
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
XVII - 1947/48 - 1/2
DRIEMAANDEL. UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
OUDHEIDKUNDE EN
KUNSTGESCHIEDENIS

BEKROOND DOOR HET FRANSE INSTITUUT

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

IMPRIMERIES GÉNÉRALES LLOYD ANVERSOIS, 14, RUE VLEMINCKX, ANVERS

COMITE DE PATRONAGE - BESCHERMINGSCOMITE

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

HH. Pierre BAUTIER, C. JUSSANT, 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.
Le cinquième centenaire de l'Hôtel de Ville de Louvain (Vicomte Terlinden) ..	3
Flemish Miniatures from the atelier of Jean de Grise (H. Bober) ..	15
Antoine Cautel, de Gand, et son fils Martin, peintres à Liège. (J. Yernaux) ..	23
Werken van Willem Key (G. J. Hoogewerff) ..	41
A propos d'un tableau de Gérard Douffet conservé à Liège (S. Gevaert) ..	51
Het praalgraf van Hans Schak. (P. Gorissen) ..	57
De toestand van het orgel der St. Romboutskerk te Mechelen (P. De Vroede) ..	60

CHRONIQUE — KRONIEK :

Académie royale d'Archéologie de Belgique - Koninklijke belgische Academie voor Oudheidkunde : Liste des membres - Ledenlijst; Rapports - Verslagen.	63
---	----

BIBLIOGRAPHIE :

I. Ouvrages - Werken : W. Déonna; M. Meunier; M. Rumplet; G. de Tervarent; M. A. Arnould; A. Vincent; L. Van der Essen; St. Leurs; P. Fierens; A. J. J. Delen; J. Lavalleye; E. Baie; A. Cornette; P. Fierens; J. De Coö; J. Dhondt et P. De Keyser; Kunst te Leuven (P. Rolland); E. H. ter Kuyle (B. Verhaegen); A. Grenier; A. Brun; R. Lantier et J. Hubert; E. Panofski; L. Lefrançois; Ch. Mauriceau; E. Lambert; Luc Benoist (P. Rolland); M. Aubert; G. Fontaine (J. Helbig); Arts et Musées (P. Rolland); A. Oldenberg (G. Faider-Feytmans) ..	73
II. Revues et notices - Tijdschriften en korte stukken. 1. Sculpture et arts décoratifs - Beeldhouwkunst en sierkunsten (J. Squilbeck)	92
2. Varia (P.R.)	95

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 ... 100 francs 180 francs
Etranger ... 120 francs 240 francs

Compte chèques-postaux Paul Rolland, Anvers, n° 149.441.

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

Verkoopprijs: Per afl. Per jaar
België ... 100 frank 180 frank
Buitenland ... 120 frank 240 frank

Postcheckrekening van Paul Rolland, Antwerpen, n° 149.441.

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
XVII - 1947/48
DRIEMAANDEL. UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
OUDHEIDKUNDE EN
KUNSTGESCHIEDENIS

BEKROOND DOOR HET FRANSE INSTITUUT

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

IMPRIMERIES GÉNÉRALES LLOYD ANVERSOIS, 14, RUE VLEMINCKX, ANVERS

LE CINQUIEME CENTENAIRE DE L'HOTEL DE VILLE DE LOUVAIN

Il y a cinq-cents ans, le jeudi après Pâques, 29 mars 1448, Gautier van Nethene, représentant Nicolas de Kersmakere, bourgmestre des Lignages, qui avait été mandé d'urgence à Bruxelles par le duc Philippe le Bon, et Henri van Lintere, bourgmestre des Nations, posaient en grande pompe la première pierre de l'hôtel de ville de Louvain.

L'administration communale a décidé de célébrer solennellement cet événement, aussi important dans l'histoire de la cité que dans l'histoire de l'art non seulement dans notre pays, mais aussi dans toute l'Europe occidentale.

Notre Académie ne peut rester indifférente au jubilé cinq fois séculaire d'un des plus beaux et des plus réputés des monuments civils que nous a légués notre glorieux passé. C'est pourquoi j'ai cru devoir esquisser devant vous les origines de ce glorieux édifice.

Ce faisant je n'ai nullement la prétention de faire œuvre originale. L'histoire de l'hôtel de ville de Louvain a été faite jusque dans ses moindres détails, comme celle de tous les autres monuments de cette ville, par un archiviste érudit et consciencieux, Edouard van Even. Comme beaucoup d'archivistes qui veulent faire œuvre d'historien, il ne nous fait grâce du moindre détail ni du moindre document, au point de rendre d'une lecture fatigante ses ouvrages qui n'en constituent pas moins une source précieuse de renseignements surs. Le dépouillement qu'il a fait est si complet que l'archiviste actuel de Louvain, interrogé par moi, m'a déclaré qu'il ne restait plus rien à glaner après la moisson faite par van Even. C'est pourquoi je me propose de vous parler plus du cadre historique que du monument lui-même.

L'hôtel de ville de Louvain est un édifice si élégant, si harmonieux dans ses proportions, en même temps que si original dans sa forme, qu'il jouit d'une réputation universelle et qu'il a eu le rare privilège de susciter l'admiration même aux époques où l'on n'avait que mépris et incompréhension pour les œuvres de ce style « barbare » que l'on avait dénommé *gothique*.

A l'âge même de la Renaissance, en pleine résurgence du style classique, Barlandus, auteur d'une *Chronica ducum Brabantiae*, parue à Louvain en 1522,

écrivait que cet insigne monument faisait l'objet de l'admiration des Français, des Anglais, des Allemands et des Italiens.

Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, Guiccardin dans sa *Description de tout le Pays-Bas*, imprimée à Anvers en 1567, proclame que le « palais public » de Louvain « est une œuvre noble et superbe ».

Le célèbre humaniste Juste Lipse, en dépit de son enthousiasme pour l'art antique et pour les lettres grecques et romaines, ne manque pas de célébrer dans son ouvrage *Lovanium* la rare beauté de ce splendide monument.

À l'époque où le baroque avait conquis toute l'Europe, l'admiration pour l'hôtel de ville de Louvain ne diminue pas. Dans son curieux livre *Ulysses Belgico-Gallicus*, publié chez Elzevier en 1631), véritable Baedeker qui conduit le voyageur, de ville en ville, depuis Calais jusque Turin, Abraham Gölnitz vante l'hôtel de ville de Louvain « tout en pierre sculptée avec art, orné de toutes sortes de sujets et d'emblèmes. Cet édifice a de justes proportions, une très belle symétrie et est une preuve unique du goût et de l'opulence de nos ancêtres ».

Au XVII^e siècle, alors que les mièvreries de rococo séduisaient les foules et que les philosophes vitupéraient la barbarie architecturale de cette période d'obscurantisme qu'était à leurs yeux le moyen âge, l'hôtel de ville de Louvain continuait de s'imposer à l'admiration de tous.

La Guide Fidèle s'intitulant « ouvrage curieux et utile », publié à Bruxelles, chez J. Moris, marché aux Tripes, « à la Bible », en 1746, donne une longue description de l'hôtel de ville de Louvain « qui est un chef d'œuvre qu'on peut dire inimitable »... « son architecture, quoique gothique, plaît cependant par la régularité avec laquelle elle est ordonnée. Ce monument, précieux gage du goût et de l'opulence de nos ancêtres, ne saurait se décrire que par la vue même. La symétrie et la délicatesse du ciseau règnent dans toutes ses parties ; plus on le regarde attentivement, plus l'œil y découvre de beautés et plus l'industrie de ces premiers maîtres paraît inimitable ».

Que dire de l'admiration enthousiaste que ce monument suscita à l'époque romantique, marquée par un engouement extraordinaire pour tout ce qui remontait au moyen âge.

Victor Hugo, exilé par le coup d'Etat du 2 décembre 1851, s'arrête à Louvain, le 17 février 1852, en compagnie de son fils Charles et du poète belge André van Hasselt, et s'écrie en passant de devant l'hôtel de ville : « L'élancement de votre palais communal est splendide et féérique ; l'édifice me fait l'effet d'un feu d'artifice pétrifié. »

Nous pourrions multiplier les citations de ce genre au cours des diverses époques de l'histoire. Celles que j'ai reproduites suffisent à prouver que l'administration suscitée par l'hôtel de ville n'a pas diminué depuis l'époque même de sa construction, alors que Marguerite d'York y conduisait, en 1494, la petite fille de son feu mari, Charles le Téméraire, Marguerite d'Autriche, âgée à cette époque de 14 ans, et que Henri van Pede s'en inspirait pour la façade de l'hôtel de ville d'Audenarde, la dernière fleur du style flamboyant poussée sur notre sol.

*
* *

L'hôtel de ville que nous admirons aujourd'hui est, en ordre de date, le troisième qui abrita les conseils et les services municipaux de la vieille cité brabançonne.

Comme le démontre Cuvelier, dans son ouvrage *Les institutions de la ville de Louvain au moyen-âge*, après s'être réunis au cimetière de Saint-Pierre, probablement dans le narthex de l'église romane qui a précédé l'édifice actuel, les échevins siégèrent dans une maison communale sise au Vieux Marché, entre la rue des Cordes et la rue Kraeken, là où se trouve actuellement l'entrée des services administratifs de l'Université. Cet édifice, transformé plus tard en corps de garde, puis en auberge pour les voyageurs pauvres, portait encore au XVII^e siècle le nom de *Oud Stadhuis*.

Le plus ancien document qui fasse mention de ce premier hôtel de ville ou *curia publica*, date de 1163. L'emplacement choisi s'explique tout naturellement par sa situation entre le marché, centre de la vie commerciale de la cité, et la plus ancienne *Lakenhalle*, où se réunissaient les riches industriels et *mercatores* formant le patriciat urbain.

Le développement de la ville, dû aux progrès de l'industrie drapière, rendit bientôt cette première maison commune trop exigüe. Entre 1311 et 1345, sans qu'on puisse en déterminer exactement la date, l'administration acheta au coin de la Grand'Place et de la rue de Namur, un des plus importants immeubles de Louvain à cette époque, le 's *Heeren Bortynsteen*. Rappelons en passant que le sire Bastyn, qui donna son nom à cette maison forte, est le personnage mythique, père de sept filles, dont seraient issus, d'après la légende, les sept lignages qui, jusqu'à la révolution démocratique du XIV^e siècle, monopolisèrent l'autorité municipale.

Ce local devint bientôt lui-même trop étroit pour les services administratifs d'une ville industrielle en continuel développement, où, d'après Cuvelier, la population avait passé de 7.000 habitants, au début du XIII^e siècle, à vingt mille, au début du XIV^e. Au *steen* de sire Bastyn s'ajoutèrent successivement trois maisons contiguës, à front de la Grand'Place, s'étendant jusqu'au corps de garde, le *Pandoerenkot* actuel. Elles étaient appelées *de Rhyn*, *het Yederhuys* et *de Rozenhoed*.

L'emplacement de cet ensemble de bâtiments municipaux était bien choisi, en face de la collégiale Saint-Pierre, centre de la vie religieuse de la cité, et au croisement des voies axiales passant par la Grand'Place, où elles s'embranchaient sur la grande route marchande qui, depuis la fin du XI^e siècle, unissait Bruges au Rhin.

Cet ensemble disparate de bâtiments, unis les uns aux autres par des adjonctions successives, abritaient plus ou moins confortablement les divers services municipaux. Les noms mêmes des locaux, relevés par van Even, montrent en quoi consistaient ces services : le corps de garde, l'arsenal (*die camer daer 't gescut staet*), la salle du conseil (*die raet-camere*, appelée aussi *de rozenhoet*), la petite chambre du conseil où siégeaient les échevins (*die kleine raet-camere* ou *scepenen camere*), la chambre des comptes (*die reken-camere*), le bureau de comptabilité (*het register*), les deux chambres du greffe (*die schrijfkamers*), le tribunal des échevins (*die banke*), le bureau du timbre (*het zegel*), la cuisine (*die coken van der stad*) et enfin des locaux servant à des usages privés, comme ceux dit le *moer* (le nègre) et la chambre verte (*die groen-camere*, *boven den moer*), que le tribun populaire Pierre Couthereel habita en 1360, comme l'indiquent les comptes communaux.

C'est ce second hôtel de ville, appelé *'t Raet huus*, qui fut témoin d'un des plus affreux drames de notre histoire, le massacre des patriciens perpétré le 16 décembre 1378 par les gens des métiers, surexcités par l'attentat dont avait été victime leur bourgmestre Wauthier van der Leyen. On sait que quinze de ces patriciens furent jetés du haut des fenêtres sur les piques des émeutiers et débiquetés par la populace en délire.

Divaeus dans ses *Res Lovanienses* affirme que c'est par horreur pour cet abominable massacre que l'administration abandonna le premier hôtel de ville *in magno foro* pour se fixer *ad minus forum... in Aedes Bastinianas*. Tous les historiens ont répété cette allégation inexacte. Il a fallu que van Even établît

par les comptes de la ville l'erreur de chronologie faite par ses prédécesseurs pour expurger l'histoire de cette légende.

Au XVe siècle, lorsque sous l'influence bourguignonne les services administratifs de nos grandes communes se furent organisés d'une façon plus complète et plus rationnelle que par le passé, l'insuffisance du second hôtel de ville, composé de vieux bâtiments, incommodes et mal agencés, s'avéra de plus en plus et, en 1438, le conseil décida d'y ajouter un nouveau corps de logis, en arrière de la maison dite *de Rozenhoed* qui formait l'extrémité est des bâtiments municipaux. Le 13 mars 1439, Jacques Uiten Lieninge, bourgmestre des Lignages, et François Willemaers, bourgmestre des Nations, posèrent la première pierre de cette construction, dont les plans avaient été dressés par Sulpice van Vorst, maître ouvrier des maçonneries de la ville et architecte de la reconstruction de Saint-Pierre. Celui-ci mourait le 19 septembre 1439, six mois à peine après le commencement des travaux. Il fut remplacé, dès le 7 octobre, par Jean Keldermans, qui appartenait à une famille dont sortirent plusieurs architectes et sculpteurs de grand renom. Poussés avec une activité remarquable pour l'époque, les travaux étaient achevés dès le mois d'août 1442.

Ce bâtiment, destiné aux réunions du conseil et aux séances du tribunal des échevins, était très simple. Il existe encore, formant équerre avec la façade postérieure de l'hôtel de ville actuel, mais il a été tellement défiguré par des remaniements successifs qu'il est devenu impossible d'en déterminer ni le caractère primitif ni l'importance au point de vue artistique.

Cette construction, érigée pour parer aux plus urgentes nécessités, faisait partie d'un plan d'ensemble destiné à remplacer les bâtiments vétustes qui déparaient la Grand'Place par un édifice digne de figurer en face de la collégiale Saint-Pierre, à cette époque en pleine reconstruction et en voie de devenir un des plus beaux spécimens du style ogival brabançon. Déjà Sulpice van Vorst avait été chargé de dresser les plans d'un nouvel hôtel de ville, mais sa mort survenue sur ces entrefaites, comme nous venons de le dire, fit ajourner le projet.

C'est à la persévérance de Nicolas de Kersmakere, à six reprises bourgmestre des Lignages, qu'est due en grande partie la construction du nouvel édifice que, chose rare pour l'époque, il eut la joie de voir achever avant de mourir le 6 septembre 1467.

On peut s'étonner que Louvain qui, lorsqu'elle était à l'apogée de sa splendeur économique avec l'efflorescence de l'industrie drapière, s'était contentée

d'un hôtel de ville dépourvu de tout caractère artistique, s'engagea dans les dépenses formidables qui devaient entraîner la construction d'un nouveau palais municipal, alors que la décadence de la draperie brabançonne avait enlevé à la ville sa principale source de prospérité.

Nous constatons ici une fois de plus la contradiction existant entre la source monumentale et la source écrite, à laquelle les historiens ont parfois le tort d'attacher uniquement de l'importance pour juger de l'état économique d'une époque déterminée. Tel est le cas pour le XVII^e siècle, justement appelé par Godefroid Kurth le « siècle des malheurs » et dépeint par les historiens comme une époque de misère et de complète dépression financière. Or, n'est-ce pas au cours de ce siècle que l'on voit notre pays se couvrir d'édifices remarquables dans le style nouveau, dit style baroque. De nombreuses églises s'édifient partout, les anciennes abbayes romanes se transforment au goût du jour, les châteaux abandonnent leur aspect féodal pour devenir des résidences plus confortables, entourées de jardins et de promenades. Sanderus, pour les édifices religieux, et Le Roy, pour les constructions profanes, ont dressé le magnifique bilan graphique de cette période de reconstruction générale à l'une des époques réputées les plus sombres de notre histoire.

Semblable constatation pourrait se faire pour le XV^e siècle, période de splendeur artistique à laquelle remontent la plupart de nos magnifiques hôtels de ville et nos églises de style gothique brabançon, en dépit de la ruine de la vieille draperie flamande et brabançonne.

Il ne faut pas perdre de vue que les périodes de splendeur économique accumulent des capitaux qui cessent de pouvoir être employés dans les affaires dès que commencent à se faire sentir les effets de la crise. Ces capitaux deviennent ainsi disponibles pour des constructions, tant pour celles faites par les particuliers que pour celles faites par les administrations publiques en recourant à des emprunts. L'adage qui dit que « quand le bâtiment va, tout va » ne repose sur aucun fondement sérieux.

Il faut ajouter que pour un peuple aussi débrouillard que le nôtre, la décadence d'une industrie, comme ce fut le cas pour la draperie au XIV^e siècle, a orienté vers d'autres activités l'esprit industriel de nos compatriotes.

Louvain remplaça la draperie défaillante par l'industrie de la toile et des tapis ; la brasserie et la tannerie s'y développèrent de plus en plus ; en dépit de la concurrence des vins du midi et du Rhin, la viticulture prospérait en ville

comme sur les côtes qui l'entourent et l'on ne comptait pas moins de quatre pressoirs publics à l'intérieur même de l'enceinte.

De plus, l'ordre et la paix que maintenait le gouvernement énergique des grands ducs d'Occident avait fait reflourir le commerce de transit au travers de notre pays placé si avantageusement entre l'Europe centrale et les grands courants maritimes vers les îles britanniques ainsi que vers les pays méditerranéens. Louvain, située sur la voie commerciale de premier ordre qui unissait la vallée du Rhin au Zwiijn, en attendant de s'orienter plus tard vers la grande métropole de l'Escaut, devait profiter de cette reprise du grand commerce international. Celui-ci s'exerçait sur les articles les plus divers : les draps, les lins, les toiles, les tapis, les pelleteries, les peaux, les gants, les articles en fer et en laiton, sans oublier les épices et les produits de l'Orient qui, par Venise, passaient des *Echelles du Levant* en Europe occidentale.

Un nouvel élément de prospérité, tant dans le domaine intellectuel que dans le domaine purement matériel, était constitué par l'Université, fondée par le pape Martin V et le duc Jean IV en 1425. La présence d'un corps professoral de plus en plus nombreux et de centaines d'étudiants groupant au cours des années qui suivirent la fondation de l'*Alma Mater* des représentants de tous les pays : Allemands, Français et Italiens dès 1426, Ecossais dès 1427, Suédois dès 1429, Portugais dès 1430, Suisses dès 1441, Danois dès 1444, Espagnols dès 1445, Livoniens dès 1447 et Anglais dès 1449, apportait au commerce local l'activité toujours avantageuse, surtout au point de vue de commerce des denrées alimentaires et de la brasserie, de nombreux consommateurs et faisait affluer vers Louvain le stimulant précieux constitué pour le commerce par l'abondance de numéraire étranger, sans compter les revenus que procurait aux bourgeois de Louvain l'exploitation industrielle, en dépit de l'existence de nombreux collèges et pédagogies, du logement de la population universitaire.

Cet ensemble de circonstances favorables allait mettre à la disposition du magistrat les ressources nécessaires pour doter Louvain d'un palais municipal digne du renom d'une ville sur laquelle la création et la prospérité de l'Université avaient achevé d'attirer l'attention de l'Europe entière.

*
* *

A ces facteurs d'ordre économique, il faut joindre celui constitué par l'efflorescence artistique marquée chez nous par la période bourguignonne. Le mécénat exercé par le grand duc d'Occident et l'éclat dont il entourait sa cour

exercèrent une grande influence sur le développement des tendances esthétiques de nos populations. Cette influence se fit particulièrement sentir à Louvain. La ville, jusqu'alors presque entièrement bâtie de bois et de tärchis, fut en grande partie réédifiée et l'on procéda à la reconstruction de ses principaux monuments.

Sulpice van Vorst, le talentueux architecte de l'église de Diest, entreprenait en 1425 la reconstruction de la collégiale Saint-Pierre, dont le chœur était quasi terminé en 1434 et dont le transept, commencé la même année, allait être achevé par Jean Keldermans, en attendant que la nef soit parfaite, en 1445, par Mathieu de Leyens.

Le même Mathieu de Leyens jetait, vers la même année, les fondations de la nouvelle église Saint-Quentin. Vers la même époque encore, on achevait de rebâtir en style ogival la nef et le transept de l'église Saint-Jacques. En 1430, Jean van Ruysbroeck, qui dirigea successivement à Bruxelles les travaux de l'hôtel de ville, de Sainte-Gudule et du palais ducal, inaugurerait la construction, d'après ses plans, de la tour de Sainte-Gertrude, une des « sept merveilles » de Louvain.

Louvain était donc en pleine fièvre de bâtir et le génie des architectes se montrait à hauteur de toutes les entreprises. Le nouvel hôtel de ville devait représenter l'élément civil au milieu de toutes ces remarquables constructions religieuses.

*
* *

Ajoutons encore un facteur d'ordre psychologique. Louvain tirait orgueil de son titre de capitale du Brabant et avait vu avec peine la maison ducale, avec Jeanne et Wenceslas, quitter son ancienne résidence du Château-César pour se fixer à Bruxelles. Il en était résulté une rivalité flagrante entre les deux villes.

Or Bruxelles venait de bâtir, de 1402 à 1410, probablement sur les plans de Jacques van Thienen, dit maître Jacques de Sainte-Gudule, un hôtel de ville que, dans une lettre, adressée le 21 avril 1421 à l'empereur Sigismond, le duc Philippe de Saint-Pol appelait « un bâtiment très grand et formidable », se terminant par une tour majestueuse. Le magistrat de Bruxelles, trouvant que ce palais municipal n'était pas encore digne d'une ville devenue la plus riche et la plus peuplée du Brabant, avait, de 1436 à 1444, exproprié une série de maisons allant depuis la tour d'angle jusqu'à la rue de la Tête d'or et, le 4 mars

1444, le comte de Charolais, héritier présomptif du duché de Bourgogne, avait posé la première pierre de cette nouvelle aile qui doublait presque la superficie de l'hôtel de ville. Entre ces deux ailes, la tour primitive, devenue hors proportion avec cet ensemble imposant, allait être transformée et surélevée par Jean van Ruisbroeck pour devenir le pur chef d'œuvre que nous pouvons admirer encore et qui fut commencé en 1449.

*
* *

Louvain ne voulut pas se laisser éclipser par sa rivale et le magistrat commanda les plans d'un nouvel hôtel de ville à Mathieu de Leyens. Ces plans, pour lesquels leur auteur reçut la modeste somme de cinq écus, furent soumis le 21 mars 1448 à l'approbation de Gilles Pauwels, de Bruxelles, architecte du duc Philippe le Bon. Les travaux de terrassement avaient commencé depuis les débuts du même mois et afin d'amender le sol trop meuble pour supporter le poids d'un édifice aussi important, on avait employé pour l'établissement des fondations une grande quantité de mottes de gazon enlevées à la lisière des bois du Loo. La première pierre fut posée le 29 mars.

Les plans conçus par Mathieu de Leyens pour l'extérieur de l'édifice qu'il était chargé de construire s'inspiraient manifestement des chasses dans lesquelles se conservaient les reliques des saints. Il voulait reproduire en pierre les ciselures en métal précieux qui ornent ces objets de piété, de façon à en faire en quelque sorte un écrin magnifique pour les franchises et chartes communales et développer ainsi chez les citoyens de culte de la cité.

C'est pourquoi, deux mois après le commencement des travaux, il obtenait que le conseil renonçât à la tour surmontée d'une flèche qu'il voulait faire édifier en hors d'œuvre, à l'angle de la Grand'Place et de la rue de Namur, pour y placer l'horloge et les cloches de la commune. Cette tour eût en effet constitué une superfétation difforme, une sorte d'excroissance qui eût détruit l'homogénéité du monument.

Les travaux furent menés avec diligence. Le rez de chaussée était élevé dès 1449; le premier étage était terminé en 1452; le second, entamé en 1453; les deux pignons des façades latérales étaient érigés respectivement en 1455 et en 1458 et l'édifice était complètement achevé en 1459, soit onze ans après la pose de la première pierre, ce qui constituait pour l'époque et pour un bâtiment de

pareille importance un record de rapidité. Le résultat devait répondre à toutes les espérances mises dans le génie de l'architecte.

« L'hôtel de ville de Louvain, écrit avec un enthousiasme encore tout romantique le vieux van Even, est un de ces monuments qui captivent non seulement les artistes, mais les masses. C'est un prodige d'élégance, de hardiesse, et surtout d'originalité. Dans des dimensions semblables, il n'y a pas de joyau égal en Europe. De loin, on est frappé par la beauté de sa structure ; de près on est ravi par l'incomparable richesse de sa décoration. La pierre y offre une délicatesse de travail sans exemple. Il est impossible d'aller au delà. On dirait une immense guipure, non pas immobile, mais flottante, ondoyante dans l'azur du ciel. C'est un vrai palais de dentelles, un songe des *mille et une nuits*, un poème qui chante la gloire de l'art et de la liberté. »

Cependant, et c'est là un des principaux mérites de ce monument qui répond si bien à sa destination, la richesse de la décoration ne nuit en rien à la pureté des lignes, ni à l'harmonie des proportions. Il est aussi beau vu de près que de loin, sans écraser de sa masse les dimensions relativement restreintes de la Grand'Place et sans nuire à la collégiale Saint-Pierre, qui lui fait face, complétant ainsi un admirable site urbain.

En un mot, l'œuvre de Mathieu de Leyens est une réussite complète comme on en rencontre rarement dans l'histoire de l'art. Les Louvanistes et le pays tout entier peuvent à juste titre s'en enorgueillir.

*
* *

Ce chef d'œuvre, par une chance extraordinaire, nous est parvenu intact et par un hasard providentiel, lors du funeste bombardement infligé par les escadrilles alliées à la ville de Louvain, le 12 mai 1944, un projectile qui tomba à quelques mètres à peine de la façade de l'hôtel de ville, fusa sans éclater, ce qui eût provoqué des dégâts incalculables.

Les seules altérations apportées au cours des siècles à ce splendide monument le furent, hélas ! par les restaurateurs. Déjà mutilées au début du XIX^e siècle, sous prétexte de sécurité pour les passants, les sculptures en pierre gélique de la façade furent remisées dans les combles et remplacées de 1828 à 1841 par des copies modernes, faites dans un esprit tout différent de celui des sculpteurs et praticiens du XV^e siècle. Une seconde restauration faite de 1890 à 1896, bien

que par la force même des choses moins radicale que la première, ne tint pas plus que celle-ci compte des témoins du passé.

Pourtant Victor Hugo, consulté par le bourgmestre de Luesemans sur la question qui passionnait à cette époque les Louvanistes concernant les statues modernes à placer dans les niches de la façade, avait mis l'administration communale en garde contre les restaurateurs trop zélés. Il écrivait de Bruxelles, le 29 février 1852, la lettre ci-après, publiée par van Even, mais qu'il est cependant intéressant, pour plusieurs raisons, de reproduire, sans toutefois partager sur tous les points les vues de grand poète.

« A mon retour d'une petite absence, je trouve votre excellente et gracieuse lettre. Elle me rappelle, en la renouvelant, la cordialité de votre accueil. Je suis heureux que mon passage à Louvain n'ait pas été absolument inutile aux beaux édifices que votre ville contient en très grand nombre, et, en particulier, à votre précieux hôtel de ville.

» Votre hôtel de ville est, pour la période flamboyante de l'architecture ogivale, un spécimen complet, c'est-à-dire un chef-d'œuvre. Or, un chef-d'œuvre ne saurait être touché avec trop de goût et approché avec trop de respect. A mon sens, on a trop restauré votre magnifique hôtel de ville au dehors, et on ne l'a pas assez restauré au dedans. Je vous l'ai dit, et vous vous rappelez peut-être mes raisons, qui ont paru frapper votre esprit. Si mon reproche à l'architecte pouvait ressembler à une accusation, votre grenier, encombré de belles sculptures, quelques-unes à peine frustes, contiendrait des pièces à l'appui. Mais ce qui est fait est fait. N'insistons pas.

» Je suis complètement de votre avis sur la convenance, je dis plus, sur la nécessité, de meubler de statues les niches vides de votre hôtel de ville. J'adopte de tous points les conclusions de votre excellent et solide rapport. Il y a, pour ce complément que la statuaire doit à l'architecte, deux raisons principales : premièrement une raison d'art, l'hôtel de ville de Louvain est un édifice qui s'élance, qui jaillit, qui monte, *ascendit* ; c'est là sa beauté, son jet vertical splendide. Or, les niches vides dessinent à l'œil trois ou quatre zones horizontales qui brisent ce jet vertical et dénaturent la ligne simple et fière de cet édifice, *compliqué en apparence, un au fond*. Meublez les niches, le défaut s'en va ; l'ensemble reparaît dans toute son unité. Deuxièmement, une raison d'histoire : un édifice communal ou religieux dont les niches statuariques sont vides,

est un livre dont les pages sont blanches. Mettre une statue, c'est tracer une lettre. C'est avec ces lettres là que l'histoire écrit.

» Je réponds à votre appel avec empressement, Monsieur, et je vous envoie mon opinion, puisque vous pensez qu'elle peut avoir quelque influence sur vos intelligents et honorables collègues du conseil municipal de Louvain. Je ne suis parmi vous qu'un passant, mais un passant ami de votre histoire, de votre art, de votre pays. Vous savez, j'aime cette terre de liberté, où il y a tant de belles choses et de nobles cœurs ; ce n'est pas la première fois que je l'écris et que je dis hautement.

» Permettez-moi de profiter de l'occasion pour vous recommander la superbe façade, style Rubens, de l'église que vous appelez, je crois, Saint-Michel. Restaurez-la le moins possible. C'est là encore un chef-d'œuvre.

» Je vous renouvelle, Monsieur, l'assurance de ma plus vive cordialité.

VICTOR HUGO. »

Puissent les conseils de l'auteur de la *Légende des Siècles* en matière de restauration de nos anciens monuments, conseils d'autant plus intéressants à signaler qu'ils sont contemporains de l'époque où Violét-le-Duc entreprenait en France ses reconstructions sous prétexte de restauration, inspirer ceux qui ont la charge de nos monuments anciens. Préserver, consolider, c'est chose indispensable, mais renouveler, reconstruire et même modifier n'est jamais admissible. Espérons que les méthodes modernes et scientifiques de restauration, judicieusement appliquées à l'hôtel de ville de Louvain, garderont à la Belgique, pendant des siècles encore, un des plus précieux joyaux de son incomparable couronne d'art.

Vte TERLINDEN.

FLEMISH MINIATURES FROM THE ATELIER OF JEAN DE GRISE

MS. 11142 OF THE BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE (1)

I.

« One of the great picture books of the Middle Ages », as M. R. James has described it, and an important landmark in the history of Flemish illumination of the early fourteenth century, is the *Romance of Alexander* now at Oxford, Ms. Bodley 264, fortunately available in a splendid and complete facsimile edition (2). It is a significant work not alone because of its text and rich program of illustration and decoration, but equally because of its excellent documentation. In the colophon of the scribe it is stated that the writing was completed December 18, 1338 (3), while another colophon tells that the illumination was finished on April 18, 1344, by a certain *Jehan de Grise* (4).

However, the miniatures, though conforming to a well coordinated general plan, are not the work of a single artist. At least four different hands have been distinguished by M.R. James in his analysis of the illustration (5). While it is not known which of the hands is that of Jean de Grise, it is interesting and helpful to have a dated complex of related styles which can be identified with the name of one of its leading masters. Students of the style of the miniatures have agreed not only on their Flemish character, but more precisely, on their probable origin in Bruges (6). This specific localization seems to rest mainly

1) This article was written during tenure of an Advanced Fellowship of the Belgian American Educational Foundation, whose generous grant has made possible the gathering of material for this and related studies on Flemish miniatures of the fourteenth century.

The writer is indebted for advice and helpful suggestions, to Dr. Frédéric Lyna, Conservateur en Chef de la Bibliothèque Royale de Belgique, and to Dr. François Massai, Bibliothécaire in the Cabinet des Manuscrits of the same library.

2) M. R. JAMES, *The Romance of Alexander, A Collotype Facsimile of Ms. Bodley 264*, Oxford The Clarendon Press, 1933, — Figs. 1, 2 and 6 of the present article are reproduced from this facsimile.

3) *Ibid.* p. 2 and f. 208 r.

4) *Ibid.*
*Ce liure fu perfaiz de le entluminure
au xviiij Jour, daubyé. Per iehan de
grise..Lan de grace. M. CCC. XLiiii.*

5) JAMES, *op. cit.*, p. 8

6) *Ibid.* p. 4. — Cf. also, FREDERIK LYNÄ, *De Vlaamsche Miniatuur van 1200 tot 1530*, Brussel N. V. Standard-Boekhandel s. d., p. 63.

upon the identification of the name of the artist with Bruges, taken together with various evidences of important manuscript activity in that city at the time (7). There is no pretended stylistic basis for the Bruges attribution. In fact it is not yet known just what does constitute Bruges style of illumination of this period. The history of these manuscripts in terms of precise localization of schools must await further identification and grouping of single manuscripts (8).

Although James could not cite any other manuscript which might be attributed to the shop of Jean de Grise, he predicted that the finding of such would be forthcoming almost as a matter of course, with the appearance of his publication (9). The present writer is unaware of any such discoveries to date. It is the purpose of this article to make known a manuscript which must certainly be assigned to the atelier of Jean de Grise, and can be identified with one particular hand in the Bodleian *Alexander*.

The miniatures on folios 3 and 21v (figs. 1, 2, 6), were recognized by James as the work of one hand, which will be referred to as Hand A (10). It can be stated more precisely that Hand A must be credited with the decoration of the first three quires of the manuscript (*i.e.* to f. 25v incl.), with the exception of the two miniatures on f. 20v. The latter are of a different style, to be identified with the artist of the large frontispiece on f. 43v, who may, for present convenience, be called Hand B (11). They were added by this second artist, probably with a change in the plan of decoration of the manuscript, which called for additional miniatures beyond the original scheme of having only full page frontispieces to each section of the poem, and a few historiated initials (12).

7) The identification of the name with Bruges was made by E.W.B. Nicholson quoted in JAMES, *op. cit.*, p. 4.

8) At present, there are several indications which suggest the possibility of Tournai as the place of origin of the Bodleian *Romance of Alexander*.

The master of the frontispiece on f. 51v of the *Alexander* paints in a style very close to that found in a Tournai Ms. of the Bib. Royale of Brussels. (Cf. Ms. 13076-77, *Antiquitates Flandriae...*, f. 56 This Ms. is believed to have come from the Abbey of St. Martin, and is dated ca. 1349-1352. See CAMILLE GASPARD and FREDERIC LYNA. *Les Principaux Manuscrits à Peinture de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Paris, S.F.R.M.P. 1937, notice 132, pp. 326-329 and pl. LXIX)

The earliest hand of the *Alexander* Ms., Hand A, similarly shows a Tournai relationship. The little marginal figures of Ms. Bodley 264, f. 21v, are almost identical with those at the bottom of « p. 17 » of Ms. C1 of the Bibliothèque Communale of Tournai a manuscript which bears the date of 1330, and has recently been attributed to Tournai, with convincing arguments. (See LUCIEN FOUREZ « Le Roman de la Rose de la Bibliothèque de la Ville de Tournai », *Scriptorium*, I, p.t.l. (1947), pp. 180ff. The proofs of the article were very kindly shown to me by Dr. F. Mazai).

9) JAMES, *op. cit.*, p.8.

10) *loc. cit.*

11) JAMES, *loc. cit.*, found the tall miniature of f. 20 v « difficult to place », and did not comment on the smaller one on the same leaf.

12) *Ibid.*, p. 7.



Fig. 1
Oxford, Ms. Bodley 264, f. 3.



Fig. 3
Brussels, Bib. Roy., Ms. 11142, f. 1.



Fig. 2
Oxford, Ms. Bodley 264, f. 21v, (détail).



Fig. 4
Brussels, Bib. Roy., Ms. 11142, f. 64.

Of all the hands in the *Alexander*, Hand B is the closest to A, while the others are so markedly distinct from A that they need not be mentioned here for they do not enter into the problem under consideration. It is to Hand A of the atelier of Jean de Grise, we believe, that the miniatures of the manuscript to be discussed below, must be assigned.

The manuscript is *La Chronique d'Ernoul et de Bernard le Trésorier*, Ms. 11142 of the Bibliothèque Royale de Belgique. In the excellent catalogue of Messrs. C. Gaspar and F. Lyna, it has been identified as a Flemish work, both from the character of its writing, as well as from the presence of the arms of Flanders in a miniature on f.25 (fig. 8), and dated at the beginning of the fourteenth century (13). It contains fifty-seven miniatures, all of approximately square proportions and, except for the first, with simple banded frames. The first miniature has an architectural framework, of two trefoil arches resting on a colonette at the center, topped by pinnacles and foliage (cf. figs. 3, 4). In addition to the miniatures the decoration consists of painted initials, many containing bust figures in three-quarter view, generally of men, occasionally showing a woman with kerchiefed head. Usually a pen-drawn fleuronée initial replaces the painted one (cf. figs. 3-5). These initials accompany the miniatures and frequently develop branched extensions into the lower margin, where some of them carry little scenes, drolleries and grotesqueries (fig. 7). The backgrounds in all the miniatures are what James calls « checky with network imposed », but again, the first miniature is an exception. Here the background is diapered, showing foliate spirals in white, terminating in little red and white flowers, on a gold ground (cf. figs. 3, 4).

The miniatures of Ms. 11142 are of uniform style and technique, apparently the work of a single artist. The compositions are characterized by confronted figures placed in a single foreground plane which rests on the lower edge of the frame, set against the checked background. It is mainly by means of linear technique that the artist renders contours, features and drapery. Essentially, Hand A is a secondary master who repeats himself continually in composition and drawing (14). Yet he is capable of pleasing and successful linear rhythms

13) C. GASPARD and F. LYNA, *op. cit.*, notice 102, pp 244-247 and Pl. I.IIb. with bibliography.

14) *Ibid.*, p. 247, « Au point de vue artistique, ces miniatures sont d'un intérêt secondaire ; les visages attitudes fort simples, sont sans grace ni élégance. Les plis de vêtement sont indiqués au moyen de trait^s sont interchangeables ; les cheveux, les mains et les pieds sont dessinés de façon rudimentaire, les attitudes fort simples, sont sans grace ni élégance. Les plis de vêtement sont indiqués au moyen de de traits d'encre trop nombreux, trop appuyés et d'une manière trop inégale »

(cf. figs. 4, 8), and even exciting calligraphic brushwork (fig. 5A). The drapery of his figures is drawn either in long, straight lines and conventionalized curved folds at the hem (fig. 3), or in a series of sweeping, rhythmic curves and swinging masses which pile in a heap on the ground (fig. 4). A heavy black contour line, which helps isolate the figures from the background, is also typical of the illustrations (cf. figs. 3, 4).

What is particularly distinctive in these miniatures may be seen in the heads and faces (fig. 5). The heads are generally rounded, almost circular, with large jaw and small features which are rendered in a decisive black line against opaque white. Light color washes are added for the cheeks and hair. The uniform coiffure is one of short, wavy hair, with ringlets at the ends, and over the forehead. The line of the tiny nose is continuous with that of one of the brows, and ends in a very short hook. The eyes are drawn in such a way as to give the impression of hollow sockets, even though there is a slight indication of the pupil. The heavy contour line, separating figure from ground, is especially noticeable in the bust figures. There the line becomes thicker at the cheek, neck, and along the shoulders.

These characteristics of composition and drawing hold true also for the marginal decoration. However, as might be expected, the marginal figures tend to be a little looser in drawing, although obviously by the same hand as that of the miniatures (fig. 7). The peculiarities of style and technique of this miniaturist, as noted above, are not merely those of the period in general but also those of a single personality. It will be seen from comparison with the miniatures of the *Romance of Alexander*, that only one hand in that manuscript shows these particular characteristics.

A late fifteenth century painting at the opening of the *Romance* probably replaces a lost original frontispiece, perhaps by Hand A (15). Thus, the first miniature of the fourteenth century series is the historiated initial of f.3, showing a seated reader and two standing listeners (fig. 1). Its general compositional scheme is like that described for the *Chronique d'Ernoul*, while the figures show remarkably close analogies in proportion, mass, line and detail. The seated figure of the reader may be paralleled by that of Saladin on f.64 of the *Chronique* (fig. 4). Not only the similarity in posture, but the rhythm and character of the lines, indicate the intimate proximity of style of both minia-

15) JAMES, *op. cit.*, pp. 7, 11.

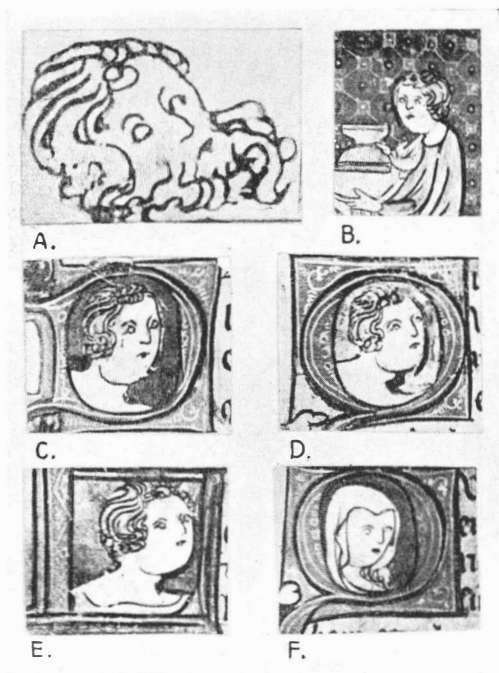


Fig. 5

Brussels, Bib. Roy., Ms. 11142, (A) f.61,
(B) f.28v., (C) f.61, (D) f.28v., (E) f.77v.,
(F) f.73.

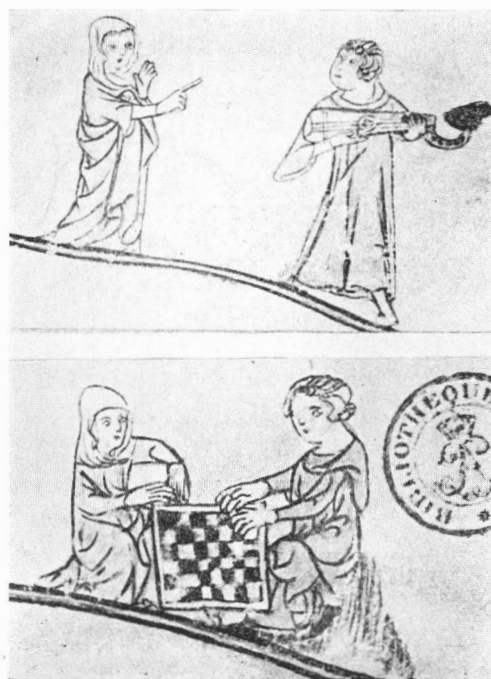


Fig. 7

Brussels, Bib. Roy., Ms. 11142,
f. 73, and f.25 (*details*)



Fig. 6

Oxford, Ms. Bodley 264, f.21v, (*detail*).



Fig. 8

Brussels, Bib. Roy., Ms. 11142, f. 25.

tures. The differences between the two figures are those of degree of complexity (the *Alexander* miniature being more elaborately developed) and not of basic style. The standing figures in the de Grise miniature may be compared with those in the first illustration of the *Chronique* (fig. 3). Here again, the figures in both manuscripts show the same close relationships in general, and in detail. The costumes of the *Alexander*, however, are slightly more ornate, with little white lines at the hems, and buttons on the sleeves. The faces show the same drawing of features and hair, even to the detail of the head at the extreme right, which overlaps the frame in both representations. Both miniatures show the same framing arches.

One other miniature by Hand A in the Bodleian Ms. remains, namely, the frontispiece to the Foray of Gadres, which covers the entire verso of f.21 (figs. 2, 6). It is painted in three tiers, framed at the top by arches, finials and foliage, and at the sides by foliage and busts. The architectural elements of the frame are in the character of the first miniature of the *Chronique* (cf. figs. 2, 3). If we consider the figures in detail, it becomes evident that this is the work of Hand A and of the artist of the *Chronique*. In the uppermost tier, the seated Alexander at the left (fig. 2) reveals the same drawing and technique as the historiated initial of f.3, already discussed (fig. 1). But again, it is equally close to the miniature style of Ms. 11142, and its contours and line betray the same hand in both works (cf. figs. 2, 4). Other details of this first tier, not reproduced in this article, can be similarly matched in the *Chronique* (16).

The second tier of the frontispiece shows the Battle between the Greeks and the Gazites (fig. 6). When compared with one of the battle scenes from the *Chronique*, the same basic style is manifest (fig. 8). The character of the drawing is the same in both, even to such details as the doubling of the horses' legs, and the heavy contour lines. The differences between the two miniatures are again those of complexity, for there is greater elaboration of movement, gestures and drapery folds in the *Alexander* illustration.

The extent to which these similarities may be accepted as indications of the same hand in both works can best be evaluated by comparison of the miniatures discussed above, with the later hands in the Bodleian *Alexander*, especially Hand B, closest of all to Hand A. In the frontispiece painting of Hand B (f. 43v), the artist treats the figure as a coloristic unity, which assimilates the drapery folds

16) For example the goat towards the right of Alexander is drawn entirely in the same character as that in the marginal drollery of f. 8v of Ms 11142.

and subordinates details to the figure as a whole. The figures are not only more ornate in details of costume, simply a difference of fashion, but are æsthetically enriched, by more graceful drawing, elegant gestures, and a new interest in color, value, texture and pattern. These characteristics are in fundamental contrast with the linear and homelier qualities in Hand A. This may also be seen in the representation of the horses. Hand B paints the body of the horse as a unified mass of small brush strokes and subordinates linear play. One glance at the linearized figures in the work of Hand A, shows that he is an essentially distinct artistic personality. In the treatment of architecture by these two artists, the contrast may be more readily appreciated. Hand A (f. 21v) represents buildings in flat color with superimposed black outline. The courses of stone are shown by double lines, and the roof tiles lack the line of their upper edge. These conventions are identical with those employed in Ms. 11142, but completely different from those of Hand B. The latter uses a distinctly coloristic technique, by which planes are indicated in contrasting values, rather than line, with emphasis on sharp white highlights.

The decorative initials of the first twenty-five leaves of the Bodleian Ms. 264, many of them including little busts, are recognizeably in the style of Hand A, and it is thus that we can tell just where his work ends (17). They clearly show the characteristics already described for the busts of Ms. 11142 (18). A few typical heads from the initials, miniatures, and marginal decoration of the *Chronique d'Ernoul* (fi. 5) may be compared with those in the frame of the *Alexander* frontispiece (figs. 2, 6). The bearded man of the upper left corner of fig. 6 shows remarkably close similarity, both stylistic and physiognomic, to the head of a marginal figure in the *Chronique* (fig. 5A). So also, the other heads show the same drawing, technique, and the detail of a heavy contour line of the neck and shoulders. However, while the *Chronique* has only two or three different varieties among these head types, the *Alexander* Ms. presents a prolific variety of crowned, mitred, kerchiefed, bald, and bearded heads. Beginning with f. 26r in the Oxford Ms., the busts in the decorative initials, when set against those of the preceding leaves, or those of Ms. 11142, show the stylistic differences already described for the large frontispiece by Hand B. The heads

17) James did not pretend to define the work of each hand beyond distinguishing the various styles of the large frontispieces. As for the decorative initials, he found (p. 8) «great uniformity in the rather stereotyped decoration of the initials, busts, and birds...». Concerning our «Hand A», he asserted (p. 8) «The historiated initial on f. 3 seems to be by the hand of the frontispiece on f. 21 v; how much more work by this artist is in the book I am unwilling to pronounce.»

18) Cf. p. 4 above

by Hand B are drawn in light, colored outline, which is also used to indicate the features and the hair. The dark contours of Hand A are no longer present. There is a distinct colorism in the treatment of the face, against which the eyes stand out as pronounced dark spots. A similar comparison may be made of the treatment of the marginal drolleries of the *Chronique* (fig. 7) and Hand A of Ms. 264, and again it will be seen that while both share the same stylistic peculiarities, they are, in those very respects, different from Hand B.

The illuminations of the Bodleian *Alexander* may be dated from approximately 1338, the date of the completion of the text, to 1344, when, as the miniaturist's colophon tells us, they were completed. That portion which was decorated by Hand A occupies so small a part of the entire work, that its execution could not conceivably have taken more than a year (probably less) of the six years required for the complete program of illustration. The possibility must be allowed that the decoration of the first quires might have been undertaken soon after the scribe had completed those units, although it would be difficult to estimate any date. At any rate we would be on safe grounds in dating the illuminations by Hand A, which both style and make-up of the manuscript indicate to be the earliest, not later than 1338.

The *Chronique d'Ernoul*, in spite of its close stylistic relationship with Hand A of the Oxford Ms., shows superficial differences which have already been noted. The latter manuscript shows a more complex use of the elements seen in the *Chronique*. There are three varieties of background employed for the relatively few miniatures by that Hand in the *Alexander*, while in the great number of illustrations of the *Chronique*, there are only two. The framing in the Oxford Ms. is more elaborated and versatile, while in the Brussels Ms. it is very restricted. The more prolific variety of busts shown in the initials of the *Alexander*, has also been mentioned above. Given these differences, and the distinct succession of styles, from Hand A to Hand B, in the Bodleian Ms., there remains no doubt that the *Chronique* must be dated earlier than its stylistic counterpart in Ms. 264.

The writer believes the miniatures of the *Chronique d'Ernoul* to be an early work by the same master who illustrated the first three quires of the *Romance of Alexander* at Oxford. Since the latter may be dated between 1335-1340 (preferably ca. 1338), the miniatures of the *Chronique* may be placed at approximately 1325-1335.

HARRY ROBER,

Brussels, December 1946

(Institute of Fine Arts, New-York University)

ANTOINE CAUTEL, DE GAND, ET SON FILS MARTIN, PEINTRES A LIÈGE AUX XV^e ET XVI^e SIÈCLE

Dans ses précieuses « Archives des sciences et des lettres », Pinchart a, le premier, mis au jour le nom d'un peintre, Antoine, demeurant à Liège, et qu'il proposa, à défaut d'indications sur son nom patronymique, d'appeler Antoine de Liège (1). Cette appellation a été reprise par Jules Helbig dans une notice plus étendue qu'il a consacrée à l'artiste, grâce à des documents découverts et publiés par E. Poncelet. Nous verrons bientôt ce qu'il faut penser de la justesse de cette dénomination. Pour l'instant, bornons nous à dire qu'Antoine apparaît à Liège en 1454 et qu'il mourut entre le 15 août 1513 et le 15 août 1514. Il travailla donc dans la Cité Ardente pendant une soixantaine d'années et on ne peut guère lui attribuer plus de vingt-cinq ans lors de la première mention de son activité à la collégiale Saint-Pierre, en 1454. On serait donc tenté de le croire natif de Liège, comme l'ont pensé nos devanciers, et formé à l'école d'un maître liégeois.

Il n'en est rien cependant : en réalité Antoine était originaire de Gand. En 1460, le compteur de la collégiale Saint-Denis, consignait de paiement fait à l'artiste de diverses peintures, l'appelle « *Antonius de Gandavo* » (2). Un acte passé devant les échevins de Liège à la date du 2 juillet 1479 permet d'affirmer qu'il s'agit bien ici d'une indication d'origine et non d'un simple patronyme. Cet acte concerne le rendage d'une maison sise à Liège, devant la collégiale Saint-Paul par « Anthoene dit Cautel, le pondeur, de Gan », en faveur de « Messire Jehan Servaix », chapelain de cette église. (3)

Que le peintre Antoine, auteur d'œuvres nombreuses au pays de Liège, Antoine de Gand et Antoine Cautel soient bien un seul et même personnage, c'est

1) A. PINCHART, *Archives des Arts... 1ère série*, t. II, 1863, p. 158, et t. III, 1881, p. 190 *Messenger des Sciences Historiques*, 1861, p. 85, et 1868 p. 313. — Cfr. ED. PONCELET, *Bul. de la Soc. des Bibliophiles liégeois*, t. IV, 1891 p. 265. J. HELBIG, *Histoire de la peinture Mosane* 1903, p. 8911, J. HELBIG et JOS. BRASSINNE, *L'art Mosan*, t. 1, 1906, pp. 129-131. — P. DE MONT, article Antoine von Lüttich, dans THIEME-BECKER, *Allgemeines Künstler Lexikon*. — M. DEVIGNE, *La Sculpture Mosane*, 1932, p. 101.

2) V. ci-après document N° V

3) Document N° XVI

ce qui résulte des deux mentions d'origine données par les documents de 1460 et de 1479 et aussi du fait que dans les actes multiples qui le concernent, il est parfois dit de lui qu'il résidait à Liège, jamais qu'il en était citain ou bourgeois. D'autre part, nous savons qu'en 1511 le chapitre de Saint-Denis décida d'accorder à Antoine un supplément de pension, car, selon le texte qui nous renseigne ici, il était devenu trop vieux pour pouvoir exercer encore son art d'une manière rémunératrice. (4). Il s'agit donc bien de l'artiste qui travailla pour le même chapitre dès 1459 et qui mourut en 1513 ou 1514, âgé d'environ quatre-vingt-cinq ans.

Nous nous trouvons donc avec Antoine Cautel, en présence à Liège, dès le milieu du XVe siècle, d'un artiste arrivant en droite ligne de Gand, postérieur de peu aux van Eyck et contemporain de Roger van der Weyden et de Hugo van der Goes. C'est dans le centre artistique le plus brillant des Pays-Bas qu'Antoine avait, selon toute vraisemblance, reçu sa formation et, à défaut d'œuvres conservées et identifiées d'une manière certaine, la vogue qu'il acquit bientôt au pays mosan et le titre révérencieux de « maître » ou « magister » que lui donnent les textes permettent de voir en lui un artiste de valeur.

*
* *

Lorsque le peintre arriva à Liège, il était célibataire. Il se maria peu après, car dès 1485 nous rencontrons à ses côtés Martin, son fils, qui reparaitra sous le nom de Martin Gilles et qui devait alors avoir au moins vingt ans : un texte daté de cette année nous le montre, en effet, chargé d'aller à Cologne chercher de l'or fin devant servir aux travaux paternels. (5) Antoine avait épousé une certaine Jeanne Tulkin, gouvernante de Martin Gilles de Waremmme, chapelain et bénéficiaire de la cathédrale Saint-Lambert. Ce personnage mourut vers la fin du siècle et laissa à la femme du peintre une propriété sise au faubourg d'Avroy et au quartier du Laveu, qu'il greva d'une rente pour la célébration de son anniversaire (6).

4) Pièce XXVI.

5) Pièce XXXIV. Sur Martin Gilles de Waremmme, chapelain à Saint-Lambert, v. E. PONCELET. *Cartulaire de Saint-Lambert*, t. V, pp. 189 et 192. — Echevins de Liège, œuvres reg. 33, f° 256, et reg. 34 f° 206. — Carmes en l'île, Stock de 1464, f° 125, acte du 23 juin 1495.

En 1470, Antoine résidait dans une maison sise paroisse Saint-Remy et appartenant à l'abbaye de Saint-Jacques. De ce fait, il fut exempté de la taxe frappée sur les Liégeois par le duc de Bourgogne, à la suite de leur soulèvement et du sac de leur ville en 1468. (7) Il possédait également la maison dite du Chapiron, sise dans la rue du Pont d'Avroy, du côté gauche en venant du centre. Cet immeuble ayant été incendié au cours des journées tragiques que nous venons d'évoquer, fut rebâti dès avant 1476 et était habité peu d'années après par Martin, fils de notre artiste. (8) A celui-ci appartenait également, dès avant 1479, une maison sise devant Saint-Paul qu'il vendit cette année à Jean Servais, chapelain de cette église. (9) Antoine était propriétaire encore d'une maison dans la Longue rue au Trest, qu'il céda en 1495 à Antoine Goude, compteur de la collégiale Saint-Denis. (10) Enfin nous trouvons encore parmi ses biens la maison dite des Trois Roses, « séante sur la rieu deleis les Bons Enfants », dans la paroisse Saint-Servais. (11) Ces propriétés multiples prouvent la vogue qu'il avait acquise dans la ville des princes évêques.

Son œuvre elle même apparaît du reste comme considérable. On le trouve travaillant pendant soixante ans, non seulement à Liège mais encore à Namur, à Huy, à Waremme. A côté d'ouvrages de caractère modeste, il peint des tableaux de grandes dimensions. Il est le peintre en titre de la collégiale Saint-Denis et de l'église Saint-Martin-en-Ile. Il a des aides et des élèves, sans compter son fils Martin qui fut peintre également. Il reçoit, comme prix de ses travaux, des sommes relativement élevées. Ses œuvres révèlent en lui un traditionaliste car nous avons la preuve qu'il utilisait beaucoup d'or, vraisemblablement pour les fonds, comme, peut être aussi, pour les nimbes et l'ornementation des vêtements.

Nous allons suivre l'artiste d'année en année à l'aide de pièces d'archives. Nous nous bornerons ici à indiquer ses œuvres et à donner les quelques commentaires jugés indispensables, renvoyant le lecteur désireux de connaître les textes eux-mêmes à l'appendice qui termine cette étude.

6) Pièce XII. Antoine demeura donc à Liège après le sac de 1468 contrairement à ce que suppose PINCHART, *op. cit.*, t. II, pp. 158-162.

7) GOBERT, *Liège à travers les âges*, t. V, p. 41. Ech. de Liège, œuvres, reg. 34, f° 206, reg. 66, f° 243, et reg. 72, f° 227. En 1465 la maison du Chapiron appartenait à Henri Kachet (Ech. de Liège, O. reg. 21, f° 37^{oo} ; en 1507 elle était propriété de Jean Sachespée qui la céda, cette année, à Bastin FERAR, *Ibid.*, reg. 66, f° 243.

8) Pièce XVI.

10) Carmes en Ile, Stock 1404, f° 125.

11) Ech. de Liège, oblig. reg. 6, f° 79.

TRAVAUX EXÉCUTÉS POUR LA COLLÉGIALE SAINT-PIERRE A LIÈGE.

1454. — Six montants destinés à supporter le dais (processionnel) sont peints par Antoine (I).

1458. — Antoine exécute sur toile un tableau représentant sainte Apolline, œuvre d'assez grandes dimensions (II).

1460. — Antoine nettoie et redore une statue de saint Christophe (III).

TRAVAUX EXÉCUTÉS POUR LA COLLÉGIALE SAINT-DENIS A LIÈGE.

1459. — Antoine exécute un Couronnement de la Vierge et d'autres travaux de peinture pour décorer le portail de l'église. Il peint et dore un nouveau tableau représentant saint-Michel destiné à être suspendu dans la nef. Comme les comptes ne mentionnent pas de travaux de sculpture, nous pensons qu'il s'agit d'un tableau dont Eustache le sculpteur, personnage bien connu, semble n'avoir fait que le chassis et le cadre (12).

Antoine fait encore d'autres travaux, notamment la peinture et la dorure de trois fauteuils de chœur ; il étoffe des statues qui se trouvent derrière les stalles. Le doyen du chapitre et plusieurs chanoines ont diné et soupé avec maître Antoine pour débattre avec lui les détails du contrat (IV).

1460. — Maître Antoine « *de Gandavo* » peint et dore plusieurs statues devant l'entrée du chœur ; il remet à neuf les six anges qui surmontent les piliers garnissant les approches de l'autel et exécute d'autres menus travaux, notamment à une « image, de saint Christophe » sous la tour (V).

La même année, Antoine dore et repeint une Vierge placée dans une niche au nouveau portail, diverses autres figures, notamment des anges etc. (VI). Il nettoie et remet à neuf un tableau pendu dans le chœur, représentant la Sainte Face et sainte Véronique (VII). Enfin il répare des bannières, un dais et des croix destinées aux processions (VIII). Il dore des vases en étain et y peint entre autres des images de saint Denis (IX-X).

*
* *

12) Sur Eustache le sculpteur, voir M. DEVIGNE, *La Sculptura Mosane*, pp. 122, 171, 268.

En 1476 il peint les rideaux de l'autel de l'église paroissiale de Saint-Martin-en-Ile à Liège (XII).

En 1476 il exécute un tableau représentant le Jugement Dernier, destiné à orner la salle du Conseil de Justice de l'église Saint-Aubain à Namur. Cette peinture devait être faite pour le compte d'un certain Jean de Corioulle en réparation des abus qu'il avait commis. Après son achèvement, les experts estimèrent que l'œuvre valait plus que le prix fixé et l'on remit au peintre cinquante-cinq florins au lieu des quarante primitivement convenus. « Ce qu'il y a pour nous d'inintelligible dans cette affaire, écrivait Pinchart, c'est que Jean de Corioulle reprit de force le tableau et l'emporta chez lui, et qu'un autre document, également contemporain... déclare que Corioulle n'avait pas été condamné à faire exécuter un tableau ; ...la somme de 55 florins du Rhin... fut payée par la Chambre des Comptes ». (13)

En 1478, Antoine dore le tabernacle de l'église Saint-Martin-en-Ile (XIII).

La même année, il peint, pour le chapitre de Saint-Martin-en-Mont, deux tableaux, l'un représentant l'Assomption, l'autre, la Purification (XV).

En 1479, il est à Huy où il peint le rétable de l'autel majeur des Dames Blanches et cinq figures sculptées qui en font partie (XVII).

Le 17 juillet 1480, il comparait pardevant les échevins de Liège, en même temps qu'un certain Piètre Oulrix, pour garantir une dette de 10 florins dûs par l'orfèvre Albert Craene à l'abbé de Saint-Laurent (XVIII).

Le 16 juin 1481, on le retrouve devant la même cour avec un certain Jehan Wéry qui est condamné à lui payer « XII griffons avec encor une croix St. André ». (14)

La même année, Antoine est chargé de peindre et dorer une statue de la Vierge pour le compte de la confrérie de Notre-Dame à Saint-Martin-en-Ile (XIX). Son activité au service de cette paroisse se manifeste jusqu'à la fin de sa carrière. Il s'inscrit avec sa femme dans la confrérie de Notre-Dame, peint et dore une statue de saint Martin, la niche de celle-ci et le crucifix du grand autel (XXI-XXIV).

En 1484, Guillaume de Horion, compteur de la confrérie Notre-Dame rappelle qu'il a donné, en 1468, le « bac » du rétable de l'autel de la Vierge :

13) PINCHART, *op. cit.* pp. 158-162 ; *Messager des Sc. hist.*, 1861, pp. 85-89.

14) Echev. de Liège, Obligations, reg. 5/435, f° 19 : « Johan Wery est obligiet soi y estre bannis envers Maistre Anthoëne le pondeur de payer le some de XII griffons avec encor une croix de St. André, moitié dedans le St Remy prochain et l'autre moitié dedans le Tossaint ensuivant ».

Antoine est chargé de peindre et de dorer le rétable, complété, en 1484, par trois groupes sculptés (XXV-XXVI).

En 1486 et 1487 Antoine travaille encore pour Saint-Martin-en-Ile : il dore un saint Martin qui avait sa place dans le rétable du maître autel ; il s'occupe de la réparation des dommages arrivés, en 1468, au rétable principal et procède, en 1489, à l'étoffage du tout (XXVII-XXX).

Les Dames Blanches de Huy font, en 1487, un nouvel appel à Antoine pour quelques menus travaux à effectuer au rétable de leur autel majeur, commandé à Bruxelles et dont il a été question plus haut (XXI-XXXII cfr. XVI).

La liste des membres de la confrérie Notre-Dame, à Saint-Martin-en-Ile, mentionne, en 1490, « maistre Anthon le Pondeur » (15). En 1491, notre artiste est cité parmi les « deffortiens » de la paroisse, ce qui indique qu'il n'y était pas domicilié (16). Nous le retrouvons encore, en 1511, parmi les membres de cette association pieuse (17).

Une dizaine d'années va s'écouler avant que nous retrouvions encore maître Antoine. Le 1er octobre 1502, le curé de Waremmé, Jean Verjus, fit un contrat avec le peintre (18). Celui-ci s'obligeait, avec son fils Martin, à faire un crucifix de cinq pieds de haut, accompagné de la Vierge et de saint Jean. Derrière la croix devait être représenté un « Dieu plat », c'est-à-dire une image de Dieu le Père, peinte sur fond uni et non sur une statue préexistante. Devant, devaient figurer les quatre évangélistes, et, au dessous, les douze apôtres. Le prix fut fixé à trente-huit florins. On a supposé, à tort, que Martin, fils d'Antoine, avait ici exécuté le travail de sculpture. Nous croyons cette hypothèse inexacte : jamais Martin n'est mentionné comme sculpteur ; il est toujours qualifié de peintre. Il est donc probable que, dans ce calvaire de Waremmé, toute la partie sculpturale était terminée lorsque le curé Verjus fit appel à Antoine et à son fils.

En 1509, nous trouvons une dernière fois notre artiste à l'œuvre : Antoine peint pour l'église Saint-Martin-en-Ile un tableau figurant saint Grégoire. Peut-être avons nous affaire ici au thème de la Messe de saint Grégoire dont on connaît tant de représentations. L'œuvre devait être de dimensions considérables

15) Saint-Martin-en-Ile. Comptes de la confrérie Notre-Dame, 148-1492, f° 57v°.

16) Mêmes comptes, f° 61v°.

17) Comptes de la même confrérie, 1502-1517, f° 61v°.

18) Texte publié par ED. PONCELET, dans *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, t. IV, 1888-1889, p. 265, et J. HELBIG, *Histoire de la peinture Mosane*, pp. 100-101.

si l'on en juge d'après le nombre d'aunes de tissus qu'il fallut pour confectonner le rideau destiné à la couvrir (XXXVI).

Deux ans après, en 1511, le chapitre de Saint-Denis accordait, comme nous l'avons dit plus haut, à notre peintre un supplément de pension en vertu de son grand âge (XXXVII). On peut voir dans cette libéralité une preuve que maître Antoine s'était acquis des droits à la reconnaissance des chanoines par la valeur de ses travaux artistiques. Si son nom n'apparaît plus dans les archives de la collégiale, c'est sans doute uniquement parce que les comptes de la Fabrique ont disparu. Sans cette perte, nous serions probablement à même de compléter d'une manière importante la liste des œuvres du maître.

La mort le frappa entre le 15 août 1513 et le 15 août 1514, comme nous l'apprend un dernier passage relatif aux services funèbres célébrés pour les défunts de la confrérie Notre-Dame à Saint-Martin-en-Ile (XXXVIII).

*
* *

Dès avant la mort d'Antoine, son fils, Martin le Pondeur, alias Martin Gilles, après avoir travaillé, comme on l'a vu, dans l'atelier paternel, s'était établi à son compte dans la maison du Chapiron, rue du Pont d'Avroy, dans laquelle il résida jusqu'à la fin de la vie (19). Il avait épousé une certaine Marie de Builhon (Bouillon) (20).

En 1483, il fit relief du métier des orfèvres de Liège, qui comprenait également les peintres (21). Il faut probablement identifier notre artiste avec Martin le peintre qui, en 1497, travailla avec frère Jean, le Céliste, et Jean Pascaer, à la restauration des peintures du chœur de la cathédrale Saint-Lambert (22).

En 1505, il peignit un tableau qui lui fut payé par la confrérie de Notre-Dame à Saint-Martin-en-Ile (XXXIX). Comme son père, il fit partie de cette association et il est cité parmi ses membres de 1510 à 1523 (23).

En 1510, il décora le tabernacle de la même église. Ce travail comprenait entre autres l'exécution d'un Dieu le Père (XLI-XLII) (23).

19) Ech. de Liège, œuvres, reg. 72, f° 227. Jugements et sentences, reg. 44, f° 144. Il possédait aussi une maison rue St. Adalbert, ibid, reg. 1516-1518, f° 146^{oo} Saint-Martin-en-Ile, comptes 1539-1545, f° 14.

20) ARRY, *Reliefs des Fèvres*, f° 45.

21) J. BREUER, *Les orfèvres liégeois*, n° 136.

22) ED. PONCELET, *Les architectes de la cathédrale Saint-Lambert à Liège*, p. 25.

23) Comptes de la confrérie N. D. à Saint-Martin-en-Ile, 1510, f° 36 ; 1513, f° 70^{vo} ; 1515, f° 80^{vo} ; 1519, f° 3 ; 1520, f° 8 ; 1521, f° 12 ; 1522, f° 17 ; 1523, fo 21.

En 1514, il fut chargé par les fabriciens de la même église de peindre un saint Antoine et un saint Janvier placés sur la grille de la chapelle de Notre-Dame (XLIV).

En 1522, il reçut six florins pour avoir doré les statues de deux apôtres placés sous le crucifix dans le même édifice (XLV).

La femme du peintre se livrait elle-même à de menus travaux : dans l'église Saint-Martin-en-Ile encore, elle peignit, en 1523, le pommeau de la colonne de l'escalier de la tour et la croix de fer surmontant le dais du maître autel (XLVI).

Martin le Pondeur mourut entre 1538 et 1540 (24). Il eut au moins deux enfants : une fille, Catherine, qui fit relief du métier des fèvres en 1550 (25), et un fils, qui entra dans les ordres et célébra sa première messe à Saint-Martin-en-Ile le 28 mai 1526 (XLVII).

*
* *

A présent que nous avons repéré, dans les archives, le travaux d'Antoine de Gand et de son fils, il y a lieu de nous demander si parmi les œuvres anonymes de l'époque, l'une ou l'autre pourrait leur être attribuée.

La question est complexe et délicate. Pour Antoine lui-même, nous n'avons comme critère que son origine gantoise et, par déduction, l'apparemment probable de son art avec celui des peintres flamands de l'époque, notamment de Roger van der Weyden et de Hugo van der Goes. Notons d'autre part que l'artiste fut loin d'être seul à Liège, dans la seconde partie du XVe siècle, à pratiquer l'art du pinceau : il eut notamment, comme contemporains et comme émules, Jean Pescaer, Laurent de Weert, Pascal de Bierset, Nicolas Quento, Jean de Meuse, Jean de Looz, dont, sauf pour le dernier, les œuvres sont restées inconnues ou anonymes. Quant à Martin, fils de notre artiste, il est plus difficile encore de lui attribuer telle ou telle œuvre : il vécut à une époque de transition, au milieu d'une pléiade d'artistes plus nombreuse encore.

Par contre, les œuvres picturales de l'époque d'Antoine et de son fils sont rares au pays de Liège, si souvent et si profondément dévasté. Outre deux tableaux conservés aujourd'hui à l'étranger, dont Helbig a proposé l'attribution à Antoine, et dont il sera question ci-après, il existe seulement quelques œuvres d'origine mosane datant du XVe ou du début du XVIe siècle.

24) Saint-Martin-en-Ile. Comptes 1538-1542, f° 14 et 135v°

25) ABBY, Reliefs des fèvres, f° 27.

Monsieur C. le Paige a exposé, en 1905, une toile : « Scènes de la Passion », provenant de s'Heeren Elderen et représentant divers épisodes, depuis l'entrée triomphale de Jésus à Jerusalem, jusqu'à ses apparitions après la Résurrection (26). Un tableau conservé à l'hôtel de Ville de Maestricht représente un « Jugement dernier » surmontant une cour d'échevins siégeant en justice (27). Un triptyque exposé en 1905 par le baron de Rosée et provenant de la chapelle de Vieil-Odeigne, près de Hamoir, figure un Christ en croix, entre la Sainte Vierge et saint Jean, Joseph d'Arimathie et sainte Marie-Madeleine. (28) Citons encore un diptyque, « Meurtre de saint Lambert », une Vierge portant l'Enfant Jésus, un saint Hubert protégeant un chartreux, une copie d'une Descente de croix, de Hugo van der Goes, tous au Musée Diocésain de Liège ; enfin un Couronnement de la Vierge, en l'église de Pepinster (29) et un tableau dit « la Vierge de Molendino », à la cathédrale Saint-Paul, et nous aurons vraisemblablement épuisé la liste des primitifs mosans aujourd'hui connus.

Certains critiques ont proposé l'attribution à Antoine de deux tableaux, dont l'un, représentant l'exhumation du corps de saint Hubert, dans la collégiale Saint-Pierre à Liège, est conservé à la National Gallery à Londres, tandis que l'autre, ayant pour sujet le « Songe du pape Serge », fait partie aujourd'hui des collections Mortimer-Schiff, à New-York. Nous ne nous attarderons pas à démontrer ici la fausseté de cette opinion déjà magistralement réfutée par Friedlander et par le chanoine Coenen qui attribuent l'un et l'autre les deux œuvres à Roger van der Weyden. (30)

Quant aux autres œuvres mosanes énumérées plus haut, la plupart manquent d'éléments pour en rechercher les auteurs. Une seule nous paraît susceptible d'une attribution moins problématique, à savoir le tableau de Molendino. Cette œuvre, sans nul doute un tableau funéraire, destiné à être suspendu à la muraille de l'église, au dessus de la pierre tombale du défunt, selon une coutume fréquente à l'époque, représente, au centre, la Vierge tenant l'Enfant Jésus, assise sur un trône de marbre blanc. Au dessus d'elle, se voit un groupe d'anges dont l'un tient un livre ouvert et dont deux autres posent sur la tête

26) L'Art Ancien au pays de Liège, 105, n° 1002.

27) Ibid. n° 1004.

28) Ibid. n° 1006.

29) Ce tableau a été décrit par S. BALAU, dans *Chron. archéol. du pays de Liège*, année 1910, p. 12.

30) FRIEDLANDER. *Alt. Niederländische Malerei*, t. II, 1924, p. 97. — J. COENEN. *Deux tableaux conservés à Londres et à New-York provenant de Saint-Pierre à Liège*, dans *Annales du Congrès Arch. et hist. de Liège*, 1932, b. II, p. 208.

de Marie une couronne de roses rouges. A ses pieds, Marie Madeleine, à genoux, tient entre les mains les pieds de Jésus et y pose les lèvres. A droite, saint Pierre debout, tenant le livre et la clef ; à gauche, saint Paul tenant le glaive et un livre. Aux pieds de la Vierge enfin, en face de Marie Madeleine, le doyen de Saint-Paul, Pierre van der Meulen (de Molendino), de proportions très inférieures à celles des autres personnages, est représenté à genoux, les mains jointes, adressant à Marie une prière transcrite sur la banderole qui lui sort de la bouche : « O Mater Dei memento mei ».

Cette peinture n'est pas un chef-d'œuvre : les personnages manquent de proportions et de modelé ; l'artiste les a posés sur fond d'or, ils apparaissent hiératiques, dans un cadre dont tout naturalisme est absent, et cela à une époque « où les travaux des van Eyck et de leur élèves, par une imitation de la nature très exacte et souvent admirablement réussie, poussaient la peinture dans une voie entièrement nouvelle ». (31)

On ne peut pas dire cependant que le tableau de Molendino dénonce un pinceau sans talent : prises à part, les têtes sont bien traitées, et le groupe d'anges surmontant la Madone est du plus gracieux effet.

Or, c'est là précisément que se révèlent des affinités incontestables entre notre artiste et certains maîtres flamands de l'époque, notamment Roger van der Weyden. Le saint Pierre du tableau de Liège s'apparente au saint Joseph de la Nativité du musée de Dijon, que M. Renders nous paraît avoir attribué d'une manière certaine à van der Weyden. Il ressemble étonnamment aussi au saint Pierre de la Vierge Glorieuse d'Aix-en-Provence et à d'autres têtes du peintre tournaisien groupées par M. Renders « dans une même famille de facies aux paupières supérieures boursouflées en écailles, au long nez, à la bouche largement fendue en arc retombant sur une lèvre inférieure épaisse et saillante » — traits qui caractérisent aussi le saint Pierre de Molendino. On observe également que la clef, très compliquée que tient le saint Pierre d'Aix-en-Provence, est identique à celle du même saint. Et enfin, dans le tableau de Liège, on remarque, notamment chez la Vierge, les doigts effilés caractéristiques de Roger van der Weyden. (2)

A notre sens, il y a donc apparemment indéniable entre le peintre bruxellois et l'auteur anonyme du tableau de Molendino. Or, comme Antoine avait

31) J. HELBIG. *Histoire de la peinture mosane*, p. 97.

32) RENDERS. *La solution du problème Flémalle - Van der Weyden-Campin*. Bruges 1921.



Anonyme. — Tableau funéraires du chanoine de Molendino.

(Liège. Cathédrale Saint-Paul).

Négatif A.C.L.

passé sa jeunesse dans la Belgique occidentale, comme il avait reçu sa première formation d'un maître étranger, cet apparemment plaide fortement pour son identification avec ce maître anonyme.

Irons-nous jusqu'à faire d'Antoine de Gand un élève de Roger van der Weyden ? Nullement. Sans doute, ce dernier ayant vécu de 1399 à 1464, la chose n'est nullement impossible ; mais l'hypothèse d'une filiation indirecte n'est pas non plus à rejeter. On pourrait conjecturer aussi que le peintre liégeois aurait visité, à son passage à Bruxelles, où depuis 1436 résidait le grand maître, l'atelier de Roger, et y aurait peint certains modèles qui lui servirent plus tard de prototypes.

Ajoutons que le tableau de Molendino, assez médiocre sous certains aspects, serait, si l'on peut l'attribuer à Antoine de Gand, une œuvre de prime jeunesse : le peintre n'aurait guère dépassé la vingtaine lors de son exécution, et il a pu, il a dû même perfectionner son art au cours de sa longue carrière. C'est ce qui expliquerait du reste le prestige et la vogue dont il jouit plus tard dans sa patrie d'adoption.

JEAN YERNAUX.

DOCUMENTS

I. — Anthonio pictori, pro pictura sex baculorum cum quibus portatur tabernaculum Sacramenti : XX lib. XI s. VI d.

Compte général de la fabrique du chapitre de Saint-Pierre à Liège pour l'année 1454. — PINCHART, *op. cit.*, t. III, p. 190, note I (Mess. Sc. Hist. 1868, p. 313).

II. — 1458. — Pro septem ulnis tele pro ymagine sancte Appollonie : XVIII lib. VIII s. VI d.

Solvi Anthonio pictori pro factura predictae ymaginis : IIII xx XVI lib. XII s.

Compte de la fabrique de Saint-Pierre à Liège pour l'an 1458. — PINCHART, *loc. cit.*, note 2.

III. — 1460. — Solvi Anthonio pictori, qui purgavit ymaginem Sancti Cristophori propinatam ecclesiae per dominum nostrum decanum, etiam in aliquibus locis deauratam : IX lib. XII s.

Compte de la fabrique de Saint-Pierre pour l'an 1460. — PINCHART, *loc. cit.*, note 3.

IV. — Item solvi Magistro Anthonio pictori, pro deauratione coronationis Nostrae Dominae et pictura circa portale ecclesiae, nunc noviter per eundem Magistrum Anthonium facta ac juxta conventiones alias per Dominos meos Decani et capitulum secum initas, necnon etiam pictura et deauratione novae ymaginis Beati Michael intra pretactam ecclesiam pendentes, LIIII florenos renenses.

Item solvi adhuc prefato Magistro Anthonio, pro certis auro et pictura, ultra pretactas conventiones, de consensu et scitu dictorum dominorum meorum, hujusmodi portali appositi, decem florenos renenses.

Item solvi adhuc eidem Magistro Anthonio pro suis penis et laboribus, circa premissa et extra conventiones premissas, habitis et factis, tres florenos renenses ;

facientes simul LXVII florenos renenses, quolibet floreno renensi, ad XLVII bodd. pagamenti leodiensis, computato, valentes simul CLVII griffones, IX bodd. ; facientes simul : XVIIc LIII lib. IIII ss. VI d.

Item solvi Magistro Eustatio factori seu sculptori ymaginum, pro lignis et factura forme intra quam imago sancti Michael predicti depicta est : XXIII lb. VII ss.

Item solvi pro decem ulnis panni linei super quibus eodem imago facta et depicta est : XXX lb. X ss.

Solvi adhuc eidem [Eustatio] pro uno assere posito sub ymagine Sti Michael intra navem prefate nostre ecclesie pendente : VI lb. VI ss.

Item solvi famulis seu servitoribus dicti Magistri Anthonii pro eorum bibalibus : X lb. X ss.

Item solvi pro expensis in domo mea, tam in prandio quam in cena, factis, presentibus dominis Decano et pluribus aliis dominis meis de capitulo, qui concluderunt de singulis cum Magistro Anthonio pictore prenominato, de marcantia et laboribus suis, una cum vino prepotato, simul LII lb. X ss.

Item selvi Magistro Anthonio pictori, pro pictura et deauratione trium sedium sive cathedrarum que, in medio chori ecclesiae nostrae in festis triplicibus pro custodientibus hujus chori, ponuntur, simul XIII griffones facientes XIIxx XII lb. V ss.

Item solvi M. Anthonio pictori, qui ymagine retro formas dominorum meorum in choro ecclesiae stantes, una cum floribus liliorum renovavit, pro suis laboribus simul XLVIII lb. VI ss.

Item dedi familiaribus sive servitoribus suis ex quo celeriter expediverunt opus predictum XLVI ss.

Comptes généraux de la fabrique du chapitre de Saint-Denis, à Liège, pour l'an 1459, f° 43 r°-44 r°. Registre 596.

V. — 1460. — Item solvi Magistro Anthonio de Gandavo pictori, pro pictura sive factura ymaginum et aliarum figurarum, per eundem Magistrum Anthonium ante introitum chori huius ecclesiae, factarum et depictarum, nec non auro ymaginibus et figuris hujusmodi apposito simul : Ilc XLVI lb. XV ss.

Item solvi adhuc prenominato M. Anthonio pictori, qui sex angelos super pilaria ante summum altare nec non wardam sive custodiam ante tabulam hujusmodi altaris stantes renovavit atque foramina quae infra eosdem angelos extitant, obstruxit et de novo deauravit, quinque etiam virgas ferreas circa pretactum altare jacentes et etiam candelabra ante ymagines Nostrae Dominae et Sti Dyonisii, nec non ymaginem sancti Christophori sub turrim ac etiam murum eius subtus et supra de diversis coloribus decoravit, una cum auro premissis exposito simul : Ilc c. XLIII lb. XVIII d.

Comptes généraux de la fabrique pour l'an 1460, f° 58 v°. Registre 596.

VI. — 1460. — Item solvi Magistro Anthonio pictori, pro deauratione et pictura ymaginis Nostrae Dominae ante novum portale huius ecclesiae stantis, necnon etiam pictura et auro, circa murum intra quem huiusmodi ymago posita est, appositis ac etiam pro pictura duarum sedium sive cathedrarum quae in medio chori in duplicibus festis et etiam diebus festis et feriatis pro custodiendis chorum ponuntur ; simul : VII xx III lb.

Item solvi adhuc prefato Magistro Anthonio, pro deauratione coronae, in introitu chori ecclesiae ante ymaginem Nostrae Dominae ibidem stantem, pendentis et laboribus suis inclusis ; simul : LIX lb. 11 ss.

Item solvi Magistro Anthonio prenominato, pro deauratione et pictura ymaginis Nostrae Dominae et duorum angelorum intra (prefatam) domunculam [ante introitum ecclesiae nostrae versus Mosam] stantis, necnon pictura plurium aliarum figurarum intra et extra huiusmodi domunculam factarum et depictarum ; simul : VI xx XII lb.

Comptes généraux de la fabrique pour l'an 1460, f° 60 r°-61 v°. Registre 596.

VII. — 1460. — Item solvi M. Anthonio pictori pro mundatione et renovatione tabulae intra quam facies ad instar Salvatoris nostri Jhesu Christi et imago beatae Veronae virginis depictae sunt, quae per nunc pendet intra ecclesiae nostrae chorum, quam donavit dominus Johannes Symon, canonicus huius ecclesiae, tam pro auro quam pictura eiusdem oppositis, simul : LX lb. XII s.

VIII. — 1460. — Item solvi Magistro Anthonio pictori qui tassias (1) intra duo vexilla, de quatuor vexillis (superius tactis), positas, quae perforata ac omnino caduca extiterant, obstruxit ac alias reparavit et reformavit necnon etiam in pluribus suis membris deauravit etc., quinque etiam baculos super quibus huiusmodi vexilla ponuntur necnon etiam badekinum sub quo sacrosanctum Eucharistiae sacramentum portatur, ac etiam quatuor cruces et quatuor poma lignea quae circa prefatos baculos ponuntur et de diversis coloribus adornavit et depinxit ; et pro suis laboribus, auroque et pictura eisdem apposis ; simul : IIII xx XVI lb.

Comptes généraux de la fabrique pour l'an 1460, f° 63 v°. Registre 596.

(1) Carrés.

IX. — 1460. — Item solvi Magistro Anthonio pictori qui huiusmodi pottos [stanneos] in certis eorum membris deauravit et picturam ymaginis beatissimi Dyonisii desuper fecit et depinxit. Pro suis laboribus et materialibus per eundem M. Anthoninm circa huius modi pottos deliberatis ; simul : XIII lb. VIII ss.

Comptes généraux de la fabrique pour l'an 1460, f° 64 r°. Registre 596.

X. — 1461. — Solvi M. Anthonio pictori qui (easdem) cruces deauravit, pro suis laboribus et etiam auro et aliis coloribus eisdem appositis et per eum deliberatis ; simul : XV lb. XV ss.

Comptes généraux de la fabrique pour l'an 1461 ; fol. 81 v°. Registre 596.

XI. — 1461. — Item païet VIII^e jour de Juny a Anthone le pondeur pour renettoyer le grand aultel XVIII lb.

Comptes de l'église paroissiale de Saint-Michel à Liège pour 1461, fol. 4 v°.

XII. — 1470. — Thierry le Nayveur... Anthoine le pondeur, nichil partant que les trois maisons où ilz demeurent sont appartenantes à la dite abaie de St Jacques.»

E. FAIRON, Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, t. XLII, 1912, p. 56.

XIII. — 1475. — Item exposet por une warde d'alteit por XVII olnes de grosse toile 1 griffon Item à maistre Anthon por poindre ychelle warde payet XVI bod.

St-Martin-en-Ile. Comptes 1474-1478 f° 53 v°.

XIV. — 1478. — Item payet à Maistre Anthon le Pondeur por doreir le coffre du Sacrament X aid.

St-Martin-en-Ile. 1478-1490, f° 43 v°.

XV. — 1478. — « Solvi cadem die [XIIIa Junii] Anthonio pictori, pro factura Assumptionis et Purificationis beatae Mariae Virginis : IIII xx IIII lb.

Comptes généraux du chapitre de Saint-Martin pour 1478.

PINCHART, *op. cit.*, 1^{re} série, t. III, p. 190 note, 4 (Mess. Sc. hist., 1868, p. 313) ; voir également GOBERT « Rues de Liège », t. II, p. 374, I.

XVI. — 1479, 2 juillet. — Reportation, oeuvres et cognissance faites lan XIII^e et LXXIX, le II^e jour de Julle, Maire Wald (oreal), esquevins Proidhomme et Schurre.

Pardevant nous comparurent Anthoene dit Cautel, le pondeur, de Gan, d'une part, et Messire Jehan Servaix, capellain de Saint-Poul en Liège, d'autre part. Lamesmes le dit Anthoene fut si conselliet qu'il, de sa purre et ligge vollenteit, sans distranction aucune, reportat sus en le main dudit mayeur une maison, scallye et assiese si longe et si large quelle sextent de coir à autre, seante en la place devant Saint Poul à Liège, joindant vers Saint Poul alle maison claustrale de Messire Balduin, Schollastre de dit Saint Poul, vers le pont d'Auveroit a Henri Augustin, bastenir de Saint Poul, et parderier alle rualle appartenant alle dite maison claustrale. Si le quittat, werpit, effestuat purement, nuement et absolument y renunchat a aelle tout s'en deshiretat sens rins ens ne sus à retenir en nom et aoez dudit Messire Jehan Servaix, la présent le acceptant et demandant, auquel ledit mayeur en fit don et vesture, en le commaîndat ban et paix à droit a loy et à nostre enseignement, sauveit en ce le droit des seigneurs et courts treffonsiers dont ledit hiretaige muet et aussi de chascun Item lamiesme cognut ledit Anthoene que s'il estoit trouveit le temps future que ladite maison et hiretaige fuist plus cargiet, tenus et radevable que de trois mars de cens heritable ou que l'on volsisse mettre empêchement audit hiretaige, de lors tellement soy deffendre contre ceulx qui lesdits empeschement mettre y voroient, que ledit Messire Jehan demourra quitte et en paix audit hiretaige, parmi lesdits III mars seulement, et de ce il soy obligal en corps et en bîns presens et futurs de tenir

et faire suyre ledit hiretaige audit Messire Jehan par les maniers dictes. Item oultre plus confessat ledit Anthoene avoir recheu dudit sire Jehan, pour le vendition delle dite maison, le somme de cent postulats de XV aidans le piece, sens fraude. Et fut mis en garde.

Echevins de Liège, œuvres. Reg. 41, fr. 248.

XVII. — 1479, août. — Item payet à Maistre Anthoine le Pondeur pour pondre nostre table de Grant Alteil et les V Ymaiges qui sont dedens X florins de XX aidants faisant II c XL livres.

Dames Blanches de Huy. Comptes 1474-1509 f° 26.

XVIII. — 1480, 17 juillet. — Maistre Anthoene le pondeur demorant en Isle à Liège et Pietre Oulrix citain de Liège sont obligies sur y estre bannis en nom de Albert Craene orfèvre, envers Monsieur l'Abbé de Saint Loren de payer audit abbé en nom dedit Albert, le somme de X florins a XX aidans le florin, dedans le saint Jacques prochain pour le tout, au moyen de laquelle obligation ledit abbé doit rendre et restituer audit Albert toutes ses ustilles telles qu'il les avoit arier ly et sans fraude. Et fut mis en garde.

434

Echevins de Liège. Obligations ; registre —, f° 189 r°.

4

XIX. — 1481. — Item marchandet à Maistre Anthon de pondre et dorer Nostre Dame com el est, et en doit avoir IIII fl. Payt à Jacque Carbonir pondeur sur a bon compte II florins.

St.-Martin-en-Ile. - Confrérie N.-D. Comptes 1480-1492 f° 23 v°.

XX. — 1482. — Premir payet le rest del pontur et dorur de Nostre Dame à Sain Martin XXVII jour de novembre al femme ledit Jacque Carbonir le pondeur 1 fl.

Item sor le dierin florin de rest doit discompter le luminar del femme jadis Maistre Anthon le Pondeur lequel ju ay mis a paiement a luminar del englise por III candeills et ung quatron de resters montent maidans 1/2 et por covent que le parois de cost Nostre Dame doit estre pondu. (1)

St.-Martin-en-Ile. Confrérie N.-D. Comptes 1480-1492 f° 27.

XXI. — 1483. — Item est assavoir que Maistre Anthon doit avoir por dorer l'ymagne de St Martin tant soilement le somme de III fl., sur ce delivret por avoir de l'or et stoffe une reinet de Bertangne de XXXVI aid.

Item por payet à ly tant en denrees comme por la confraternité des Wilhemins et de Nostre Dam à Sain Martin por son entrée et les escos de ly et de sa femme montans le reste que ons ly devoit qui mont XLIIII aid.

St.-Martin-en-Ile. Comptes 1478-1490 f° 158 v°.

XXII. — 1483, 10 mars. — Item payet et expose de compt fais al fem (e) Maistre Anthon le Pondeur X Jour de Marche por le dorur et pondage de cibor et huisseles de Sain Martin extant en le neff del eglise VI florins.

Ibid., f° 171 v°. (C'est le même article qu'au f° 258 v°.)

(1) Il semble ressortir de ces deux comptes (XVIII-XIX) que le peintre Jacques Carbonir avait exécuté une partie du travail d'étoffage de la statue de la Vierge. Peut-être était-il mort prématurément et l'œuvre fut-elle continuée par Antoine. Le mot « jadis » signifiait « feu » est probablement un lapsus, car il ne peut s'appliquer ni au peintre ni à sa femme qui apparaît dans un texte de 1485 (XXV). Le sens des mots « Quatron de Testeaz » nous échappe.

XXIII. — 1483. — Item payet à Maistre Anthon le Pondeur por dorer le cibor de Sain Martin comme il est à présent dorés VI florins.
Ibid., f° 158 v°.

XXIV. — 1483. — Item payet por discompt de cens le damchel Johan Maistre Richar sor wato mis aux rechetes 1 crucefix extans sur le gran alte à St Martin por lequel ay discompté XXX bod.
Item payet à Maistre Anthon le pondeur por dorer ledit crucefix et por poindre comme ilh est à présent X aidants.
Ibid., f° 171 v°.

XXV. — 1484. — Item est assavoir que en l'an susdit (1468) je, Wilhem de Horion (1), fije fair le bache del tave extant sus laltet Nostre Dame et le fist Colet de Fanchon, serinir, de quel ju paay a ly VI griffons, et le donay à Nostre Dame et fraternité susdite et l'an llll xx llll (1484) fut fait la entretailbur extant en dit bache par llll istores comme est qui constat X flor. et la dorure a Maistre Anthon XXII fl. 1/2.
St.-Martin-en-Ile. Confrérie N. D. 1480-1492. f° 3 v°.

XXVI. — 1485. — Premir payet et exposé à Maistre Anthon le Pondeur à bon compt sus le dorur del tave del Capel Nostre Dame por discompt de denrées de compt fais lende-main del Sainte Katherine XLV aid.

Item exposé à Jehenne sa femme por envoyr Martin son fis à Kolongne quer de fin oer lll gl. llll aid.

Item payet au dit por discompt de denrées de compt fais ce jour des Cendes montat XXVII aid.

Item payet al femme dedit Maistre Anthon le nuit del Pasques en l'englise Sain Martin a bon compt XII aid.

Item encore por denrées délivrées jusqu'à XXII Aprilis à dit pondeur 1 fl.

Item payay à sa femme le dit jour en argent et broules X aid.

Item est assenes Wanon de payet à dit por Johan Gerin XXXIX aid.

Item payet a dit maistre Anthon XIX jour de may por avoir del oer por dorer le bache del tave II florins.

Item encor por demi cen doer XXVII jour de may 1 fl.

Item delivret à Martin son finx VI julii 1 clinkar doer de XXVIII aid.

XXVII. — 1486. — Item payet al fem maistre Anthon le Pondeur por discompte des denrées de compt fait à elle XX novembre sus le dra dalte 2 fl. 16 s.
St.-Martin-en-Ile. Comptes 1478-1490, f° 237.

XXVIII. — 1487. — Item payet à Maistre Anthon por dorer le Sain Martin extant en tave de gran alte à St Martin 30 aid.
Ibid. f° 273 v°.

XXIX. — 1487. — Item payet à Piron Desirar por le fachon et ovrage de candelier de fier extant en la neeff del englie, devant Saint Martin...

Item à Maistre Anthon le Pondeur por iceli venir poindre et dorer comme il est à présent et fut assis al St Martin 20 aid.

Item à Martin son fiuz por boir 27 s.

Ibid., f° 273 v°.

XXX. — 1487. — Item payet à Gilis le Serinir por remettre cinq panneal de planche en l'huisset del tiest del tave de grand alte qui fut brisié al prise de Liège 36 s.

Item payet à maistre Anthon le Pondeur por ichely poindre et dorer comme il est à présent 10 aid.

Ibid., f° 274 v°.

XXXI. — 1487, juillet. — Payé pour un grant table d'alteit prise à Bruxelles sor che que nous devoit Johan Secheran por Colar Henry à cause de testament Johan Gerar XXI livres de gros et por amineir de Bruxelles à Namur VI florins ; et por amineir de Namur à covent et por assire sor l'alteit 1 fl., ensemble faisans VI xx et X fl.

Dames Blanches de Huy. Comptes 1474-1509, f° 56.

XXXII. — 1487, octobre. — Item payet à Maistre Anthon pour pondre le piet del grant table et por netoyer les II tablets

XXI aid.

Dames Blanches de Huy. Comptes 1474-1509, f° 61.

XXXIII. — 1489. — Item payet à Maistre Anthon le Pondeur por le dorur del Cornation (sic) en le tave du grand aulté tant por discompt qu'il devoit à Henri mon filhaster comme al fraternité Nostre Dame de III ans comme aussy donet à Salme et le surplus en argent à bas pris des monnoes

IIII fl. 1/2.

St.-Martin-en-Ile. Compte 1479-1490 f° 349 v°.

XXXIV. — 1501. — Magister Anthonius Pictor, nomine sue uxoris, commorans in Insula Leod. pro anniversario quondam Domini Martini Egidii qui legavit beneficiatis et fraternitati Sancte Lucie pro suo anniversario in mense novembri quaelibet membra in formis I mod. sp. facientes simul II mod. sp. hered. supra unam tenuriam, curtem, turrin, domum, jardinium et totam assiziam cum toto fundo, sicut se extendit de uno latere ad aliud, vocatam tenuriam de Laveur, subtus Sancto Egidio, cum vinea ibidem pertinente, unde copia litterarum habemus in capsula nostra de Laveur prope Sanctum Egidium. Et est sciendum quod post mortem uxoris magistri Anthonii prescripti, quae quondam fuit ancilla prescripti domini Martini Egidii, habemus ex prescripto legato inter quatuor modios spelte secundum tenorem ejus testamenti.

Cathédrale Saint-Lambert. Fonds des bénéficiers. Reg. XV, f° 20.

XXXIV. — 1503. — Laveur. Magister Anthonius pictor seu ejus filius, seu Katharina delle Haye que inhabitat dictam tenuriam, fraternitati Sancti Luce pro anniversario quondam magistri Martini Egidii in novembri distribuendos in formis, II modios spelte hered. videlicet I mod. et fraternitati I mod. spelte.

Ibid. f° 106 v°.

XXXV. — 1504. — Laveur. Katherina delle Haye et ejus filius nomine magistri Anthonii pinctoris, pro anniversario magistri Martini Egidii in octobris in formi, II mod. spelte.

Ibid. f° 173.

XXXVI. — 1509. — Item payet à Maistre Anthone le pondeur por le table sains Grigor por le pointtur

14 florins.

Item à Martin ponr son vin

3 aidants.

Item por le cordin extant devant ledit table de sains Grigor XX one de carvechir à IIII d. et VIII s. pour chascun one

4 florins 6 d. XVI s.

Item el fachon del dit gordin.

8 d.

St Martin en Ile. Comptes 1509-1511, f° 40 v°.

XXXVII. — 1511. — Item petit Anthonius pictor unum vas siliginis mensibus singulis sibi dari propter decem, pro sustentatione vitae suae ex quo senio est contractus, panem suum ministerio pictoriae non valem lucrari. » En marge : « Conceditur. »

Recès capitulaires du Chapitre de Saint Denis à Liège pour 1511, Octobre. — Registre n° 27, f° 110 v°.

XXXVIII. — Du 15 août 1513 au 15 août 1514. — Item payet pour IIII service fait en la capelle Nostre Dame assavoir pour Jehan Dyvo, Maistre Anthoene le Pondeur, Hubekine Ghester et le femme Jehan le Fossier, ensemble X aidants.

St-Martin-en-Ile. Confrérie N.-D., Comptes 1502-1517, f° 72 v°.

XXXIX. — 1505. — Item payet à Martien le Pondeur sour le fachon de l'ymaige pour
 une escot alle maison Barvin que le jadis Martien portoit, XII aid.
 Item delivreit au dit Martien à bon compte, 11 fl.
 Item delivreit au dit Martien II stiers de wassen de XVII aid.
 Item payet sour le fachon de l'ymaige de Martien le Pondeur, L aid.
 Saint-Martin-en-Ile. Confrérie de N.-D. Comptes, 1501-1517, f° 29 v° et 30.

XL. — 1506. — Item payet à Martien le Pondeur pour le ponteur de nostre ymaige,
 oultre et à desseur des rechept fait au dit Piron, comme par le dierrain compt appert...
 Ibid., f° 36 v°.

XLI. — 1510, 7 mars. — Item payet le dit jour pour marchande à Martin le Pondeur por
 poindre le tabernacle de Sacramen dont en doit avoir.
 Item por son labour, présens nostre vesty Pasca, XII fl.
 Saint-Martin-en-Ile. Comptes de 1509-1511, f° 92.

XLII. — 1510, 18 juillet. — Item por VII quarte de toille pour mettre deseur le Sacra-
 men, XII fl.
 Item à Martin le Pondeur por poindre le tabernacle de Sacramen, XII fl.
 Ibid. f° 92 v°.

XLIII. — 1511, le jour de Paques Fleurie (27 avril). — Item payet à Martin le Pondeur
 por le teutea.
 Item por les poyet de fier devant le Sacramen por repondre avecq le chandeler, XII aid.
 Item por le Dieux extant deseur le Sacramen, 111 fl.
 Item al teule por faire le deseur de Sacramen dont en est VII quartes, 6 aid. 3 s.
 Ibid. f° 132.

XLIV. — 1514. — Item payet à Martin le Pondeur pour repondre le sains Anthoine et
 saint Genvier extant sor le trailhe del chappelle Nostre Dame, 30 aid.
 Saint-Martin-en-Ile. Comptes de 1514-1516, f° 45 v°.

XLV. — 1522, 27 mars. — (Payé) à Martin le Pondeur et at esté quasi moyre more pour
 avoir redoré II apostle extant en ba, desos le crucefix awueck les piler, VI florins.
 Ibid. Comptes de 1520-1523, f° 145 v°.

XLVI. — 1523. — Item (payé) al femme Martin le Pondeur à bon compte pour le pointur
 de pommea extant sor le montey atour dele tour et le crois de fier extant sor le teuxl
 deseur le gran aulteit, XX aid.
 Ibid., f° 203.

XLVII. — 1526, 28 mai. — (Payé) al nouvelle messe le fis Martin le Pondeur, pour dinay,
 V aid.
 Saint-Martin-en-Ile. Comptes de 1524-1528, f° 136.

WERKEN VAN WILLEM KEY

Het is reeds eerder, het is reeds lang geleden gezegd, dat Willem Adriaensz. Key, schilder van Breda, — anders : Guilielmus Caius Bredanus, — als portret-schilder voor Antonius Morus nauwelijks onderdeel, terwijl hij als schilder van gewijde voorstellingen en andere historiën, in zijn tijd, alleen door Franciscus Floris in de schaduw werd gesteld. Hij stierf in 1568, op ongeveer vijftig-jarigen leeftijd, en het was al kort na zijn dood dat Dominicus Lampsonius in vier latijnsche versregels hem wegens zijn voortreffelijke beeltenissen *bijna* den hoogsten lof toezwaaid. Men leest het prijzend epigram onder het door Hiëronymus Wierx gegraveerde portret van den meester, dat de twintigste plaats inneemt onder de « *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ Inferioris effigies* », gedrukt te Antwerpen in 1572 voor de weduwe van Hiëronymus Cock. (*Afb. 3*).

Men heeft wel gemeend dat deze gravure op een zelfportret zou teruggaan. Dit is natuurlijk mogelijk, doch het behoeft niet noodzakelijk het geval te zijn. In ieder geval is het voorkomen van Key door den graveur, zooals dit zijn gewoonte was, vrijelijk geïnterpreteerd. Het type van den man is door hem weergegeven meer dan zijn strikte gelijkenis. Volgens Wierx kon Willem Key de tweelingbroeder zijn van Pieter Breughel, die als n. 19 van de reeks wordt afgebeeld. In beide gevallen ziet men overeenkomstige, ernstige en sterk gemarkeerde wezenstrekken, lange baarden en zware knevels, waardoor lippen en mondhoeken worden bedekt. De belijning van de oogen en het beloop van den neus komen wonderlijk overeen. Breughel, in profiel afgebeeld, ziet op. Van Key zijn de wenkbrauwen nadenkend neergetrokken, zooals dit bij nagenoeg alle de schilderskoppen van Wierx het geval is. Op twee of drie na zijn immers alle diens kunstenaars peinzend en diep bekommerd, om niet te zeggen ascetisch en zwartgallig. Haast allen worden zij door zorgen of niersteen geplaagd. Wij kunnen derhalve uit de gravure wel het summier signalement van Willem Key aflezen, doch zelfs niet bij benadering zijn inborst leeren kennen. En dit geldt ook voor Petrus Coecke zoo goed als voor Jan van Scorel. *E per tutti quanti*.

Carel van Mander is het die ons verhaalt, hoe juist Key, indien hij al door zorgen of ziekte geplaagd werd, zich door geen kwaal of muizenissen heeft laten neerdrukken. Wél was hij — als kunstenaar — voor indrukken ontvankelijk, en een verkropte ontsteltenis kostte hem het leven. Men luistere naar Van Mander :

« (*Hij was*) een man van trefflijcken aensien (*patent van uiterlijk*) puntigh (*in de puntjes*) en heerlijk (*voornaam*) in zijn cleedinghe, woonende t'Antwerpen in 't schoonste oft herte van der stadt, in een groot schoon huys, ghelijckende van gelaet meer een raedts-heer als een constenaer ». — En Lodovico Guicciardini schreef al een jaar of dertig vroeger, nog bij Key's leven : « Guglielmo Cai di Breda, cittadino d'Anversa, pittore d'histoire eccellente, ma eccellentissimo nel ritrarre dal naturale ; huomo sobrio, severo et acuto », hetgeen Kiliaen in 1612 als volgt vertolkte : « een sober, statich en scherpsinnich man » (1).

Het groote en schoone huis van Willem Key stond op den hoek van de Korte Clarastraat. Hij kocht het op Sinterklaas-avond 1562 en vestigde er zich met zijn vrouw Johanna Reynsdochter. Hij was toen reeds twintig jaren meester van het St. Lucasgilde. Na zijn leertijd bij Pieter Coecke had hij in 1540, tegelijk met Frans Floris, in het werkhuis van den gevierden Lambert Lombard te Luik zijn intrede gedaan. Dit werkhuis werd immers als een « hooge schoole » voor de toenmalige kunstenaars beschouwd. Na zijn eigenlijken leertijd, die in 1532 eindigde, heeft Willem waarschijnlijk in het atelier van zijn ouderen broeder Wouter Key enkele jaren gewerkt. Wouter is juist in 1531 meester te Antwerpen geworden en was deken van het gild in 1542, het jaar waarin zijn broeder als meester werd « ontfien ». Deze zelf is voorts in 1552 als deken opgetreden (2).

Het door Guicciardini en Van Mander ons geschetste portret strookt, heel wat beter dan de zwaarmoedige tronie door Wierx ons overgeleverd, met het levendige en pittige zelfportret van den meester uit het jaar 1566, dat wij hier voor het eerst openbaar maken. (*Afb. 1*). De door de gravure vastgestelde trekken blijken inderdaad meer een globale benadering van een exacte weergave te zijn. Dit treft te meer, daar het zelfportret slechts twee jaren voor 's meesters dood geschilderd werd, hetgeen alweder overeenstemt met het bericht van Van Mander, dat Key niet na een lang ziekbed, doch tengevolge van een hevige schok, in de volle kracht van zijn leven, plotseling is gestorven. Toen hij het portret van Alva schilderde, in diens paleis, sprak de hertog met een der aanwezigen over de terechtstelling van de graven van Egmond en Hoorne, zeggende dat deze besloten en aanstaande was. Key verstond Spaansch en het vernomene bracht hem

1) CAREL van MANDER, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 232v. — LUDOVICO GUICCIARDINI, *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, Anversa 1567, p. 99. — Kiliaen's vertaling, Amsterdam 1612, p. 80.

2) De gegevens zijn ontleend aan C. JOS van den BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, I, 1883, p. 268.



1. Willem Key. — *Zelfportret, 1566.*
(*Particulier bezit*).



2. Willem Key. — *Portret van Johanna Reyns.*
(*Particulier bezit*).

zoo van zijn stuk dat hij, thuis gekomen, zich onwel voelde en op den dag van de onthoofding zelve, d.i. op 5 Juni 1568, overleed.

Het nu voor den dag gekomen zelfportret, door den meester met gouden letters gesigneerd en gedateerd (*op eiken paneel, 45 x 35 cm.*, levensgroot borstbeeld), toont ons een struischen, levenslustigen man, met volle vleezige wangen en een korten, stevigen hals, blijkbaar iemand van uitbundige natuur en daarbij wat gezet van lijf en leden. Hij ziet er florissant uit, en jong voor zijn leeftijd : bij benadering 48 jaar. Doch allicht heeft hij zijn « treflijck aensien » — zonder kennelijk opzet en ook zonder verwaande bedoeling, als wij zijn karakter goed begrijpen — min of meer geflatteerd. De donkere, weelderige haren zijn aan de slapen reeds grijzend, hetgeen op de afbeelding natuurlijk niet te zien is. Zwakke groeven onder en terzijde van de hazelbruine oogen zijn echter als onwillekeurig verdoezeld. Vroolijk kijken die oogen het rijke leven in. De kleur van de baard is eenigszins rossig ; die van den vollen knevel, sterk belicht, bijkans blond. Onder de schildering, van meesterlijke vlotheid, is hier en daar de teekening zichtbaar. De toets waaruit het gelaat is gepenseeld is vast en robuust, met iets rozigs in de glaceerende afwerking, dat reeds even aan Rubens doet denken. De blozende gelaatskleur is zelfs overgezond : de huid gespannen, het breede voorhoofd volstrekt rimpelloos. Inderdaad is het uiterlijk zeer verzorgd : « puntigh en heerlijk ». Het gewaad is zwart en de kop teekent in volle plastiek zich af tegen den leikleurigen achtergrond, donkerder links, wat lichter rechts.

Even blijmoedig en even spontaan, en met nog meer toewijding geschilderd, is het bijbehorende portret van Johanna Reyns, Willems huisvrouw en moeder van vier kinderen. (*Afb. 2*). Zij is wat jonger dan haar echtgenoot, levenslustig als hij, maar op een andere wijze. Schrander en onderzoekend ziet zij ons aan, niet zonder een lichte ironie in haar blik. Ook haar kleedij is voornaam zwart, alleen verlevendigd door het kleine gouden trensje, dat het gewaad van voren gesloten houdt en dat men nauwelijks opmerkt. Belijning en afwerking van het gelaat zijn hier van de grootste gevoeligheid. De schildering is rap en raak, eerlijk en zonder eenig bewust streven naar raffinement. De achtergrond van dit portret is een zweem warmer, in overeenstemming met de blonde haren onder de witte kap. Even sterk van uitdrukking zijn de grijsbruine oogen als de wilskrachtige, doch vriendelijke mond.

Juist door kracht van uitdrukking, maar boven al door de wijze van voordracht komt dit vrouweportret sommige werken van Moro zeer nabij. Onwillekeurig moet men denken aan de beroemde beeltenis van « Lady Gresham » in

het Rijksmuseum te Amsterdam. Vreemd is het, dat bij vergelijking Key haast het meest subtiel is van de twee : niet wat nauwlettende penseeling betreft, maar wat aangaat licht-verglijdingen en reflexen in het weefsel van de kap, door hem op echt schilderachtige wijze weergegeven.

Sommigen zullen misschien deswege zeggen en staande houden, dat Key het meest « geraffineerd » is van de twee. Maar bij goed toezien zal men opmerken, dat hij, even resoluut als Moro waar hij dit wil, zelfs snijder van toets is dan deze : soepeler en veerkrachtiger. Zijn plastiek en penetratie zijn alleen niet zóó sterk als die van zijn groote mededinger. De spanning in zijn effigie is ook geringer. Het handwerk van de beide meesters is echter even gedegen. Men gevoelt ook, dat door beide meesters de gelijkenissen even zuiver getroffen zijn.

Het is opmerkelijk, dat het portret van Anna Keyns niet van eenig opschrift is voorzien. De beide beeltenissen waren blijkbaar voor huiselijk of familiaar gebruik bestemd. Zij werden zonder eenig apparaat en zonder staatsie hoege-naamd geschilderd. Maar juist hierdoor zijn zij zoo sympathiek. Het zijn slechts twee koppen, zonder allure van personages te willen zijn. Een paar van portretten van menschen, die elkander in lief en leed zeer na stonden, doch die hier de zonnige zijde van hun echt met nadruk aanschouwelijk hebben willen maken. Men lette wel : Zij waren in dit jaar 1566 juist vijf-en-twintig jaren getrouwd !

Op de signatuur van het mansportret dient nog even te worden ingegaan. De schilder spelt zijn naam KEYEN, dus geeft daaraan den vorm van een patronimicum. Dit was de naam oorspronkelijk inderdaad. De voornaam van een grootvader of stamvader is, ook in dit geval, tot familienaam geworden. De voornaam « Kai » wordt in Scandinavië nog veel gebruikt. De uitgang « en » (zonder « s ») is normaal, of liever hij is dit eenmaal geweest bij alle jongensnamen, die op een klinker eindigen. Dus heette een zoon van Hugo oudtijds Huyghen : Jan Huyghen van Linschoten. De toegevoegde « s » in Huygens is eigenlijk pleonastisch. Jan zoon van Otto heette Jan Otten-zoon. Een zoon van Bavo noemde men Dirc Baven. En zoo voort. Dus is het volstrekt overbodig er over te twisten of de schilder Willem Key of « eigenlijk » Willem Keyen behoort te heeten. Wil men héél strikt zijn, dan zegge men Willem Keyen, of wel Willem Adriaensz. gezegd Key. En dit geldt ook voor zijn verwanten : voor zijn broeders Wouter en Michiel, en voor zijn neef en leerling Adriaen. De meesters zelf waren gewoon hun naam KEYEN te spellen.

Een oogenblik is de gedachte gerezen, of de thans ontdekte portretten niet Michiel Keyen en zijn vrouw konden voorstellen. Michiel, diamantbewerker van

beroep, was aanmerkelijk jonger dan zijn broers en zal wellicht in 1566 de veertig nog niet hebben gepasseerd. Het waren de grijzende haren, die ons overtuigden dat wij in den olijken kop, die zoo ostentatief signatuur en jaartal draagt, een zelfportret voor ons hebben. Behalve deze aanwijzing is er ook een bewijs, waarop wij aanstonds terugkomen.

Stijl en karakter van het zelfportret gelijken sterk op die van een beeltenis in de koninklijke verzameling te Hampton Court. Ook dit portret is gedateerd : 1566, en ook hier geldt het enkel een kop, zonder handen of ander bijwerk. Volgens een inventaris uit het midden van de zeventiende eeuw zou het Lazzaro Spinola, oom van wijlen Ambrogio Spinola voorstellen, « gedaan door William Key » (*Catal. n. 609, — 43 x 33 cm.*). Een nadere identificatie is echter geraden, want het wekt bevreemding dat Key een zoo voornaam heer aldus simpelweg en zonder verderen omslag op paneel zou hebben gebracht; tenzij het zijn bedoeling is geweest het beeltenis in grooter formaat uit te werken (3).

Een geheel dergelijk voorkomen heeft een ander zeer typisch mansportret, — ongedateerd, doch stellig uit denzelfden tijd, — dat een tiental jaren geleden deel uitmaakte van de verzameling F. Parry te 's-Gravenhage. (*Afb. 5. — Op paneel 41 x 34 1/2 c.m.*). Ook in dit geval is de achtergrond effen grijs, terwijl men gevoelt dat van dezen edelman de effigie zeer zuiver en met naarstigheid is getrokken.

Houden wij rekening met deze groep van vier, ongetwijfeld authentieke portretten, dan is het zeer goed mogelijk, dat het portret van den Hertog van Alva in het Rijksmuseum te Amsterdam, afkomstig uit de verzameling van den koning-stadhouder Willem III, inderdaad een reproductie is, wellicht van de hand van Adriaen Thomasz. Key, naar het portret dat Willem in 1568 van den dwingeland vervaardigde. Deze toeschrijving hangt echter samen met het vraagstuk of het prachtig portret, nog aanwezig in het paleis van den tegenwoordigen Hertog van Alva te Madrid, een werk van Willem Key is, dan wel aan zijn mededinger Antonio Moro moet toegeschreven worden (4). Het paneel te Amsterdam doet, als het een getrouwe herleiding is van het origineel, zeker meer aan Key dan aan Moro denken. (*Afb. 6 — Catal. n. 1337a, — 49 x 38 cm.*).

Tot een vroegere groep van portretten behooren allereerst de statige beeltenissen van een voornaam echtpaar, uit het jaar 1556, bewaard in het Stedelijk

3) MAX J. FRIEDLANDER, *Die Altniederländ. Malerei* XIII 1936, p. 99 en 165, onder n. 276.

4) Over Alva's portret zie FRIEDLANDER o. c. p. 105 en JULIANE GABRIELS in de *Geschiedenis van de Vlaamse Kunst* onder leiding van Stan Leurs, Antwerpen - 's-Gravenhage 1940, p. 476 vgl. met afb.

Museum te Verona. De paneelen zijn wat vuil van vernis, doch bevinden zich overigens in goeden staat. (*Afb. 4. — Catal. n. 36 en 37, — 80 × 61 cm.*). De traditioneele toeschrijving aan Antonio Moro werd in den catlogus van 1913 nog gehandhaafd, echter alleen in den tekst, want in den index staat « Willem Key » als maker aangegeven. Deze toeschrijving werd later door Friedländer bevestigd (5). De merkwaardige stukken werden tot dusver nog nimmer afgebeeld. Tot deze zelfde groep mogen het mans- en het vrouweportret van 1553 in het Museum te Besançon gerekend worden.

Op hoe schitterende wijze Willem Key als portretschilder debuteerde, één jaar nadat hij het meesterschap te Antwerpen verwierf, blijkt wel uit de twee meesterwerken, die hij in 1543 voltocde en signeerde. Van het onbekende echtpaar, dat hij met zijn kundig penseel vereeuwigde, bevindt de man, zooals bekend is, zich in het Kon. Museum te Antwerpen (*Catal. n. 919*), de vrouw in het Museum te Berlijn (*Catal. n. 633B*). Deze twee portretten zijn zoo algemeen bekend, dat zij hier niet opnieuw behoeven afgebeeld te worden. Doch wel zonderling is het, dat een schilder het best gekend is, en schier bij voorkeur wordt beoordeeld, naar werken, waarmede hij zijn loopbaan begon, terwijl de stukken uit zijn latere periode vrijwel in de schaduw bleven. Het fraaie mansportret uit het jaar 1545 in het Museum te Kopenhagen sluit bij de genoemde geniale jeugdwerken zich aan, doch is wat minder van kwaliteit. (*Catal. 348. — Paneel 94 × 68 cm.*). Volgens opschrift is de voorgestelde 27 jaar oud. Nog in 1904 werd dit portret, dat zeer sterk was overgeschilderd, tot de Duitsche school gerekend : « trant van Georg Pencz ». Sedert werd het schoongemaakt. Een zwarte baard en o.m. een degengevest, waarop (vreemd genoeg) de *rechterhand* rustte, verdwenen als sneeuw voor de zon. Het geheele voorkomen veranderde, en aan de juiste toeschrijving, door Friedländer inmiddels bevestigd, behoefde niet langer te worden getwijfeld. Het portret is in zijn nieuwe gedaante ook door Friedländer in zijn groot werk, naast de vermelde portretten uit het jaar 1543, afgebeeld (6).

Hetgeen hier over de portretten van Willem Key te berde is gebracht samenvattende, bevinden wij dat deze portretten, chronologisch gerangschikt, uit drie groepen zijn samengesteld : Een eerste groep met als kernjaren 1543-45 (Antwerpen-Berlijn en Kopenhagen). Een tweede groep met als kernjaar 1556 (echtpaar te Verona). Een derde groep met als kernjaar 1566, dat is het jaar waarin de beide hier gepubliceerde borstbeelden, alsmede het portret te Hampton Court

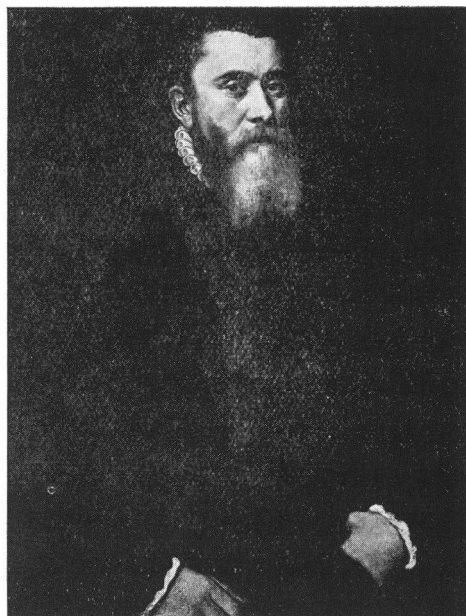
5) FRIEDLANDER, *o. c.* p. 166, onder n. 282.

6) FRIEDLANDER, *o. c.* p. 166, onder n. 283 en plaat LVII.



3. Portret van Willem Key.

(Gravure door Wierx).



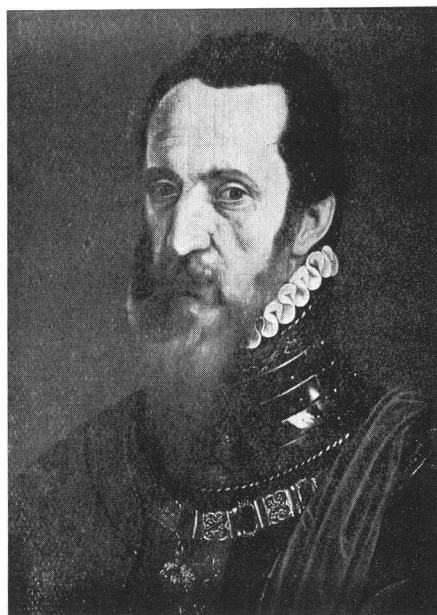
4. Willem Key. — Mansportret, 1556.

(Museum te Verona).



5. Willem Key. — Mansportret.

(Part. verzameling, Den Haag).



6. Naar W. Key. — De hertog van Alva

(Rijksmuseum, Amsterdam).

Palace, ontstaan zijn. Dit chronologisch schema zal bij voortgezet onderzoek van Key's œuvre zijn waarde behouden. Door Friedländer werden alleen portretten behorende tot de eerste groep afgebeeld. De vroege werken zijn ongetwijfeld van ongemeen belang, doch m.i. is het evenzeer van belang den meester in zijn ontwikkeling te volgen.

Van Willem Key zijn ons ook een tiental werken met bijbelsche voorstellingen overgeleverd. Drie hiervan blijken gedateerd :

Susanna zich badende door de grijsaards verrast, in de verzameling van graaf Schönborn te Pommersfelden, geschilderd in 1546.

De Heilige Familie, tien jaren geleden in den kunsthandel Malmedé te Keulen, ontstaan in het jaar 1551.

De Beweenning van Christus, vroeger in de verzameling Six te Amsterdam, overgegaan in de collectie Henkel te Unkel (Rijnland), gesigneerd én gedateerd 1553.

Deze werken zijn alle drie door Friedländer besproken en ook afgebeeld, al wordt de dateering van de Beweenning niet door hem vermeld (7). Hij maakt in zijn catalogus ook gewag van drie andere voorstellingen van de Heilige Familie : de eene wederom in de verzameling van graaf Schönborn te Pommersfelden, de andere in een catalogus van den kunsthandel Lepke te Berlijn beschreven : « Kunstwerke aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser » (1928, *geveild voorjaar 1929*, paneel 96×68 cm., N. 388, met afbeelding op plaat 138 : St. Josef en St. Anna aanbidden het Jesuskind op de schoot der H. Maagd voor een achtergrond van monumentale architectuur en een breed geplooid gordijn). Het derde paneel bevond zich omstreeks 1930 in den kunsthandel Dorus Hermsen te 's-Gravenhage. Wij zijn in de gelegenheid het hier voor het eerst af te beelden. (Afb. 7 — op paneel 105×88 cm.). Het is een bij uitstek karakteristiek werk, juist ook door de verhouding van de fraai gebouwde figuurgroep tot de architectonische elementen, die, ook in dit geval, den monumentalen achtergrond vormen. De uitvoering is kloek en zorgvuldig tevens ; de drapeering van het gewaad der Heilige Maagd niet geheel ongedwongen, maar meesterlijk. Vermoedelijk, of vrijwel stellig, is deze schildering enkele jaren later ontstaan dan de Heilige Familie (zonder St. Anna) uit het jaar 1551, zoo even vermeld. Bij benadering werd zij omstreeks 1555 geschilderd.

7) FRIEDLANDER, o. c. p. 96 en de platen I, II en III.

Uit deze zelfde periode moet een hoogst belangrijk paneel, met recht een meesterwerk, dagteekenen, dat schrijver ~~dezes~~ reeds in 1934 aan Key heeft toegeschreven. De zeer voor de hand liggende en onafwijsbare toeschrijving heeft echter niet de aandacht getrokken. Zij wordt daarom hier bevestigd en nader toegelicht. Het geldt een Laatste Avondmaal, dat in het Stadhuis te Dordrecht bewaard wordt en geheel ten onrechte als werk van Anthonie van Montfoort, gezegd Blocklandt, wordt beschouwd. Met diens kunst heeft het weinig of niets uitstaande. Het is integendeel voor Key, den leerling van Pieter Coecke, in alle opzichten kenmerkend. Daar is de portret-achtige expressie in alle de koppen. Daar is de typische architectonische achtergrond. Daar is ook het gave coloriet : niet stout noch spontaan, maar gepast en aangenaam. Daar is, ten overvloede, het vrijmoedig zelfportret van den meester, geheel rechts als tafelknecht in dienende functie afgebeeld. Dat de kunstenaar op dit groote paneel zijn eigen trekken heeft vereeuwigd, kon tot dusver als gissing worden beschouwd, doch het wordt een zekerheid nu wij door deze bijdrage het latere zelfportret uit het jaar 1566 hebben leeren kennen. (*Afb. 8, — op paneel 150 x 226 cm. — foto-atelier Schreurs*). Ook wegens de afmetingen mag dit Avondmaal als een bij uitstek kapitaal werk van den meester worden beschouwd.

Dat het zoo langen tijd als « opus » van Blocklandt gold, moge als bewijs gelden, hoe slecht *beide* de schilders tot kort geleden nog werden gekend. Dat men te Dordrecht ooit aan Anthonie Blocklandt als maker van het Avondmaal heeft kunnen denken, vindt zijn verklaring hierin, dat in deze stad zich vroeger inderdaad een Avondmaal van dezen meester heeft bevonden. Balen vermeldt het anno 1677 in zijn « Beschryvinge der Stad Dordrecht » als afkomstig uit de Nieuwe Kerk : « zijnde een Avondmaal en kruysinghe Kristi, kunstigh gehandeld door het penceel van den wijdvermaerden schilder Anthoni van Montfoort, gezeyd Blocklandt ». Het was volgens hem « een uytstekend outer-tafel met zijn deuren ende deszelfs voet » en werd bewaard op de groote bovenzaal van de Kloveniers Doelen. Ook Carel van Mander vermeldde in 1604 daar reeds van Blocklandt's hand : « eenighe schoon dinghen vande Passie oft Cruycinghe Christi » (8). Het ligt voor de hand, dat dit vleugel-altaar, met den Kruisberg op het middenpaneel en het Avondmaal op een der deuren, of op de predella, later ten onrechte met het groote Avondmaal op het Stadhuis werd vereenzelvigd. Dit Avondmaal blijkt echter afkomstig uit de Sint Janskapel *niet* van de

8) *Schilder-Boek*, uitg. 1604, fol. 254^o en Balen *o. c.* p. 666.



7. Willem Key. — *Heilige Familie.*

(*Particuliere verzameling*).



8. Willem Key. — *Het Laatste Avondmaal*

(*Stadhuis te Dordrecht*).

Nieuwe, doch van de Groote Kerk. Hiermede moge het misverstand eindelijk uit den weg zijn geruimd. In 1894 werd het paneel van Key in het Stedelijk Museum geplaatst, doch prijkt sedert 1926 weder in de Raadzaal (9).

Ook als schilder van bijbelsche voorstellingen toont Willem Key zich een voortreffelijk meester wat aangaat teekening en ordonnantie. Hij wordt gekenmerkt door een levendig, wél-overwogen coloriet en door een soepele, smeulige verfbehandeling, met een neiging de wat vet opgebrachte kleuren voorts glaceerend uit te strijken, waarbij het hem zeer kennelijk om raffinement te doen was. Deze werkwijze moge men wat cerebraal achten; de bedrevenheid, stipt toegepast, komt den meester als portretschilder niet weinig, zelfs onverdeeld ten goede.

G. J. HOOGEWERFF.

9) J. L. van DALEN, *De Groote Kerk te Dordrecht*. 1927, p. 108. Een authentiek Avondmaal van Bocklandt bevindt zich in het Aartsbischooppelijk Museum te Utrecht, catal. n. 502, door een oude gravure gestaaft. Afb. in den catalogus. Zie voorts *Oud-Holland* XLVIII, 1931, p. 78 vg. met afbeeldingen, en schrijver dezes in *Noord-Nederl. Schilderkunst*, deel IV, 1941-42, p. 587, eveneens met afb. Dit Avondmaal is in alle opzichten verschillend van dat te Dordrecht!

A PROPOS D'UN TABLEAU DE GÉRARD DOUFFET CONSERVÉ A LIÈGE

Le destin semble s'être ingénié à disperser ou à détruire la plupart des tableaux de Gérard Douffet que mentionnent les textes. C'est là un fait qu'on ne pourrait assez déplorer car Douffet est le fondateur de l'école de peinture liégeoise du XVII^e siècle et, à ce titre seul, il mérite une attention toute spéciale que justifie, d'autre part, la qualité des productions dues à son pinceau.

Parmi les trop rares œuvres qui sont conservées à Liège et ne peuvent nous dédommager de toutes celles qui ornent les cimaises des musées étrangers, la Pinacothèque de Munich, notamment (1), il convient de signaler celle qu'on peut admirer à l'église Sainte-Véronique et représente *Saint Roch intercédant auprès de Marie pour les pestiférés* (Fig. 1).

Avant de nous y arrêter, rappelons brièvement quelques faits susceptibles de nous aider à situer l'œuvre dans les courants d'art dont le pays liégeois subissait l'action au moment où naissait et s'élaborait une discipline picturale particulière destinée à assurer la personnalité de ses peintres.

On sait que Gérard Douffet, né à Liège en 1594, travailla à Anvers dans l'atelier de Rubens pendant deux années, de 1612 à 1614. Il ne pourra donc être surprenant de relever, dans certains tableaux exécutés à Liège après cette période d'apprentissage, une action assez nette du grand maître anversois dont l'œuvre devait avoir un rayonnement profond et durable sur la peinture flamande. L'influence rubénienne ne fut pourtant pas de longue durée dans la production du maître liégeois; elle ne le fut pas davantage dans l'école qui rassemblait les disciples et les épigones de Douffet. Si le fait ne peut manquer de surprendre, il est, en tout cas, reconnu par tous les archéologues. Il est désormais établi qu'au pays wallon l'action rubénienne fut combattue, en quelque sorte, par l'influence italienne, d'une part, et, d'autre part, par l'influence française : l'Italie de Caravage et la France de Poussin sont les sources fondamentales qui alimentent la peinture liégeoise au cours du XVII^e s., sources fort divergentes et presque contradictoires, à vrai dire, si l'on songe dans quelle mesure le natu-

1) Voyez J. PHILIPPE, *Tableaux de maîtres liégeois du XVII^e s. conservés en Allemagne*, *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 37 (1946), p. 36.

ralisme du premier artiste s'oppose au classicisme du second. L'esthétique française finit pourtant par l'emporter chez les peintres liégeois mais il subsista des traces, plus ou moins précises, plus ou moins durables, de l'action du Caravage dans leurs œuvres (2).

Gérard Douffet peut être considéré comme le principal représentant du courant caravagesque au Pays de Liège. Le tableau de l'église Sainte-Véronique en fournit la preuve. Regardons-le attentivement. Son sujet, tout d'abord, nous paraît bien significatif : il aurait certes tenté le pinceau du peintre des réalités tragiques, des scènes de supplice et d'ensevelissement que fut Caravage et nous pouvons imaginer quels effets poignants l'artiste aurait pu tirer, notamment, des scènes d'agonie et de souffrance qu'il impliquait inévitablement.

Douffet, constatons-le aussitôt, n'a pas donné une importance primordiale aux éléments dramatiques de la composition. C'est la Vierge qui s'impose surtout à notre attention dans le tableau. Elle apparaît dressée sur un socle et tenant l'Enfant dans ses bras. Vêtue d'une robe rouge et d'un manteau gris, elle se présente de profil, la tête inclinée vers saint Roch qui, le bourdon de pèlerin appuyé sur son épaule, ouvre les bras pour attirer son attention sur les pestiférés morts ou mourants autour de lui : c'est, tout d'abord, dans l'angle inférieur droit, une femme au teint cadavérique, soutenue par un jeune homme qui cherche à éloigner du sein de la pestiférée moribonde le nourrisson qu'elle allaitait; puis un homme allongé derrière le saint et vers qui se tend une autre main secourable. On distingue encore, au second plan, dans la pénombre, un homme en camail rouge implorant la Vierge et une femme lui offrant un vase à parfums. Aux pieds du saint, le chien traditionnel est couché avec un pain dans la gueule. Le fond d'architecture reste imprécis dans une demi-obscurité (3).

En dépit de la tragédie qu'il met sous nos yeux, le tableau ne donne pas une impression essentiellement dramatique : peut-être bénéficie-t-il, en quelque sorte, de la sérénité qui émane de la gracieuse image de la Vierge dominant la scène ; peut-être aussi l'impression d'apaisement qui se dégage de la toile découle-t-elle du fait que les pestiférés ne sont pas montrés dans les affres de la souffrance ou de l'agonie; ils apparaissent, sinon morts, du moins délivrés de la douleur et plongés dans une sorte d'inconscience. Ce qui pouvait être

2) Le travail le plus récent sur la peinture liégeoise est celui de J. PHILIPPE, *La peinture liégeoise du XVII^e s.*, Bruxelles, 1945 qui fournit d'autre part, les indications bibliographiques complètes sur le sujet.

3) Il convient de noter que la toile a subi des retouches.



Fig. 1

Gérard Douffet. — *S. Roch et les Pestiférés*
(Liège Ste Véronique).



Fig. 2

S. Roch et les Pestiférés.
Pontius d'après Rubens



Marc-Antoine. — *La Peste.*

Fig. 3

prétexte à des motifs de réalisme tragique s'est donc transmué en images de résignation ; et ceci nous éloigne, par conséquent, des conceptions du Caravage. Rubens, qui traite le même sujet, s'en rapproche bien davantage dans son tableau de Saint-Martin d'Alost, que Pontius a popularisé par la gravure (Fig. 2). Ici, véritablement, c'est le déchaînement de la souffrance que l'artiste a voulu traduire : les pestiférés se tordent et se crispent de douleur sous nos yeux. Ils tendent leurs bras vers le Christ en un geste d'imploration dont la véhémence semble presque une menace (4).

On en vient alors à se demander ce qui, dans le tableau liégeois, peut encore être rattaché à la manière du Caravage. A coup sûr, sa lumière, son éclairage quelque peu mystérieux dont la source nous échappe et qui descend obliquement de haut comme elle descendrait dans un caveau. Là, sans aucun doute, on retrouve bien les procédés du maître italien, si même ils apparaissent atténués, avec des oppositions beaucoup moins tranchées d'ombre et de clarté. L'étude de la lumière fut, on le sait, la préoccupation majeure du Caravage : c'est par la manière dont il la distribue que ses tableaux doivent, en grande partie, leur tragique grandeur, « lumière de guet-apens et de mauvais coup qui semble avoir traversé des souterrains pour venir se poser sur des assassinats et sur des supplices », comme la définit excellemment Henri Focillon, ce poète de l'archéologie (5).

Caravage n'est d'ailleurs pas la source unique par laquelle notre œuvre peut être expliquée. Il en est une autre encore qui mérite de retenir l'attention car, jusqu'ici, elle n'a pas été signalée, sinon à propos de Douffet, du moins à propos de la toile qui nous occupe. Cette source est Raphaël qui a fourni à notre artiste le motif si touchant de la femme mourante effondrée sur le sol. A vrai dire, l'œuvre originale dans laquelle ce thème a été exploité ne nous est pas parvenue mais le graveur italien Marcantonio Raimondi, qu'on désigne généralement Marc-Antoine, nous en a laissé une copie dans la planche célèbre intitulée précisément : « La Peste » (Fig. 3). Marc-Antoine est, comme on sait, le fondateur de l'école italienne de gravure au début du XVI^e siècle. Il fut le graveur attitré de Raphaël et, comme le dit Louis Dimier, « il se convertit si entièrement à son style, qu'il en est à nos yeux comme le double en gravure » (6). S'il ne fit rien d'original, Marc-Antoine eut le mérite de faire connaître au loin et du vi-

4) La reproduction est tirée de LOUIS DIMIER, *La gravure*, Paris, 1930, p. 35.

5) HENRI FOCILLON, *Les maîtres de l'estampe, Peintres-graveurs*, Paris, 1930 p. 29. Nous croyons utile de faire remarquer que les coups de jour marqués dans la partie supérieure gauche du tableau n'existent pas dans l'original.

6) Op. cit., p. 10

vant même du maître d'Urbino, ses œuvres admirables, en même temps qu'il immortalisait, pour la postérité, celles de ses peintures qui étaient destinées à disparaître, comme c'est le cas de la Peste. Servi à la fois par un talent indiscutable et par la qualité des modèles dont il s'inspire, Marc-Antoine donna à l'art du burin en Italie une impulsion qui lui permit d'égaler la gravure allemande et qui contribua à assurer la diffusion rapide et lointaine des estampes inspirées des chefs-d'œuvre de la peinture italienne. Ces estampes devenaient, pour les artistes du Nord, de précieuses sources d'inspiration auxquelles ils recouraient tout naturellement lorsque, rentrés d'Italie et éloignés des modèles dont ils avaient pu rester éblouis, ils en retrouvaient, du moins, le reflet autour d'eux grâce aux œuvres du burin.

C'est, en tout cas, de cette manière que nous expliquons la présence, dans le tableau de Douffet, d'un groupe dérivant de la peinture du Raphaël. Pour s'en convaincre, il suffit de rapprocher de notre toile la gravure de Marc-Antoine que nous avons citée déjà et qui met sous nos yeux le tragique tableau des désastres accumulés par la peste (7). Gens et bêtes gisent sur le sol et, s'il leur reste encore un soupçon de vie, on peut deviner aux gestes des gens accourus pour les secourir, la puanteur qui s'exhale déjà de leur corps. Une femme dressée, à droite, détourne la tête et se fait un écran de la main tandis qu'un jeune homme courbé vers la pestiférée qui gît sur le sol se bouche le nez de la main gauche pendant que, de la droite, il éloigne l'enfant dont les bras se tendent vers le sein maternel. Nous reconnaissons immédiatement, le motif dont s'inspira notre peintre liégeois à ce dernier détail qui, dans la gravure, est plus cruel, en quelque sorte, car le bras a repoussé déjà l'enfant loin de la mère et en a détourné complètement le visage. Chez Douffet, l'enfant reste attaché à la mourante et la main qui le touche hésite, semble-t-il, à l'écarter du sein qui l'allaitait.

Autre modification de nature à atténuer la cruauté de la scène : la maman qui, dans la gravure, est abandonnée à elle-même sur le sol, est soutenue, dans la peinture, par le jeune homme qui lui offre l'appui de son genou et de son bras replié. Le détail réaliste qui, dans la planche gravée, traduit le dégoût du personnage en le montrant se bouchant le nez, a été abandonné par le peintre, ce qui n'en rend que plus touchante son attitude vis-à-vis de la pestiférée qu'il soutient sans songer à se préserver du terrible fléau. Le groupe qu'il forme avec les deux victimes est, de ce fait, beaucoup plus cohérent que dans le modèle

7) La gravure en question est reproduite (pl. XXXI b) dans l'étude de FRITZ LUGT, *Italië en het Noorden, Mélanges Hulin de Loo*, Paris et Bruxelles, 1931, p. 245 et sv.

gravé et la supériorité de l'œuvre peinte par rapport à la gravure inspirée de Raphaël nous paraît incontestable. A Raphaël revient, par conséquent, le mérite de la création du thème; à Douffet, celui de son interprétation la plus propre à nous toucher. Nous pouvons donc renouveler ici l'observation que nous faisons précédemment quant à l'atmosphère générale dans laquelle se déroule la scène et insister à nouveau sur le caractère d'apaisement, en tout cas, de moindre violence, qu'elle offre par rapport aux modèles italiens, qu'il s'agisse de Caravage ou de Raphaël.

A vrai dire, ce n'est pas Raphaël qui doit être cité ici mais son interprète en gravure : Marc-Antoine Raimondi. C'est la gravure que le peintre a eue sous les yeux puisque le motif de la femme agonisante est présenté, dans la toile de Douffet, de la même manière que dans l'estampe du graveur italien : la gravure donnant toujours une image inversée du modèle dont elle s'inspire, on en peut donc conclure que le tableau de Raphaël représentait la pestiférée avec la tête vers la gauche, ce qui permet d'affirmer que Douffet ne s'inspira pas de l'original du maître d'Urbain. On sait, d'ailleurs, que les estampes de Marc-Antonio étaient l'objet d'une large diffusion chez nous, et cela dès le premier quart du XVI^e siècle. La preuve nous en est fournie par Fritz Lugt qui publie un dessin, conservé au Louvre, reproduisant précisément la gravure de Marc-Antoine intitulée « La lèpre ». L'archéologue démontre que l'auteur du dessin est Nicolas Hogenberg, artiste dont l'activité se place dans le premier quart du XVI^e siècle et qui, quoique né à Munich, doit, en fait, être rattaché à l'école flamande. Les modèles gravés d'origine italienne étaient, par conséquent, dès cette époque, répandus dans nos régions et interprétés par nos artistes. On doit, en effet, parler aussi d'interprétation en ce qui concerne Hogenberg car, s'il reproduit « ne varietur » le groupe de la pestiférée et de l'homme penché vers son enfant, il a, comme le démontre Fritz Lugt, modifié sensiblement le fond du tableau (8).

8) Op. cit. Il est intéressant de noter le rapprochement que A. Goldschmidt établit semblablement entre une gravure de l'école de Marc-Antoine et une peinture de Lambert Lombard. Il s'agit d'une part d'une Adoration des Bergers qui apparaît composée des mêmes éléments qu'une gravure d'origine italienne, à cette différence près que la scène peinte est inversée par rapport à la scène gravée (Voir A. GOLDSCHMIDT, *Lambert Lombard, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 40, p. 228 et fig. 21 et 22). Le problème se pose donc différemment ici et l'archéologue croit que l'œuvre peinte et l'œuvre gravée sont indépendantes l'une de l'autre mais dérivent toutes deux du même modèle italien, en l'occurrence encore d'un tableau disparu de Raphaël, tableau que Lombard a pu voir lors de son voyage en Italie, en 1537-38 et dont il rapporta la copie. Cette copie fut reproduite à maintes reprises dans son école. On connaît, en effet, plusieurs tableaux de l'espèce sortis de son atelier. Une gravure de Jérôme Cock, datée de 1563, qui reproduit la peinture du maître liégeois cite Raphaël comme « inventor » et non Lombard alors que maints éléments de la scène se rattachent nettement à la manière de notre peintre : fait qui montre de quel prestige Raphaël jouissait au pays de Liège de son vivant déjà.

La faveur dont les gravures de Marc-Antoine étaient l'objet au XVI^e siècle, se prolongea au XVII^e siècle : nous en avons fait indirectement la démonstration au cours de cette étude qui nous a permis de préciser à la fois l'origine du thème de la pestiférée agonisante dans le tableau de Douffet et la façon dont l'emprunt a été annexé par un des bons peintres liégeois au XVII^e siècle.

En présence des interprétations que le thème de « Saint Roch et les pestiférés » inspira, d'une part, à Douffet, d'autre part à Rubens (gravure de P. Pontius), on trouve une nouvelle confirmation de la thèse posée par J. Helbig et selon laquelle la peinture liégeoise fut peu touchée par l'action du grand maître d'Anvers (9). La profonde divergence des deux compositions en est un témoignage éloquent.

Suzanne GEVAERT.

9) J. HELBIG, *L'art mosan*, T. II (Brux. 1911) p. 35; voir plus récemment P. FIERENS, *L'art flamand* Paris, 1945, p. 98 ; du même, *La peinture flamande de Bruegel au XVIII^e siècle*, Paris 1942 p. 45 ; J. PHILLIPPE, *op. cit.*, p. 6 ; etc.

HET PRAALGRAF VAN HANS SCHACK VAN ARNOLDUS QUELLIEN, JUNIOR

Het definitief contract van 4 Februari 1687.

Het grafmonument van den Deenschen veldheer, Hans Schack (†1676), in de H. Drievuldigheidskerk te Kopenhagen, is niet het beste werk van A. Quellien II of den jongen, te meer daar het na een brand in de achttiende eeuw onvolmaakt hersteld werd. Doch het is van belang, omdat men over de wording van dit opus goed is ingelicht door de contracten, brieven en schetsen, die V. Thorlaccius-Ussing uit het archief van het kasteel Schackenborg opdiepte. (1) De auteur der biographie van Thomas Quellien, zoon van Arnoldus II, kon echter het definitief contract niet achterhalen, omdat in ons land enkel het Antwerpsch archief werd onderzocht. Het bevindt zich onder de protocollen der Brusselsche notarissen.

In den loop van 1686 was A. Quellien in aanraking gekomen met de gevolmachtigden der familie Schack, die zich toen te Antwerpen ophielden, Johanna Isabella Gabel en Frederik Schlerffer. Op basis van die onderhandelingen stipelden de erfgenamen te Kopenhagen een ontwerp van contract uit, dat den kunstenaar tegenviel. Het verschilde te zeer van de te Antwerpen gevoerde besprekingen. In een brief van 29 November 1686 liet hij langs zijn vrouw zijn bezwaren kennen: het risico van het transport, de tollën en licenten en de plaatsingskosten te Kopenhagen zijn te zijnen laste. Die ongewone voorwaarden kan hij alleen aanvaarden, als men hem 2.000 gulden op de hand geeft en 2.000 vooraleer het voltooide werk uit Antwerpen vertrekt en zoo men hem bovendien de 600 gulden vergoedt, die hij reeds aan den aankoop van het marmer besteed heeft. (2)

Daarop zond de familie Schack hem een nieuw ontwerp, dat als bijlage 2 in het werk van Thorlaccius is afgedrukt. De datum ± 1 Januari 1687, die het stuk wordt toegeschreven, moet wellicht een beetje vervroegd (3). Het uitzicht

(1) *Billedhuggeren Thomas Quellinus*, avec un résumé français, Kopenhagen, 1926.

(2) *Ibid.*, Bijlage 1, p. 147-148.

(3) Het contract werd toen niet onderteeënd, zooals de uitgever p. 22 meent.

van het praalgraf, zooals het daarin wordt voorzien, stemt overeen met de schets van A. Quellien's hand (fig. 12 bij Thorlaccius), getuige de achtergrond in wit marmer. Wat de voorwaarden aangaat, heeft mevrouw Quellien het op alle punten gewonnen, uitgenomen voor de clause betreffende de betalingen : op het bedrag van 4.600 gulden wordt slechts 1.000 gulden op de hand gegeven.

Eer de acte haar vasten vorm kreeg — te Brussel, op 4 Februari 1687, bij notaris J. B. Desmaretz — werd nog veel heen en weer gepraat. Eerst over het monument zelf : bij de twee soorten marmer : effen wit en effen zwart, die de beste werken van A. Quellien hun sober aristocratisch karakter verleen, wordt er een derde gevoegd. De achtergrond zal rood zijn, waarschijnlijk om de trophée en de blazoenen, die er op moeten aangebracht worden, beter te doen uitkomen en van den anderen kant om aan het zwarte marmer van den boord zijn omlijstend karakter te laten (4). Verder werden de condities opnieuw besproken. Ze bleven in hoofdzaak ongewijzigd. Doch de prijs werd met 50 gulden verhoogd en de familie Schack nam ook tot haar rekening de kosten van het metsel- en ijzerwerk, dat het monument zou ondersteunen, clause die feitelijk wegviel, daar het praalgraf tegen een muur werd geplaatst. De notaris had de minuut in dien zin reeds opgesteld, toen juffrouw Gabel en Schlerffer vonden dat de plaatsing van het monument niet genoeg verzekerd was. Ze behielden zich dus 600 gulden voor, die ze eerst zouden betalen na de oprichting in de kerk te Kopenhagen. Zoo werd het contract eindelijk ondertekend.

Uit de drie op elkaar volgend contracten blijkt dat de Antwerpsche kunstenaars van toen ook uitstekende zakenlui waren. Of komen de verdiensten van schrander overleg enkel Mevrouw Quellien ten goede ?

Comparurent en personnes très noble et très illustre Damoiselle de Gabelle d'une part et le s' Arnoldus Quilin de l'autre, lesquels comparans confessent estre accordez en la manière suivante, à sçavoir, que le second comparant sera obligé de faire une tombe dans le terme de neuf mois après la date de cestes, dont le fond sera de marbre rouge, la pyramide noire, le trophée et la statue de marbre 1) blancq avecq un bord noir, le tout de la plus belle pierre et selon le modèle et la mesure, quy luy en at esté donnée. Il serat de plus obligé de tenir pour ledit terme tout ce quy est requis à ladite tombe, prest pour estre embarqué de la ville d'Anvers pour Coppenhaghe. En outre, il debvra luy mesme, on son fils, se rendre en ladite ville de Coppenhaghe à ses frais, pour ériger ladite tombe. Moyennaut quoy ladite Damoiselle, première 2) comparante s'oblige de lui payer la somme de quatre mille six cent et cinquante 3) florins, monnoye de Brabant, en deux payemens différens, dont le premier, quy serat de mille escus, se fairat par

(4) De kleuren van het monument worden niet aangegeven. Doch de flauwere tint op de foto (fig. 13) tegenover het zwart van den boord zegt genoeg.

DE TOESTAND VAN HET ORGEL DER St ROMBOUTSKERK TE MECHELEN (1727-29)

Reeds van in den aanvang der 14e eeuw wordt in de St Romboutskerk te Mechelen de tegenwoordigheid van een orgel genoteerd, waarover nadere bijzonderheden ontbreken. We missen trouwens alle gegevens over de orgels aldaar tot in 1566, wanneer een nieuw orgel wordt aangekocht dat door Gielis Brebos (1) werd gebouwd. Dit orgel overleefde echter de Calvinistische overheersing te Mechelen niet, zoodat men in 1586 verplicht was er een nieuw door Franchois uit Brussel te laten vervaardigen dat evenwel niet aan de gestelde verwachtingen beantwoordde. Reeds in 1608 wordt met Balthazar Rutgeerts (2) een contract afgesloten om een nieuw orgel te maken dat onder muzikaal oogpunt een merkelyken vooruitgang beteckende en dat in 1625 aanzienlijk werd verbeterd (3).

Niettegenstaande regelmatig in den onderhoud van het orgel werd voorzien en tal van herstellingen werden uitgevoerd, was de toestand in den aanvang der 18e eeuw, te oordeelen naar de verslagen van Christiaan Penceler, uiterst bedenkelijk geworden. Op 26 Juni 1727 brengt hij een eerste bezoek aan het orgel der metropolitane kerk in het bijzijn van Kolfs, de orglist der kerk (4) en stelt vast :

« dat de registers met geweld moeten uyt getrocken worden ende het inscuyven soo lastigh is, dat het in peryckel is van in stucken van malcanderen te springen.

Item dat de siekreeten henne behoorelycke dightheydt niet en hebben, dat se daerom onbloomt ende opgenomen moeten worden om de faut te hegterehaelen, om goot te maecken naer behooren.

(1) Gielis Brebos is voor de Biographie Nationale nog een onbekende alhoewel over hem reeds heel wat geweten is, zie onder meer VAN DER STRATEN (E.), *La musique aux Pays-Bas*, t. VIII, p. 242.

(2) Over Balthazar Rutgeerts zie VAN DOORSLAER (G.), *Notes sur les facteurs d'orgues malinois, Annales du XXIIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 1911, pp. 610-611.

(3) VAN DOORSLAER (G.), *Historische Aanteekeningen betreffende de orgels in de St Romboutskerk te Mechelen*, Mechlinia, t. III, 1924, pp. 5-23.

(4) Zie over Kolfs, VAN DOORSLAER (G.), *Le Carillon et les Carillonneurs de la Tour de St Rombaut. Handelingen van den Koninklijken Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, t. IV, 1893, p. 78; zie insgelijks VERHEYDEN (P.) *Het oordeel van J.-J. Colfs, stadsbeiaardier te Mechelen over den Brugschen beiaard in 1748*.

Item dat verscuyde van de monsterpijpen gesoeken sijn ende in perijckel sijn om te vallen.

Item de pijpen staende int groot horghel, staen altmael soo los dat se in peryckel syn om de clijnpijpen enver te vallen.

Item dat de pijpen int groot horghel niet messen stucken sijn afgesneden ende toe gedouwen ende dat de selve pijpen moeten uyt genomen moeten worden ende op en nief gevont moeten worden ende stucken moeten aengeset worden om aenspraeck ende askort naer den heys te connen hebben.

Item de pijpen van groot en clijn horghel die door den houderedom sijn verswacht, moeten van wederseyden de monden versteven worden metteen om de stelhoeréns té connen gebruycken dat se daer door niet stucken en connen in het stellen, het volspel en heeft sijn behoorelijke repetietie niet, soo wel groot als clijn, oock sijnder verscuyde pijpen uyt het siekret.

Item de meeste mennighte van pijpen staen loterende, soo dat allen de gaten van die moeten uyt gevoeydert worden met leer om beter stant te connen houden.

Item op den aerebeyt can qualijck staet gemaekt worden om reden dat het een verknoyt werck is ende een vervalen werck is » (5).

Op 7 Maart 1729 stelt hij dan zijn « Pertinente ende specifiquie designatie van de fauten ende gebreken in het orgel in St Romboutskerke bevonden » op :

« In den eersten manqueren in de prestant van de groote orgel te weten het bovenste clauwier ses pijpen volgens de proportie van acht voeten, te weten de tweede ende vierde in het leegh ende de vier clijnste, welck clauwier als int bestaet in 43 pijpen ende saude moeten geaugmentert worden tot 49 pijpen.

Item de ses respective clauwieren.

Item in den bourdon van acht voeten gesloten sprekende op 16 voeten, manqueren de ses pijpen als boven.

In de holpijpe van vier voeten gesloten sprekende op acht voeten, manqueren de selve ses pijpen in de proportie hier voor gegeven.

In de octave van vier voeten manqueren de selve ses pijpen in de proportie etc.

In de fluyt van vier voeten manqueren de selve ses pijpen.

In de quintfluyt, superoctave, veltfluyt (6), tierce, trompet van acht voeten tonghwerck, schalmey (6) van vier voeten tonghwerck, manqueren de selve ses pijpen in proportie etc. te saemen uytbrengende 36 pijpen.

Item de cornet sijnde eene halve register bestaende in vijf pijpen, manqueren de vier clijnste pijpen te saemen twintigh pijpen.

(5) Stadsarchief Mechelen (in het vervolg SAM), Ordonnanties van de Magistraat, S. VI, nr VI, 5, f° 131 r°.

(6) Dit register werd aan het orgel toegevoegd na 1623, zie VAN DER MUEREN (F.), *Het Orgel in de Nederlanden*, Leuven, 1931, in 8°, p. 183.

In de mixture sprekende met dry pijpen ider clauwier, manqueren 18 pijpen te weten ses in het leegh ende twelf in het hoogh.

In de cimbal manqueren de selve achtien pijpen mits de selve spreekt met drij pijpen.

Sexquialter (7) moet geheel nieuw sijn alsoo gheene in dese orgel en is, de welke spreek ider clauwier met twee pijpen, ergo twee mael 49 pijpen is 98 pijpen.

So dat in het groot vilspel generael van alle de registers manqueren 190 pijpen, daer nu moet bijgebracht worden eene bombarde van sestien voeten orgelwerck van natuer van de trompet in het pedael, bestaende in seventhien pijpen in proportie etc. tsaemen twee hondert seven.

Item manqueren in het positieff, sijnde het tweede ofte middelste clauwier, ses pijpen in de holpijp van vier voeten gesloten sprekende op acht voeten alsmede fluyten, octave, cromhorren tongherwerck van acht voeten, te samen 24 pijpen.

Item in de mixture ende cimbal, ider clauwier van drij pijpen manqueren 36 pijpen daerbij gebracht de vierentwintigh hiervoren, te saemen sestigh pijpen.

In den stoel ofte clawier manqueren in de prestant van vier voeten, holpijpe van vier voeten, gesloten sprekende op acht voeten, fluyte twee voeten gesloten sprekende op vier voeten, octave twee voeten, ider van de vorighste registers ses pijpen tsamen 24 pijpen.

Item in de mixture ende cimbal, ider sprekende met twee pijpen, manqueren twee mael twelf pijpen, te samen 24.

Item manqueert eene nieuwe tierce bestaende in 49 pijpen in alles 97 pijpen.

Item manqueren de treckende registers door de welke het werck moet geregeert worden alsmede de secreten om de nieuwe wercken in te brenghen, gelijk oock drij walsemberden ten vollen, gelijk de volle clawieren verheysschen.

Welck voorschreven werck den onderges. (Penceler) belooft in staet te stellen, ten keure van personen des verstaende ende dat voor de somme van hondert pistolen daer inne begrepen de dryennegentigh pattacons van sijn voorgaende accordt. Ende sullen alle de pijpen moeten gestelt worden met hunne steunsels » (8).

De herstellingen aangebracht door Penceler konden evenwel niet verhinderen dat mettertijd het orgel ontredderde en onbespeelbaar werd. Het werd in 1781 door een nieuw vervangen na ruim 180 jaar dienst te hebben gedaan (9).

Dr. P. DE VROEDE.

(7) Het geldt dus de toevoeging van een nieuw register, zie over de evolutie der registratie-kleur, VAN DER MIEREN (F.), *op. cit.*, pp. 147-181.

(8) SAM. *Ord. Mag.*, S. VI, nr 5, f° 179 r°.

(9) VAN DOORSLAER (G.). *Historische Aanteekeningen*, p. 26.

CHRONIQUE — KRONIEK

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE.
KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE.

EXERCICE 1948 — DIENSTJAAR 1948

DIRECTION - BESTUUR

Président - Voorzitter : Vicomte Ch. TERLINDEN.
Vice-Président - Onder-Voorzitter : Max WINDERS.
Secrétaire Général - Secretaris Generaal : Paul ROLLAND.
Trésorier - Schatbewaarder : Jos. de BEER.
Bibliothécaire - Bibliotheccaris : Ad. JANSEN.
Secrétaire-adjoint (Revue) - Adjunct-secretaris (Tijdschrift) : J. LAVALLEYE.

CONSEIL D'ADMINISTRATION - BEHEERAAID

Conseillers sortant en 1949 - Raadsleden uitgaande in 1949 : VANNERUS, Mgr. H. LAMY O.P.,
L. van PUYVELDE, Paul ROLLAND, Chan. R. LEMAIRE, Max WINDERS.
Conseillers sortant en 1952 - Raadsleden uitgaande in 1952 : L. STROOBANT, Vicomte
Ch. TERLINDEN, Paul SAINTENOY, G. HASSE, de BEER, H. VELGE.
Conseillers sortant en 1955 - Raadsleden uitgaande in 1955 : R. P. de MOREAU S. J.,
Chan. R. MAERE, BAUTIER, GANSHOF, VAN DEN BORREN, VAN DE WALLE.

MEMBRES EFFECTIFS - WERKENDE LEDEN

MM... HH...

SAINTENOY, Paul, architecte, Bruxelles, rue de l'Arbre Bénit, 123	1896 (1891)*
van den GHEYN, (chan.), président du Cercle archéologique de Gand, Gand. Kwaadham, 10.	1896 (1893)
STROOBANT, L., directeur honoraire des Colonies agricoles de Wortel et Merxplas, Schaerbeek, rue de Waelhem, 32	1903 (1890)
JANSEN, O.P., (chan. J. E.), archiviste de la ville, Turnhout, rue du Ruis- seau, 5.	1919 (1909)
MAERE (Mgr.), professeur à l'Université, Louvain, rue des Récollets, 29,	1919 (1904)
HASSE, Georges, professeur à l'Université coloniale, Berchem-Anvers, avenue Cardinal Mercier, 42.	1922 (1910)
ROLLAND, Paul, conservateur aux Archives de l'Etat, professeur à l'Institut National Supérieur des Beaux-Arts et d'Architecture, Anvers, rue St. Hubert, 69.	1925 (1922)
TERLINDEN, (vicomte) Ch.), professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, rue du Prince Royal, 85.	1926 (1921)

(*) La première date est celle de l'élection comme membre effectif ; la date entre parenthèse est celle de la nomination comme membre correspondant régnicole.

De eerste datum verwijst naar de kiezing tot werkend lid ; de tweede (tusschen haakjes) verwijst naar de genoeming tot in het land gevestigd briefwisselend lid.

LAMY, (Mgr. Hugues), abbé de Leffe (Dinant).	1926 (1914)
VAN PUYVELDE, Leo, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Uccle, Avenue de Kamerdelle, 15.	1928 (1923)
BAUTIER, Pierre, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Avenue Louise, 577.	1928 (1911)
MICHEL, Ed., conservateur honoraire au Musée du Louvre, professeur honoraire à l'Université de Bruxelles, rue de Livourne, 49.	1928 (1925)
VAN DEN BORREN, Ch., professeur émérite aux Universités de Liège et de Bruxelles, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55.	1928 (1920)
GESSLER, Jean, professeur à l'Université, Louvain, boulevard L. Schreurs, 31.	1930 (1921)
GANSHOF, F. L., professeur à l'Université de Gand, Bruxelles, rue Jacques Jordaens, 12.	1931 (1928)
de MOREAU, S. J. (R. P. d.), professeur au Collège théologique et philosophique de la Compagnie de Jésus, Louvain, rue des Récollets, 11.	1932 (1926)
VERHAEGEN, (baron) Pierre, Gand, vieux quai au Bois, 60.	1932 (1914)
LEFÈVRE, O. P., (chan. Pl.), conservateur-adjoint aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, avenue de la Brabançonne, 24.	1932 (1925)
van de WALLE, Baudouin, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue Belliard, 187.	1932 (1926)
de BEER, Jos., conservateur du Musée du Sterckshof, Deurne-Anvers, Hoofvunderlei, 160.	1933 (1931)
VANNÉRUS, Jules, membre de l'Académie royale de Belgique, Bruxelles, avenue Ernestine, 3.	1934 (1928)
de BORCHGRAVE d'ALTENA, (comte), Jos., conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue d'Arlon, 90.	1935 (1927)
de SCHÆTZEN, (baron), Marcel, membre du Conseil héraldique, Bruxelles, rue Royale, 87.	1935 (1925)
LAVALLEYE, Jacques, professeur à l'Université de Louvain, Louvain, rue au Vent, 13.	1935 (1930)
HOC, Marcel, conservateur à la Bibliothèque royale, professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19	1935 (1926)
BREUER, Jacques, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège, Woluwe, Parc Marie-José, 1.	1936 (1929)
VELGE, Henri, professeur à l'Université de Louvain, président du Conseil d'Etat, Bruxelles, boulevard St. Michel, 47.	1936 (1927)
CRICK-KUNTZIGER, Marthe, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, rue de l'Aurore, 18.	1937 (1929)
LAES, A., conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, place G. Brugmann, 30.	1937 (1931)
COURTOY, F., conservateur honoraire des Archives de l'Etat et du Musée d'Antiquités, Namur, boulevard Frère Orban, 2.	1939 (1926)
THIBAUT de MAISIERES (Abbé M.), professeur à la Faculté catholique de Bruxelles, Bruxelles, Boulevard Botanique, 38.	1939 (1932)
ROGGEN, D., hoogleeraar te Gent, Elsene-Brussel, Ad. Buyllaan, 105.	1941 (1937)
VAN CAUWENBERGH, (Chan.) Etienne, bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain, Lovenjoul (Corbeek-Loo).	1941 (1937)
LEMAIRE (Kan. R.), hoogleeraar te Leuven, Héverlé, Van den Bemptlaan, 15.	1942 (1914)
WINDERS, Max, architecte, membre de l'Institut de France, Anvers, Avenue de Belgique, 177.	1943 (1941)
JANSEN, Ad., professeur au Kunsthistorisch Instituut, Anvers, rue van Schoonbeke, 79.	1946 (1936)
POUPEYE, Cam., Schaarbeek, boulevard Lambermont, 470.	1946 (1914)

LOSSEAU, Léon, avocat. Mons, rue de Nimy, 37.	1947 (1928)
HALKIN, Léon, professeur émérite à l'Université de Liège, Esneux, route de Dolembreux, 4.	1947 (1931)
NINANE, Lucie, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153.	1947 (1932)

*MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES :
IN HET LAND GEVESTIGDE BRIEFWISSELENDE LEDEN :*

MM. HH.	
RAEYMAECKERS, Dr., directeur honor. de l'Hôpital militaire, Gand, boulevard de Martyrs, 76.	1914
TOURNEUR, Victor, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale, Bruxelles, Chaussée de Boitsfort, 102	1922
LACOSTE, Paul, commissaire général du Gouvernement à la promotion du Travail, Bruxelles. Audergem, avenue des Frères Gosmaere, 55.	1929
PEUTEMAN, Jules, membre de la Commission royale des Monuments et des Sites, Verviers, rue des Alliés, 32.	1930
HUART, Alb., auditeur militaire, campagne de Sedent, Jambes-lez-Namur.	1931
NOWE, H., archiviste de la Ville, Gand, rue Abraham, 13.	1932
BERGMANS, Simone, Gand, chaussée de Courtrai, 482.	1932
DELBEKE, (baron), Francis, Château de Linterpoort, Sempst.	1932
LYNA, Frédéric, conservateur en chef de la Bibliothèque royale, Bruxelles, rue Froissart, 114.	1934
de SCHOUTHEETE de Tervarent (chevalier Guy), Ministre de Belgique à Copenhague.	1934
de CLERCQ, abbé Carlo, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome, Anvers, rue du Péage, 54.	1934
DE BOOM, Ghislaine, conservateur-adjoint à la Bibliothèque royale, Bruxelles, avenue H. Dietrich, 35.	1935
BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique, Arlon, avenue Nothomb, 50.	1935
ERENS, O.P. (chanoine), archiviste de l'Abbaye de Tongerlo.	1935
BONENFANT, Paul, professeur à l'Université de Bruxelles, Ixelles, avenue du Pesage, 12.	1935
MARINUS, Albert, directeur des Services historiques et folkloriques du Brabant, Bruxelles. Vieille Halle au Blé, 9.	1935
VERCAUTEREN, Fernand, professeur à l'Université de Liège, Uccle, rue Stanley, 54.	1935
DE RUYT, Frans, professeur à l'Université de Louvain, Corbeek-Loo. Chaussée de Tirlemont, 247.	1935
DELFERIERE, Léon, préfet à l'Athénée royal, Châtelet, rue du Calvaire, 49.	1936
de GAIFFIER S. J. (le R. P.), membre de la Société des Bollandistes, Bruxelles, boulevard S. Michel, 24.	1937
BRIGODE, Simon, architecte, professeur à l'Ecole Nationale supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs, Marcinelle, rue Sabatier, 11.	1937
CALBERG (Mlle), attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Cinquantenaire, Bruxelles.	1937
WILLAERT S. J. (le R. P.), professeur aux Facultés de N. D. de la Paix, Namur, rue de Bruxelles, 59.	1937
FIERENS, Paul, professeur à l'Université de Liège, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, rue Souveraine, 79.	1937
STELLFELD, J. A., juge au Tribunal de 1 ^{re} Instance, Anvers, rue S. Joseph, 14.	1937
SABBE, Etienne, conservateur des Archives de l'Etat, Anvers, rue du Transvaal, 62.	1937

DUVERGER, J., hoogleeraar te Gent, Sint-Amandsberg, Toekomststraat, 88.	1937
LENAERTS, E. H. R., hoogleeraar te Leuven, Borgerhout-Antwerpen, Lam-mekensstraat, 76.	1938
HALKIN, Léon-Ernest, professeur à l'Université de Liège, Tilff, avenue A. Neef, 8.	1938
SULZBERGER, S., professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts, Bruxelles, rue Frans Merjay, 101	1938
LOUANT, A., conservateur des Archives de l'Etat, Mons, avenue S. Pierre, 36	1939
DOUTREPONT, Antoinette, ancienne bénéficiaire de la Fondation Marie-José, Louvain, rue des Joyeuses Entrées, 26.	1939
MORETUS PLANIIN, S. J., (le R. P. H.), professeur aux Facultés de N.-D. de la Paix, Namur, rue de Bruxelles, 59.	1940
JACOBS van MERLEN, Louis, président de la Société « Artibus Patriae », Anvers, rue van Brée, 24.	1940
FAIDER-FEYTMANS (M ^e), conservateur du Château de Mariemont.	1941
SQUILBECK, Jean, attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, rue Gachard, 69.	1941
HELBIG, Jean, attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, avenue des Nénuphars, 50.	1941
CIERCX, Suzanne, bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique, Bruxelles, boulev. van Haelen, 92, (Forest).	1941
DOSSIN, G., professeur à l'Université de Liège, Wandre, rue des Ecoles.	1941
BAUWENS (Mgr.), ancien abbé de Leffe, Tongerlo.	1941
VAN WERWEKE J., hoogleeraar te Gent, Sint-Denijs Westrem, Nieuw-straat, 10a.	1941
SCHOUTEDEN-WERY (M ^e J.), Woluwe St. Pierre, Avenue de Tervueren, 182.	1941
DEVIGNE, Marguerite, conservateur aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, rue du Musée, 9.	1942
VERHOOGHEN, Violette, conservateur-adjoint aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.	1942
PARMENTIER, R. A., archiviste de la ville, Bruges, quai Spinola, 7.	1942
LECONTE L., conservateur en chef honoraire du Musée Royal de l'Armée, Bruxelles, rue des Pâquerettes, 86.	1942
d'ARSCHOT (comte), Bruxelles, avenue Gribaumont, 38.	1943
DE SMIDT, (E. Br. Firmin), professor aan het Hooger Instituut voor Kunst-en Vakonderwijs Sint-Lucas, Gent, Zwarte-Zusterstraat, 30.	1943
d'ARSCHOT (comtesse), Bruxelles, avenue Gribaumont, 38.	1945
DENIS, Valentin, maître de conférences à l'Université, Louvain, rue Léopold, 9	1945
FOUREZ, Lucien, vice-président de la Société royale d'histoire et d'archéologie, Tournai, rue Joseph Hoyois, 2 ^e .	1945
ROBIJNS de SCHNEIDAUER, attaché à l'Administration des Beaux-Arts, Bruxelles, rue Leys, 40.	1945
STUYCK, Fernand, vice-Président d'« Artibus Patriae », Anvers, avenue van Put, 14.	1946
BOUTEMY, André, professeur à l'Université de Bruxelles, Forest, avenue Albert, 123.	1946
de JONGHE d'ARDOYE (vicomte Théodore), membre du Conseil héraldique, Bruxelles, Square Frère Orban, 11.	1946
GREINDL, (baronne Edith), Bruxelles, rue Tasson-Snel, 19.	1947
de HEVESY, André, Bruxelles, rue de la Bonté, 11.	1947
MAQUET-TOMBU (M ^e), Bruxelles, avenue de Broqueville, 283.	1948
JANSON, Claire, conservateur-adjoint aux Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, rue Jean d'Ardenne, 63.	1947
JADOT, Jean, Bruxelles, Avenue Louise, 32.	1947

RAPPORTS — VERSLAGEN

RAPPORT SUR L'EXERCICE 1946.

MM.,

L'exercice qui vient de s'écouler ne peut certainement pas être marqué d'une pierre blanche. Le Bureau, composé de MM. Velge, président, Visart de Bocarmé, vice-président, de Beer, trésorier, du secrétaire soussigné, et complété pour la première fois depuis 1900 par la présence d'un bibliothécaire distinct du secrétaire, M. Ad. Jansen, s'est trouvé aux prises avec les plus graves difficultés d'ordre financier par suite de la carence de la Fondation Universitaire en matière de subvention à notre revue, la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Malgré les démarches pressantes et dont notre Académie se trouve infiniment honorée, des plus hautes personnalités scientifiques du pays et de l'étranger, tout particulièrement de nombreux et éminents membres de l'Institut de France qui ont apposé leur signature à une lettre collective, la Commission des Publications de cette Fondation n'a pas cru devoir revenir sur une décision négative qu'elle avait prise au début de l'année. Il en est résulté un grand retard dans la distribution de nos fascicules et, ce qui est plus important, la crainte de ne pouvoir poursuivre la publication de notre revue en dépit de dons très importants de MM. Visart de Bocarmé, Bautier, Stuyck, Jussiant et Philippart.

Cette carence et les démarches faites pour y parer ont dominé toute notre activité.

Le reste concerne nos séances habituelles d'élections et de communications. Notre exercice ayant débuté avec deux mois de retard (en avril) nous n'avons pu tenir que trois séances, chaque fois doubles, c'est-à-dire destinées aux membres titulaires et aux membres correspondants, en date des 7 avril, 7 juillet et 3 novembre.

Au cours de ces séances, il fut procédé à la nomination du vice-président précité pour 1946 ; à l'entérinement des démissions de MM. Félix Rousseau et Paul Harsin, membres correspondants (3 novembre) ; à l'élection de deux membres titulaires : MM. Ad. Jansen et C. Poupeye (7 juillet) ainsi que de trois membres correspondants régnicoles : MM. Stuyck, Boutemy et de Jonghe d'Ardoye (7 juillet) ; à la désignation des six conseillers sortant en 1955 : M. le R. P. de Moreau, S. J., Mgr. Maere ; MM. Bautier, Ganshof, Van den Borren et van de Walle, et au remplacement de M. Hulin de Loo par M. Vannérus au sein des conseillers sortant en 1949 (7 avril).

D'autre part les communications suivantes ont été faites en séances plénières : de M. H. Velge : *La pensée chez les Primitifs* (7 avril), M. P. Rolland : *Rencontres historiques : Van Eyck - Campin - Van der Weyden* (7 avril), Mlle Sulzberger : *Dominique Lampsonius et l'Italie* (7 juillet), M. J. Gessler : *Notes iconographiques* (7 juillet), R. P. de Gaiffier S. J. : *Un type iconographique de sainte Marie-Madeleine* (3 novembre), Comte J. de Borchgrave d'Altena : *Objets d'art et d'antiquité de l'arrondissement de Bruxelles* (3 novembre).

Le complément indispensable des communications étant leur publication, espérons que l'année 1947 nous apportera la réalisation de nos désirs de ce côté.

Le Secrétaire général,
Paul ROLLAND.

2 février 1947.

SEANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 2 FEVRIER 1947.

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

Présents : MM. Rolland, secrétaire ; Bautier. Mme Crick-Kuntziger ; MM. Hoc, Lavalleye, Chanoine Lemaire, Ed. Michel, Poupeye, Roggen, Thibaut de Maisières, Van den Borren, Van Puyvelde,

Excusés : MM. de Beer, trésorier, Laes, Mgr. Lamy, O. Praem, Mgr. Maerc, M. Winders, Le P.V. de la séance du 3 novembre est lu et approuvé.

Le secrétaire donne lecture d'une lettre de la Province d'Anvers accordant un subside pour la revue et d'une lettre de la Fondation Universitaire confirmant le refus d'octroi de subside pour l'exercice 1945-1946. Des explications sont fournies à ce dernier propos et communication est donnée d'une requête collective adressée à la Fondation Universitaire en faveur de la revue par de nombreux savants français, membres de l'Institut ou conservateurs de Musées. Diverses éventualités sont envisagées en ce qui concerne la continuation de la publication de l'Académie.

Lecture est également donnée d'une lettre du Ministre des Affaires Etrangères concernant les œuvres d'art et d'histoire à obtenir des pays ennemis à titre de compensation. On demandera au Ministre communication des revendications de l'espèce déjà formulées par le Gouvernement; après quoi des listes complémentaires seront éventuellement fournies par l'Académie. A cet effet Mme Crick-Kuntziger ainsi que MM. Roggen et Van den Borren se mettront en rapport avec M. Van Puyvelde afin de dresser ces listes, qui seront transmises au Ministre des Affaires Etrangères par le secrétaire de l'Académie.

Le secrétaire présente les rapports du secrétariat et de la trésorerie pour l'exercice 1946. Ces rapports sont adoptés après nomination de deux vérificateurs : Mme Crick-Kuntziger et M. Lavalleye.

En présence de l'indisposition prolongée de M. Visart de Bocarmé, qui doit accéder à la présidence à la date de la séance, le secrétaire propose de proroger d'un an la présidence de M. Velge. Cette proposition est acceptée à l'unanimité et des vœux sont formulés pour le prochain rétablissement de M. Visart.

On procède à l'élection d'un membre titulaire : M. Léon Lossau est élu.

Un siège de membre correspondant est attribué ensuite à Mlle Edith Greindl.

La séance est levée à 3 h. 15.

SEANCE GENERALE DU 2 FEVRIER 1947.

La séance s'ouvre à 3 h. 15 à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Velge, président.

Présents : MM. Rolland, secrétaire, Bautier, Mme Crick-Kuntziger, MM. Hoc, Lavalleye, Chan, Lemaire, Ed. Michel, Poupeye, Roggen, Vicomte Terlinden, Thibaut de Maisière, Van den Borren, Van Puyvelde, membres titulaires ; MM. Brigode, Melle Clercx, Comte et Comtesse d'Arschot, Melle Doutrepont, Baron Delbeke, M. Delfière, M. Stuyck, Melle Verhoogen.

Excusés : MM. de Beer, trésorier, Laes, Mgr. Lamy, O. Praem, Mgr. Maere, M. Winders, membres titulaires ; le R.P. de Gaiffier, S.J. MM. Denis, Fourez, Léon Halkin, Léon Ernest Halkin, Mme Schouteden-Wéry, membres correspondants.

Le P.V. de la séance du 3 novembre est lu et adopté. Le secrétaire fait part à l'assemblée de la décision des membres titulaires relative à la prorogation des pouvoirs présidentiels de M. Velge et l'entretient de l'état financier de la revue.

La parole est donnée à Melle Clercx, qui parle de l'*Exposition des manuscrits musicaux* qu'elle organise pour le 15 février à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Cette exposition prendra pour sujet l'Histoire de la notation musicale ; son point de vue est didactique et artistique. Les membres qui désireraient visiter en groupe cette exposition se mettront directement en rapport avec Melle Clercx.

M. Simon Brigode parle ensuite de l'*Eglise carolingienne de Saint-Ursmer à Lobbes*. Après avoir fourni des renseignements d'ordre historique sur la fondation du monastère même de Lobbes dont l'église en question peut être considérée comme la chapelle funéraire, perchée sur la hauteur, l'orateur analyse le plan et l'élévation de cette dernière et conclut à l'origine carolingienne de la nef munie de deux transepts (oriental et occidental) et présentant primitivement des supports alternés. Le chœur actuel et la tour occidentale datent de la fin du XI^e siècle.

Cette communication est suivie d'un échange de vues entre MM. le Chanoine Lemaire l'abbé Thibaut de Maisière, MM. Roggen, Delférière, Rolland et M. Brigode.

La séance est levée à 5 heures.

SEANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 4 MAI 1947.

La séance s'ouvre à 14 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, Mme Crick-Kuntziger, Comte de Borchgrave d'Altena, Hoc, Laes, Mgr. Maere, Ed. Michel, Poupeye, Van den Borren, Vicomte Terlinden, van de Walle, Winders.

Excusés : MM. Lavalleye, Chan, Lemaire, Chan, Van den Gheyn, Van Puyvelde.

Lecture est faite du P.V. de la séance du 2 février 1947, qui est approuvé. Le secrétaire fait part de lettres de M. Losseau et de la Baronne Edith Greinol, remerciant respectivement de leur nomination comme membre titulaire et comme membre correspondant régnicole.

Communication est également donnée d'une lettre de la Fondation Universitaire accordant un subside à la Revue pour l'exercice 1946-1947.

Le secrétaire fait également part de la suite qui a été donnée aux demandes ministérielles relatives aux compensations en matière d'œuvres d'art et d'histoire.

La démission de M. Alvin, membre correspondant régnicole est acceptée et l'incorporation au même titre, de M. A. de Hévesy, membre correspondant étranger venu habiter la Belgique, est ratifiée.

Le décès de M. Visart de Bocarmé amène l'élection d'un vice-précédent pour 1947 : le Vicomte Terlinden est élu par acclamations.

Des candidatures sont retenues pour un siège de membre titulaire et pour deux sièges de membre correspondant.

La séance est levée à 15 h.

SEANCE GENERALE DU 4 MAI 1947.

La séance s'ouvre à 15 heures à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts sous la présidence de M. Velge, président.

Présents : MM. Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, Mme Crick-Kuntziger, Comte de Borchgrave d'Altena, Hoc, Laes, Mgr Maere, Ed. Michel, Poupeye, Van den Borren, Vicomte Terlinden, Van de Walle, Winders, membres titulaires ; M. Bouteney, Melle Clercx, MM. de Hévesy, Fourez, Baronne Greindl, MM. Jacobs van Merlen, Lacoste, Louant, Melle Ninane, M. Squilbeck, Melle Sulzberger, membres correspondants ; M. Morolowski, membre correspondant étranger.

Excusés : MM. Lavalleye, Chan, Lemaire, Chan, Van den Gheyn, Van Puyvelde, membres titulaires ; Baron Delbeke, Melle Doutrepoint, Mme Faider, M. L. Halkin, Melle Verhoogen, membres correspondants.

Le président ouvre la séance en prononçant l'éloge funèbre de M. Visart de Bocarmé, membre de l'Académie depuis 1910, quatre fois président de la compagnie et actuellement vice-président. Il passe en revue son activité dans le domaine héraldique et signale sa générosité inlassable pour notre institution. L'Académie perd en lui un de ses membres les plus érudits et les plus dévoués.

Le président annonce la nomination du Vicomte Terlinden comme vice-président pour 1947.

Il souhaite la bienvenue à M. le Professeur Morelowski, ainsi qu'à la Baronne Edith Greindl, et à M. de Hévesy, qui assistent pour la première fois à nos réunions.

Le P.V. de la séance du 2 février étant lu et adopté, le secrétaire fournit quelques explications relatives à la situation financière de la revue.

La parole est donnée à M. Morelowski qui entretient l'assemblée de la situation dans laquelle la guerre a mis la ville de *Dantzig*, attachée par tant de liens artistiques au pays flamand. L'orateur cite les monuments élevés à Dantzig par des artistes de nos régions et fournit une liste de trente-cinq noms de ces derniers.

Cette communication est écoutée avec grande sympathie. Elle est suivie d'une autre, de Melle Sulzberger, relative aux *Primitifs de la Collection Boisserée*. D'une façon attachante Melle Sulzberger explique la formation en 1804, la composition et les avatars de cette célèbre collection, finalement achetée par le roi Louis de Bavière. Elle situe l'effort des frères Boisserée dans le mouvement de réhabilitation des Primitifs qui se produisit durant le premier quart du siècle dernier.

La séance est levée à 17 h.

SEANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 3 AOUT 1947.

La séance s'ouvre à 14 h. 30, à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts, sous la présidence de M. van Puyvelde, ancien président.

Présents : MM. Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, Hoc, Laes, Michel, Poupeye, Saintenoy, Winders.

Excusés : MM. Velge, président, Vicomte Terlinden, vice-président, Mgr. Lamy O. Praem, MM. Lavalleye, Van den Borren.

Le P.V. de la séance du 4 mai est lu et adopté.

M. van Puyvelde fait part de ses appréhensions relatives aux compensations à recevoir en matières d'œuvres d'art et d'histoire. Sur sa proposition la compagnie adopte le texte suivant, destiné à être communiqué à la presse : « L'Académie royale d'Archéologie de Belgique, en séance du 3 août 1947, exprime le vœu que, pour les monuments de grande valeur historique et artistique ainsi que pour les objets de culture générale détruits au cours de la guerre, des compensations soient accordées à la Belgique. Elle espère fermement que le Gouvernement belge agira dans ce sens. »

Lecture est faite d'une lettre de l'Institut de France (Académie des Beaux-Arts) octroyant à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique un prix sur la Fondation Richtenberger pour sa revue, la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. L'Académie se réjouit vivement de cet honneur.

L'Académie ratifie les délégations de Mgr Maere, ancien président, au Centenaire de la Société Archéologique de Namur (12-13 juillet) et celle de MM. van Puyvelde, ancien président et Rolland, secrétaire général, au Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, tenu à Anvers (27-31 juillet).

Le secrétaire fait part d'une lettre de Madame Visart de Bocarmé remerciant pour les témoignages de condoléances adressés à l'occasion du décès de son mari.

On passe à l'élection de deux membres titulaires : M. Léon Halkin et Melle Lucie Ninane sont élus.

Des élections pour trois sièges de membres correspondants amènent les noms de Madame Maquet-Tombu, docteur en Archéologie et Histoire de l'Art, de Melle Claire Janson, conservateur-adjoint aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et de M. Jean Jadot.

La séance est levée à 15 h.

SEANCE GENERALE DU 4 AOUT 1947.

La séance s'ouvre à 15 h. à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts, sous la présidence de M. van Puyvelde, ancien président.

Présents : MM. Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, Hoc, Laes, Michel, Poupeye, Saintenoy, Winders, membres titulaires ; M. Boutemy la Baronne Ed. Greindl, Mme Schoutheden-Wery, M. Squilbeck, Melle Sulzberger, membres correspondants.

Excusés : MM. Velge, président. Vicomte Terlinden, vice-président. Mgr Lamy, O. Praem. MM. Lavalleye. Van den Borren, membres titulaires; M. Brigode, Comte et Comtesse d'Arshot, Mme Faider-Feytmans. MM. Fourez, L. Halkin, Louant, Melle Verhoogen, M. Stuyck, membres correspondants.

Le président ouvre la séance en faisant l'éloge funèbre de M. Jean Capart, membre de l'Académie depuis 1912.

Il félicite MM. Max Winders et Paul Fierens, nommés respectivement membre et correspondant de l'Institut de France. M. Winders, présent, remercie.

Le président annonce également l'honneur qui vient d'échoir à l'Académie, bénéficiaire d'un prix de l'Institut de France pour sa revue, la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.

Le P.V. de la séance du 4 mai est lu et adopté.

M. Boutemy entretient l'assemblée de *Meubles anonymes exposés à l'Orangerie* et parmi lesquels il remarque deux commodes en laque et un bureau que des comparaisons précises lui permettent de rattacher à d'autres pièces de même nature, conservées ailleurs et signées des initiales, malheureusement non identifiées, B.V.R.B.

M. Rolland parle à son tour de *Deux Madones de Tournai*. L'une est une *Sedes sapientiae* de 1215, conservée en l'église Saint-Jacques et dérivant indiscutablement d'une statue de Tongre-Notre-Dame, connue dès 1081. L'autre est une statuette en ivoire du Trésor de la cathédrale, dont il est possible de retrouver les propriétaires en remontant jusqu'en l'an 1400. Cette statuette pose des questions d'influence brabançonne, qui sont élucidées dans le sens négatif.

Après un échange de vue entre MM. Rolland et Michel, la séance est levée à 16 h 30.

Le Secrétaire général.
Paul ROLLAND.

Le Président,
Leo VAN PUYVELDE.

SEANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 7 DECEMBRE 1947.

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

Présents : Le Vicomte Terlinden, vice-président; Rolland, secrétaire; de Beer, trésorier; Mme Crick-Kuntziger, Hoc, Chanoine Lemaire, Laes, Poupeye, Van den Borren, Winders.

Excusés : M. Bautier, Mgr. Lamy O.P., M. Lavalleye, Mme L. Ninane.

Le P.V. de la séance du 3 août est lu et adopté.

Comme suite aux nominations effectuées au cours de cette séance, lecture est donnée de lettres de remerciements émanant des nouveaux membres titulaires : Melle Lucie Ninane et M. Léon Halkin, ainsi que des nouveaux membres correspondants régnicols : Melle Claire Janson, Mme Maquet-Tombu et M. Jean Jadot.

Répondant à une invitation de la Légation de S.M. le roi d'Egypte, l'Académie accepte d'entrer en relations avec la Société égyptienne des Etudes historiques.

D'autre part on désigne M. Van den Borren pour remplacer M. Visart de Bocarmé, en compagnie du secrétaire, comme délégué auprès du Comité national des Sciences historiques de Belgique.

Sur la proposition du secrétaire, M. l'abbé Bievelet, Directeur des fouilles de Bavai, est nommé membre correspondant étranger.

Un échange de vues se produit à propos de la situation créée par les défaillances en matière d'épaiement de cotisations.

La séance est levée à 3 heures.

SEANCE GENERALE DU 7 DECEMBRE 1947.

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

Présents : Le Vicomte Terlinden, vice-président, MM. Rolland, secrétaire; de Beer, trésorier; Mme Crick-Kuntziger, MM. Hoc, Chan, Lemaire, Laes, Poupeye, Van den Borren, Winders, membres titulaires; Melle Clercx, Melle De Boom, M. Fourez, la Baronne Greindl, Melle Janson, MM. Louant, Squibecq, Melle Sulzberger, membres correspondants.

Excusés : MM. Bautier, Mgr. Lamy, M. Lavalleye, Melle Ninane, membres titulaires; MM. Denis, Fierens, Jadot, M. Sabbe, Mme Schouteden-Wéry, membres correspondants.

Avant d'ouvrir la séance le vice-président, Vicomte Terlinden, félicite le président, M. Henri Velge, pour sa nomination à la haute charge de Premier Président du Conseil d'Etat. M. Velge remercie.

Le P.V. de la séance du 3 août est lu et adopté.

Le secrétaire donne connaissance de dons importants faist, à l'intention de la revue, par MM. Fernand Stuyck et Willy Friling.

Il fait part d'une invitation adressée aux membres de participer au « Congrès historique du Centenaire de 48 » qui aura lieu à Paris l'an prochain.

La parole est donnée à M. Louant qui entretient la Compagnie d'un *Fragment d'Apocalypse* dessiné sur un morceau de parchemin des Archives de l'Etat à Mons. Après avoir replacé le sujet dans son cadre général, M. Louant passe en revue les différentes scènes représentées, probablement au XVe siècle, sur ce parchemin, par juxtaposition et superposition. Il propose d'y voir les vestiges d'une Apocalypse en rouleau ayant servi, sous forme d'esquisse ou d'aide-mémoire, à transmettre la « tradition » iconographique.

Un long échange de vues s'établit entre l'auteur de cette communication, d'une part, et Melle De Boom, Melle Janson, Mme Crick-Kuntziger, Melle Sulzberger, le Comte de Borchgrave, MM. Boutemy et Rolland d'autre part.

La production, par M. Louant, de l'objet même de sa communication semble rallier l'opinion à l'hypothèse d'une œuvre définitive, non encore coloriée.

M. Marcel Hoc parle ensuite de deux œuvres de peinture : *L'Homme à la médaille du Musée des Offices*, et *L'Homme à la médaille du Musée d'Anvers*. Reprenant avec une critique impeccable toutes les explications et attributions relatives à ces deux œuvres apparentées, qu'il considère surtout en numismate, mais qui débordent de ce domaine dans celui de la peinture, l'orateur attire l'attention sur la véritable médaille insérée dans la première d'entre elles et qui représente Cosme de Médicis, nommé *Fater patriæ* entre 1465 et 1469. L'auteur de cette médaille serait vraisemblablement Christophoro Jérémia et ce serait lui que Boticelli ou quelqu'un de son école aurait représenté. Quant à la « médaille » d'Anvers, c'est une monnaie de Néron et celui qui la présente doit être un collectionneur — malheureusement non-identifié — de l'époque de Memlinc, à qui est attribué ce panneau.

Cette communication est suivie d'une observation du Vicomte Terlinden.

La séance est levée à 5 heures.

Le Secrétaire général
PAUL ROLLAND.

Le Président,
HENRI VELGE.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES — WERKEN

W. DEONNA. *Du miracle grec au miracle chrétien*. T. H. Bâle, Birkhäuser, 1946, 1 vol. in-8°, 642 p. XLIII pl. hors texte.

Nous avons déjà exprimé notre vive admiration pour le premier tome de cet ouvrage. Le deuxième tome nous confirme dans notre impression. Nous nous trouvons en présence d'une véritable « somme » de connaissances et d'une synthèse magnifique concernant l'art grec et, eu égard à la méthode comparative toujours utilisée par l'auteur, les anciens arts orientaux.

M. Déonna apporte absolument toutes les pièces au dossier qui intéresse la question ; ces pièces, il les dissèque et en considère les détails sous toutes leurs faces, les classant et les reclassant à travers plusieurs chapitres, n'en rejetant véritablement l'écorce que quand il en a sucé tout le jus.

Après avoir mis en regard l'un de l'autre, dans le premier volume, l'art de la Grèce et l'art des pays méditerranéens qui précède ou accompagne cet art, après avoir également constaté la différence essentielle qui caractérise ces deux mentalités artistiques : classique, c'est-à-dire réaliste-idéaliste d'un côté et primitiviste-schématique de l'autre, il se propose de rechercher ici tout d'abord les raisons de l'originalité hellénique, c'est-à-dire, somme toute, l'explication du « Miracle grec ». A cet effet, il se tourne successivement vers le milieu géographique, la race, le milieu social, les faits historiques, et trouve effectivement quelques motifs sérieux de la mentalité artistique grecque dans les derniers.

L'auteur approfondit alors certains points signalés au cours des discussions précédentes et envisage l'un après l'autre le choix des thèmes (tracé géométrique : flore et faune ; figure humains hors de Grèce et en Grèce) ; la déformation ; l'abstraction ou l'imitation de la réalité ; l'utilitarisme et le désintéressement ; la tradition et l'innovation.

A cette recherche des causes de l'originalité grecque, qui constitue la deuxième grande division de tout son ouvrage, succède une troisième division au cours de laquelle l'auteur traite avec une maîtrise de plus en plus sûre d'elle-même au milieu du mouvement historique, l'évolution de l'art grec dans son rythme de va et vient, du primitivisme au classicisme et du classicisme au primitivisme.

Ce double examen, ascendant comme descendant, constitue, dans son exposé, un véritable chef-d'œuvre par la science, la sérénité et l'objectivité qui le caractérisent.

Abordant l'autre volet du diptyque, M. Déonna parle, dans son troisième chapitre, de l'hellénisation du monde antique et de la réaction du primitivisme. L'Asie, l'Afrique et l'Europe déroulent ainsi devant nos yeux à la fois étonnés et ravis les moments de soumission et les accès de révolte que manifestent les divers pays en face de l'idéal grec.

Rien ne vaut, croyons-nous, dans le domaine des idées esthétiques et artistiques, la jouissance que l'on éprouve à lire, à étudier et à disséquer à son tour le nouveau livre de M. Déonna. Comme l'art grec de la belle époque, il résiste à toute attaque par son réalisme idéalisé.

Paul ROLLAND.

MARIO MEUNIER. *Platon. Le Banquet ou l'Amour*. Traduction intégrale et nouvelle, suivie des Commentaires de Plotin sur l'Amour. Paris, Albin Michel, 1947, 239 p.

On s'étonnera peut-être de voir traiter, dans une revue d'Histoire de l'Art belge, du célèbre « Banquet » de Platon. Ce n'est, semble-t-il, conforme au domaine de ce périodique ni en ce qui concerne le temps ni en ce qui regarde le lieu. Et cependant, pour peu qu'on étende ce domaine, comme on le doit, aux questions des sources de l'art médiéval occidental, on ne peut nier que l'amour platonique, si dévié fût-il de son origine en norma-

lisant le sexe de son objet et en devenant ainsi l'amour courtois, n'a pas manqué d'inspirer les miniaturistes. Par là, l'édition de M. Mario Meunier, fort pratique à consulter, est précieuse. Elle est d'avantage si, passant de l'art à l'esthétique, on aborde de front son contenu métaphysique. Platon et Plotin ne sont-ils pas à la base de la pensée unitaire du haut Moyen Age, qui confondait le Beau avec le Bien et le Vrai avant que saint Thomas y vînt mettre bon ordre ? On oublie trop la mentalité philosophique de ceux qui présidèrent à l'élaboration de l'art pré-roman et roman !

Paul ROLLAND.

MARGUERITE RUMPLER. *Les Cahiers techniques de l'Art*. I. Strasbourg. Le Roux, janvier-avril 1947. 69 p. illustr.

Nous tenons à signaler tout particulièrement, en dehors de notre chronique des revues, ce nouveau périodique qui se distingue par le choix d'une discipline assez nouvelle. Celle-ci, due à une différenciation des matières, s'identifie avec le point de vue technique de l'art. L'art, en effet, est tiraillé en des sens bien contraires. Tantôt c'est la philosophie pure qui cherche à se l'annexer par le moyen de l'esthétique, tantôt c'est le métier le plus matériel qui l'attire à soi avec l'aide de la technique. Ce dernier cas est l'actuel ; il eût souverainement plu à Viollet le Duc, ancêtre de nos architectes fonctionnalistes !

Cette conception du sujet, au demeurant fort nuancée, nous vaut dans le premier numéro des *Cahiers techniques de l'Art* des études de M. Lucien Rudrauf traitant de *L'Imagination matérielle et Imagination formelle chez Fragonard*, de Mme Marguerite Rumpler, la directrice du recueil, sur *Les édifices à coupoles et l'ossature-baldaquin dans l'architecture byzantine*, de M. Robert Will sur le thème *Recherches iconographiques sur la sculpture romane en Alsace*.

Peinture, architecture et sculpture sont dignement représentées. Fragonard intéresse les Belges par son ascendance rubénienne, fût-elle éclairée par la psychanalyse au cours d'un débat esthétique fort plaisant. La coupole ne nous laisse pas indifférents, ne serait-ce que par les applications impeccables ou évoluées qu'on en connaît à Nivelles et à Maastricht. Quant à la plastique alsacienne, elle est si proche de nos stèles romaines d'Arlon et de nos reliefs romans mosans que les tympanes en bâtière de là-bas sont frères de ceux d'ici et que des deux côtés l'histoire de Samson se rencontre comme fatalement.

Paul ROLLAND.

GUY DE TERVARENT. *Les Enigmes de l'art*. III. L'Héritage antique. Paris, Editions d'Art et d'Histoire. 1947, grand 8°, 79 p. 45 fig.

En dépit de pénétrantes remarques déjà souvent exprimées relativement à l'erreur enracinée qui veut que la Renaissance ait subitement révélé l'Antiquité aux Occidentaux vers le milieu du XVe siècle, il était utile de renforcer la théorie qui consiste, au contraire, à indiquer non seulement un retour conscient à l'art classique en Italie dès le XIIIe siècle, mais encore une certaine survivance de la pensée artistique gréco-romaine à travers tout le Moyen Age.

C'est à la seconde forme du sujet que s'attache ici le chevalier Guy de Schoutheete de Tervarent, lequel s'est assigné comme tâche, on le sait, de résoudre de nombreuses énigmes de l'iconographie médiévale. L'iconographie est encore en jeu dans le travail qui nous occupe et l'auteur prouve très subtilement l'intervention du Moyen Age en l'espèce par les cristallisations qui se sont faites alors autour de certains sujets, cristallisations que l'Antiquité n'avait pas connues et que la Renaissance, par conséquent, ne pouvait trouver chez elle. Dans bien des cas, en effet, il est évident qu'on ne recourt pas directement aux sources antiques vu que tel détail adventice, qu'on retrouve dans les écrits de basse époque ou des siècles « gothiques » y est représenté. Le Moyen Age a donc bien joué un certain rôle en l'espèce et le fossé qui le sépare de l'Antiquité d'une part et de la Renaissance, d'autre part, n'est pas tout-à-fait aussi infranchissable qu'on nous l'avait autrefois enseigné.

L'auteur prend un véritable plaisir — on le sent à son style alerte — que le lecteur partage, à examiner dans cet esprit une douzaine de sujets où figurent le Songe de Paris,

l'Enlèvement d'Hélène, Palémon et Arsita, les Sirènes d'Ulysse, le Béliet et Jason, les Epreuves de Psyché, la Justice, le Serpent symbolique, le Puits de la Vérité, les Rêves et l'Aurore, les Enfants des Planètes, le Banquet de Lucrèce.

Nous ne doutons pas que ce plaisir ne soit renouvelé quand paraîtra le quatrième volume de la série, qu'on veut bien nous annoncer.

Paul ROLLAND.

M. A. ARNOULD. *Historiographie de la Belgique*. Bruxelles, Office de Publicité, 1947, 8°, 77 p. (Collect. Nationale, 7e série, n° 80).

C'est un ouvrage d'une lecture fort agréable en même temps que très instructive que nous présente la Collection Nationale sous la signature de M. A. Arnould, avec le titre de *Historiographie de la Belgique des origines à 1830*. Dans ses notes liminaires, l'auteur précise succinctement et avec clarté (il était certes nécessaire de le faire en présence de certaines conceptions d'amateurs, et même d'hommes de science un peu diffuses) ce que sont l'historiographie et l'histoire, et ce que représente le mot « belge ». Il y détermine aussi les « sources bibliographiques ». Puis il passe en revue, à tour de rôle, le Moyen Age (jusqu'à 1400), l'époque bourguignonne (1400 ± 1450), la période de l'érudition dans les Pays-Bas catholiques (± 1550 ± 1750), l'époque des précurseurs de l'Ecole historique belge (± 1750 — 1830).

Encore que les critères de discrimination entre ces différents chapitres, ou plus exactement leurs libellés, relèvent d'idées d'ordre légèrement différent, on appréciera, en l'occurrence, l'excellence de ces subdivisions dans leur adaptation au sujet. L'exposé qui leur correspond se trouve établi avec une critique impeccable et avec une limpidité que seule peut donner la connaissance parfaite des grands courants dans lesquels nos courants nationaux s'intègrent. Le style n'en est pas pédant pour cela ; l'ouvrage, pourtant fort technique, est lisible par tous.

Un excellent index d'auteurs et d'ouvrages anonymes aide à retrouver immédiatement le renseignement historique désiré en même temps qu'il permet au recenseur de contrôler la pureté de la source et la qualité de son traitement. L'un et l'autre peuvent se déclarer satisfaits : M. Arnould a fait une œuvre véritable de science et l'a rendue accessible aux lecteurs de la Collection Nationale.

A. VINCENT. *Que signifient nos noms de lieux*. Bruxelles. Office de Publicité, 1947, 91 p. (Collect. Nationale, 7e série, n° 82).

Le *summarium* nommé ci-dessus des remarquables études de M. Vincent en matière de toponymie sera très bien venu de ceux qui désirent connaître la substance de sa pensée strictement scientifique exprimée naguère dans un ouvrage capital et complétée depuis lors par de nouvelles recherches de détails. Tout le monde n'est pas philologue et cependant les praticiens d'autres techniques ont grand besoin de se tenir au courant de l'aide que les sciences auxiliaires d'ordre linguistique peuvent leur fournir. Tel est le cas des archéologues en face de la toponymie. Que de vestiges de castra, de basilicae, de cellae, de monasteria et d'autres constructions des temps révolus pourraient être recherchés avec méthode si l'on prenait la peine de dépister leurs traces dans les noms actuels de communes, de hameaux et de lieux dits et, par ces noms, sur les terrains auxquels ils s'appliquent exactement. Ces constructions — et bien d'autres encore — l'auteur les a envisagées surtout à deux endroits de son travail : dans le paragraphe réservé à l'habitation (33-38) et dans celui consacré aux noms d'origine religieuse (54-57). L'opuscule de M. Vincent est presque un guide que l'on a plaisir et profit à tenir en poche en parcourant la Belgique.

X. X. *Deux mille ans d'Histoire*. Présentation par L. Van der Essen. Bruxelles, Editions Universitaires, 2e éd. 1947, 8°, 254 p., 3 tableaux hors texte.

A l'heure où — on aurait cru le contraire — certains doutes se font jour sur la réalité historique de l'unité belge, il est extrêmement apaisant de voir les efforts déployés par un groupe d'érudits pour affirmer une fois de plus cette unité que « Deux mille ans d'histoire » ont forgée. On se gardera de toute prévention contre le titre et

le contenu de cet ouvrage, lesquels peuvent paraître grandiloquents ou désuets à première vue, quand on saura que la matière, telle que l'homme de la rue croyait la connaître, se trouve mise ici excellemment au point et que les historiens eux-mêmes, y compris les historiens de l'art, liront des conclusions qui les intéresseront. L'annexe relative aux « dix-sept » provinces, due en particulier à M. Alfred Van der Essen, est à ce propos fort instructive du point de vue iconographique comme du point de vue politique.

D'autres annexes seront précieuses pour tous : par exemple les listes chronologiques de princes souverains ayant régné sur nos diverses provinces ; celles de nos principaux administrateurs civils et religieux à travers les âges. De bonnes cartes fixant l'évolution de nos territoires s'incorporent au volume, tandis que des tableaux dynastiques y sont encartés.

En même temps qu'une bonne action patriotique, les Editions Universitaires ont fait œuvre de vulgarisation scientifique.

Paul ROLLAND.

STAN LEURS. *Geschiedenis der Bouwkunst in Vlaanderen*. Anvers. De Nederlandsche Boekhandel, 1946, 122 p. 47 pl.

Tout ouvrage d'architecture qui sort de la plume de M. Leurs retient l'attention, car il s'ordonne toujours en une claire synthèse, sans négliger d'ajouter de nouveaux éléments à ceux que l'on s'attendait à voir mis en œuvre. A plusieurs reprises l'auteur nous avait déjà livré sa pensée en matière d'architecture pour les régions de langue flamande ; mais ces contributions importantes à l'histoire de l'Art étaient, soit intégrées au sein d'ouvrages plus vastes, écrits en collaboration, soit éparpillés dans des collections ou des revues peu faciles à consulter ou tout au moins à conserver.

L'auteur reprend une fois de plus la matière et la concentre en un petit volume riche d'une science du meilleur aloi et d'une illustration judicieusement choisie. Sous des dehors modestes on trouve dans ce livret un petit trésor. En pensant au contenu de celui-ci on louera la parfaite loyauté de M. Leurs, qui n'annonce pas une histoire de l'architecture « flamande », mais bien une histoire de l'architecture « en pays flamand », ce qui est différent, car il y eut des apports de mentalité non régionale, qui limitent nettement son sujet.

On regrettera toutefois que, pour le Moyen Age notamment, la formule qui consiste à couper selon la langue parlée les territoires flamands des territoires wallons participant à une même école ne réponde pas à la plus saine méthode scientifique et prive, en tout cas, le lecteur des éléments parfois les plus suggestifs d'illustration des thèses proposées. Moins que tout autre, l'art des régions thioises a vécu en vase clos. Et l'on ne sait à laquelle des périodes envisagées par l'auteur cette constatation, qu'il aide lui-même à faire, s'applique le mieux : le Pré-Roman et le Roman, le Gothique religieux, la Renaissance, le Baroque, le Pré-Classicisme, le Rococo et le Classicisme. A peine pourrait-on considérer comme spécifiquement « parlant flamand » le Gothique civil avec les halles flandriennes et les hôtels de ville brabançons.

Paul ROLLAND.

PAUL FIERENS. *L'Art Flamand*. Paris, Larousse, 1945, 8°, 170 p. LXIV pl. (Collection Arts, Styles et Techniques).

A. J. J. DELEN. *De Vlaamsche Kunst*. Anvers, « Contact », 1947, Grand 4°, 196 p. 186 pl. (De Schoonheid van België, I. Beeldende Kunsten).

En dépit de la différence considérable de format qui oppose l'un à l'autre ces deux volumes, dont le premier constitue un manuel de poche, tandis que le dernier représente presque un in-folio de grande bibliothèque ; malgré aussi une divergence de conception qui attache, dans le second cas, beaucoup plus d'importance aux illustrations, dont on peut dire tout de suite qu'elles témoignent d'un choix savant et d'un souci impeccable de reproduction, il nous plaît de rapprocher ces deux ouvrages.

C'est que tous deux posent une question de principe du point de vue de la terminologie. On y parle en effet d'un art qui affecte toute l'étendue de la Belgique actuelle

depuis les origines jusqu'à nos jours et auquel les auteurs appliquent le qualificatif de « flamand ». Qu'on se rassure tout de suite : nous n'allons pas jeter de l'huile nouvelle sur les vieilles querelles linguistiques. Il y a beau temps qu'on admet — ou qu'on devrait admettre — que les mots « Flandre » et « flamand » ont acquis droit de cité dans toute l'étendue des anciens Pays-Bas, enclaves comprises, pour désigner toutes les parties composantes ou tous les habitants de ces pays. C'est là une synecdoque dont l'origine remonte aux étrangers qui fréquentaient chez nous aux XVe et XVIe siècles et que le monde entier a reprise à leur suite. Réformer, dans ce cas précis, une terminologie plusieurs fois séculaire serait à la fois vain et ridicule.

Toutefois, si l'on se trouve habilité par une sorte de prescription à employer un mot inadéquat pour la fin du Moyen Age et les Temps modernes, c'est-à-dire pour les siècles compris entre le XVe et le XVIIIe inclusivement, est-on autorisé à devancer cette permission en l'appliquant aux siècles antérieurs, d'une part, et, d'autre part, à en proroger les effets jusqu'à nos jours ? En d'autres termes, peut-on, dans le premier cas, qualifier de flamand ce à quoi les contemporains, même en se trompant, n'ont jamais accolé cette épithète et cela d'autant plus justement que, jusqu'à une certaine époque, la Flandre, même dans son concept cantonal le plus resserré, n'existait pas ? Pour des raisons d'ordre didactique, dialectique même, nous ne boudons pas à une réponse affirmative, bien que la logique pure s'y oppose. Il y a beau temps qu'on a parlé d'histoire « de France », d'histoire « de Belgique », pour des époques où ni la France ni la Belgique n'existaient. Mais s'il en est ainsi, pourquoi ne pas aller jusqu'au bout, et, maintenant que la Belgique existe et que son concept répond moins imparfaitement à la situation territoriale que ne le fait celui de « Flandre », pourquoi ne pas employer le raisonnement a posteriori dont on fait bénéficier ce dernier terme et ne pas parler d'art « belge » à travers les siècles ? Il n'y a aucune opposition de fait entre la Belgique « des siècles d'esclavage » et celle qui naquit ou plus exactement qui reprit officiellement en 1830, en qualité de substantif, un terme qui n'avait vécu jusqu'alors — mais qui l'avait fait quand-même ! — que sous la forme adjective. Il y a là matière à réflexion, pensons-nous, et MM. Fierens et Delen l'ont saisi au moins vaguement ; le premier a senti la nécessité de s'expliquer à plusieurs reprises sur l'épithète « flamand » et le second a même établi une sorte d'équivalence entre les deux titres de son livre : « De Vlaamsche Kunst — De Schoonheid van België ». Un pas de plus de ce côté et la question eût été franchement réglée. Feu Raymond Koechlin ne nous en a-t-il pas donné l'exemple lorsqu'il traita en 1903, dans un article qui fit sensation, de « La sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles » ? Ce pas aurait franchi au surplus tous les obstacles résultant des susceptibilités raciques, car on conviendrait plus facilement de ranger Renier de Huy (XIIe s.) et Félicien Rops (XIXe s.) parmi les artistes belges que parmi les artistes flamands !

Cette question mise à part, les deux œuvres atteignent pleinement le but qu'elles se sont proposé. Abstraction faite du domaine qui lui est propre en toute originalité et dont on sait qu'il est constitué par la peinture, M. Fierens a tiré un excellent parti d'un grand ouvrage dont il a naguère pris l'initiative et assumé la direction ; je veux parler de *L'Art en Belgique*. Le présent livre en est, pour plus d'une branche, un résumé clarifié, présenté sous forme plus assimilable et, le cas échéant, mis au point. Mais sa matière est groupée autrement et met l'accent sur la spécialité de l'auteur : 1) le Moyen Age roman ; 2) le Moyen Age gothique ; 3) le premier âge d'or de la peinture ; 4) la Renaissance ; 5) le deuxième âge d'or de la peinture ; 6) les Temps Modernes.

M. Delen divise le même sujet en : 1) Moyen Age ; 2) Période bourguignonne ; 3) Renaissance ; 4) Baroque ; 5) L'Art belge du XVIIIe inclus (notons le qualificatif qui gagne du terrain vers l'arrière !) à nos jours. Cette façon de procéder, où aucune technique ne prend théoriquement le pas sur une autre, lui permet de les traiter toutes dans chaque subdivision, non sans accuser quand-même pratiquement une certaine préférence pour les arts graphiques, vers lesquels l'auteur s'est toujours penché avec prédilection.

Sous ces légères différences de point de vue on sent des divergences de caractère. M. Delen, plus net, plus précis, comme travaillant au burin ou à la pointe, met plus d'histoire dans ses considérations et tranche éventuellement dans les problèmes litigieux. M. Fierens, plus attaché à la couleur et à la plastique, se contente prudemment de signaler les discussions d'un autre ordre qui ne peuvent que nuire à la pure contemplation des choses. Mais les éditeurs ont rétabli l'équilibre entre les deux auteurs en dotant le premier d'illustrations grand format de toute beauté, tandis qu'il mettait le second à la portion congrue.

De telle sorte que, pour nous qui pouvons fusionner mentalement les textes et rassembler effectivement les images, les deux ouvrages sont également précieux en ce sens qu'ils se complètent et forment un tout harmonieux, comme les provinces de langue française et celles de langue flamande auxquelles ils s'adressent respectivement et qui constituent cet ensemble homogène dans le passé comme dans le présent qu'est la Belgique.

Paul ROLLAND.

Kunst in België. Anvers. De Nederlandsche Boekhandel, 1947, 1 vol in-4°, 239 p. 370 illustr. Préface de J. Lavalleye.

Voici du neuf en matière de conception d'un ouvrage d'art appelé à attirer l'attention sur notre ancien art belge. Il s'agit en ordre essentiel d'un recueil d'illustrations, un recueil imposant d'illustrations intrinsèquement fort attachantes et très souvent inédites, précédé d'une préface bourrée d'érudition contenue et constituant ainsi un ensemble à la fois scientifique et attrayant.

Mais encore que ces qualités puissent se rencontrer sinon dans la réalisation, au moins dans la conception d'ouvrages déjà édités, celui-ci tranche absolument sur les albums d'images qu'on pourrait en rapprocher par l'originalité de la présentation de ces images.

Si les éditeurs en effet ont traité successivement, c'est-à-dire suivant la tradition, de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, ils ont brisé avec la sacro-sainte coutume des cloisons étanches qui, au sein de chacune de ces techniques, semble hypnotiser les historiens de l'art. Rappelant à ceux-ci que l'art est de l'esthétique appliquée, ils ont conçu la disposition de leurs illustrations en insistant sur les parentés étroites ou, le cas échéant, sur les oppositions radicales, de bâtiments, de reliefs, de tableaux, appartenant aux époques romane, gothique, Renaissance et baroque tout en prenant les productions architecturales sous un même angle ou en choisissant les productions d'art plastique qui traitent d'un même sujet.

On met en regard, par exemple, une maison romane de Gand, une maison gothique de Louvain, une maison Renaissance de Malines, une maison baroque de Gand ; l'hôtel de Ville d'Anvers et celui de Lierre ; la masse de la cathédrale d'Anvers et celle de l'abbatiale de Grimbergen ; les façades de S. Séverin en Condroz, de S. Nicolas de Gand, de S. Michel de Louvain ; les fonts baptismaux du même S. Séverin, de Hal, de Sichem, et de S. Bavon à Gand ; des têtes de Vierge de Memlinc, Metsys, Rubens ; des couples de Van Eyck et de Rubens ; des cavaliers de Van Eyck et de Van Dyck ; des marines de Bruegel le Vieux et de Bonaventure Peeters, etc.

Il en résulte de véritables révélations tant sur l'esprit général des styles qui s'opposent ainsi que sur certains détails de chacune des images, que la confrontation avec les images apparentées met en relief.

Conune, par surcroît, un art réel du choix artistique et de la disposition typographique a présidé à la présentation de l'ouvrage, le caractère agréable de cette manifestation foncièrement scientifique est porté à son coefficient suprême. Sans oublier l'introduction de M. Lavalleye, qui a saisi toute la portée de cette innovation, félicitons vivement M. Piet Baudouin de son idée géniale.

Eu égard à son importance, **Kunst in België** mériterait une édition en langue française.

Paul ROLLAND.

EUGENE BAIE. *Le Siècle des Gueux*. Tome V. *Le Trésor des Races*. II. *Maîtrises d'Art* (suite) et les deux Verbes, Bruxelles, Vanderlinden, 1947, 8°, 448 p.

Il nous est difficile de formuler un jugement complet sur la synthèse que constitue ce livre avec le précédent et qui traite du « Trésor de la race », les éditeurs ne nous ayant pas envoyé le tome IV. Néanmoins, et c'est là une des nombreuses qualités du grand ouvrage que M. Baie publie sous le titre « *Le Siècle des Gueux* », chaque tome, à des degrés différents de satisfaction intellectuelle, peut être pris séparément. On a déjà dit ici tout le bien qu'on pense de quelques-uns des tomes précédents. Celui-ci ne leur cède en rien en ce sens qu'il traite le sujet avec une ampleur de vue à laquelle on ne s'attendrait guère si, ne connaissant pas l'auteur, on se laissait simplement influencer par le titre général. C'est même toute une théorie sur la double face de l'art médiéval qu'émet M. Baie en commençant son exposé, la seconde face étant le visage oriental que nous ne contemplons pas souvent et dont Byzance forme les traits essentiels. Avec raison il considère qu'on a trop identifié civilisation médiévale avec Occident gothique : il y avait aussi autre chose, à l'Est, uni à l'Ouest par certaines origines communes et par des liaisons périodiquement renouées.

Mais ce n'est là qu'introduction. Le cœur même du fruit savoureux qui nous est offert est constitué, en ce qui concerne sa partie artistique, par deux chapitres respectivement relatifs à l'architecture et à la tapisserie, et en ce qui concerne la littérature, par un double chapitre réservé à la langue flamande et à la langue française.

D'un côté, les faits généraux, surtout ceux qui informent alors les influences étrangères, orientale et espagnole pour le gothique finissant, italienne pour la Renaissance : ceux qui, par réciprocité, imposent la tapisserie flamande à l'Europe ; d'un autre côté les faits qui, propageant la réforme calviniste, amènent une certaine précellence de la langue française, sont envisagés avec un esprit critique qui scrute à fond leur signification tout en élargissant leur portée. L'auteur fait réellement de l'histoire de la civilisation belge, mise en rapport avec celle de l'Europe toute entière.

Nous ne pouvons prendre l'un après l'autre chacun de ces faits pour le mettre en valeur, ou simplement pour le signaler entre ses congénères, ce qui serait constituer une table de matières. Evidemment architecture, tapisserie et littérature ne font pas toute la gloire des anciens Pays-Bas et leur juxtaposition en même temps que leur limitation en un volume déterminé ne nous paraît pas, à première vue, ce qu'il y a de plus logique. Mais sans doute pareille disposition s'explique-t-elle par ce que contenait un autre volume, qui ne nous a pas été envoyé.

Sans doute aussi reprochera-t-on parfois à l'auteur de n'être pas au courant des toutes dernières publications relatives à ses nombreux sujets — je pense notamment à la vieille théorie de la dérivation de la cathédrale de Tournai de l'église S. Martin de Cologne, bien postérieure à elle — mais la hauteur du point de vue est telle que la vision ne se trouve pas faussée de ce manque d'actualité bibliographique. La répartition des faits et leur signification subsiste ; la philosophie de l'auteur n'a que faire de cheveux coupés en quatre : *De minimis non curat praetor*.

En nous plaçant donc sous l'angle transcendant — mais évidemment seulement sous cet angle — auquel s'est placé M. Baie, nous pouvons dire qu'il a réalisé, dans une langue qui représente à elle seule une œuvre d'art, une synthèse de la plus haute valeur dans le domaine de l'Histoire de l'esthétique. Dans tous les sens se trouve justifié une fois de plus le sous-titre qu'il a donné à sa collection : « Histoire de la sensibilité flamande sous la Renaissance ».

Paul ROLLAND.

A. CORNETTE. *De Portretten van Jan Van Eyck*. Anvers, De Sikkel, 1947, 8°, 96 p. illustr. (Maerlant Bibliotheek XX).

En souvenir d'Arthur Cornette, les Editions De Sikkel publient une étude que l'ancien Conservateur en Chef du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers présenta durant la guerre à l'Académie royale de Langue et de Littérature flamandes. C'était à la suite du prêt, consenti à son Musée par le Musée du Louvre, de la Madone au Chancelier Rolin, que

Cornette avait abordé le problème du portrait chez Van Eyck, et qu'il l'avait exposé devant la docte assemblée. C'est cette étude, complétée par la suite, qu'à la demande d'Em. De Bom, la Bibliothèque Van Maerlant s'était réservée et c'est elle qui paraît aujourd'hui. A. Cornette y passe en revue toutes les œuvres eyckiennes de l'espèce. Elles sont connues. Mais ce qui distingue ce travail des précédents, c'est le point de vue un peu différent auquel l'auteur s'est placé. L'expression d'une nouvelle conception de la beauté dans l'évolution de l'esthétique du Moyen Age. Certes cette conception perceait déjà avant le grand Johannes : il y eut des pré-eyckiens dans ce sens aussi ; mais elle atteignit son plus haut développement chez le peintre de l'Agneau ; il se montra à un point inouï observateur à la fois de la physiologie et de la psychologie de ses modèles. De nombreuses comparaisons avec des œuvres d'autres peintres permettent de dégager ce caractère essentiel de la personnalité du maître.

Suivant l'exemple de Van Eyck, Cornette a été perspicace à son tour en scrutant la psychologie artistique de son objet d'observation. Grâce à lui, on possède un bon recueil spécialisé doublé d'un ouvrage de fine critique.

PAUL FIERENS. *Le Fantastique dans l'Art flamand*. Bruxelles. Les Editions du Cerele d'Art. 1947, in-octavo, 97 p. XLVIII pl. comment.

Si l'on veut ramener aux principes les plus simples possible les tendances que manifeste l'art à travers l'évolution de l'humanité, on constate la présence de deux concepts fondamentaux. Le premier vise le réalisme, l'illusionnisme dans la représentation de l'objet-modèle ; il s'adresse à la sensibilité ; le second synthétise, schématise l'objet, dont il tire les caractères les plus saillants ; il met en œuvre l'intelligence. Ne tenant pas compte de toutes les transitions et des nuances inévitables, d'une part on a l'art concret, de l'autre l'art abstrait.

Mais il est encore une autre façon de classer les phénomènes artistiques : c'est de les ranger en ordre essentiel non plus d'après le rôle que joue la sensibilité concrétisante ou la cérébralité abstractive, mais bien l'imagination. Que celle-ci soit simplement reproductrice ou largement constructive, en fait elle s'inspire toujours de la nature. Il n'y a pas d'art « non-figuratif » proprement dit, car les éléments utilisés ont toujours une lointaine origine sensible. Mais l'imagination peut envisager ces éléments soit à la façon concrète, soit à la façon abstraite, et, dans leur agencement, dans leur « construction », il lui est loisible de faire appel à un esprit inventif dont les combinaisons sont illimitées.

C'est à l'imagination basée sur des données concrètes que recourt surtout l'art flamand et l'ouvrage de M. Paul Fierens intitulé « *Le Fantastique dans l'Art flamand* » aide à nous en convaincre surabondamment. Sans doute n'ignorait-on pas avant cet ouvrage... et notre compte rendu, la nature réaliste des Flamands ; mais on traitait un peu l'imagination que ce réalisme comporte à la façon dont M. Jourdain faisait de la prose, c'est-à-dire sans le savoir. M. Fierens insiste sur le caractère débridé, « fantastique », de cette imagination. « Le fantastique des Flamands », écrit-il, « ne s'oppose point au naturalisme initial d'une inspiration qui vient à l'esprit par les yeux, d'une imagination qu'alimente l'observation et qui se nourrit du concret, du palpable, du visible — et qui les dépasse. L'abstraction ne tente point nos maîtres. » Et c'est cette constatation qu'il illustre en passant en revue tout notre art dit « flamand », depuis la femme bien en chair engloutie par un monstre infernal, à la nef romane de Tournai, jusqu'aux femmes en squelette se promenant dans une pièce, sur une toile de Delvaux. Il n'est pas nécessaire d'ajouter qu'on passe par Bosch, Bruegel, Rops et Ensor et que de piquantes comparaisons — toutes à l'honneur de nos vieux maîtres — peuvent s'établir entre tel *Eléphant armé* d'une gravure de du Hamel et certaines œuvres étrangères d'une exposition récente sur la *Tentation de Saint Antoine*.

Il sera peut-être utile d'attirer l'attention sur l'apport considérable que constituent les miniatures, comme par une sorte d'introduction, à l'histoire de l'imagination picturale flamande. Sans être exhaustif — il serait vain d'avoir cette prétention — M. Fierens

apporte là une documentation vraiment nouvelle. On y verra que l'étude des formes plastiques n'est pas si exclusive qu'on veut bien le dire des formes graphiques et même que l'histoire de l'Art ne peut se passer de textes. L'esthétique n'est pas réfractaire à la science. L'homme harmonieusement composé est apte à jouir pareillement de sa sensibilité et de son intelligence. Mâle et Focillon, se complétant l'un l'autre, n'ont-ils pas montré la voie à cet égard ? M. Ficrens s'y avance avec sûreté. Paul ROLLAND.

JOZ DE COO. Rubens Gids voor de Antwerpse Kerken. A. Tekstboek 8° 91 p. ; B. Map met reproducties, 4°, 13 pl. — Anvers, Vlaamse Toeristenbond 1947.

C'est une excellente idée que d'avoir rassemblé ainsi les œuvres de Rubens conservées dans les églises d'Anvers. Leur recherche et leur étude en sont grandement facilitées. L'auteur prépare véritablement la besogne à ceux qui voudraient en savoir davantage ; il fournit même un historique succinct du tableau en cause et, excellente idée, il cite les impressions d'artistes ou de critiques d'art à son sujet. C'est toute une littérature, dans le plein sens du mot, qu'il met ainsi à notre disposition.

De leur côté, les reproductions sont très bien venues et rendront de grands services.

Un souhait, qui voudrait ne pas devenir un regret s'il n'était pas réalisé : c'est de voir l'auteur nous donner quelque chose d'identique au moins pour les Musées d'Anvers, s'il n'ose s'aventurer dans le maquis des collections privées. L'idéal serait de posséder un corpus des œuvres de Rubens conservées dans sa ville.

J. DHONDT et P. DE KEYSER. Gent. Anvers, De Sikkel, 1947, 1 vol in 8°, 334 p. (Collect. Steden en Landschappen, X).

La précieuse collection *Steden en Landschappen* publiée par le *Vlaamse Toeristenbond*, sous la direction éclairée du professeur Leurs et dont on voudrait voir la contre-partie s'établir en pays wallon, non pas pour opposer entre elles les sections linguistiques de la Belgique qu'une culture commune ne sépara jamais, mais pour compléter la documentation dans le même ordre d'idées, vient de s'enrichir d'un nouveau volume, le dixième de sa carrière déjà longue. Ce volume est consacré à Gand.

Gand, à l'inverse de Bruges, qui regarde davantage vers l'extérieur et surtout d'Anvers, qui n'est, historiquement parlant, pas une ville flamande et dont le rôle fut encore plus extra-national, est la ville type de l'ancienne Flandre, le centre producteur alors jamais lassé, la commune puissante et indomptable du Moyen Age.

C'est ce point de vue économique et politique, celui de l'Histoire pure, que M. Dhondt envisage en une synthèse attachante qui se dégage peu à peu de l'examen des origines urbaines, de l'aspect de grandes villes médiévales, du régime aristocratique, des luttes sociales, de l'époque des Artevelde, de la décadence temporaire, de l'essai de République calviniste, de la ville endormie de province et du réveil au siècle dernier.

M. De Keyser a la tâche moins ardue mais non moins attachante, de dresser, en un nombre plus grand de pages (200 au lieu de 150) le tableau d'une activité artistique qui fut assurément bien moins compliquée que tout le reste de l'activité locale. C'est dire que, forcément, on se trouve ici en présence d'un exposé plus analytique que le précédent et, partant, plus utile à l'érudit qui s'identifie en l'espèce avec l'historien de l'art.

Son sujet est réparti en deux grandes divisions : les monuments d'architecture d'un côté et les productions relevant des autres arts, d'un autre côté. Ces dernières se subdivisent à leur tour, suivant la bonne méthode historique parfaitement applicable aux phénomènes artistiques, en Moyen Age, Temps Modernes et Époque Contemporaine. De plus, dans chacun de ces cas, les différentes techniques, encore que variant d'après les époques, trouvent une place logique. Il va de soi que la peinture et la sculpture ont la part du lion, la première envisageant éventuellement la peinture murale et la miniature.

La peinture murale notamment, représentée au XIII^e et au XV^e siècles, fait l'objet d'un chapitre (p. 233-247) plein de considérations inédites dont on ne manquera pas de tirer partie pour l'étude, jusqu'ici assez délaissée, de cette technique en Belgique.

Le chapitre sur la peinture même tire son principal intérêt de ses premiers paragraphes.

Quant à celui sur la sculpture, il rassemble d'une façon cohésive d'anciennes et nouvelles données dont on n'avait, dans les derniers temps, développé la connaissance scientifique que d'une façon fragmentaire (XIV^e-XV^e s.) ; l'importance des ateliers gantois s'en trouve accrue.

Ces quelques lignes de recension ne sont, de notre part, qu'un pâle résumé de notes de lecture faite sous un angle un peu personnel. Mais nous sommes convaincus que tout historien et spécialement tout historien de l'art, trouvera matière à satisfaction sinon à enrichissement de ses connaissances, dans la lecture de ce livre bien présenté. On est loin du guide touristique que pourrait sembler annoncer le titre de la collection.

Paul ROLLAND.

KUNST TE LEUVEN. Louvain. Davidsfonds, 1946, 4^e, 75 p. XCV pl.

On ne sait si l'on doit qualifier ce volume d'ouvrage richement illustré ou d'album savamment commenté, la part matérielle du texte et celle des images étant approximativement égales. Egale est aussi la valeur scientifique de chacune de ces deux parties constitutives, le texte étant établi par d'éminents spécialistes : le chanoine Lemaire, le chanoine E. van Cauwenbergh, le comte de Borchgrave d'Altena et l'abbé Francotte, les images ayant été prises par les Musées royaux du Cinquantenaire et M. Hendrik Amter à Corbeek-Loo.

De cette collaboration, très intime, résulte un ouvrage plein d'unité où les différentes techniques artistiques de Louvain dans le passé sont présentées fort succinctement sans doute, mais très suggestivement aussi. Peintures, sculptures et objets d'arts mineurs sont passés en revue sous l'angle critique et descriptif. De magnifiques reproductions où l'on notera surtout celle du groupe Van der Weyden-Flémalle, dont Louvain peut s'enorgueillir à bon droit, aident non seulement à la complète compréhension du texte, mais à la poursuite de toute recherche supplémentaire que la présente publication ne peut manquer de provoquer, eu égard à l'intérêt des sujets ainsi mis en vedette.

La Firme Brepols à Turnhout mérite tous les éloges pour la remarquable exécution de ce livre-recueil.

Paul ROLLAND.

E. H. ter KUILE. *De Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst in Thielerswaard*. La Haye 1945, un vol. in-8^o.

La commission royale des monuments de Hollande publie un nouveau volume consacré aux édifices anciens du **Thielerwaard**. Cette région est moins riche en monuments de valeur que les provinces de Groningue et de Leide, dont il a été rendu compte ici même. Cependant, le nouvel ouvrage est édité avec la même méthode historique et archéologique, la même abondance de clichés et de plans que les volumes précédents. Et il offre un vif intérêt pour l'histoire l'art en Hollande.

De l'époque romane, le **Thielerwaard** a conservé plusieurs édifices, en général des tours d'églises dont la nef a été reconstruite à une époque postérieure, notamment les tours de Deil, de Rumt, de Geldermalsen. Ces tours sont de lourds massifs carrés placés à l'occident et décorés de larges arcatures aveugles reliées par de minces pilastres, comme celles qu'on voit dans maintes églises de Belgique, en particulier à Saint-Vincent de Soignies, à Sainte-Gertrude de Nivelles, à Saint-Barthélémy de Liège, à Hastière, à Celles, etc. Ce mode de décoration, caractéristique du premier art roman et originaire de la Lombardie, qui l'avait elle-même emprunté à Ravenne, a connu une zone d'expansion très importante dans le nord de l'Europe. Il est intéressant d'en retrouver la trace en Hollande. Seule, dans le **Thielerwaard**, la petite église de Wadenooien a conservé sa nef romane, avec baies encadrées d'arcs de décharge et de pilastres, datée de 1100. On voit les mêmes arcatures, soit aveugles, soit encadrant les fenêtres, au XIII^e siècle à Enspijk et à Gelderen, au XIV^e siècle à Op Hemert.

On rencontre dans le Thielcrwaard quelques gentilhommières, quelques fermes anciennes, des moulins à vent du XVIII^e siècle. Mais le morceau capital de la région c'est la petite ville de Tiel et en particulier, son église. La ville a conservé ses anciennes portes et nombre de maisons de l'époque baroque ; on y voit un charmant pignon avec baies trilobées, appartenant, croyons-nous, au XIII^e siècle. On peut y visiter aussi un musée d'antiquités locales renfermant de curieuses sculptures et un remarquable triptyque, la Tentation de Saint-Antoine, œuvre de Jan Willems de Cock, qui mourut à Anvers en 1527. L'église de Tiel, fondée en 950, date presque entièrement des XIV^e et XV^e siècles. Sa tour occidentale, richement décorée de baies et d'arcs aveugles et son abside ajourée de hautes lancettes sont des œuvres de réelle valeur. La nef est voûtée en berceau, ses bas-côtés couverts de voûtes à liernes et à tiercerons.

Baron VERHAEGEN.

ALBERT GRENIER. *La Gaule celtique. — La Gaule province romaine*. Paris, Didier, 1945 et 1946. 2 vol. 8°, 108 et 143 p. (Collect. « Connais ton pays »).

AUGUSTE BRUN. *Parlers régionaux. France dialectale et unité française*. Idem 1946, 156 p. (ibidem).

Dans la collection française « Connais ton pays », dont M. A. Grenier, membre de l'Institut, assume lui-même la direction, le savant professeur du Collège de France essaie de mettre à la portée de tous les certitudes ou tout au moins les présomptions relatives à la Gaule préromaine et romaine. Il y réussit pleinement en deux volumes aussi agréables à lire qu'à manier.

Extrêmement clair en dépit d'un sujet confus, même pour des initiés, le premier livre se divise fort didactiquement en quatre chapitres relatifs à l'occupation de la Gaule par les Celtes, à la répartition de cette Gaule en grands territoires (Provence, Aquitaine, Celtique et Belgique), à l'histoire politique de la Gaule celtique, ainsi qu'à ses institutions et ses mœurs.

Une précieuse bibliographie aide le lecteur qui veut en savoir plus que ne disent les pages pourtant bien documentées de ce livret d'initiation, à s'orienter dans le dédale des ouvrages d'érudition pure.

Le livre consacré à la Gaule romaine est conçu suivant la même méthode d'enseignement et, je dirais, d'apostolat. Il expose successivement la conquête romaine, l'organisation par César et Auguste, la vie à la frontière de Germanie, la vie à l'intérieur, les premières ruines et la fin de la Gaule romaine.

Il sera très facile d'adapter à ces considérations, forcément générales, le cas de nos territoires dont, d'ailleurs, il est parlé à maintes reprises, la partie s'intégrant au tout.

Grâce à ces deux petits volumes et aux deux volumes publiés chez nous par MM. Tourneur et Breuer dans la collection « Notre Passé », le lecteur belge de bonne volonté se trouvera instruit des choses essentielles relatives à nos plus lointaines origines historiques.

Quant au deuxième volume auquel ce compte rendu est dédié, une extrême curiosité nous a poussé à sa lecture et nous avons été récompensé d'y avoir cédé, car les rapports avec les précédents se sont avérés fort intéressants pour l'archéologue, tout au moins sous forme de questions à poser. En effet, dans son chapitre spécialement consacré à la Gaule romaine, M. A. Brun fait état de la substructure préhistorique antérieure à l'occupation italique et il rattache autant à des prédispositions millénaires qu'à l'évolution du latin à travers le morcellement territorial du Moyen Age, les phénomènes de dispersion linguistique sous forme dialectale. Ces observations nous font nous demander si la différenciation qui s'observe chez nous entre le Picard et le Wallon n'est pas due aussi en partie à une diversité préromaine de langage. Nous plaçant au point de vue archéologique, nous ne pouvons manquer de considérer, d'un autre côté, l'opposition qui se manifeste, de part et d'autre de cette frontière picardo-wallonne, entre l'art scaldien et l'art mosan. Nous ne pouvons évidemment rattacher directement les formes scaldiennes ou mosanes à des antécédents préromains ; ce serait déjà très beau que de

pouvoir en déceler les prodromes lointains au cours des premiers siècles de notre ère. Mais la curieuse communauté, pour les dialectes et l'art médiévaux, d'une ligne verticale de démarcation dans notre pays n'en pose pas moins la question des lointaines origines culturelles distinctes pour l'Ouest et l'Est. Nous essaierons peut-être un jour d'y répondre.

Paul ROLLAND.

RAYMOND LANTIER et JEAN HUBERT. *Les origines de l'art français. Des temps préhistoriques à l'époque carolingienne*. Paris. Guy le Prat, 4^e, 192 p. illustr. (Nouvelle encyclopédie de l'art français).

Nous avons déjà parlé de la collection fort instructive et bien éditée que publie la firme Guy le Prat. C'était notamment à propos de l'art roman. Aujourd'hui l'exposé des périodes stylistiquement antérieures nous parvient et l'impression extrêmement favorable que nous ont laissée nos lectures précédentes se confirme et s'amplifie. Il est vrai que l'éditeur a eu recours à deux spécialistes en leur matière, c'est-à-dire à M. Raymond Lantier, Membre de l'Institut, Conservateur en Chef des Antiquités Nationales, et à M. Jean Hubert, Archiviste-paléographe.

Le premier a traité son sujet de prédilection : l'art préhistorique proprement dit ; l'art du néolithique et de l'âge du bronze ; l'art de l'âge du fer et l'art celtique ; l'art gallo-romain. C'est une longue, très longue période, au regard de celle qui a été confiée au second collaborateur, mais qui s'y lie très bien, non seulement du point de vue historique, mais encore du point de vue artistique sur lequel M. Lantier, celtisant décidé, émet cette opinion que « dans l'histoire de la Gaule la conquête romaine ne représente à tout prendre qu'un épisode. La romanisation fut impuissante à étouffer le vieil esprit celtique, et l'ancien fonds indigène resta toujours une source inépuisable d'inspiration ».

M. Hubert « enchaînant » donc fort naturellement a écrit les chapitres relatifs à l'art chrétien du IV^e et du V^e siècles, à l'art barbare, à l'essor du VII^e siècle et à l'art de l'époque carolingienne.

A côté de l'intérêt très vif qu'il ne peut manquer de porter à l'art celtique et à l'art gallo-romain dans la contribution de M. Lantier, le lecteur de cette revue s'attachera plus particulièrement aux époques envisagées par M. Hubert. Depuis quelques années ils connaissent cet auteur dont nous avons pris ici le grand ouvrage « L'art pré-roman » et ce sera avec un plaisir renouvelé qu'ils liront la véritable condensation qu'il donne de la matière pour ainsi dire retrouvée par lui. Aussi bien, sauf pour les sculptures d'Arlon, l'art pré-chrétien se réduit en Belgique à peu de choses. Par contre, tout ce qui touche à l'art pré-roman, qu'il soit mérovingien (tombeau de Childéric) ou carolingien (Dôme d'Aix) retient l'attention constante des chercheurs.

Sans doute ne convenait-il pas d'entrer à propos de ce volume de haute vulgarisation dans tous les détails techniques que présentent les travaux rigoureusement scientifiques de l'historien-archéologue qu'est M. Hubert. Mais quel que soit le charme de l'expression, on se sent placés sur une base sûre, définitivement établie dans ses fondements, quoique enrichie de détails nouveaux rendus accessibles, comme l'essentiel, au grand public.

Cette « accessibilité » est d'ailleurs favorisée par la présentation matérielle du volume, à laquelle éditeur et imprimeur ont prodigué tous leurs soins, notamment par la reproduction de photographies dont le caractère souvent inédit ne constitue pas le moindre attrait.

Paul ROLLAND.

ERW. PANOFSKY. *Abbot Suger. On the Abbey Church of St. Denis and its art treasures*. (Edited, translated and annotated). Princeton University Press, Princeton, 1946. 8^o 250 p. 26 pl. 1 plan.

Le savant professeur américain donne une belle leçon de critique à ceux qui feraient consister l'Histoire de l'Art dans un simple exposé de faits archéologiques — en l'espèce les faits qui ressortent de son édition de l'œuvre écrite de Suger — ou, dans un sens

opposé, à ceux pour qui la forme purement externe est tout. Son introduction est un tableau historique approfondi de toutes les contingences politiques, sociales et religieuses du moment où le grand abbé de Saint-Denis prit en mains, puis exerça l'administration de la célèbre abbaye, contingences auxquelles s'ajoute le caractère individuel — un peu vaniteux et qu'explique une humble origine — du chef de l'abbaye royale, devenu mentor des princes.

C'est seulement à l'aide de pareilles données que l'on peut comprendre le rôle artistique de Suger, qui l'oppose plus d'une fois à saint Bernard et qui nous le fait souvent comparer à ce que devaient être plus tard les protagonistes somptueux de la Contre-Réforme en face des tendances puritaines du Protestantisme. Suger est l'homme de la victoire gothique à laquelle il mêle de fortes réminiscences romaines : il est le conquérant de l'espace en architecture par la voûte ogivale (1144) et en sculpture par la vraie statuaire (1140) ; il est le protecteur des arts appliqués par son goût des vitraux et des orfèvreries, lesquelles mettent en valeur des « antiques » en même temps qu'elles constituent les œuvres les plus évoluées de la technique occidentale mosane. C'est, pour l'époque, un esprit ultra-« moderne », — il emploie lui-même ce terme, — un homme d'avant-garde, mais intelligent et pour qui la vraie beauté n'a pas d'âge. S'il la rencontre dans des pièces millénaires, il incorpore celles-ci à son trésor et son retour — sans lendemain — à la mosaïque pour orner des tympans est significatif de son éclectisme.

L'édition du triple « Livre de Suger » (*De administratione. De consecratione. Ordinatione*), que double une traduction en langue anglaise, — la première complète en langue vulgaire — est donc précédée d'une introduction réellement substantielle. Elle est aussi suivie de commentaires dont, cette fois, les spécialistes tireront le plus grand profit, car on y traite des questions les plus importantes d'archéologie soulevées par des passages du texte. Dans ces commentaires l'auteur exprime sa propre pensée, la plupart du temps aussi originale que fondée.

Les planches sont relatives à l'architecture, à la sculpture et au fameux trésor. Elles complètent harmonieusement un ouvrage de la plus haute valeur documentaire et didactique.

Paul ROLLAND.

Louise LEFRANÇOIS-PILLION. *L'Art roman*. Paris. Guy Le Prat, s. d., un vol. 4°, 123 p. illustr. (Nouvelle Encyclopédie de l'Art français.)

Charles MAURICHEAU-BEAUPRE. *L'Art du XVII^e siècle*. 1re Pér. 1594-1661. Paris, ibid., id.

Il nous plaît de rassembler en une seule notice ces deux ouvrages édités par une maison intelligente qui veut instruire surtout par l'image et qui y réussit grâce au nombre et à la qualité des illustrations dont elle a fait la partie essentielle — didactiquement parlant — de sa collection intitulée « Encyclopédie de l'Art français ».

Un même esprit scientifique et un même souci du document à la fois peu connu et beau a présidé à l'élaboration formelle de ces deux volumes, nous dirions de ces deux « albums » si le texte ne nous mettait en présence d'ouvrages proprement dits que caractérise une même mentalité également sérieuse et originale.

On connaît la maîtrise de Madame Lefrançois-Pillion en matière de sculpture du XII^e siècle, dont l'étude présuppose celle de toutes les techniques de l'époque ; de son côté, M. Mauricheau-Beaupré est le Conservateur en Chef averti du Palais de Versailles. Pouvaient-on logiquement s'adresser à d'autres personnes pour traiter de l'art roman tout entier et de l'art qui précéda indirectement l'art classique (Henri IV, Louis XIII et début de Louis XVI) ? Les éditeurs Guy Le Prat ne l'ont pas pensé. Il faut les en féliciter, comme il convient de leur savoir gré d'avoir compris si bellement la mission du livre de science et d'art. Où est le temps où l'on traitait l'Histoire de l'Art sans gravures ? Grâce à des éditions comme celles-ci, la méthode moderne d'exposition atteint sa pleine perfection

Paul ROLLAND.

ELIE LAMBERT. *Le Style gothique*. Paris. Larousse. 1944. 161 p. XLVIII pl. (Collection Arts, Styles et Techniques).

Les Editions Larousse poursuivent inlassablement la publication de leur petite collection, à la fois si dense et si pratique : « Arts, Styles et Techniques ».

Elles viennent de lancer dans le grand public un volume de l'espèce, déjà publié durant la guerre sous l'anagramme Emile Berlat et dû à la plume aussi élégante qu'autorisée de M. Elie Lambert.

Nous n'avons pas à présenter M. Elie Lambert aux lecteurs scientifiques ; il s'est spécialisé dans l'archéologie médiévale et son opinion est religieusement écoutée en ce qui concerne l'architecture notamment. C'est précisément ce sujet qu'il aborde dans le présent livre — car toutes les autres techniques sont subordonnées à cet art majeur au Moyen Age — et qu'il résume en tenant compte des progrès incessants que fait la science archéologique surtout en ce qui concerne les questions d'origine.

Avec plus de raisons encore que dans d'autres volumes de la même collection, l'accent principal est ici, quoique le titre n'en fasse pas mention, mis sur la France. Le style gothique est français par excellence : c'est l'*opus francigenum*. Aussi ne se plaindra-t-on pas de voir rejeter à la fin les caractéristiques qu'il présente dans d'autres pays, tous satellites de la France. L'auteur n'en note pas moins objectivement des réactions spéciales dues aux tempéraments nationaux, lesquels ne font que développer une tendance déjà saisissable dans les différenciations régionales françaises.

Nous ne pouvons évidemment entrer dans plus de détails à propos de chacun des chapitres. Disons tout simplement que ce petit livre représente une sorte de « concentré » aussi plaisant — par son illustration — que puissant — par son texte — d'une matière dont la lecture ne se lassera jamais.

Paul ROLLAND.

LUC-BENOIST. *La sculpture française*. Paris, Larousse, 1945. (Collect. Arts, Styles et Techniques), 297 p. XCVI pl.

On ne résume pas pareil ouvrage qui est un des plus forts, matériellement parlant, de ceux que l'infatigable firme Larousse édite dans la collection Arts, Styles et Techniques, et cependant il constitue déjà lui-même un résumé succinct d'une matière qui s'étend des Vénus stéatopyges de la préhistoire aux Vénus non moins adipeuses du cubisme, en passant par l'Ange de Reims et la Danse de l'Opéra. Encore moins peut-on s'attacher à relever certaines thèses de détail pour les discuter.

Tout ce que la matière et le but poursuivi par les éditeurs autorisent à faire, c'est juger de l'ordonnement de la première en fonction du second. Or, notre adhésion est entière à la répartition du sujet entre sculpture romane, sculpture gothique des XIIe et XIIIe siècles, sculpture gothique des XIVe et XVe, sculpture composite de la Renaissance au XVIe, sculpture classique au XVIIe, sculpture classique au XVIIIe, sculpture éclectique au XIXe, sculpture au début du XXe. C'est clair, et la clarté supplémentaire qui résulte d'une collaboration de la division chronologique en siècles avec la division simplement logique n'est pas anti-scientifique, loin de là ; sauf pour la transition romano-gothique, elle profite d'une heureuse quasi-coïncidence.

Au portail de ce monument ramassé que vient d'élever M. Luc-Benoist, nous avons surtout admiré les paragraphes du chapitre premier consacrés aux caractères ; ils sont traversés d'une pénétrante philosophie de l'art.

Paul ROLLAND.

MARCEL AUBERT. *Le Vitrail en France*. Collection Arts, Styles et Techniques. Paris, Larousse, 1946. 146 pages, 64 planches hors texte en héliogravure.

Quoique l'art du vitrail en France possédât déjà une abondante bibliographie, comportant d'ailleurs plus de monographies que d'ouvrages généraux, la publication d'une synthèse à caractère encyclopédique, due à la vaste érudition de M. Aubert, membre de l'Institut, conservateur en chef des Musées nationaux français et professeur à l'Ecole des Chartes, aura été saluée avec joie non seulement par les spécialistes, mais aussi par le grand public cultivé.

La méthode qu'emploie l'auteur est constante. Il divise son sujet en six périodes chronologiques, correspondant aux grandes étapes de l'évolution du vitrail français. Chacun des chapitres ainsi conçus comprend quelques données préliminaires concernant la technique et le style, suivies d'une revue analytique des vitraux, groupés éventuellement par écoles. Un chapitre supplémentaire est réservé au vitrail à l'étranger.

Dans ce « livre de poche » le lecteur s'initiera à tout ce qui est utile de connaître au sujet des verrières françaises depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours.

Au XII^e siècle, époque où chaque m² de vitrail comptait de 350 à 450 petits morceaux de verre, deux écoles principales se partagent le territoire français : d'une part, celle de Saint-Denis et de Chartres, renommée pour ses verrières légendaires où triomphent les bleus et les rouges et dont l'influence rayonne au loin ; d'autre part, celle de la Champagne et du Nord-Est, caractérisée par ses fonds souvent incolores, son beau vert émeraude et ses survivances iconographiques carolingiennes. Un troisième groupe moins important, celui des vitraux cisterciens incolores, annonce les « grisailles » du siècle suivant.

Au XIII^e siècle, l'école de Chartres, dont le rayonnement s'étend alors jusqu'en Allemagne et en Angleterre, poursuit sa brillante activité artistique. Le style reste sensiblement le même, avec de grandes figures dans les fenêtres hautes et des scènes légendaires dans les fenêtres basses, mais les bordures tendront à s'appauvrir. L'émulation gagne tout le pays, où se réalise alors la pléiade renommée des chefs-d'œuvre de Sens, Bourges, Poitiers, Le Mans, etc. A Paris, il y avait encore en 1754 plus de quarante églises ornées de vitraux du XIII^e siècle, qui hélas ont presque tous disparu ! Pendant la seconde moitié du siècle, l'influence des verrières de la Sainte Chapelle se fit sentir à son tour au loin, comme à Tours et à Angers.

C'est à la cathédrale d'Evreux que nous pouvons suivre le mieux l'évolution du vitrail français au cours du XIV^e siècle. Les verrières de la première moitié du siècle s'y rattachent à l'école de Rouen, tandis que celles de la deuxième moitié sont l'œuvre d'artistes parisiens. Par la prédominance du verre blanc rehaussé de jaune à l'argent, par la représentation de hauts tabernacles gothiques surmontant les personnages et par l'introduction de la perspective, l'aspect du vitrail français est complètement transformé. Cette transformation s'étend d'ailleurs à tout le vitrail européen.

Le XV^e siècle, dont la cathédrale de Bourges possède la plus riche collection de verrières, poursuit les disciplines gothiques du siècle précédent tout en y amenant un esprit nouveau. Le mordant sculptural et la richesse chromatique tendent de plus en plus à s'affirmer dans des scènes, qui traversent cette fois les meneaux sous un seul arc architectural.

Dans l'abondante production du XVI^e siècle, dont l'auteur trace avec verve et clarté les grandes lignes techniques et stylistiques, se distinguent plusieurs groupes principaux. C'est d'abord celui de l'Île de France, dont Paris et Beauvais sont les foyers et qui ont à leur actif, grâce au talent très pictural de plusieurs artistes d'envergure, comme Engrand Leprince, une impressionnante série de chefs-d'œuvre, tels que ceux d'Ecouen et de Montmorency.

C'est ensuite le groupe normand où s'impose l'école de Rouen et dont le principal animateur fut le fameux Arnould de Nimègue. Jean Lafond a mis en lumière le rôle prépondérant joué par cet artiste, dont des œuvres nombreuses ornent encore les églises de Rouen et des environs. Après un séjour d'une dizaine d'années en Normandie, Arnould de Nimègue, qui avait déjà travaillé précédemment à Tournai, s'établit à Anvers. C'est là qu'il peignit au moins deux des trois superbes verrières du royaume d'Aragon, destinées au couvent des Carmes d'Anvers (et non de Malines) et dont une se trouve actuellement à l'église Saint-Georges de Londres, tandis que les deux autres ornent la cathédrale de Lichfield. Pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, le style pittoresque et vigoureux introduit par le maître néerlandais cède le pas à l'art plus sévère de la Renaissance classique.

Le troisième groupe, par ordre d'importance, est celui de Champagne. Il existe encore

de nombreux vitraux de l'école de Troyes, qui se caractérisent par leur compartimentage en scènes légendaires et leur fabrication industrielle. Certaines suites furent répétées jusqu'à vingt-sept fois d'après le même carton ! Une évolution du style, cependant, empêcha le vitrail champenois de stagner, en y introduisant une heureuse variété : à l'ancienne tradition française succédèrent les influences du réalisme flamand, puis les élégances de la Renaissance italienne et enfin les disciplines plus froides de l'art classique.

D'autres groupes moins importants, comme celui de Bretagne, où régna au début du siècle une forte influence néerlandaise, et ceux des régions méridionales et septentrionales, sont cependant loin d'être négligeables. Au XVIIe siècle, les émaux superficiels employés concurremment aux verres teints dans la masse et le goût pour les grisailles et pour les vitreries blanches tendant à aiguiller le vitrail sur des voies nouvelles qui en préparent le déclin.

La renaissance du vitrail français au XIXe siècle fut laborieuse au début, mais prit bientôt une extension rapide. En 1836, quatre manufactures de vitraux s'étaient fondées en France. Ce nombre était décuplé en 1849 et montait à cent cinquante en 1863 !

Le XXe siècle, enfin, vient ajouter à tout l'héritage traditionnel les aspirations originales de l'art moderne, jointes à de nouvelles possibilités techniques, qu'il importe de discipliner suivant les normes d'un art sain et compréhensible de tous.

On peut certes qualifier d'excellent cet exposé clair et condensé de l'art plusieurs fois séculaire du vitrail français. Quelques inévitables longueurs dans la nomenclature des vitraux ne pouvaient pas être évitées, étant donné le caractère encyclopédique de cet ouvrage, parfaitement documenté et qui mérite tous les éloges.

Nous nous permettrons quelques remarques de détail en ce qui concerne le vitrail en Belgique, traité en trois pages au chapitre VI, où l'auteur s'occupe sommairement du vitrail à l'étranger.

Ainsi, les verrières du XVe siècle à Hal, Lierre et Anderlecht auraient, semble-t-il, mérité une mention.

Marie de Bourgogne, morte en 1482, n'a pu donner au début de XVIe siècle le vitrail de la Fuite en Egypte ornant l'église Sainte-Waudru de Mons, mais elle y figure à titre posthume comme mère de Marguerite d'Autriche. Quant au vitrail de l'Ascension de la même série, c'est évidemment Jeanne et non Jean d'Aragon, qui s'y trouve représentée. Aucune haute architecture, mais de maigres tentures et des armoiries forment ici le décor supérieur.

Signalons aussi que parmi les quinze verrières anciennes de l'église Saint-Martin de Liège, quatre sont du XVIIe siècle.

A l'église Sainte-Gudule de Bruxelles, le vitrail du Jugement Dernier, portant deux fois la date de 1528, ne peut être l'œuvre ni de Frans ni de Jacques Floris. On pourrait croire, d'après le texte, que Bernard Van Orley a travaillé d'après les cartons de Michel Coxie, tandis que c'est d'après les dessins de ces deux artistes que le peintre-verrier Jean Haeck exécuta les verrières qui ornent encore la chapelle du Saint Sacrement de la collégiale de Bruxelles. La « fort jolie Vierge » du vitrail donné en 1538 à cette même église par l'épouse de feu Louis II de Hongrie est sans contredit une restauration du XIXe siècle. Il nous faut aussi rectifier les dates des vitraux de l'archiduc Léopold et de l'empereur Ferdinand III, œuvres qui sont respectivement de 1654 et de 1656.

Enfin à Anvers, les verrières du XVIIe siècle à la cathédrale et à Saint-Jacques, exception faite pour celles de Jean de Labaer, montrent malheureusement, non pas un prestigieux prolongement de l'art du vitrail en Belgique, mais un lamentable laisser-aller dans un centre artistique qui fut au XVIe siècle le plus brillant du pays.

Ces petites rectifications faites dans un ouvrage d'envergure, comme celui qui nous occupe, ne lui enlèvent rien de sa valeur, puisqu'elles sont faites dans un chapitre annexe, situé comme à l'ombre des puissants chapitres où se traite la matière proprement dite annoncée par le titre : « Le Vitrail en France ».

J. HELBIG.

GEORGES FONTAINE. *La Céramique Française*, Collection « Arts, Styles et Techniques », Paris, Larousse, 1946, 151 pages, 163 documents répartir sur 64 planches hors texte en héliogravure.

On peut qualifier de tour de force cette synthèse à la fois très condensée et très complète, dans laquelle M. Fontaine, Administrateur Général du Mobilier National et des Manufactures Nationales des Gobelins et de Beauvais, expose avec précision et sans emphase toute l'histoire de la Céramique française.

Après avoir défini, dans son introduction, les principaux stades techniques de l'évolution de la céramique et tracé largement le cadre historique de cette évolution en France, l'auteur s'attache à l'étude détaillée de toute la production française : poteries mates et vernissées, faïences ordinaires et fines, porcelaines tendres et dures et, enfin, recherches récentes. Cet exposé magistral nous donne, pour chaque centre de fabrication, la substance de son histoire, avec ses gloires et ses avatars, suivie d'une description des décors qui caractérisent sa production.

Pour terminer, l'auteur constate qu'après avoir subi les influences de la majolique italienne, de la faïence de Delft, de la porcelaine d'Extrême-Orient et de Meissen, de la faïence fine anglaise et du grès rhénan, la céramique française parvint toujours à assimiler ces éléments étrangers pour en réaliser des créations vraiment originales. Elle eut d'ailleurs aussi, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, un puissant rayonnement sur toute la céramique européenne, de l'Italie à la Suède et de la Hollande à la Hongrie. Ce prestige s'exerça moins par la pression matérielle de ses techniques que par la large diffusion de ses styles, de ses décors et de son esprit.

En annexe de l'ouvrage, nous trouvons la liste méthodique des principaux centres céramiques français avec mention de leurs différentes périodes de fabrication, l'index des articles, le répertoire des fabriques, une liste de termes techniques, deux pages de bibliographie et enfin la table des planches et celle des matières.

A cet aperçu général du travail encyclopédique, dû à l'érudition de M. Fontaine, ajoutons quelques remarques de détail.

Ainsi, dans une introduction nous lisons la phrase déroutante suivante : « On imagine, en occident, à l'époque carolingienne, de recouvrir les pièces d'un enduit transparent à base de plomb, à tort appelé vernis ou glaçure. » Il n'y aurait donc pas, selon l'auteur, de mot propre pour désigner l'enduit plumbeux, déjà connu dans l'Antiquité orientale et dont l'emploi fut vraiment universel. Louis Franchet, ce technicien français de haute réputation, adopte pourtant le terme de « glaçure » pour tout enduit transparent, coloré ou non, plumbeux ou alcalin, ne formant pas corps avec la masse céramique. L'« émail », qui est de la même famille, ne s'en distingue que par son opacité, due à l'adjonction d'oxyde d'étain. Quant à la « couverte » et au « vernis », ce sont d'après lui des enduits faisant corps avec la masse céramique, comme pour la porcelaine et le grès. L'éminent archéologue belge, le professeur Marcel Laurent, avait adopté cette terminologie. Il serait temps, semble-t-il, que l'on définisse une fois pour toute, d'une manière précise et officielle, ces différents vocables, dont l'emploi est laissé à la fantaisie des auteurs.

M. Fontaine nous dit, d'autre part, que les frères Elers, de nationalité hollandaise, se rendirent compte à Burslem vers 1680-1690, par une circonstance fortuite, que le sel marin donnait aux pièces une glaçure translucide. Ignoraient-ils donc la technique du grès vernissé, qui était déjà en pleine efflorescence au XVI^e siècle, tant à Raeren dans les Pays-Bas que dans les centres rhénans ?

Dans l'étude du pavement céramique de l'église Saint-Nicolas de Brou, que l'auteur attribue à des potiers italiens ambulants, il aurait peut-être été bon de rappeler l'opinion du Dr Chompret, reprise par M. l'Abbé L. J. M. Philippen, qui reconnaît à ces carreaux une origine anversoise.

Sept pages seulement sont dévolues à l'étude de la faïence fine en France. L'auteur constate d'ailleurs que cette étude n'a pas été poussée à fond jusqu'à présent. Il en est de même en Belgique, où la bibliographie concernant la faïence fine du XI^e siècle, à part peut-être celle d'Andenne, est des plus pauvres.

Quoi qu'il en soit, la bibliographie de la Céramique française s'est enrichie, grâce à la contribution de M. Fontaine, d'un livre de poche très pratique, de consultation aisée et de valeur scientifique de premier ordre, où se trouve condensé tout l'essentiel connu d'un sujet extrêmement vaste.

J. HELBIG.

Arts, Musées et Curiosités en France, 1946, Paris, Les Editions Artistiques et Documentaires, 1946, 8°, 579 p. illustr., LXIV pl. (Bruxelles, les Editions Romainville, 11b, rue de Stassart).

C'est un instrument de recherche et de travail infiniment précieux que viennent de livrer les Editions Artistiques et Documentaires, avec l'aide de M. Pierre Darras, directeur honoraire du Département des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

On ne saurait imaginer les services qu'il peut rendre, car il fourmille de renseignements de toute nature et up to date — ce qu'il importait de posséder après la rupture causée par la guerre — sur les institutions, les organismes et les hommes qui, en France, touchent de près ou de loin à l'Art et à l'Histoire de l'Art.

Musées et bibliothèques nationaux et de province avec leurs caractéristiques, leurs œuvres principales et leur personnel scientifique ; Administration et Enseignement des Beaux-Arts ; Institut de France ; Prix, Fondations et Bourses ; Sociétés ; Manufactures artistiques de l'Etat français ; Renseignements sur la propriété artistique ; les artistes disparus depuis 1939 ; la vie artistique en 1944-45 ; les listes et adresses d'artistes, de galeries d'art ancien et moderne ; les éditions et les ventes, tout cela constitue un répertoire de la plus haute valeur.

Mais il ne s'agit pas seulement d'un annuaire de la plus stricte précision utilitaire ; on y trouve aussi des études de présentation fort lisibles. L'une, signée par M. Paul Deschamps, attire l'attention sur le remarquable Musée de la fresque, inauguré en 1945 au Palais de Chaillot ; une autre, signée par M. Raymond Cogniat, traite du Mouvement de la peinture en 1945 ; une troisième, sous la signature de M. Michel Faré, expose les nouvelles tendances de l'Art décoratif ; une autre encore, sous la plume de M. Yvon Bizardel, évoque l'exode des œuvres d'art et les sanctuaires parisiens.

Au centre du volume, gros de 579 pages, on a rassemblé 64 planches hors texte, en héliogravure, représentant des œuvres de choix conservées dans les Musées et les Bibliothèques. Le reste de l'ouvrage est illustré en simili.

Nous souhaitons une large diffusion à ce recueil, indispensable à tous ceux qui patronnent, professent, pratiquent, étudient ou simplement aiment les arts d'autrefois comme ceux d'aujourd'hui.

ANDREAS OLDEBERG. *Metallteknik under Förhistorisk Tid*. Lund 1942-1943, 2 vol. in-4°, 243-273 pp. ill.

Voici un travail qui vient à son heure ! En effet. Il paraît aujourd'hui possible d'étudier les origines et le développement de la métallurgie préhistorique au point de vue technique, grâce aux fouilles systématiques menées dans ce sens depuis quelque vingt ans tant en Europe centrale que dans les pays nordiques, grâce surtout aux moyens que la science moderne met à la disposition de l'archéologie pour l'étude des métaux. L'important travail de M. Oldeberg, rédigé en suédois, mais qu'un long résumé en langue allemande nous rend accessible, comprend deux parties bien distinctes.

Dans la première partie, l'auteur s'astreint à faire l'histoire de l'emploi de chacun des métaux. Il constate qu'en Europe centrale, le cuivre apparaît dès l'époque néolithique et y est employé à l'état naturel au même titre que les basaltes, néphrites, diorites et autres pierres dures qui tentent à supplanter le silex. En effet, l'on constate que pour les haches de cuivre les plus anciennes, le métal est traité comme de la pierre. Ce n'est qu'au début de l'âge dit du bronze I que la fonte du cuivre est appliquée. A cette même époque, les fondeurs tendent à alier le cuivre à d'autres métaux : argent, antimoine, étain. C'est ce dernier alliage qui l'emporta et qui donna une matière solide, fusible et résistante : le bronze. Durant plusieurs siècles du deuxième millénaire avant J.-C., les

artisans recherchèrent les proportions idéales de l'alliage et la meilleure température de fonte. Cette « genèse » du bronze ne se peut observer qu'en Europe centrale, qui connut un âge du cuivre, alors que l'Europe occidentale connut directement et plus tardivement l'âge du bronze. La provenance des métaux de cuivre et d'étain aux époques préhistoriques et protohistoriques est inconnue. Il faut attendre Tite-Live et l'époque romaine pour savoir que l'étain, par exemple, provenait principalement d'Espagne et de Grande-Bretagne.

M. Oldeberg étudie également l'emploi des autres métaux, étain, plomb, zinc, antimoine et enfin les métaux précieux : l'or et l'argent. Il constate que le phénomène de la dispersion beaucoup plus dense de l'or que de l'argent en Egypte, se remarque également dans toute l'Europe aux âges du bronze, de Hallstatt et de La Tène. Toutefois, dans les pays scandinaves, l'or n'apparaît qu'après le deuxième siècle après J.-C.

La découverte du fer et de ses possibilités bouleversa à plus d'un titre l'usage des métaux aux époques protohistoriques. Tout d'abord, de métal utilitaire, le bronze devint matière de luxe dès l'époque de Hallstatt. Les artisans en réservèrent l'emploi surtout pour les armes et les boucliers de parades, les ornements, les bijoux et la vaisselle. D'autre part, l'usage du fer, grâce aux recherches industrielles des Celtes, contribua à développer très rapidement et à multiplier l'outillage.

La deuxième partie du travail de M. Oldeberg est consacrée à l'étude de l'outillage ainsi que de la technique proprement dite et surtout des procédés de décoration du métal : ciselage, moulage, incrustation, filigrane, « kerbschnitt », etc., et de leur évolution. C'est peut-être la partie la plus originale et la plus informée du travail, car elle englobe toute la préhistoire de l'Europe et ce, jusqu'aux invasions des Vikings en témoignant du fait que malgré les bouleversements incessants des peuples dont l'Europe fut le théâtre de l'âge du bronze au Xe siècle les techniques parvinrent non seulement à se maintenir et à se répandre, mais même à atteindre un étonnant raffinement.

L'ouvrage se termine par un important appendice donnant les résultats de l'analyse micro-photographique, micro-chimique, métallographique et spectrale de pièces de bronze et de cuivre de l'époque préhistorique. L'on sait l'importance de ces méthodes pour l'étude de la provenance des objets de fouille. Elles ont l'avantage de laisser l'objet dans l'état physique inaltéré, ce qui ne permettrait pas une analyse chimique.

Le travail de M. Oldeberg est complémentaire de celui de M. Ohlhaver : « Der Germanische Schmied und sein Werkzeug », et de MM. Salin et France-Lamord : « Le fer à l'époque mérovingienne ». Complémentaire, car au lieu d'isoler l'étude du métal à une époque ou à un lieu déterminé, il la situe dans son cadre historique en en reprenant embryologiquement l'évolution, et montre ainsi de façon éclatante comment certaines techniques, certains outils ou décors que l'on voit utiliser ou exécuter au début de notre ère constituent en réalité la résultante d'efforts et de réussites parfois millénaires. Peut-être de nouvelles découvertes viendront-elles infirmer certaines conclusions avancées par l'auteur. Cela importe peu ; son travail fait le point excellemment et son information parfaite en est garantie d'authenticité. En effet, pour étayer ses déductions, l'auteur s'appuie sur des trouvailles parfois inédites, toujours peu connues dont il donne d'abondantes reproductions photographiques. Enfin, le sujet même du livre, qui est la lutte incessante de l'homme pour plier à son usage la matière rebelle et mystérieuse et la rendre utile, confère à ce travail une émouvante et réelle grandeur.

G. FAIDER-FEYTMANS.

II. REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

1. Sculpture et Arts décoratifs — Beeldhouwkunst en Sierkunsten

— Quand on a retiré des décombres du croisillon nord de la collégiale Saint-Pierre à Louvain, les fragments de ce qui avait été la célèbre «Sedes Sapientiae», il fallait être optimiste jusqu'à la témérité pour parler d'une restauration et cependant la patience et le talent du sculpteur Jos. van Uijtvanck ont opéré ce véritable miracle. Monseigneur R. MAERE, qui commente ce sauvetage, a plusieurs titres pour le faire. En 1922, il nous a donné une remarquable notice sur cette œuvre, et de plus il est, depuis des années, un des membres les plus compétents et les plus dévoués de la commission chargée de veiller à la conservation de notre patrimoine artistique. (*De Sedes Sapientiae van Leuven en haar jongste herstelling. Miscellanea historica in honorem Alberti De Mayer*, Louvain et Bruxelles 1946, t. I, pp. 49-54.)

— L'abbé ANDRE LANOTTE a parfaitement raison de rattacher La Sainte Barbe de l'église de Live aux œuvres que le comte de Borchgrave d'Altena attribue au maître du retable du béguinage de Tongres (*Namurcum*, t. XX, 1943, n. 1, pp. 1-5).

— Tout l'art des sculpteurs de retables se reflète dans «Une Noix de chapelet» comme celle que le comte JOS. de BORCHGRAVE d'ALTENA étudie dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (3e série, t. XVII, 1946, pp. 47-50). Les difficultés techniques d'œuvres en un si petit format ne nuisent en rien à la valeur esthétique de cette double composition : l'Adoration des mages et sa préfigure, la Visite de la reine de Saba. Les agrandissements photographiques en sont la preuve éclatante.

— Avec une patience de bénédictin et une science accomplie de la paléographie comme de la recherche des documents, M. A. JANSEN exhume sans cesse des archives des matériaux pour l'histoire de la sculpture de la grande Renaissance dans notre pays. Cette fois c'est des Colyns de Nole et de leurs élèves qu'il traite. Toute la substance d'une monographie est condensée en ces pages, où on n'aura qu'à puiser. (*De Antwerpsche Beeldhouwers Colyns de Nole. Koninklijke Oudheidkundige Kring van Antwerpen, XIXe Jaarboek*, 1943, pp. 37-107).

— M. Fernand COURTOY dans *Le travail et le commerce de la pierre à Namur avant 1500*, donne des éléments précieux pour l'histoire économique de notre pays, mais c'est aussi un sujet qui touche de près l'histoire de nos ateliers de sculptures. Aussi aurons-nous garde de manquer de signaler cette étude si solidement étayée par des documents d'archives. (*Namurcum*, t. XXI, 1946, pp. 17-29).

— Le comte Joseph de BORCHGRAVE d'ALTENA n'est pas homme à dormir sur ses lauriers. A peine avait-il terminé son inventaire archéologique de l'arrondissement de Louvain, qu'il reprenait déjà son labeur acharné dans l'arrondissement de Bruxelles. Cela nous vaut le tome XLVII (1944-46) des *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* qui ne comporte pas moins de 262 pp. et 182 pl. Il serait vain de vouloir analyser cet inventaire. Quant à le contrôler, ce serait plus inutile encore ; l'auteur a fait ses preuves. On voudrait lui adresser des félicitations, mais ce seraient des redites, même si l'on empruntait au regretté maître Marcel Laurent, les éloquents éloges qu'il a décernés, devant la classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale au premier tome des *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant*.

— Il y a des tendances en archéologie, comme dans toutes les sciences d'ailleurs, et nous constatons actuellement un retour à l'étude des thèmes iconographiques. Depuis quelques années, on pensait qu'il fallait viser presque uniquement à l'étude de l'évolution des formes. Mais pour bien juger de la valeur d'une œuvre d'art, il faut connaître sa signification intégrale. En effet, si l'on fait abstraction du sujet, on risque de ne jamais entrer en communion avec l'âme de l'artiste. L'art reflète une évolution continuelle du sentiment et de la société. Une étude comme celle de Mgr R. MAERE en est la preuve. Pour traiter comme il l'a fait de « L'Enfant Jésus et de la Crèche dans l'iconographie chrétienne », il fallait allier une érudition qui n'ignore rien et une logique rigoureuse capable de mettre en œuvre selon un ordre strict des matériaux surabondants, sans jamais laisser dévier le sujet. (*Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1946, pp. 33-49).

— A propos de l'ivoire de Genoels-Elderen et des fonts de Tirlemont, le comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA consacre une étude très complète au Christ vainqueur du Mal. Sujet assurément très vaste, puisqu'il implique toute l'idée de la Rédemption et de la défaite de Satan et de la Mort. Ainsi, si le mal est presque toujours symbolisé par l'aspic et le basilic, l'image du Christ apparaît avec des variantes notables, depuis le Christus Belliger Insignis de Visé (IXe s.), étudié jadis par Marcel Laurent, jusqu'au Christ de la chasse de St Eleuthère à Tournai (XIIIe s.), qui n'est autre que le Christ ressuscité tenant l'étendard du salut et non plus une lance surmontée de la croix. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 4e série, t. XVIII, 1946, pp. 29-49).

— S'aidant des *Vitae Sancti Martini* de Sulpice Sévère et de Grégoire de Tour, ainsi que de nombreux écrits hagiographiques, Mlle Marguerite CALBERG explique le thème iconographique de l'Antependium de l'église de Saint-Martin à Liège, actuellement conservé dans les collections des Musées Royaux. Cette œuvre n'a jamais été si minutieusement scrutée. L'étude du sujet aboutit à confirmer l'origine liégeoise de l'œuvre. Il y a, en effet, un indice révélateur dans le choix de scènes telles que la vision de l'archevêque de Cologne, la guérison d'Eracle, la fondation de l'église Saint-Martin. L'auteur fait une allusion aux bibliothèques monastiques de Saint-Jacques et de Saint-Laurent, qui auraient servi à documenter l'auteur du carton. Il nous est parvenu quelques catalogues anciens des livres de monastères. Il semblerait donc qu'une recherche aurait pu être tentée dans ce sens, mais l'auteur était en droit d'estimer que le sujet avait été assez développé. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3e série, t. XVII, 1945, pp. 22-45).

— Une miséricorde des stalles de Sainte-Gertrude à Louvain a attiré l'attention de Mlle Antoinette DOUTREPONT. Des recherches dans les écrits hagiographiques du Moyen Âge lui ont permis de l'identifier comme une représentation inconnue de la légende du chevalier sauvé par sainte Gertrude. (*Miscellanea Historia in honorem Alberti De Meyer*, Louvain 1946, pp. 638-649).

— Par des acquisitions vraiment très judicieuses, sir William Burrell s'était constitué une collection probablement unique de tapisseries. De collectionneur réputé, il est devenu maintenant un grand mécène, en offrant au musée de Glasgow ses merveilleuses tentures gothiques auxquelles le Dr Betty KURTH consacre une longue notice. La majeure partie de ces pièces viennent de notre pays et comptent parmi les plus connues. Il suffit de citer un fragment de la tapisserie d'Angers par Hennequin de Bruges, une tapisserie des VII sacrements par Pasquier Grenier, deux de la Guerre de Troie, une de l'histoire d'Hercule, les Bohémiens, la Chasse aux filets, enfin une dernière « à la manière de Portugal et de l'Inde » par Pasquier Grenier. Toutes de Tournai. Bruxelles est représenté dans la collection par une pièce de la suite des sept péchés capitaux, une autre appartenant au Credo et la Visite de la reine de Saba. (*Masterpieces of gothic tapestry in the Burrell Collection. The Connoisseur*, t. CXVII, n. 499, Mars 1946, pp. 3-12).

— Le «Chevalier sur un fond de fleur» étudié par M. MURRAY ADAMS-ACTON est une pièce un peu moins connue que les précédentes. L'auteur la date judicieusement de 1480, en effet le décor du fond et l'armure confirment cette date. Il a, peut-être, tort d'écarter la thèse selon laquelle il s'agirait d'un des neuf preux. A son avis, ce serait, ne disons pas un portrait, mais l'effigie d'un seigneur de l'époque. Mais alors pourquoi ne porte-t-il pas un penon conforme au blason tissé dans un angle de la pièce ? Le dragon qui figure dans l'oriflamme fait songer aux armes de fantaisie attribuées, par les héraldistes, aux neuf héros. La seconde pièce étudiée, un épisode de la vie d'Hercule, serait de Joos van Audenaerde d'après Pierre Feret de Tournai. Comme l'auteur ne donne pas ses arguments, une discussion n'est pas possible, mais une chose est incontestable, c'est le caractère nettement tournaïsen de la pièce. (*Gothic tapestries in the collection of Sir P. Malcom-Stewart, bart., The Connoisseur*, t. CXVII n. 500, juin 1946, pp. 71-72.)

— Publiée dans une revue fort répandue, mais par contre destinée au grand public, l'étude de Mme CRICK-KUNTZIGER : « *Les Chefs-d'œuvre du Musée de Vienne — Les tapisseries de l'ancienne couronne d'Autriche* », risque d'être négligée par les spécialistes, alors qu'à côté du catalogue officiel, elle constitue une espèce de catalogue critique avec tout un appareil de références. Ce n'est pas tant que les notices rédigées sous la direction de M. Buschbeck soient inexactes, mais leurs auteurs ne tiennent pas assez compte des travaux récents. Aussi à propos de la tenture de «Vertumne et Pomone, comment peut-on encore dire que le style des cartons rappelle la manière d'Etienne Delaune ? Comment encore peut-on considérer l'attribution à Jan Vermeylen comme l'opinion d'une autorité et non comme une chose universellement admise ? (*Les Beaux-Arts*, t. XI, n. 380, 20 juin 1947, pp. 2-3.)

— D. Maria José de MENDENÇA a étudié une pièce trop peu connue où l'on voit unis d'une façon singulière une scène allégorique représentant la musique et des épisodes de la psychomachie. L'auteur adopte l'attribution donnée par Mme Crick-Kuntziger. (*Una tapeçaria das vicias e das virtutes «a musica»*. (*Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, t. I, n. 1, 1946, pp. 30-36.)

— Par le choix judicieux du titre de son étude publiée dans *Hyphé* (t. I, n. 5/6, pp. 216-222), Mlle M. CALBERG nous dispense d'en donner des conclusions. Elles se trouvent résumées dans cet énoncé : *A propos de deux tapis de table tournaïsiens de 1636 conservés à l'hôtel de ville de Furnes.*

— Dans : *Nappes et serviettes du XIXe siècle à décor égyptien*, le même auteur démontre comment un fabricant de linge damassé a utilisé un recueil de dessins de l'ornemaniste Liénard. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3e série, t. XVIII, 1946, p. 63-66.)

— Deux articles de M. A. L. GUTMANN : *Le développement du style dans la tapisserie et Les grandes manufactures de tapisseries* ne sortent pas du domaine de la vulgarisation, mais ne sont cependant pas à négliger parce qu'ils mettent bien en relief le rôle de notre pays dans le développement de cet art. (*Les Cahiers Ciba*, t. I, n. 6, 1946, pp. 174-182 et pp. 183-191.)

— Sous le titre collectif : *Modes et tissus à la cour de Bourgogne*, M. H. WESCHER a donné une série de petites études qui doivent être signalées au même titre que les deux précédentes. (*Les Cahiers Ciba*, t. I, n. 9, 1947, pp. 295-326.)

— *Le Point à l'aiguille au XIVe siècle* n'est pas particulier à notre pays, mais nous signalons cependant l'étude de Mlle E. MAILLARD parue dans *Hyphé* (t. I, n. 5/6, pp. 211-215), parce que l'auteur a porté principalement son attention sur une bourse à relique du Musée de Namur.

— Les deux inconnus dans les vitraux de la collégiale Sainte Gudule à Bruxelles sont des proches de Charles-Quint. Faute d'arguments probants, M. Jean HELBIG examine les diverses hypothèses et procède par élimination. C'était la seule méthode acceptable. (*Pro Arte*, n. 56, Décembre 1946, pp. 335-340.)

— Les églomisés des Musées Royaux d'Art et d'Histoire ne relèvent pas tous de notre art. Par contre, M. J. HELBIG complète son étude en citant beaucoup de pièces ne faisant pas partie de nos collections nationales. La plus intéressante de toutes est un triptyque bien connu, où se reflète la manière d'Hugo van der Goes. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3e série, t. XVII, 1945, pp. 51-60.)

— Les arts graphiques donnent souvent des indications pour l'étude des arts industriels. Ainsi, M. J. HELBIG a trouvé dans un vitrail de Liège la représentation d'un vase d'un type qui a été imité à Nevers. Le modèle est probablement une orfèvrerie ou une faïence italienne. (*Buirs à anse en forme de dragon Faenza*, t. XXIII, 1947, pp. 9-10.)

— Les Porcelaines de Monplaisir sont relativement rares, aussi on lira avec intérêt la note de M. J. HELBIG qui en signale quelques-unes jusqu'ici inédites. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3e série, t. XVIII, 1946, pp. 53-58.)

— Mlle A. BARA étudie avec beaucoup de méthode et de précision Les argenteries du legs H. Verhaege de Naeyer. Elles sont dignes à la fois du mécène qui les a léguées et des collections de l'Etat dont elles feront désormais partie. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3e série, t. XVIII, 1946, pp. 59-62.)

— L'identification du premier propriétaire d'une peinture sous verre appartenant à nos Musées, due à M. O le MAIRE, n'apportera aucune indication utile à l'étude de cette œuvre, puisque cet Antoine van der Noot n'est précisément pas le premier à avoir possédé cet églomisé. Le titre est donc décevant et inexact. En matière de noble science du blason, Joseph Destree n'était peut-être pas une compétence. Il a eu tort de s'aventurer dans le domaine de la généalogie, où il a « accumulé les erreurs », mais nous doutons qu'il ait été jusqu'à « fausser l'opinion des archéologues ». Il serait à démontrer qu'il a erré jusque dans ses conclusions. Une étude récente de M. J. Helbig, signalée un peu plus haut, les confirme au contraire pleinement. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3e série, t. XVIII, 1946, pp. 50-52.)
Jean SQUILBECK.

— Dans *The Art Bulletin* de New-York (March 1945, pp. 65-66), Miss VIRGINIA WYLIE étudie un petit édicule en cuivre, formant dais pour une statuette de la Vierge, avec volets gravés, reposant au Muséo Sacro de Rome et apparenté à un édicule de même nature, mais un peu plus grand, provenant de Tournai et conservé aujourd'hui au Schloss Museum de Berlin. Par la gravure des volets et les décors estampés du pied qui, ici, ajoutent une relation supplémentaire avec les œuvres d'Hugo d'Oignies, l'auteur de l'article est amené à considérer la pièce comme originaire de nos contrées et à lui assigner la date de 1245-1270. Peut-être aurait-elle pu envisager aussi l'émail qui servait de nimbe à la Vierge ?
P. R.

2. Varia

— On trouvera dans *Principes et problèmes de Géographie humaine*, par M. A. LEFEVRE (Bruxelles, Editorial office, 1946, 8°, 203 p., 64 fig., 6 cartes, un hors texte) non seulement un bon manuel destiné aux étudiants en sciences géographiques et historiques, mais encore un ouvrage qui fera réfléchir les historiens et surtout les historiens de l'art sur les relations étroites qui s'établissent entre la géographie et certaines manifestations de l'activité humaine. Dans la partie du livre spécialement consacrée à la géographie de

l'habitat, l'auteur consacre un chapitre spécial aux formes architecturales des maisons et aux matériaux de construction. On n'y lit point de vulgaires banalités !

— Dans deux opuscules : *Stavelot, Cité de Saint Remacle* (Stavelot 1947) et *Œuvres d'Art de l'ancienne abbaye de Stavelot exilées en Allemagne* (La Vie Wallonne, 1947), M. W. LEGRAND fournit une excellente documentation sur l'état actuel des richesses de Stavelot en matière de monuments, et surtout de mobilier d'art, ainsi que sur certaines œuvres d'origine stavelotaine dont la restitution par l'Allemagne serait souhaitable. On connaît assez la valeur des œuvres exécutées sous l'impulsion de l'abbé Wibald pour donner raison à l'auteur à ce propos. Ses vœux n'ont-ils pas déjà été exaucés en ce qui concerne les archives de l'abbaye, dont M. Sabbe vient d'opérer la récupération ? Quant aux richesses actuelles, on félicitera M. Legrand de les décrire minutieusement, à commencer par la fameuse chasse de Saint Remacle et le buste-reliquaire de Saint Poppon.

— On a constaté avec plaisir, depuis quelques années, la publication de monographies de communes du Hainaut par des prêtres du diocèse de Tournai attachés à d'intéressantes paroisses. Aujourd'hui c'est M. R. RICHE, ancien vicaire de Soignies, qui consacre un volume de 140 pages à cette ville sous le titre de « *La Vie à Soignies hier et aujourd'hui*. » (1947). (Sous les auspices du Cercle Archéologique du Canton de Soignies et chez l'auteur, curé à Blaugies.)

Après une sorte d'introduction historique bien charpentée (pp. 5-26), mais que nous aurions cependant désirée plus longue, en traitant notamment des origines urbaines et de l'industrie lainière médiévale, l'auteur détaille à souhait, parmi les choses qui intéresseront le plus le lecteur non-local, l'histoire du chapitre de Saint-Vincent, l'évolution des paroisses et, sur ces bases, la construction des édifices religieux. Dans ce dernier cas l'ordre chronologique des faits est observé, à la façon de nos anciens annalistes, ce qui rend d'incontestables services, mais ne permet pas de retrouver tout de suite l'objet de la recherche (une table idéologique pourrait être ajoutée).

D'autres renseignements, de nature administrative, politique et économique, complètent ce recueil documentaire de réel intérêt et dont la consultation est nécessaire à tout érudit que préoccupe l'histoire des villes écloses à l'ombre des institutions religieuses médiévales.

— *L'Histoire de Thumaide* (Gembloux, Duculot, 1945, in-8°, 118 p.), qui fait dignement suite aux excellentes monographies que M. l'Abbé J. GORLIA a déjà consacrées aux villages de Rameignies, Wadelincourt et Basècles, fournit de précieux renseignements archéologiques concernant notamment l'église du XVIII^e siècle et son trésor.

— Ce n'est pas seulement la région de l'Est de la France qu'intéressera l'opuscule de M. ADOLPHE RIFF intitulé *l'Art populaire et l'artisanat rural en Alsace* (Strasbourg, Oberlin, 1945, 16 p., pl.), son objet, relatif à des techniques dont certaines sont nôtres *mutatis mutandis*, et ses considérations générales, valables pour toutes les régions à restaurer, débordent de loin le cadre que délimite apparemment le titre. De bons relevés et d'excellentes reproductions photographiques illustrent cet essai.

— En dépit des apparences, le petit volume dans lequel Mlle S. BERGMANS a eu l'heureuse idée de rééditer partiellement les mémoires de Marcus Van Vaerneuyck (Bruxelles, Office de Publicité, Collect. Nation., 6e série, n. 71, 1946) contient des pages très intéressantes pour l'histoire de la peinture et de la sculpture, fort touchées, à Gand, par les troubles religieux du XVI^e siècle ; la liste des dommages subis par ces branches artistiques s'établit facilement grâce aux détails circonstanciés fournis par certains passages de ce texte (pp. 30-33 ; 38-47 ; 64-66).

P. R.

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.

