur a forcément plus de facilité pour une période que pour une autre, — M. Pirenne est parvenu à le dominer et à le reserrer en quatre volumes, dont les deux premiers, qui viennent de paraître, traitent de toute la période qui s'étend des origines des grands états antiques, soit du quatrième millénaire avant Jésus-Christ, jusqu'au milieu du XVII^e siècle de notre ère, soit exactement après les traités de 1648.

Chaque volume est subdivisé d'une façon fort originale en deux parties intitulées respectivement : « L'Ere continentale » et « La Mer en face du Continent ». En replaçant immédiatement ces concepts dans le sujet, on voit l'immense parti qu'a pu en tirer l'auteur relativement à toutes les formes de la civilisation, qui s'adaptent admirablement à cette classification, en tenant compte évidemment de toutes les interférences naturelles.

Nous n'entreprendrons pas de recenser ici les jugements portés sur les faits d'ordre politique ou économique, ni les thèses qui se superposent à ces jugements. Disons simplement que, dans un exposé où chaque fait — représenté par chaque mot eu égard à la densité de la matière — constitue, du point de vue critique, une sorte de traquenard, M. Pirenne a réalisé le véritable tour de force d'ériger un échafaudage solide, sinon partout un monument. On se représente les angoisses qu'il dut parfois ressentir devant une documentation multiforme, comme embrousaillée par elle-même, et en présence des milliers

d'actes humains, encore plus impénétrables du chef de l'élément psychologique qui les anime, pour retrouver le rassurant fil d'Ariane de sa propre logique, seul recours lui permettant de traverser le sujet d'outre en outre.

Nous insisterons surtout ici sur les grands courants intellectuels auxquels se rattachent les grands mouvements artistiques. M. Pirenne a admirablement décelé leurs réactions au milieu de toutes les évolutions en quelque sorte parallèles, circulaires ou tangentées, des formes de l'activité humaine. Tantôt il les a rattachés, comme il se doit, aux courants économiques, tantôt aux courants sociaux, tantôt aux courants religieux, sans oublier certaines prédispositions naturelles ou raciques. Le passage de l'Antiquité au Moyen Age, qui fit l'objet de palpitantes études de la part de son toujours regretté père, est, entre autres, supérieurement réussi. Le fait même d'avoir pris l'Islam comme critère de séparation entre les deux premiers volumes témoigne, à ce dernier propos, d'un respect quasi absolu de la pensée paternelle, à laquelle on se réfère d'autant plus spontanément que l'ouvrage tout entier est dédié à feu Henri Pirenne.

Toutefois, qu'on ne s'y trompe pas, une objectivité absolue dirige l'expression des idées personnelles de l'auteur jusqu'en matière philosophique, parfois si délicate, car l'ouvrage touche forcément aux origines de toutes les religions.

Pour toutes ces raisons, la synthèse dont on publie aujourd'hui la moitié, se déroule comme un véritable film, à la parfaite compréhension duquel aident des cartes fort claires et bien imprimées en noir et en couleur, dues au fils de l'auteur.

Ainsi trois générations de Pirenne auront, par leur legs scientifique partiel, par leur conception et leur mise en œuvre d'une matière nouvelle, ou encore par leur collaboration purement matérielle, réussi à faire des deux premiers volumes des « Grands courants de l'Histoire universelle » une synthèse que nous ne craignons pas de qualifier de particulièrement brillante et qui se placera dorénavant au premier rang des ouvrages de philosophie historique.

Paul ROLLAND.

ELIE FAURE. Histoire de l'Art. L'Art moderne. Paris, Plon, 1941, 8° carré, 254 p., pl. hors texte.

Nous recevons seulement maintenant le quatrième et dernier volume de l'Histoire de l'Art d'Elie Faure, et, en dépit du retard, nous en sommes heureux. Il nous eût été pénible de ne pouvoir signaler l'achèvement de la prestigieuse fresque dressée par l'incomparable penseur et styliste. Mieux que de la sèche histoire de l'art, en effet, c'est de la philosophie des courants et des formes qu'il s'agit encore et cette façon de concevoir le sujet est d'autant plus passionnante que nous avons affaire ici à la période historique strictement dite « moderne », c'est-à-dire à celle qui va de la Renaissance à la Révolution, et à celle que les historiens purs appellent « contemporaine », c'est-à-dire qui s'étend de ce dernier fait à nos jours. Domaine d'un formidable intérêt où se rencontrent en s'opposant ou en se pénétrant la Flandre, la Hollande, l'Espagne, l'Angleterre la France surtout le classicisme, le romantisme, le naturalisme et tous les « ismes » jusqu'à la date de 1935, à laquelle l'auteur a rédigé un post-scriptum.

Est-il nécessaire encore d'insister sur la magie des phrases de Faure ? Jointes à l'envoûtement d'une époque intrinsèquement captivante, elles font du quatrième volume de l'œuvre entière une sorte d'apothéose à la gloire commune de l'auteur et du génie artistique français !

Paul ROLLAND.

ZURCHER (RICHARD). Der Anteil der Nachbarländer an der Entwicklung der deutschen Baukunst im Zeitalter des Spätbarocks. (Ars docta III), Bâle, 1938, 1 vol., in-4°, 86 p. pl.

Cette étude, dérivée d'un mémoire académique présenté à l'Université de Zurich, est consacrée à l'architecture baroque à la fin du XVIIe siècle et au XVIIIe, dans les pays centraux (Allemagne, Autriche, Bohême), où cet art a manifesté une vitalité et une exubérance caractéristiques. La matière avait été traitée déjà dans les ouvrages connus du P. Braun (1908), de H. Popp (1913) et de M. Wackernagel (1932), mais d'une manière moins technique ou d'un point de vue différent. L'auteur entend montrer ici la pénétration

des influences étrangères en Allemagne et les réactions originales qu'elles provoquent dans le haroque tardif.

Les plans longitudinaux dérivés du Gesù, en Autriche et en Bohême, sont analysés en premier lieu, puis leur développement en Allemagne dans la seconde moitié du XVII^e siècle (Théatins de Munich, 1668) et surtout au début du XVIII^e (église monastique de Weingarten 1716). Le plan central du Saint-Pierre connaît ses premiers succès à Vienne (église des Servites, 1651) ; en Bohême, il prend, à la fin du siècle, une souplesse de lignes qui n'est pas sans parenté avec la plastique du Bernin (S.-Nicolas de Prague, 1732, comparée à Ste-Agnès de la Piazza Navona) ; le maître du genre est Dietzenhof. Plus au centre, on voit l'octogone de Muri (1696, Argovie, Suisse) dérivé de S. Maria della Passione de Milan, repris en plus imposant à Maria Hilf près de Freystadt (1700). L'union du plan longitudinal et rayonnant donnera les résultats les plus gracieux au XVIII^e siècle : J. M. Fischer créera la charmante église de Berg-am-Laim (1737) près de Munich, et Balthasar Neuman l'église de pèlerinage de Vierzehneiligen (Bavière). L'abbatiale de Neresheim (1745) paraît un aboutissement, mais on y aperçoit une réaction classique.

Les édifices et les maîtres nommés sont bien connus, mais l'auteur présente un groupement, des datations, et s'efforce de démêler les influences subies. Il distingue l'apport de la tradition allemande manifestée par le maintien de formes polygonales et angulaires, de doubles chœurs et de doubles transepts ; l'apport italien prépondérant jusqu'au XVIII^e siècle, et justifié par la présence de nombreux maîtres transalpins ; l'influence française qui ne devient réelle et assagissante que dans la seconde moitié du siècle (et surtout dans l'architecture civile qui ne fait pas l'objet de cette étude) ; il se plaît à noter l'interpénétration de l'art allemand avec celui d'Autriche et de Bohême.

Comme on le voit, cette étude n'intéresse les provinces belges que par le caractère cosmopolite du style baroque. L'auteur néglige de parler de l'art des Pays-Bas, qu'il connaît imparfaitement, à en juger par sa bibliographie.

THIBAUT de MAISIERES.

De Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst. Deel VII. De Provincie Zuid-Holland. Eerste stuk : Leiden en het Westelijk Rijnland, par E. H. ter KUILE. La Haye, 1944, un volume in-8°.

La Commission royale des monuments de Hollande (Rijkscommissie voor de monumentenzorg) a entrepris, voici quelques années, le recensement complet, par provinces, de l'art monumental dans les Pays-Bas, chaque volume comportant un copieux commentaire et étant accompagné de nombreuses illustrations.

On a rendu compte, ici même, du volume consacré à la province de Groningue. Une nouvelle publication a été consacrée à la ville de Leide et à la partie orientale de la province du Rhin. L'ouvrage, achevé en 1943, a paru en 1944, et cette date seule est un éloquent témoignage de l'énergie et de la ténacité de nos voisins du nord qui, en pleine guerre et en dépit de terribles difficultés, ont su s'adonner aux travaux de l'esprit et décrire les beautés de leur pays.

Ce nouvel ouvrage est, comme les publications antérieures de la Commission, admirablement composé et présenté. Toutes les communes de la région — villes et villages — présentant quelque intérêt au point de vue archéologique ou artistique, y sont passées en revue. On y décrit les églises, les édifices civils, les châteaux et demeures particulières et jusqu'aux moulins et aux anciennes fermes. Une large place est réservée au mobilier, aux peintures, aux orfèvreries. Chaque édifice, chaque objet d'art est accompagné d'une ou de plusieurs photographies et, le plus souvent, de plans, de coupes, de dessins dans le texte. Chaque analyse est précédée d'une notice bibliographique et d'un aperçu historique, puis vient la description détaillée et un essai de datation d'après les sources et les témoins. L'ouvrage, édité sur papier de luxe, fait honneur à la typographie hollandaise. Les reproductions, hors texte, au nombre de 476, sont d'une qualité parfaite.

Dans la province de Groninghe, nous l'avons dit, les monuments du moyen âge abondent, en particulier les églises rurales du XIII^e siècle, édifices d'une remarquable pureté de style et, très fréquemment, couverts de voûtes angevines. La province du Rhin est pauvre en édifices médiévaux. De l'époque romane il ne subsiste guère que quelques vestiges de châteaux-forts du début du XII^e siècle, les « Burgs » de Leyde, Teirlingen et Oostvoorne. Le XIII^e siècle est représenté par le donjon du château des comtes de Leide, quelques tours d'église, les ruines du château de Lisse. Les deux plus importantes églises de la région se trouvent à Leide ; ce sont la Sint-Pieterskerk et la Hooglandschekerk. Ce sont des édifices d'un haut intérêt. Le chœur de la Sint-Pieterskerk et son déambulatoire sans chapelles appartiennent au XIV^e siècle, le reste au XV^e siècle ; la nef est flanquée de quatre bas-côtés. La tour de la Hooglandschekerk est également du XIV^e siècle ; le chœur, le transept et la nef datent du XV^e siècle. Au même siècle appartiennent également les églises rurales de Lisse, Warmond, Zoetevoorde, Katwijk.

D'une manière générale, les églises ne sont pas voûtées et même les chœurs sont couverts de berceaux de bois. Le déambulatoire est très rare et on ne rencontre ni absidioles ni chapelles rayonnantes. La tour unique est invariablement plantée à l'ouest. Les arcs-boutants sont inconnus. Seules ces deux grandes églises de Leide sont partiellement voûtées. A la Sint-Pieterskerk, des voûtes d'ogives règnent sur les doubles bas-côtés de la nef, sur le bas-côté occidental du transept et sur le déambulatoire. A la Hooglandschekerk, seul le vaisseau central est couvert d'un berceau de bois ; les collatéraux de la nef et du transept, le chœur et le déambulatoire s'abritent sous des voûtes à liernes et à tiercerons. Des murs-boutants encastrés dans des pignons, tout autour du déambulatoire, épaulent les voûtes de celui-ci. Ce dernier édifice est d'une particulière élégance. Le chœur surtout, avec sa coursière, qui borde un triforium aveugle richement décoré, et ses hautes fenêtres aux résilles variées, donne une très belle impression d'élancement. Des tourelles flanquent les croisillons du transept ; à la Sint-Pieterskerk la façade est également encadrée de tourelles ; il y a là, semble-t-il, des rappels d'une tradition flamande.

Le bilan des édifices du moyen âge est donc pauvre dans la région étudiée. Le principal intérêt de la province du Rhin, ce sont les édifices civils des XVII^e et XVIII^e siècles, monuments publics, châteaux et habitations particulières. Leide surtout abonde en maisons de l'époque baroque et des époques Louis XV et Louis XVI. Cette petite ville a conservé un cachet extraordinaire et le nombre et le caractère de ses maisons anciennes en font un véritable musée d'architecture. Comme en Flandre, le XVII^e siècle présente deux types : la façade avec pignon à gradins, qui s'apparente encore au moyen âge, mais à un degré moindre que dans les villes flamandes ; l'architecture y est plus froide et les baies sont généralement de tracé carré ou segmentaire ; les façades de style proprement baroque, d'allure très mouvementée, richement décorées de volutes et de pinacles. Peu de façades spécifiquement Louis XV, mais de beaux intérieurs avec plafonds stuqués et gracieuses cheminées curieusement contournées. Les façades Louis XVI abondent ; leur architecture est d'un caractère sec et ne se distingue guère que par l'emploi fréquent des guirlandes.

Cet ouvrage, tout comme ceux qui l'ont précédé dans cette collection, fait le plus grand honneur à la science hollandaise. L'effort de la Commission des monuments de Hollande est à rapprocher du magnifique travail sur les églises de France entrepris quelques années avant la guerre et qui va être poursuivi. La méthode suivie dans les deux pays est la seule qui permettra un jour aux archéologues de faire la synthèse monumentale des édifices d'une région. Ce patient travail d'analyse est le prologue nécessaire de toute synthèse sérieuse. En Belgique, quelques travaux du même genre ont vu le jour, mais ils ont été faits en ordre dispersé ; pour aboutir à des résultats véritablement scientifiques, il faut suivre un plan d'ensemble et adopter une méthode invariable, rigoureusement observée, pour toutes les régions d'un pays. C'est le mérite des savants hollandais de l'avoir compris.

Baron VERHAEGEN.

ELIE LAMBERT. *L'Art en Espagne et au Portugal*. (Collect. Arts, Styles et Techniques). Paris, Larousse, 1945, 138 p., LXIV pl.
GEORGES PILLEMENT et NADINE DANILOFF. *La sculpture baroque espagnole*. Paris, Albin Michel, 1945, 174 p., LXXX pl.

On s'était trop habitué, à la remorque de l'histoire pure, à considérer la civilisation de la péninsule ibérique et en particulier son art comme un mélange, sinon une juxtaposition d'éléments d'origines les plus diverses — autochtones, classiques, septentrionaux, asiatiques, proche-orientaux, africains, juifs, etc., — dont les parties composantes seules pouvaient se retrouver dans la physionomie nationale sans lui conférer un caractère spécifiquement propre. L'art espagnol était, croyait-on, une sorte de mixture, ne manquant par ailleurs nullement de saveur, mais dont on pouvait tout aussi bien goûter les épices dans les pays auxquels celles-ci avaient été empruntées : Italie, par deux fois, France, par deux fois au moins, Maroc, Flandre, etc.

A la longue une réaction devait se produire. Nous la voyons aujourd'hui dans toute sa force. La situation en est même retournée, si bien que certains phénomènes africains ne s'expliquent plus que sous l'angle de vision espagnol et qu'à cette expansion, correspondant à la plus belle période islamique, s'ajoutent, comme un champ immense dont l'explication nécessitera encore beaucoup d'études, les phénomènes sud-américains, coïncidant avec la double intrusion chrétienne et européenne dans le Nouveau Monde. La revanche est éclatante.

A vrai dire elle n'est possible que grâce à l'attribution de caractères vraiment particuliers à l'art des pays d'origine, caractères que l'on retrouve avec plus ou moins de pureté dans leurs applications hors de la métropole. Ces caractères, M. Elie Lambert, d'une part, pour toutes les techniques et pour toute la durée d'une efflorescence qui va des Romains à Picasso ; M. Pillement et Mme Daniloff, d'autre part, pour la sculpture d'une époque où la « hablerie » péninsulaire a trouvé une audience à sa mesure, les établissent avec sûreté. Le petit livre pratique du premier est plus compact, plus nourri dans ses subdivisions idéologiques ; l'élégant volume des seconds donne plus d'aisance à la présentation des personnalités ; mais tous deux constituent des ouvrages solidement composés et illustrés d'une façon fort didactique, dont la consultation est indispensable à celui qui, les yeux sur l'Espagne et le Portugal, s'occupe des actions et des réactions de l'art flamand, au moins primitif et baroque.

Paul ROLLAND.

JEAN MOGIN. *Les Jubés de la Renaissance*. Bruxelles. Les Editions du Cercle d'Art, 1946 ; 8°, 43 p. XXXIX pl. (Collect. L'Art en Belgique).

Le titre de la liseuse de ce livre (« Les Jubés ») est trompeur en ce qu'il annonce plus que le titre réel de la première page, et celui-ci à son tour déborde de la matière étudiée par le fait que, conformément au programme de la collection, il n'insiste que sur les œuvres de l'espèce encore existantes en Belgique, à l'exception près du jubé de Saint-Géry à Cambrai et de celui de Bois-le-Duc, le dernier étant conservé aujourd'hui au Victoria and Albert Museum de Londres. Il en résulte peut-être une double déception pour l'acquéreur du volume et la seconde est surtout regrettable du point de vue scientifique, car notre pays n'a pas vécu en vase clos, surtout à cette époque d'esprit universel que fut la Renaissance. Dans les limites des Pays-Bas d'alors, dont la cohésion s'affirmait dans tous les domaines, d'autres œuvres similaires ont vu le jour, qu'il eût été intéressant de rapprocher plus fortement de celles que garde encore la Belgique moderne.

Mais, trêve de regrets : l'auteur les partage lui-même et contentons-nous comme lui les limites géographiques qui lui ont été assignées par les éditeurs. A l'intérieur de ces limites il a très bien noté les pièces essentielles : Sainte-Waudru à Mons (1548) ; Bearepart à Liège (vers 1550), Saint-Géry à Cambrai (vers 1550), Notre-Dame à Tournai (1573), Saint-Germain à Mons (vers 1575), Notre-Dame à Anvers (1592-1596 ?), Saint-Ursmer à Binche (1592), Saint-Géry à Braine-le-Comte (1593 ?), Saint-Julien à Ath (1598-1602), Saints Michel et Gudule à Bruxelles (1599-1603), Saint-Jacques à Liège (1602),

Collège des Jésuites à Tournai (1605), Saint-Jean à Bois-le-Duc (1610-1613), Saint-Pierre à Lessines (1615) et Saint-Vincent à Soignies (vers 1635).

Comme on le voit, la liste est déjà longue et, en tout cas, suffisante pour captiver l'attention. Chaque fois M. Mogin a procédé à une analyse des plus fouillées et, sans cependant dresser une synthèse, il a marqué les particularités qui rapprochent ou distinguent les œuvres les unes des autres en tirant au moins la conclusion générale que deux jubés ont revêtu une importance fondamentale dans la genèse de tous ; celui de Mons, dû à Dubroecuq, et celui de Tournai, dû à Corneille Floris.

A propos des dérivés possibles du second, toutefois, M. Mogin, après avoir soigneusement noté la parenté dont témoigne à son égard celui de Bruxelles, néglige de signaler la qualité tournaisienne du sculpteur Abraham Hideux à qui ce jubé de Bruxelles fut commandé ; l'auteur perd ainsi une occasion de renforcer sa thèse. L'argument vaut cependant tout autant dans ce cas que dans le cas du jubé d'Ath, où l'on se contente de la présence du sculpteur tournaisien Van Biervliet. Il est vrai qu'à ce qui serait ainsi une sous-œuvre de Floris, Floris peut avoir réinfusé sa pensée par l'intermédiaire d'un projet que déposa son fils — et non lui-même, comme le laisse croire M. Mogin, vu qu'il était mort en 1575 ! — pour Sainte-Gudule en 1597.

Un autre jubé de Tournai, celui du Collège des Jésuites (que M. Mogin confond avec le Noviciat, comme il se trompe sur la succession des titres de l'église Saint-Bavon à Gand) pourrait fournir la clef d'un autre problème ; celui des jubés-tribunes, adossés au revers des façades. M. Mogin y voit, avec raison, une origine jésuite. Il aurait pu confirmer sa thèse en examinant, après Plantenga (qu'il ne cite malheureusement pas au sein d'une bibliographie assez peu précise par ailleurs), un livre d'esquisses de la Bibliothèque de Gand. Il y aurait vu que l'architecte de la chapelle précitée des Jésuites, le frère Hocimaker, a dessiné des projets de jubés à trois arches surbaissées de l'espèce, dont celui de Tournai peut représenter une des exécutions et dont la production, en tout cas, a explicitement sollicité le talent des constructeurs de la Compagnie.

Nous pourrions dire encore bien des choses sur la parenté Tournai-Anvers-Bois-le-Duc, mais **non est hic locus**. C'est plutôt le lieu de féliciter M. Mogin d'un flair, dont des pièces d'archives qu'il n'a pas remarquées viennent confirmer la préscienc...

Paul ROLLAND.

EDOUARD MICHEL. *L'École flamande du XVe siècle au Musée du Louvre. (L'Art en Belgique, hors série)*. Bruxelles, Editions du Cercle d'Art, 1944. In-8°, 99 p., 48 pl.

Nul mieux que M. Michel n'est qualifié pour écrire le volume que nous analysons ici. Ayant étudié depuis longtemps la peinture flamande, notamment celle du XVe siècle, ce disciple de M. Hulin de Loo a une connaissance très profonde des collections du Musée du Louvre, y ayant organisé et dirigé le service de documentation chargé d'établir un dossier aussi complet que possible pour chaque tableau du riche musée. C'est d'ailleurs en puisant à ces copieux dossiers, aussi bien qu'en s'appuyant sur ses notes personnelles, que M. Michel a rédigé le présent ouvrage.

L'auteur a estimé utile de faire précéder la partie documentaire du volume d'une brillante synthèse, dans laquelle il retrace l'évolution de la peinture flamande au cours du XVe siècle, tout en n'évoquant que les chefs-d'œuvre du Louvre. Son exposé commence avec le *Parement de Narbonne* (1375-1378) et s'achève vers 1520-1525, au moment où travaillent Colyn de Coter l'attardé et Provost, ce retardataire que le décor d'esprit nouveau intéresse, ces contemporains des œuvres primesautières, originales et novatrices créées par Quentin Metsys. Tous les grands maîtres du XVe siècle défilent, représentés par des panneaux essentiels et révélateurs des divers aspects de leur génie. Seul Hugo Van der Goes manque à l'appel, le Louvre ne possédant aucun tableau original du maître. Hubert Van Eyck et le Maître de Flémalle auxquels M. Michel reste fidèle, n'y sont pas non plus ; mais heureusement Jean Van Eyck et Rogier Van der Weyden figurent dans cette galerie autrement qu'on titre d'ombres.

Dépassant les caractères de chaque artiste, l'auteur insiste sur l'originalité propre de l'école, sur le rôle prépondérant qu'elle a joué et sur son rayonnement. Pour M. Michel, le trait fondamental consiste en la rupture, dès le début du XVe siècle, avec les tendances traditionalistes gothiques, les peintres flamands faisant entrer la nature et la lumière dans l'art du nord des Alpes. Comme leurs émules florentins, ils ont conquis l'espace, mais avec des méthodes personnelles. Insistant sur cet aspect du réalisme, l'auteur semble minimiser, voire ignorer, tout un secteur ; car, à côté de la réalité extérieure, il y a encore tout le domaine de la réalité intérieure, et là surtout les peintres flamands du XVe siècle sont passés maîtres, et maîtres inégalés dans l'expression des sentiments les plus intimes, des aspirations les plus élevées, des pensées les plus délicates. Il n'est décidément pas suffisant d'écrire (p. 21) en un raccourci un peu hardi d'ailleurs, que « certains des plus beaux portaits de Memling semblent annoncer de très loin le milieu de Port-Royal, évoqué par Philippe de Champaigne ». D'autre part, un paragraphe sur la technique aurait été le bienvenu.

La partie documentaire dont on ne peut assez louer la précision et l'abondance, est divisée en deux sections. Il y a d'abord les notices relatives aux chefs-d'œuvre de Jean Van Eyck, de Petrus Christus, de Rogier Van der Weyden, de Thierry Bouts, de Hans Memling, de Juste de Gand, de Simon Marmion, de Gérard David, de Jean Provost, de Colin de Coter, du Maître de la vue de Sainte Gudule, de Quentin Metsys, de Gérard de Saint Jean, de Jérôme Bosch et du Maître gantois de 1499. Quelques notes biographiques sur les peintures, l'indication rapide d'une bibliographie essentielle (relevons une erreur typographique : le dictionnaire de Thieme et Becker en était arrivé au tome 35 et non 25 en 1942) précèdent les données sur les œuvres. Dans celles-ci nous trouvons des renseignements sur les moyens d'identification (numéros d'inventaire et de catalogue, support, dimensions, signature et date) ; la description du sujet et des couleurs est imprimée sur les feuilles transparentes qui accompagnent les planches, mais l'auteur y renvoie avec précision, sur l'histoire du tableau (origine, collections par lesquelles il passa, démembrements éventuels), sur l'attribution, la conception du thème et les rapprochements iconographiques qui s'imposent, sur le style de l'œuvre, sur les réalisations qu'elle inspira, enfin sur la place chronologique et idéologique qu'elle occupe dans la production de l'artiste. La mention des grandes expositions auxquelles le tableau figura achève la notice avec l'indication de la bibliographie spéciale.

Relevons quelques points : revisant une position antérieure, M. Michel daterait plus volontiers la *Vierge d'Autun* de 1432/33 que de 1436, il rapprocherait donc l'œuvre plus près du double portait Arnolfini que de la *Madone* du chanoine Van der Paele. La *Pietà* de Petrus Christus passa de la collection Schloss au Louvre en 1943, mais nous apprenons maintenant que ce ne fut qu'un dépôt tout provisoire, de manière à soustraire le panneau de la rapacité allemande. A propos de la notice biographique de Christus, signalons que Baerle est proche de Tilbourg et non de « Tilborgh ». Ce n'est guère faire preuve de fair-play scientifique que d'omettre dans la bibliographie les ouvrages de défenseurs de thèses opposées à celles qu'on adopte : pourquoi, à propos de Jean Van Eyck et de Rogier Van der Weyden, systématiquement taire les ouvrages de Renders et le tome XIV de l'*Altniederländische Malerei* de Max-J. Friedlaender ? Les tomes I et II de cette monumentale synthèse doivent toujours être cités avec le tome XIV, puisque le savant auteur revient dans cet ultime volume sur les idées qu'il avait développées au début de son entreprise en adoptant les théories défendues par Renders. Pour faire connaître les positions de ce dernier, l'auteur renvoie le lecteur aux études de M. Hulin de Loo. La consultation directe des sources est la vraie méthode scientifique cependant. Notons que pour le problème Juste de Gand, M. Michel adopte la manière de voir de son maître : Pedro Berruguete aurait achevé la décoration du studio d'Urbin, ce que personnellement nous ne pouvons admettre ; par contre, nous sommes heureux de constater que les complications apportées par Solfgang Schöne dans la biographie de Thierry Bouts et la répartition des tableaux entre plusieurs artistes du groupe Bouts n'ont pas convaincu M. Michel. La réplique bien tardive du *Prêteur et sa femme* de Quentin Metsys, signalée comme se

trouvant à Rome en 1935 dans la collection della Faille de Leverghem, est entrée dans les musées royaux des Beaux-Arts, à Bruxelles, en 1942, avec toute la collection de l'ancien ambassadeur de Belgique à Rome (cf. Marg. Devigne, Catalogue de la collection della Faille de Leverghem, p. 29, Bruxelles, 1943).

La seconde partie des notices est consacrée à l'étude des répliques d'originaux perdus, parmi lesquelles il convient de citer la *Pietà* d'après Hugo van der Goes, le *Christ et la Vierge de douleur* d'après Thierry Bouts, puis une série de portraits princiers : ceux de Jean sans Peur (M. Michel l'attribue à l'école franco-flamande du début du XVe siècle, n'admettant pas l'attribution à Hubert Van Eyck qu'Hermann Beenken proposa à propos Hubert und Jan Van Eyck, dans le *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, N. F., II/III, 1933-1934, de l'exemplaire conservé au musée d'Anvers. Zur Entstehungsgeschichte der Genter Altars p. 226, référence qu'il aurait sans doute fallu citer), Philippe le Bon, Isabelle de Portugal, Jean I de Clèves, Marguerite d'York, Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche. L'érudition de M. Michel est remarquable et l'on peut affirmer que ces dernières notices sont de véritables modèles du genre, en particulier au point de vue iconographique.

Les planches reproduisent l'ensemble ou de nombreux détails des œuvres étudiées, elles sont très bonnes, ce qui n'est pas un mince éloge à l'adresse de l'éditeur qui est parvenu à cette fin à vaincre toutes les difficultés que nous connaissons actuellement. Il complète et facilite très heureusement l'évocation complète des tableaux présentés. Un commentaire sur le sujet et les couleurs est imprimé sur les feuilles transparentes, dans ce précieux album.

En attendant que le Musée du Louvre — à l'exemple de la National Gallery de Londres — publie un catalogue scientifique de ses collections, le livre de M. Michel rendra les plus grands services aux historiens de l'art ; sa consultation en est indispensable pour ceux d'entre eux qui étudient plus spécialement la peinture flamande au XVe siècle.

J. LAVALLEYE.

Dr. MARK EDO TRALBAUT, *Michiel van der Voort de Oude als Dierenbeeldhouwer. — De Amors en Putti van Michel van der Voort den Oude.* Antwerpen, De Sikkel, 1946, 80 bl. en 104 bl. geill.

In 1944 werd het werk van M. E. Tralbaut : *De Antwerpsche «Meester Constbeltsnyder» Michiel van der Voort de Oude (1667-1737), zijn leven en werken*, bekroond door de klasse der Schoone Kunsten van de Koninklijke Vlaamsche Akademie voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België. Tot nog toe verscheen deze studie niet in druk, in afwachting echter heeft de schrijver «Onbekende Archivalia betreffende Michel van der Voort den Oude» (uitgave *Die Edele*) in het licht gezonden en vergast hij ons thans in de Maerlantbibliotheek, op twee afzonderlijke deelen, gewijd aan detailstudie. Zoo men niet mag zeggen dat Michiel van der Voort een geniaal kunstenaar was, een leidende, voraanstaande figuur was hij voorzeker, en dit o. m. om zijn merkwaardige veelzijdigheid.

Reeds vroeger werd de aandacht gevestigd op het baanbrekend werk van zijn grafmonumenten ; zijn preekstoelen noemde Dr. Gabriëls wonderen van technische vaardigheid, zoo niet van smaak ; in de evolutie van het altaar schijnt hij eveneens een rol te hebben vervuld en eindelijk wordt hij genoemd als een «schitterend portretkunstenaar».

Dr. Tralbaut vestigt nu de aandacht op de uitzonderlijke begaafdheid van Michiel van der Voort als dierenbeeldhouwer, onderwerp dat hij reeds behandelde in 1943 in een voordracht gehouden voor de leden van den Oudheidkundigen Kring van Antwerpen en waarvan een samenvatting verscheen in het Jaarboek van gemelden kring.

Vertrekkende van het decoratief bedoelde Eckhoortje van het wandepitaphium De Eeuwigheid voor de familie Peeters-van Eelen in de Antwerpsche St-Jacobskerk, de salamander — in de uitvoering vervangen door een fret — van het grafmonument van Albertus de Coxie van Moorseele, waarvan een minder geslaagde gravure voorkomt in *Le Grand Théâtre Sacré du duché de Brabant* en waarvan twee terra-cotta beeldjes bewaard worden in het Museum te Brussel, alsmede een aantal teekeningen in privaat verzame-

lingen, stipt Dr. Tralbaut terloops de gevleugelde dieren van de door van der Voort ontworpen monstrans in de St-Andrieskerk te Antwerpen, om dan breedvoerig te handelen over den in 1713 voltooiden kansel van de St-Bernardusabdij aan de Schelde, die thans prijkt in de Antwerpsche O. L. Vrouwkerk. Verder komt nog het Lam van het altaarbeeld de Onschuld in de Verrijzeniskapel van de St-Jacokskerk aan de beurt, alsook de arend van het St-Jansbeeld in dezelfde kerk, alleszins een hoogtepunt in het oeuvre van den meester. In 1721 krijgt van der Voort nogmaals de gelegenheid om zijn kunde en vaardigheid als dierenbeeldhouwer te bewijzen aan den kansel van het Norbertinnenklooster van Leliëndal te Mechelen, nu in de St-Romboutskerk. En ten slotte wordt de aandacht gevestigd op het Lam van den Goeden Herder aan een biechtstoel in de Gentsche St-Michiëlkerk.

Was in de eerste werken het dier in eerste instantie als decoratief element bedoeld en vertoonde het daarbij zekere werkelijke tekortkomingen en fouten, in zijn latere werken ontpopt zich van der Voort als een dierenkennër en -beeldhouwer, op wiens gewrochten zelfs de gespecialiseerde natuurhistoricus niets meer weet aan te merken of af te dingen, wat de precisie van de lichamelijke constructie betreft. Aan zijn kansels vooral wist hij het Aardsch Paradijs te bevolken met een menigte dieren, natuurgetrouw weergegeven en dit zoowel wat hun lichaamsbouw als wat hun houding, bewegingen en handelingen, zelfs wat hun gevoel betreft.

Al verriecht Michiel van der Voort een baanbrekend werk in de voorstelling van Amors en Putti, toch is niet alleen het groot aantal van deze bevallige wezentjes in zijn oeuvre opvallend, want hij wist hen ook in vele gevallen — « wanneer de meester er geheel zijn kunstenaarsziel in legt en er gansch zijn warme temperament in uitleeft » — de voornaamste karaktertrekken van zijn kunst te geven.

M. E. Tralbaut doorloopt dan de reeks van deze « innemende en meestal opvallend zwierige verschijningen, die soms bij tientallen tegelijk uit de handen van den meester zelf of van zijn leerlingen » kwamen, en levert daarbij het bewijs, dat hij zelf, benevens zijn vaardigheid in het hanteeren van de pen, ook, evenals de kunstenaar wiens leven hij bestudeerde, een uitnemend kinderpsycholoog is. Hij tracht de karaktertrekken van den stijl van den ontwerper en uitvoerder duidelijk uiteen te zetten, en tevens poogt hij de gelaatsuitdrukking te ontleden en ons vreugde en leed van putti en serafijnen te doen aanvoelen.

Waar bij het studeeren van het werk van een beeldhouwer, gewoonlijk de in groote getallen bewaarde teekeningen worden genegeerd, of er ten minste slechts dan gebruik wordt van gemaakt, wanneer een handtekening elken twijfel wegneemt, heeft Dr. Tralbaut ook deze bron niet onbenut gelaten en heeft er zelfs heel wat belangrijke gegevens in gevonden.

Een andere bron waaraan M. E. Tralbaut menigmaal ging putten — en die meer en meer als geheel betrouwbaar wordt geacht, vooral wat de XVIIIe eeuw aangaat, — is het handschrift op het Antwerpsche stadsarchief van Jacob van den Sanden : Het Antwerpsch Konst-tooneel van Antwerpen.

Beide uitgaven zijn even rijk geïllustreerd, en de photo's, genomen op aanduidingen van den schrijver zelf, getuigen van goeden smaak en kritischen zin. Ons besluit, na aandachtig lezen van deze boeiende en zeer vlot geschreven werken, kunnen we samenvatten in een wensch : Moge ons geduld om de monographie, door M. E. Tralbaut aan Michiel van der Voort gewijd, te zien verschijnen, niet te lang meer op de proef worden gesteld.

AD. JANSEN.

Hommage à Charles van den Borren, Mélanges, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1945, 8° 360 p.

Atteint par la limite d'âge le 17 novembre 1944, Charles van den Borren devait normalement, dès ce moment, abandonner son enseignement aux Universités de Liège et de Bruxelles. Toutefois, en vertu de dispositions spéciales, il fut admis à continuer jusqu'à

la fin de l'année académique en cours (1944-1945) à l'Université de Liège, tandis qu'à Bruxelles, on le pria de bien vouloir poursuivre son enseignement sans fixer de terme à son activité.

Néanmoins, ses disciples, ses collègues et ses nombreux amis ne voulurent point laisser passer cette belle occasion de lui manifester leur sympathie et leur admiration, et c'est à l'initiative des premiers qu'est dû le livre dont il est ici question.

Charles van den Borren eût amplement mérité, par la large audience dont il jouit, un hommage de caractère international, mais à l'époque où ce livre d'hommage fut composé, il s'avérait impossible de réaliser un tel projet ; force fut de limiter les collaborateurs aux frontières de notre pays. On fit appel à tous ceux qui, en Belgique, s'intéressent, à divers titres, aux questions musicologiques et qui tous doivent à Charles van den Borren leur formation ou leur information. Et tous ont répondu à cet appel et se sont groupés spontanément autour de cette figure rayonnante qui est celle du Maître.

Nous ne pouvons ici que signaler brièvement les diverses contributions qui font la valeur de cet ouvrage.

Comme il convenait, la première partie de ce volume est consacrée au Maître lui-même : une esquisse biographique, due à l'auteur de ces lignes (pp. 1-18) et dont la valeur réside dans les confidences qu'a bien voulu lui faire M. van den Borren, et une bibliographie dressée et rédigée avec beaucoup de soin par un autre de ses disciples, M. Robert Wangermée (pp. 19-53), révèlent à la fois la personnalité du jubilaire et l'importance considérable de son œuvre.

Les autres contributions peuvent se rattacher tour à tour aux différents domaines de la musicologie envisagée sous l'angle historique, biographique, physique, bibliographique, esthétique, théorique. C'est dire leur diversité.

Irène Bogaert, MM. Stellfeld et Lenaerts s'adonnent à des recherches d'archives, si utiles à la science musicologique et nous livrent ainsi des connaissances nouvelles destinées à étayer la biographie de Waerlant, des Ruckers et d'Adrien Willaert ; par contre ce sont de véritables essais biographiques que l'article d'A. Auda sur **P. L. B. Thielemans, organiste et compositeur, 1825-1898**, et celui d'E. Closson sur **N. M. Raingo, facteur belge oublié du XVIII^e siècle**, tandis que feu le Dr Jean Hollenfetz nous livre, pour servir à la biographie de Mozart par Nissen, trois documents inédits (1).

L'apport de M. R. Bragard consiste en une substantielle étude sur les manuscrits du « De institutione musica » de Boèce conservés en Belgique, et Anne-Marie Regnier, s'attachant à des problèmes relatifs à la musique dans l'antiquité grecque, tente de dégager la « signification des concours dans la Grèce archaïque et à la période classique ».

Il convient également de citer deux études connexes par leur méthode, mais très différentes dans leurs conclusions et qui envisagent la musique dans ses rapports avec la poésie (P. Collaer, **Poésie et musique dans la mélodie française contemporaine**) et avec la peinture (V. Denis, **Guillaume Lekeu et Henri Evenepoel**).

L'abbé D. Dille s'engage à fond dans un travail par lequel il nous révèle le concept de la forme chez Debussy ; A. vander Linden révèle les dessous de la « Légende d'un Psautier perdu de Samuel Mareschall », deux contributions que l'on pourrait classer sous la rubrique de la pure musicologie, tandis qu'à des titres différents, par le mode d'investigation utilisé. Enfin, citons des études de nature essentiellement théorique, comme celle de Fr. Monfort jun., qui s'attache au problème de l'éthos des tonalités en fondant sa démonstration sur l'étude de la physique et de l'acoustique ; celle de A. Tirabassi, qui apporte un complément à sa théorie de l'harmonisation ; et celle de R. Wangermée, qui se livre à des considérations d'ordre pratique sur « le traité du chant sur le

(1) Documents qui, par suite de dispositions testamentaires de notre regretté collègue, ont passé, avec la majeure partie de sa bibliothèque musicale, dans les collections de la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.

livre de P.-L. Pollio, maître de musique à la Collégiale Saint-Vincent à Soignies dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ».

Les contributions de M. Fl. van der Mueren et de Mgr van Nuffel sont d'un tout autre ordre et l'on pourrait les situer sous l'angle de la « musicologie militante » ; le premier signale comme tâche à la jeune musicologie belge l'étude d'une zone entière de notre passé musical, qui n'a pas encore été exploitée : les XVII^e et XVIII^e siècles ; le second développe ce problème d'actualité qui est l'enseignement de la musicologie dans nos Universités, enseignement qui mériterait d'être organisé sur des bases solides.

C. Mertens, enfin, relève une bibliographie destinée à documenter tout lecteur s'intéressant aux musiciens belges, bibliographie qu'il a établie d'après les collections de la bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles.

Chacun de ces articles appellerait un examen attentif et susciterait d'intéressantes remarques ; en notre qualité de co-éditeur de ce livre, nous nous bornons ici à cette simple présentation. Leur diversité et leur excellence nous ramènent une fois encore à celui qui est l'objet d'un hommage aussi varié, car ces qualités d'ensemble sont un témoignage du rayonnement de Charles van den Borren sur ses collègues et ses disciples, et sur tous ceux qui, en Belgique, s'intéressent à la science musicologique. S. C.

V. DENIS. *De Muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italië naar hun afbeelding in de 15e eeuwse Kunst, hun vorm en ontwikkeling*, Anvers, Standaard-Boekhandel, 1944, 1 vol. 8°, 352 pp. + XX pl. (Diss.)

Cet ouvrage, qui constitue la dissertation doctorale de M. V. Denis (Université de Louvain, 1945) fut, au surplus, couronné par la « Kon. Acad. voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België ». C'est une importante étude qui prouve, une fois de plus, que l'histoire de l'art et celle de la musique, étroitement apparentées en bien des points, sont toujours susceptibles de s'éclairer l'une l'autre. Dans le cas présent, c'est l'histoire de l'art qui vient apporter à la musicologie, ou, plus exactement à l'organologie, des documents de première main.

L'auteur s'est attaché, en effet, à relever dans la peinture du XV^e siècle en Flandre et en Italie, les représentations d'instruments de musique, les classant par genres, et constituant ainsi un apport sérieux à la connaissance de l'*instrumentarium* du XV^e siècle. Apport sérieux, mais, hâtons-nous de le dire, incomplet, car M. V. Denis, et il le précise, ne s'est intéressé qu'aux monuments de l'art flamand et italien. Or, à une époque comme le XV^e siècle (et nous pourrions étendre notre remarque au XVI^e siècle et, dans une large mesure, au XVII^e), les instruments de musique sont loin d'être « standardisés » comme ils le sont aujourd'hui et les variantes d'un instrument-type sont infinies. Aussi, si les grandes familles d'instruments, les cordes, les bois, les instruments à vent, la batterie, sont répandus dans l'Europe entière, chaque pays, chaque région même, y apporte ses habitudes, ses tendances, pour ne pas parler de la personnalité ou du génie singulier de certains facteurs.

Ceci montre combien les généralisations en cette matière peuvent être dangereuses — généralisations dont se garde bien l'auteur — et à quel point le lecteur doit se garder de la tentation, bien naturelle, de considérer comme « européens » ou comme caractéristiques de tout le XV^e siècle, les instruments révélés par le présent ouvrage et les types propres à deux régions seulement. Sans doute, peut-on objecter que ce sont précisément ces deux régions, les Pays-Bas et l'Italie qui, au XV^e siècle, sont en tête du mouvement musical et que, par conséquent, ce sont leurs instruments qui sont utilisés partout. Mais retenons, malgré cela, que la facture d'instruments demeure une industrie locale, et qui ses produits, même s'ils sont exportables, ne le sont pas dans la même mesure que les manuscrits de musique polyphonique... ou que les compositeurs eux-mêmes. Il est absolument certain que si la France, l'Espagne et les terres d'Empire cultivent une musique polyphonique tributaire des créations néerlandaises et italiennes, et utilisent les mêmes types d'instruments, il n'en doit pas moins y avoir eu de nombreuses variantes qui se manifestent dans la forme des instruments, dans la matière employée, voire même pour leur usage ou leur adaptation.

Aussi, souhaitons-nous vivement que M. V. Denis poursuive ses investigations dans d'autres pays pour la même époque.

A la vérité, si l'auteur a borné son étude aux deux pays mentionnés, c'est que ce travail doit, en grande partie, le jour au voyage qu'il put faire en Italie grâce à la Fondation Nationale Princesse Marie-José, fondation qui, on le sait, a pour objectif de favoriser l'étude des relations artistiques entre l'Italie et notre pays.

Tous les documents patiemment relevés, l'auteur les a systématiquement classés et analysés, laissant au second plan la peinture elle-même ou les considérations qui pourraient naître naturellement de la contemplation de certains d'entr'eux qui sont des chefs-d'œuvre de l'art du quattrocento.

Il étudie successivement les instruments à cordes (frottées) : la vièle et ses variantes dans l'ordre de la tessiture, le rebec, la gigue, la trompette marine, la vielle (1) ; les instruments à cordes (pincées) : la harpe, le luth, le théorbe, la mandore, le sistre, la guitare, la lyre, le psaltérion, le tympanon (celui-ci, à vrai dire, instrument à cordes frappées), respectivement ancêtres du clavecin et du clavicorde ; les instruments à vent : l'orgue (portatif et positif), la trompette, le trombone, le cor, le hautbois, le chalumeau, le cromorne, la cornemuse, la flûte à bec, la double flûte, la flûte de Pan ; la batterie enfin avec les timbales, le tambour, le tambourin, les cliquettes, les grelots, le triangle, les cymbales, les cloches et le carillon. Au cours de son exposé, il situe au surplus quelques instruments hybrides comme cette étrange flûte-vièle (p. 236) et cet instrument qui doit son origine à la lyre et à la cornemuse à la fois (p. 237).

Ainsi, par un ensemble aussi complet que précis, M. V. Denis nous met en présence de l'*Instrumentarium* du XV^e siècle. Ce que l'on sait par les mentions éparses des textes littéraires contemporains (poètes et chroniqueurs du XV^e siècle et descriptions de théoriciens) est ici heureusement complété par la représentation plastique et, comme le fait remarquer l'auteur, une représentation plastique qui relève du réalisme le plus authentique, si bien qu'à quelques exceptions près, nous pouvons faire un large crédit aux peintres du quattrocento qui nous livrent non seulement des images parfaites, mais aussi de bien précieuses indications sur l'usage des instruments dans la musique polyphonique de ce temps, sur l'importance de l'intervention instrumentale dans un répertoire que l'on a trop tendance à considérer comme purement vocal et, enfin, sur la manière dont les musiciens du XV^e siècle se servaient de ces instruments. Il paraît regrettable que l'auteur n'ait pas tiré de conclusions à ce dernier point de vue, mais là n'était sans doute pas son objet.

L'ouvrage est complété par une table terminologique en différentes langues (néerlandais, allemand, anglais, français, italien et espagnol), qui nous apporte des précisions sur le nom de ces instruments ; ajoutons à notre remarque relative à la vièle (voir note ci-dessous), le regret de ne pas voir figurer dans cette liste les termes : *Gratsche* et *gambe*, pourtant souvent employés au cours de l'ouvrage. Viennent ensuite une table onomastique et une bibliographie bien ordonnée dans laquelle nous nous étonnons toutefois de ne pas trouver mention des textes du XV^e siècle : œuvres littéraires et œuvres théoriques, comme par ex. le *De inventione et usu musicae* de J. Tinctoris (± 1484), écrits souvent riches en renseignements sur les instruments de musique de l'époque. Mais peut-être l'auteur veut-il nous réserver une étude de l'*Instrumentarium* du XV^e siècle vu de cet angle, ce qui expliquerait et justifierait son abstention ?

Telle qu'elle se présente, cette étude exhaustive constitue une base solide et une mine de renseignements pour les musicologues aussi bien que pour les musiciens désireux de reconstituer les œuvres musicales de ce prestigieux passé et de les exécuter le plus authentiquement possible.

Suzanne CLERCX.

(1) Remarquons que dans le lexique terminologique que l'auteur nous donne (pp. 291-292), il traduit *vedel* par *vielle* (à archet) et *draaileier* par *vielle à roue*. Ce dernier instrument seul doit être orthographié *vielle*, l'instrument à archet étant une *vièle*.

COMTE D'ARSCHOT. *Le portrait aux XVIIe et XVIIIe siècles.* (L'Art en Belgique.) Bruxelles, Editions du Cercle d'art, 1945. In-8°, 45 p., 32 pl.

Elargissant le point de vue adopté par Oldenbourg dans son précieux manuel, *Die Flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts* (dont la seconde édition date de 1922), le comte d'Arschot publie une excellente synthèse sur l'histoire du portrait flamand depuis le moment où il est conçu suivant l'idéal nouveau du XVIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe.

La division de la matière, proposée par l'auteur, est originale. Voulant raccorder son sujet à l'époque antérieure, il signale quelques portraits de donateurs traités suivant la disposition et quasi l'esprit du XVe siècle, transmis au XVIIe, notamment par les Claeissens à Bruges : des donateurs agenouillés occupent les volets d'un triptyque que Corneille De Vos peint en 1620, Rubens avait disposé de même manière en 1615 Rockox et sa femme, les Archiducs sont présentés par leurs saints protecteurs dans le triptyque de saint Ildefonse (1631). En 1633 encore, Jacques Van Oost le vieux retrace l'effigie de quatre religieuses de part et d'autre d'une *Déposition de Croix* (musée des Hospices à Bruges), mais cette œuvre est traitée dans un esprit réellement anachronique. Van Dyck, Champaigne et De Crayer préfèrent situer les donateurs dans le champs de la composition ; vers 1675 cependant cette habitude tend à disparaître, encore que Fisen agenouille un chanoine au pied d'un *Christ en croix* en 1718 (Assche, couvent des Sœurs noires).

Les portraits de membres de corporations, serments et gildes sont nombreux, mais n'ont pas fait l'objet d'études jusqu'à présent. Sans doute, ces portraits collectifs sont-ils moins célèbres qu'en Hollande, nos peintres n'égalent pas les Hals ni les Rembrandt. Mais peut-on nier l'importance documentaire et la valeur esthétique de ces groupes d'échevins, de proviseurs ou de dignitaires de métiers de Champaigne, De Crayer ou Meert ? Ils ne sont pas non plus dépourvus de qualités esthétiques ces cortèges, cavalcades ou réunions de serments de Biset, Van Alsloot, Sallarts, Duchâtel ou même de ces maîtres anecdotiques anversois ou gantois du XVIIIe siècle, tels Van den Bossche, Verbeeck, Govaerts, Horemans et Van Audenarde. Ces assemblées solennelles ne font cependant pas oublier la page brillante de Rubens évoquant le *Couronnement de Marie de Médicis*.

Les groupes de familles n'ont pas eu de chantres plus éloquentes, plus colorés et plus expressifs que Rubens, Van Dyck et Corneille De Vos, qui fixèrent les règles d'un genre qui fera fortune jusqu'au XVIIIe siècle. Le peintre flamand, analyste avisé de la personnalité complète des modèles qui posent devant lui, est excellent portraitiste sachant exalter aussi bien la physionomie morale que physique des riches bourgeois, des puissants commerçants, des imposants prélats ou des graves magistrats. Avec beaucoup de raison, l'auteur aime à citer, à côté des noms illustres, ceux des portraitistes plus modestes, mais combien intéressants, de Pierre Van Mol, Ferdinand Voet, Victor Boucquet, Augustin Coppens, Joseph-Benoît Suvée.

Le choix des illustrations qui accompagnent le texte est particulièrement judicieux, le commentaire qui les souligne suggestif. Il convient de féliciter les Editions du Cercle d'art pour le soin apporté à la présentation du volume, qui compte parmi les meilleurs de la collection.

Le comte d'Arschot a eu raison d'attirer l'attention des historiens de la peinture flamande sur divers aspects qui n'ont guère eu leur audience jusqu'à présent. Une synthèse doit être la mise au point d'un sujet d'études, elle peut être l'amorce de travaux nouveaux, c'est le cas pour la présente publication. Il convient d'en féliciter et remercier l'auteur.

J. LAVALLEYE.

Joseph PHILIPPE. *La peinture liégeoise au XVIIe siècle.* (L'Art en Belgique.) Bruxelles, Editions du Cercle d'Art, 1945. In-8°, 53 p., 32 pl., fr. 125.

L'école liégeoise de peinture est incontestablement d'importance relative, son intérêt n'est pas moins réel au XVIIe siècle. Jules Helbig l'étudia dans un volume qui n'est

pas encore remplacé, bien que cette synthèse, écrite en 1903, laisse beaucoup à désirer. M. Philippe a estimé le moment venu de reviser ce travail.

Utilisant l'apport de quelques rares monographies, il retrace rapidement l'évolution de l'école liégeoise, tout en soulignant les principaux tableaux qui permettent de mieux caractériser la manière de chaque maître. Le présent ouvrage donne un peu l'impression d'être la mise bout à bout de nombreuses fiches.

La plupart des peintres liégeois furent des interprètes de sujets religieux, leurs œuvres sont encore conservées dans les églises de la région ou dans les musées. Bien que le fondateur de l'école, Gérard Douffet, ait été l'élève de Rubens, l'influence anversoise est mince, tandis que celle de l'Italie est beaucoup plus considérable. Se passionnant pour les trouvailles techniques et iconographiques de Caravage, la plupart des artistes liégeois adoptèrent la manière et la genre du maître du clair-obscur, tout au moins à l'époque de leur séjour outre-monts et peu après leur retour en terre natale. Car ils ne restèrent pas fidèles à l'idéal de leur jeunesse, mais adoptèrent avec plus ou moins de bonheur — surtout depuis Bertholet Flémalle — les procédés de composition, le coloris, voire les sujets des maîtres classiques français ; les peintres liégeois sont des poussinistes.

Le travail de M. Philippe ne peut être considéré que comme une mise au point provisoire. En effet, il faut souhaiter que l'auteur publie un grand mémoire sur ce sujet, il semble d'ailleurs tout préparé pour le faire. Il conviendrait qu'il propose des rapprochements entre les œuvres des Liégeois et celles des modèles italiens ou français, il faudrait qu'il précise les itinéraires suivis et les lieux de séjour des Liégeois dans la Péninsule comme en France, il y aurait intérêt enfin à déterminer les sources réelles d'inspiration parmi les nombreux caravagesques notamment. A ce sujet, il est permis d'espérer la découverte de tableaux liégeois qui figurent sous des étiquettes erronées dans des collections et des musées étrangers. En réalité, M. Philippe se doit de pousser à fond ses investigations afin d'établir de véritables monographies pour chaque artiste : leur personnalité s'en dégagera d'autant mieux, la classification de leurs œuvres s'établira suivant des critères sérieux, les caractères artistiques des œuvres seront analysés avec plus de précision ; une synthèse achèvera le travail dont le but sera de faire apparaître l'originalité de l'école liégeoise.

Le recueil des planches ne révèle aucun grand chef-d'œuvre, — c'est à Anvers qu'il faut les trouver au XVII^e siècle, — mais bien une collection de tableaux intéressants.

Retenons deux appréciations qui nous paraissent étonnantes : reprenant une idée avancée par M. Fierens, l'auteur considère le peintre Walschartz comme le plus flamand des Liégeois ; or son œuvre semble fort entachée de caravagisme (ajoutons les tableaux de Malmédy et de Foy aux planches V et VI) ; d'autre part, le **Baptême du Christ** de J.-G. Carlier (église Saint-Denis à Liège) ne paraît nullement dépendre à ce point de l'idéal de l'école du clair-obscur (pl. XVI).

J. LAVALLEYE.

H. DEVOGHELAERE. *De Zuidnederlandsche schilders in het buitenland van 1450 tot 1600.* (De Seizoenen, n. 52). Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1944. In-12^o, 103 p. 8 pl.

La puissance d'expansion est un caractère de l'école flamande de peinture. Déjà Fétis insistait sur cet aspect en 1857 et 1865 dans deux volumes, qui sont bien dépassés depuis lors. M. Devogelaere reprend ce thème, l'esquissant à larges traits.

Il accorde une plus grande attention au XVI^e siècle qu'à l'époque précédente et s'efforce de déterminer les causes de diffusion de l'art flamand : les peintres accompagnent les princes (Gossart, Vermeyen) ou se déplacent à leur demande (Van Eyck), ils émigrent en Angleterre, en Hollande et à Frankenthal pour des motifs religieux ou par crainte de la guerre (Van Mander), ils aiment les voyages d'études, se sentant attirés par l'œuvre de génies (Italie) ou par des centres novateurs et actifs (Paris, Fontainebleau) ou poussés par le goût de l'aventure (Coecke, Savery), enfin, l'excellence de leur manière étant connue, ils sont fréquemment appelés un peu partout à l'étranger. L'auteur a l'occasion de citer une belle série de peintres, n'omettant cependant pas de rappeler

l'existence de ces nombreux flamands, fiaminghi, flamencos anonymes signalés dans tant de documents ; la table des noms d'artistes est indicative à cet égard.

La bibliographie, pour être sommaire, est cependant à jour. Regrettons que l'auteur ait omis de mentionner les grandes histoires de la peinture espagnole par Rathfon Post et néerlandaise par Hoogewerff, car on peut y puiser de nombreuses indications utiles sur le sujet traité brièvement par M. Devoghelaere. J. LAVALLEYE.

W. VANBESELAERE. *Peter Bruegel en het Nederlandsche Manierismus*. Tiel, Lannoo (1944), 23x30 cm., 106 p., 66 pl., dont 8 en couleurs, 400 francs.

Les principaux ouvrages consacrés à Bruegel sont écrits en français (Hulin de Loo et Van Bastelaer) ou en allemand (Glück, Friedlaender, Tolnay, Jedlicka), M. Vanbeselaere a voulu mettre à la disposition du public de langue néerlandaise une synthèse sur le génial peintre du XVI^e siècle.

S'efforçant de renouveler un sujet si souvent traité, il a cherché à démontrer que l'art de Bruegel est aussi révélateur de la tendance maniériste que celui de Greco et de Tintoret. On peut se demander si l'auteur y est parvenu. Son exposé général est lourd, pompeux et confus. Le peu de clarté de cette partie aurait pu être corrigé, si les analyses de chaque tableau ou dessin avaient dégagé les motifs d'appartenance au Maniérisme succédant à la Renaissance, mais le lecteur n'enregistre que déceptions à ce propos.

L'auteur cite en tête de son ouvrage quelques phrases de son maître, Auguste Vermeylen, extraites d'une lettre adressée à lui-même en 1944 : après l'avoir félicité pour ses précisions concernant le Maniérisme flamand, tout en évitant de sombrer dans l'idéologie et la phraséologie (il est permis de ne pas souscrire à cet éloge), Vermeylen se réjouit que, pour la première fois d'après lui, un auteur se soit intéressé au coloris de Bruegel. De fait, M. Vanbeselaere décrit souvent les tons utilisés par le maître dans ses principaux tableaux.

La partie documentaire est méthodiquement menée, l'auteur y présente un choix d'œuvres, celles qui ne prêtent ni à controverse ni à discussion. Sans doute ne pouvons-nous approuver toutes les observations proposées, comme ces deux-ci, dont la première se retrouve déjà dans les écrits de Vermeylen : l'art de Bruegel est bien proche de celui de Giotto, certaines figures de paysans de Bruegel ont un véritable accent michel-angelesque !

L'ouvrage ne comporte aucune synthèse finale, ni sur le style, ni sur la couleur, ni sur le dessin, ni sur l'esprit. Ajoutons que l'aspect de certaines planches révèle la dureté de nos temps et que, d'autre part, le format du volume copie... un peu trop celui de Glück sur les tableaux de Bruegel conservés au musée de Vienne.

J. LAVALLEYE.

Erwin GRADMANN et Anna Maria CETTO, *Schweizer Malerei und Zeichnung im 17.- und 18. Jahrhundert*. Bâle, Editions Holbein, 1944, 32x23 c., 77 p., 71 pl. dont 7 en couleurs, 32 francs suisses.

Grâce aux efforts remarquables de la maison d'éditions Holbein de Bâle, les historiens de l'art auront bientôt à leur disposition une importante histoire de la peinture en Suisse. Après deux volumes consacrés, l'un aux XV^e et XVI^e siècles (G. SCHMIDT et A.-M. CETTO), l'autre aux XVII^e et XVIII^e siècles, en attendant un quatrième dans lequel seront analysés les témoins de la peinture gothique, c'est-à-dire la peinture murale et la miniature d'avant le XVI^e siècle.

La présentation du volume que nous analysons est parfaite. Malgré les restrictions et les difficultés que connut la Suisse pendant la guerre mondiale, les éditions Holbein continuent à faire honneur à leur réputation. Le papier, l'impression, les planches, y compris celles en couleurs, sont de qualité excellente. Peil éloge s'impose à propos du texte et du choix des documents graphiques.

Dans une partie introductive, M. Gradmann retrace à larges traits l'évolution de la peinture helvétique depuis l'époque baroque jusqu'au début du néo-classicisme. La

Suisse, pays d'entre-deux, subit évidemment des influences diverses. L'auteur montre combien les peintres des régions catholiques, du Tessin, en particulier, sont attirés par des mouvements artistiques italiens : Serodine est caravagesque, Mola tient pour l'idéal prôné par Carracci, Petrini est représentatif de l'esthétique rococo. A partir du XVIII^e siècle, ils seront sensibles aux courants venus de l'Autriche et de l'Allemagne méridionale. Mais l'auteur note avec beaucoup de pertinence que ces peintres tempérèrent leur adhésion aux grands mouvements de l'époque : leur expression est plus calme, leurs œuvres sont d'ailleurs commandées par des mécènes qui sont fiers de leur appartenance à des bourgeoisies locales. Il est plus difficile d'établir de claires divisions pour la Suisse allemande et romane : querelles religieuses, insécurité des temps, luttes politiques et idéologiques dominent la situation. Les peintres de ces régions s'adonnent, plus volontiers que leurs confrères de la partie italienne, à l'art du portrait, du paysage, de la scène mythologique ou du sujet de genre. D'autre part, on ne peut passer sous silence la double influence française et hollandaise. C'est au XVIII^e siècle surtout que les peintres du nord et de l'ouest s'affirment, quelques personnalités exécutent, tant en Suisse qu'à l'étranger, des œuvres devenues célèbres, il s'agit du spirituel Liotard, qui fait songer à La Tour et Perronneau, de Graff, le fécond portraitiste qui collaborera au renouveau artistique de la Cour de l'Électeur de Saxe à Dresde.

La partie documentaire de l'ouvrage est réservée, comme dans les autres volumes de la série, à Madame Cetto dont on connaît l'érudition, l'esprit méthodique et la sûreté d'information. Grâce à chacune de ces notices, nous sommes renseignés sur les dates essentielles de la biographie, ainsi que sur les œuvres marquantes des artistes ; un commentaire historique et artistique accompagne chaque mention de tableau ou de dessin, une bibliographie fort soignée augmente encore l'intérêt du catalogue.

En nous plaçant au point de vue spécial de cette Revue, relevons quelques faits qui intéressent plus spécialement l'historien de la peinture flamande : les portraitistes anversois influencent la conception de divers peintres suisses, c'est ainsi que Samuel Hofmann (1593-1649) du canton de Saint-Gall fut l'élève de Rubens, son portrait du bourgmestre Johann Rudoif Wettstein (collection Marian, Zurich) le prouve à suffisance ; Matthieu Merian le jeune (1621-1687) de Bâle subit le charme de Van Dyck avec lequel il travaille de 1639 à 1641 (voir son portrait de Hans Joachim Müller au musée de Bâle). Les paysages topographiques d'un Merian le vieux (1593-1650) ne sont pas sans rappeler des procédés identiques en usage dans l'école des Pays-Bas méridionaux au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle : Johann Rudolf Byss (vers 1660-1738) reprend le thème des quatre éléments, illustré avec tant de succès par Jan Breughel de velours.

J. LAVALLEYE.

Jozef MULS, *Bruegel*, Anvers, Standaard-Boekhandel, 1945. In-4°, 118 p., 43 illustr.

Dans un style aussi évocateur qu'agréable à lire M. Muls rappelle une nouvelle fois (sa première synthèse sur Bruegel remonte à 1934) la personnalité du grand maître qu'il dégage de l'analyse de ses œuvres dessinées ou peintes. Il reconnaît en lui, tour à tour, le chanteur des paysans, le philosophe et le politique, le moralisateur ; il insiste sur sa profonde signification humaine et nationale.

Les analyses d'œuvres sont entraînantes, mais doivent être lues avec prudence. L'auteur estime que, dans les compositions de Bruegel, on retrouve la foule anonyme, le bon peuple de Flandre. C'est là, à coup sûr, un aspect essentiel, mais non unique, du peintre. Se basant sur cette observation, M. Muls s'efforce de déceler dans chaque œuvre le rapport entre la vie et les préoccupations du peuple et le sujet figuré qui serait, selon lui, tout chargé d'allusions et d'intention. La *Montée au Calvaire* (Vienne, 1564) est l'image du calvaire tragique de la Flandre à ce moment de son histoire.

Or, le vicomte Charles Terlinden a réduit cette conception romantique à sa juste proportion au cours d'une étude essentielle (*Pierre Bruegel le vieux et l'histoire, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1942, XI, p. 229-257) : établissant le synchronisme entre la chronologie historique et celle des tableaux de Bruegel, il a démontré de

combien de contre-sens historiques et d'allégations erronées ou hasardées, on alourdit les commentaires des créations breugheliennes.

Le papier, l'impression, la présentation et les illustrations contribuent à rendre attrayante la lecture de ce volume.

J. LAVALLEYE.

J. HELBIG. *La Céramique Bruxelloise du Bon Vieux Temps*. L'Art en Belgique. Editions du Cercle d'Art, Bruxelles, 1946, in-8°, 30 pp. et 40 pl.

Sans abandonner les recherches qui lui ont valu de si beaux succès, M. J. Helbig s'est annexé un nouveau domaine. Son étude sur la manufacture de Monplaisir, publiée en collaboration avec M. Robyns de Schneidauer, lui a déjà fait une place parmi les spécialistes de la céramique. Mais ici, il se défend d'avoir fait œuvre originale. Son seul but a été de mettre à la portée du grand public l'essentiel des travaux publiés sur la céramique de Bruxelles. Avant de nous présenter les découvertes qu'il ne manquera pas de faire, il met de la clarté dans le sujet. Un tel programme réduit à peu de chose le rôle du critique qui ne peut que constater qu'il y avait à élaguer la vaste documentation accumulée notamment par G. Dansaert et Lowet, et que la synthèse est fidèle. Mais une telle affirmation est-elle nécessaire quand nos lecteurs connaissent si bien la méthode rigoureuse et la conscience que M. J. Helbig met dans tous ses travaux ?

Remplaçant un brillant élément, M. H. Nicaise, dans la direction du département de la céramique aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, M. J. Helbig se montre digne de son prédécesseur et de sa propre réputation.

Jean SQUILBECK.

Geneviève van BEVER. *La Dentelle*. Collection « L'Art en Belgique ». Editions du Cercle d'Art, Bruxelles, 1945, in-8°, 52 pp., 33 pl.

Les « Tailleurs d'Ivoire » de la Renaissance au XIXe siècle. Même collection, 1946, 56 pp., 48 pl.

Cette collection dirigée par M. Paul Fierens a incontestablement rencontré la faveur du public cultivé. Le plan adopté méritait ce succès : une abondance de belles planches, mises en valeur par de brefs commentaires. Le texte relève de la vulgarisation solide et n'est guère plus long à lire qu'un article très développé. Mlle G. van Bever a contribué à la réussite de cette série en lui donnant un de ses « best sellers » sous le titre « Les Béguinages ». Il faut reconnaître que l'auteur a le don de choisir des sujets suscitant de l'intérêt et convenant à une plume féminine. Bien que des grands connaisseurs, comme E. van Overloop, fussent des hommes, l'étude de la dentelle consiste surtout à reconnaître des techniques et c'est un sujet beaucoup plus accessible aux femmes qui toutes ont au moins quelques notions des ouvrages de main. Mlle van Bever ne s'est pas contentée de donner un manuel d'initiation, mais a poussé ses recherches jusque dans les archives et nous donne ainsi des renseignements inédits.

Faisant preuve d'une grande capacité d'adaptation, Mlle van Bever a mené également des recherches sur la sculpture d'ivoire. Si ces deux arts peuvent se comparer par leur délicatesse et leur raffinement aristocratique, leur étude exige des méthodes diamétralement opposées. Si la dentelle est un art anonyme, impersonnel et collectif, la sculpture d'ivoire est au contraire empreinte d'un style très individuel et ce travail consiste à rectifier des attributions ou à en trouver de nouvelles. Comme les œuvres signées ou monogrammées sont très rares, on manque de têtes de série et la seule méthode est de recourir à des comparaisons avec la grande sculpture. Aussi cette part d'interprétation demande un esprit critique très aigu. En outre, l'abondance des œuvres étudiées témoigne d'années de travail dans les bibliothèques, les musées et les collections privées.

Jean SQUILBECK.

Willem de FESCH. *Twee sonaten voor cello en klavier, met klavierbegeleiding volgens Lasso-continuo*, door Julius van Etsen ; 1 fasc. in fol. (partion et une partie séparée de violoncelle) ; Antwerpen, De Ring, s. d. 1946.

Les deux sonates qui font l'objet de la présente publications, occupent les numéros 3 et 6 dans l'opus VIII de Willem de Fesch. recueil de six sonates pour violoncelle et basse continue (Londres, Johnson, s. d.), dont M. van Etsen avait déjà fait paraître, il y a quelques années, les numéros 1 et 2.

Comme Pieter Hellendaal et les membres de la famille Loeillet, de Fesch (1710-c. 1760) appartient à cette équipe de musiciens originaires des Pays-Bas du Nord et du Sud, qui allèrent chercher fortune en Angleterre, du temps que G. F. Haendel y exerçait sa dictature. Petits maîtres au regard de ce géant, les artistes n'en font pas moins preuve, pour cela, d'un talent délicat, qui leur vaut, outre les suffrages de la société londonienne, éprise de fins régals musicaux, la possibilité de faire éditer leurs ouvrages, en tête ceux destinés à la musique de chambre.

Ce répertoire porte tout entier la marque d'une discipline technique qualifiée, qui, à défaut de lui conférer le privilège de l'originalité, l'imprime sans réserve d'un charme et d'une distinction dont on comprend aisément qu'ils aient séduit les contemporains de Hogarth, de Reynolds et de Gainsborough.

Tout comme les sonates 1 et 2 de l'opus VIII de de Fesch, les sonates 3 et 6 (qui offrent encore, dans la forme, quelque chose de l'ancienne « suite »), plaisent par leur grâce sans attrait, la sûreté et la finesse de leur écriture. La réalisation du *continuo* par M. van Etsen ne donne lieu à aucune critique ; élégante et sans surcharge, elle se conforme fidèlement au style de l'époque, qui exige, avant toutes choses, un goût sobre et une aisance de bon aloi.

S. CLERCX.

J. L. TELLIER. *Essai d'esthétique bénédictine*. Bruxelles, Office de Publicité, 1946, 64 p. (Collection Lebègue.)

A lire le titre de ce livre, on s'attendrait à voir discuter la question du « plan bénédictin », si en honneur à l'époque romane, et celle des œuvres les plus caractéristiques sorties des *scriptoria* et ateliers de l'ordre de saint Benoît, afin d'en tirer quelques conclusions qui ne peuvent manquer de s'imposer, sinon quant à un type particulier, au moins concernant les dispositions avouées en face de certaines formules d'art, iconographie comprise.

L'auteur nous avertit dès les premières lignes qu'« il n'y a pas d'art bénédictin » et qu'« il n'y a jamais eu, que nous sachions, de beauté « bénédictine » proprement dite ». Et il ajoute « sans doute y a-t-il une esthétique bénédictine, une façon de se conduire avec les choses de l'art, de se commettre avec la Beauté ». Nous voudrions que le débat s'engageât, mais il tourne court. Nous sommes déçus. Ce n'est pas l'analyse minutieuse de la règle de saint Benoît qui nous console. Elle tend, au contraire, à donner au recueil d'articles séparés, réunis ici sous un titre vague, l'apparence d'un sermon suivi de rédactions de propagande.

La seule fois que l'auteur tente de recourir à des exemples précis, dans une étude qu'il présente comme « le fruit d'observations personnelles sur une œuvre typique », c'est pour s'empêtrer dans la description de la Vierge de dom Rupert, à Liège. Il la qualifie de « peu connue » et il l'appelle « Vierge de Deutz » ; on se demande pourquoi, si ce n'est à la suite de sa propre ignorance et d'un renversement de l'histoire, qui établit que Rupert s'est établi à Deutz après avoir été à Liège. Nous avons vainement cherché les « maints imagiers du moyen âge » que, d'après l'auteur, cette Madone aurait inspirés, mais par contre nous lui trouvons — nous ne pensons pas être seul à le faire, — « des caractères monumentaux » que M. Tellier refuse de lui reconnaître et qui, à l'inverse de ce qu'il pense, « la feraient distinguer dans une exposition collective » (p. 34).

Ajoutons que, comme monuments remarquables de l'époque romane, on cite, comme encore existants, à côté de saint Bartholomé (sic) à Liège, une série d'églises parmi lesquelles ne figure pas la cathédrale de Tournai, mais bien Saint-Jean, à Bruxelles !

La règle de saint Benoît, invoquée des pages durant, recommande « *pauca verba* », Que M. Tallier ne s'est-il tenu à ce précepte !

Paul ROLLAND.

Maurice VLOBERG. *L'Eucharistie dans l'Art*. Grenoble, Arthaud, 1946, 2 tomes in-8°, 316 p. illustr.

A propos de deux autres volumes de la même série, *La Vierge et l'Enfant dans l'Art français*, nous avons déjà loué le talent de l'auteur et l'adresse des éditeurs, à composer et à illustrer des ouvrages d'iconographie sacrée, destinés au grand public. Leur mérite est, cette fois, supérieur à la réalisation précédente, car il ne s'agit plus d'un thème, somme toute, fort général et dont la documentation relative au texte et aux images pouvait être assez facilement trouvée. Il est question d'un sujet plus particulier, bien limité, s'identifiant avec un des sept Sacrements fondés par le Christ, ce qui est loin de permettre d'utiliser la vie entière de Jésus, comme la vie de Marie avait pu l'être dans l'ouvrage précédent.

En dépit de sa simplicité, et même à cause d'elle, *L'Eucharistie dans l'Art* représente un ouvrage plein de valeur. Cette valeur s'affirme à la fois dans les thèmes étudiés et dans la façon claire de les échelonner à travers les deux tomes. Se succèdent ainsi les chapitres consacrés aux figures et symboles de l'Art chrétien primitif (Poisson, Banquets, Vases) ; aux thèmes préfigurés dans l'Ancien Testament ; à l'illustration des liturgies byzantine et latine ; à la Cène et son commentaire iconographique, au Précieux Sang et à l'Eucharistie (Calice de la Croix, Agneau immolé, Fontaine de vie, Pressoir mystique) ; aux Miracles eucharistiques (Communion de S. Denis, Messes de S. Martin et de S. Grégoire, l'Enfant juif, S. Antoine de Padoue) ; aux thèmes de la Foi et du Culte ; aux Saints de l'Eucharistie.

Les assertions contenues dans ces divers chapitres sont appuyées par des notes rejetées à la fin de chacun des deux volumes. Le dernier volume se termine, en outre, par une bibliographie étendue — où il est évidemment question d'Emile Male, — d'une liste des sources de l'illustration et d'un relevé photographique. Le dernier point est fort intéressant, car la documentation de l'espèce, publiée dans l'ouvrage est judicieusement choisie du point de vue didactique et absolument remarquable du point de vue artistique. Elle recourt souvent à des pièces belges.

Les spécialistes et les simples amateurs trouveront dans les deux tomes d'un format pratique et d'un prix abordable, mis à leur disposition par les Etablissements Arthaud, de quoi se déclarer satisfaits (1).

Paul ROLLAND.

Toute l'année avec le Christ. Bruxelles, Comptoir belge du livre, s. d., grand in-8°, 64 pl. monochr. et color.

La Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art n'a pas l'habitude de rendre compte d'ouvrages de dévotion ; c'est un domaine qui n'est pas le sien. Toutefois, le volume que nous présentons ici débordé le concept de la piété pure pour s'identifier, à nos yeux, avec celui de la science archéologique et de l'histoire de l'art.

« Les Méditations liturgiques » qu'il nous présente ne sont pas, en effet, uniquement « à l'usage des fidèles ». Jour par jour, tout au long de l'année, elles nous fournissent une documentation précieuse sur la pensée chrétienne qui peut avoir inspiré des œuvres d'art à l'occasion ou sous le signe d'un saint ou d'une date déterminée. Il suffit de penser aux rapports entre la liturgie du 1er novembre (Toussaint) et l'Adoration de l'Agneau de Van Eyck pour en être persuadé. Somme toute, il s'agit ici d'un calendrier longuement commenté par les bénédictins de l'Abbaye de Notre-Dame d'Einsiedeln et l'on connaît l'apport dû à l'ordre de saint Benoît dans la liturgie artistique du moyen

(1) Le plateau de Gourdon (p. 68) est-il bien d'art byzantin et non pas plutôt d'art préroman dans son orfèvrerie à cloisons ondulées ?

âge. Mais ce n'est pas seulement comme un instrument de travail et de recherche qu'il faut considérer le gros volume publié par le Comptoir belge du Livre. On doit y voir aussi une édition de très belles reproductions artistiques se rapportant, certes, en ordre essentiel, au caractère pieux des notices journalières, mais n'en contentant pas moins, en dehors d'elles, l'amateur, voire l'historien d'art. Elles sont empruntées à la sculpture, à la peinture, à la gravure, à la miniature, à la tapisserie et à la mosaïque. On y retrouve les noms des plus grands maîtres flamands, français, allemands et italiens. L'art de ces maîtres est mis en valeur non seulement par la netteté de reproductions monochromes, mais encore par la fidélité de planches en couleurs.

Les plus grands éloges sont à adresser à l'éditeur et à l'imprimeur. Toutes ces reproductions sont accompagnées de légendes et de quelques lignes d'explications, où nous aurions désiré, par endroits, un peu plus d'exactitude ou de précision : l'Apocalypse d'Angers, par exemple, n'est pas du XVe siècle, mais du XIVe ; le « Sacrifice de la Messe » n'est pas anonyme : il est emprunté aux **Sept Sacrements** de Roger van der Weyden (musée d'Anvers). Mais, il va de soi, eu égard au but poursuivi par les auteurs, ces erreurs ou omissions sont bénignes. Contentons-nous des renseignements et du plaisir que, tout en ayant un autre dessein, ils nous donnent généreusement par surcroît !

Paul ROLLAND.

Pierre VERLET. **Le Mobilier Royal Français. Meubles de la Couronne conservés en France.**
Editions d'Art et d'Histoire, Paris, 1945, in-8°, XXIX et 128 pp., 64 pl.

Bien qu'investi de très hautes fonctions au Musée du Louvre, M. Pierre Verlet a encore devant lui une carrière à peine entamée. Aussi lui est-il permis d'envisager une entreprise aussi vaste qu'une étude générale du mobilier royal de France. L'ancienne administration du « Garde Meuble » tenait des inventaires assez semblables à ceux d'un musée. L'auteur a puisé à cette source, trop longtemps négligée, la matière d'une première série de quarante notices précédées d'une introduction d'une valeur exceptionnelle. L'auteur ne se cache pas de viser à faire reconstituer le mobilier de certains appartements royaux, non pas tels qu'ils étaient sous Louis XIV, puisque les meubles d'argent ont été fondus, mais tels qu'ils étaient à la veille de la Révolution.

En attendant la réalisation de ce rêve magnifique, ce livre servira à faire reviser beaucoup de conceptions erronées, notamment la notion simpliste du faux et de l'original. En effet, nous voyons comment des ensembles tels que le « mobilier des dieux » étaient complétés quand besoin était. De même, les meubles étaient remaniés et remis au goût du jour, de sorte que beaucoup d'attributions admises sans conteste devront être rectifiées, car l'estampille est souvent, non pas celle du créateur, mais celle d'un restaurateur, tel que Benneman. Des noms méconnus, comme ceux de Gaudron, Gaudreaux, Joubert, devront sortir de l'oubli, notamment au détriment de la gloire d'André-Charles Boulle, auquel on attribuait une immense production.

M. P. Verlet lui reconnaît uniquement deux commodes, par lesquelles il commence sa série de notices. Ces meubles ont une structure inepte, mais se défendent par le métier somptueux. Vient ensuite un cas embarrassant pour les puristes de l'authenticité. Une bibliothèque basse, exécutée en 1744 pour Versailles par Gaudreaux, fut agrandie en 1785 par Riesener. Pour un collectionneur aux conceptions étroites, ce serait un faux. En outre, pour la symétrie, Riesener reçut la commande d'une copie strictement conforme au dessin initial attribué à Slodtz, donc plus fidèle comme document que la pièce transformée. De même, ceux qui ont le goût des catégories rigides constateront le cas d'une table typiquement Louis XV, exécutée en 1770 par Joubert pour Marie-Antoinette, tandis que moins d'un an après, Riesener livre pour M. de Fontanieu une table d'un style Louis XVI déjà fort évolué. Si les souverains exerçaient une influence réelle et directe sur les arts, il faut aussi faire la part des officiers de la couronne, tels que Fontanieu et Thierry de Ville d'Avray, sans oublier Marigny dont le rôle n'est pas contesté.

Nous terminerons en souhaitant que M. Verlet nous donne rapidement de nouvelles séries de notices.

Jean SQUILBECK.

Jan Albert GORIS ,etc. **Belgium** (The United Nations Series) University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1945, 8°, 478 p. illustr., rel. Prix \$ 5,—.

Dans une série de volumes destinée à éclairer les pays anglo-saxons sur la géographie, l'histoire, la psychologie et les ressources de certains de leurs Alliés, M. J. A. Goris, actuellement directeur du Centre belge d'Information à New York, a pris sur lui d'intercaler la Belgique, initiative extrêmement heureuse et dont le but a été atteint avec encore plus de bonheur. On connaît assez les goûts de M. Goris pour deviner toute la part qu'il a réservée dans pareil exposé à notre histoire en général et à notre histoire de l'art en particulier. On sait aussi avec quel esprit à la fois exact et pratique il entend que toutes choses soient faites. C'est pourquoi on ne s'étonnera guère de trouver, après une Introduction signée par lui-même et consacrée à la « scène », c'est-à-dire aux « Pays et Peuple » un « arrière-plan historique » dont des auteurs sérieux se partagent l'établissement ; le R. P. Dossogne, S. J., parle de notre histoire de César à 1814 ; le Baron de Gruben du Régime hollandais (1814-1830) et du Royaume de Belgique (1830-1840), puis de la Consolidation et de l'Expansion du Royaume (1840-1914) ; M. G. Theunis de la Belgique durant la première guerre mondiale ; M. Goris de la Belgique entre les deux guerres.

Il va de soi que la part prépondérante réservée à l'histoire contemporaine est dictée par les circonstances toutes spéciales dans lesquelles a paru le volume et par l'« attention qu'il convenait d'attirer sur les problèmes d'aujourd'hui ». L'« aspect culturel » permet au R. P. Morlion O. P., d'ajouter aux études précédentes une synthèse sur l'histoire du Christianisme en Belgique, et à MM. Constant van de Wall, G. Philippart et Ch. Leirens de traiter respectivement de l'Art en Belgique, de l'Architecture et de la Musique. Ces derniers aperçus, très bien documentés, méritent tous éloges. Par eux surtout, **Belgium** plaira aux lecteurs de cette revue.

Paul ROLLAND.

M. SCHMITZ, R. GUISLAIN, C. BRONNE et L. CRICK, **Dictionnaire du Tourisme en Belgique**. Bruxelles, Larcier, 1946, 378 p.

Les éditeurs de ce petit volume, exécuté dans le format qui convient à sa fonction — ce qui n'exclut pas l'abondance des matières obtenues grâce à l'emploi d'un vrai papier pelure — ont parfaitement senti la nécessité dans laquelle se trouvait l'homme cultivé qui désire tirer profit d'un passage dans une localité du pays où peut se trouver quelque œuvre d'art intéressante. Et à cette nécessité, ils ont répondu de la meilleure des façons, c'est-à-dire en rédigeant des notices parfois plus agréables à lire que ne le voudrait la loi du genre et en tous cas consciencieusement documentées. On aurait toutefois souhaité que la bibliographie fût un peu plus exacte. Certes, c'est un plaisir pour les auteurs qui, par leurs publications antérieures spécialisées, ont facilité la tâche de nos encyclopédistes au petit pied, de retrouver exactement leur pensée dans les pages du « Dictionnaire », mais ce plaisir est mitigé quand ils s'aperçoivent que certains travaux utilisés ne sont pas cités et que les tout derniers renseignements manquent. Il est vrai qu'un guide touristique ne doit pas être exhaustif.

Tel qu'il se présente, le Dictionnaire du Tourisme rendra de très précieux services.

Paul ROLLAND.

**TABLE DES MATIERES DU TOME XVI
INHOUDSTAFEL VAN HET ZESTIENDE BOEKDEEL**

SEIZIEME ANNEE 1946
ZESTIENDE JAARGANG 1946

ARTICLES — BIJDRAGEN	P. Blz.
CORBET (A.). — Antoon Van Dijck en de Fransche Portretschilders in de XVIIe en XVIIIe eeuwen	132
d'ARSCHOT (Comte). — Tableaux peu connus conservés en Brabant	115
DE LAET (S. J.) en EECKHOUT (J.). — Chemische Analyse van een bronzen bijl	101
HALKIN (Léon). — L'itinéraire belge de Dubuisson-Aubenay	47
HUART (A.). — La foi due aux tombes	154
HUART (A.). — L'ex libris du grand Bâtard de Bourgogne	23
LALOIRE (Ed.) et d'UDEKEM de GUERTECHIN (R.). — La pierre tombale de Jean de la Marck	15
NOWE (H.). — Le gant de la ville de Gand	149
PURAYE (J.). — Lambert Suavius, graveur liégeois du XVIe siècle	27
SULZBERGER (S.). — Encore le Maître de l'Annonciation d'Aix	109
TERLINDEN (Vict.). — La peinture espagnole et la peinture flamande au XVIe siècle	3
 CHRONIQUE. — KRONIEK.	
Académie royale d'Archéologie de Belgique. — Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde.	
Liste des membres. — Ledenlijst	77
Procès verbaux. — Verslagen	81, 170
Nécrologie : Hulin de Loo (P. Bautier)	88
 BIBLIOGRAPHIE.	
Ouvrages. — Werken.	
d'ARSCHOT (Comte). — Le portrait aux XVIIe et XVIIIe siècles (J. Lavalleye)	186
DELANNE (Bl.). — Histoire de la ville de Nivelles (Paul Rolland)	93
de LUPPE (Marquis). — Mérimée (Paul Rolland)	99
DENIS (V.). — De muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italië naar hun afbeelding in de XVIe eeuwse kunst (S. Clerex)	184
DEONNA (W.). — Du miracle grec au miracle chrétien (Paul Rolland)	92
DE FESCH. — Twee sonaten voor cello en klavier (S. Clerex)	191
DEVOGHELAERE (H.). — De Zuid-Nederlandse schilders in het buitenland van 1450 tot 1600 (J. Lavalleye)	187
FAURE (Elié). — Histoire de l'Art — l'Art moderne (Paul Rolland)	175
Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis (Paul Rolland)	97
GORIS (J. A.). — Belgium (Paul Rolland)	194
GRABAR (A.). — Cahiers archéologiques (Paul Rolland)	91
GRADMANN (E.) & CETTO (A. M.). — Schweizer Malerei und Zeichnung im 17 und 18 Jahrhundert (J. Lavalleye)	188
HACQUART (Car.). — O Jesu Splendor (Ch. Van den Borren)	100
HELBIG (J.). — La céramique bruxelloise du bon vieux temps (J. Squilbeck) ...	190
HOYNINGEN. — Baalbek, Palmyre (Paul Rolland)	173
HORST. — Patterns from nature (Paul Rolland)	173
LAMBERT (Elié). — L'art en Espagne et au Portugal (Paul Rolland)	177
LAVALLEY (J.). — Introduction aux études d'Archéologie et d'Histoire de l'art (Paul Rolland)	172

LEROQUAIS (V.). — Les psautiers manuscrits des bibliothèques publiques de France.	
IDEM. — Supplément aux livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale (C. De Clercq)	96
MARET (Fr.). — Les peintres de nus (Paul Rolland)	98
MARIEN (M.). — La sculpture romaine (Paul Rolland)	93
MARIEN (E.). — Les monuments funéraires de l'Arlon romain (Paul Rolland)	174
MICHEL (Ed.). — L'école flamande du XV ^e siècle au Musée du Louvre (J. Lavalleye)	179
MOGIN (J.). — Les jubés de la Renaissance (Paul Rolland)	178
MULS (J.). — Bruegel (J. Lavalleye)	189
PHILIPPE (J.). — La peinture liégeoise au XVII ^e siècle (J. Lavalleye)	186
PILLEMENT (C.) et DANILOFF (N.). — La sculpture baroque espagnole (Paul Rolland)	178
PIRENNE Jacques. — Les grands courants de l'Histoire universelle (Paul Rolland)	174
REY (Raym.). — L'art roman et ses origines (Paul Rolland)	172
SABBE (Et.). — Histoire de l'industrie linière en Belgique (Paul Rolland)	97
SACCASYN DELLA SANTA. — La Belgique préhistorique (G. Faider-Feytmans)	91
SANTON (Al.). — Un prince du luminisme : Emile Claus (Paul Rolland)	99
SCHMITZ (M.), etc. — Dictionnaire du tourisme en Belgique (Paul Rolland)	194
TELLIER. — Essai d'esthétique bénédictine (Paul Rolland)	191
TER KUILE. — De Nederlandsche monumenten van Geschiedenis en Kunst, VII. De Provincie Zuid-Holland. I. Leiden en het Westelijk Rijnland (Baron Verhaegen)	176
Toute l'année avec le Christ (Paul Rolland)	192
TRALBAUT (N. E.). — Michiel van der Voort de Oude als dierenbeeldhouwer. — De Amors en Putti van Michel van der Voort den Oude (Ad. Janson)	181
VANBESELAERE (N.). — Peter Bruegel en het Nederlandsche manierismus (J. Lavalleye)	188
VAN BEVER (G.). — La dentelle. — Les tailleurs d'ivoire de la Renaissance au XIX ^e siècle (J. Squilbeck)	190
CLERCX (S.). — Hommage à Van den Borren (Ch.)	182
VERLET (P.). — Le mobilier royal français (J. Squilbeck)	193
VLOBERG (M.). — L'Eucharistie dans l'Art (Paul Rolland)	192
ZSCHOKKE (Fr.). — Die Romanischen Glassgemälde des Strassburger Münster (J. Helbig)	94
ZURCHER (Rich.). — Der Anteil der Nachbarländer an der Entwicklung der Deutschen Baukunst im Zeitalter des Spätbarocks (Thibaut de Maisières)	175
TABLE DES MATIERES — INHOUDSTAFEL	195

TABLE DES PLANCHES. — ILLUSTRATIETAFEL.

Pierre tombale de Jean de la Marek	16
Épitaphe de Jeanne de Schoonhoven	16
SUAVIUS. — Projet pour le portail de l'Hôtel de Ville de Cologne	40
SUAVIUS. — Saint Pierre guérissant le paralytique	40
SUAVIUS. — Portrait d'Antoine Perrenot de Cranvelle	44
Bronzen bijl van Eename	104
Maître de l'Annonciation d'Aix : Jérémie et Nature morte	112
Antoine SALLARTS. — Vierge aux Magistrats (Hôtel de Ville, Bruxelles)	116
Médaille des funérailles de l'archiduc Albert	116
A. SALLARTS. — Peintures à Notre-Dame d'Alseberg	120
Jean van den HOECKE. — Montée au Calvaire	126
Alexandre VOET LE JEUNE. — Montée au Calvaire	128
J. VAN DEN HOECKE. — Vierge et Enfant	128

PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE

Série in 8°

Bulletin et Annales I (1843) à IV (1897).

Annales V (1848) à LXXVII (7e série VII) (1930).

Bulletin 2e série des Annales I (1858) à 5e série des Annales 2e partie V (1902).

Bulletin 1902 (VI) à 1928 (1929).

Série in 4°

Histoire monétaire des Comtes de Louvain, ducs de Brabant et Marquis du Saint Empire Romain, par A. DE WITTE I (1894) à III, 2e fasc. (1900).

Série in 8° carré.

Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. I. (1931) à XVI (1946) (continue).

Tables

Annales 1e série (I à XX), par L. Torfs (Annales XX 1863).

Annales et Bulletin, 3e série 1886 (Bulletin 3e série IX, p. 595 s.).

Annales 1 à 50, par le Baron de Vinck de Winnezele 1898 (à part).

Annales (1843-1888) et Bulletin (1868 à 1900), par L. Stroobant 1904 (à part).

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.

