
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 - 3/4

DRIEMAANDEL. UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
OUDHEIDKUNDE EN
KUNSTGESCHIEDENIS

BEKROOND DOOR HET FRANSE INSTITUUT

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

IMPRIMERIES GÉNÉRALES LLOYD ANVERSOIS, 14, RUE VLEMINCKX, ANVERS

COMITE DE PATRONAGE - BESCHERMINGSCOMITE

MM. Pierre BAUTIER, Edg. FRANKIGNOUL,
C. JUSSIANT, Willy FRILING, J. PHILIP-
PART, F. STUYCK.

HH. Pierre BAUTIER, Edg. FRANKIGNOUL,
C. JUSSIANT, Willy FRILING, J. PHILIP-
PART, 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.
La Madone italo-byzantine de Frasnes-lez-Buissenal (Paul Rolland)	97
L'église de Guvelingen (Chan. Boes)	107
Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche Schildersmilieu (R.A. Parmentier)	119
Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains. (M. Piquard)	133
Blijde intrede van Aartshertog Ernst van Oostenrijk te Antwerpen (W.M. Staring)	149
 CHRONIQUE — KRONIEK :	
Académie royale d'Archéologie de Belgique - Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde : Rapports - Verslagen	155
 BIBLIOGRAPHIE :	
1. Ouvrages - Werken : P. Francastel; J. Pirenne; Edg. De Bruyne; Elie Faure; P. J. De Waele (P. Rolland); M. E. Blake (G. Faider); K. Schefold; Roman Portraits; F. Masai; Ch. Rufus Morey; S. J. Fockema Andrae; P. C. Boeren, M. Aubert; J. de Borchgrave d'Altena; J. Laffargue; Clive Bell; (P. Rolland); P. Rolland; G. Knuttel (J. Lavalleye); Ed. Michel (P. Rol- land); J. de Bosschère; F. Prims et D. Roggen; J. Bouchot-Saupique; F. Maret; A. J. J. Delen (J. Lavalleye); R. A. Parmentier; A. E. Popham; P. Marois (P. Rolland); Cl. Janson; P. Wescher (J. Lavalleye); J. Cassou (P. R.); L. Paulis (G. Van Bever); W. Martin (J. Lavalleye); J. G. N. Renaud (J. Helbig); G. Marçais, S. Colomb, P. du Colombier (P. R.); E. Th. Tinel (Vicomte Terlinden); J. Gartner; Die Kunstdenkmäler der Schweiz (J. Swuilbecq); Smits van Waasberghe (Ch. Van den Borren); Kan. J. E. Jansen (Ad. Jansen)	158
2. Varia	190
TABLES	190

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.

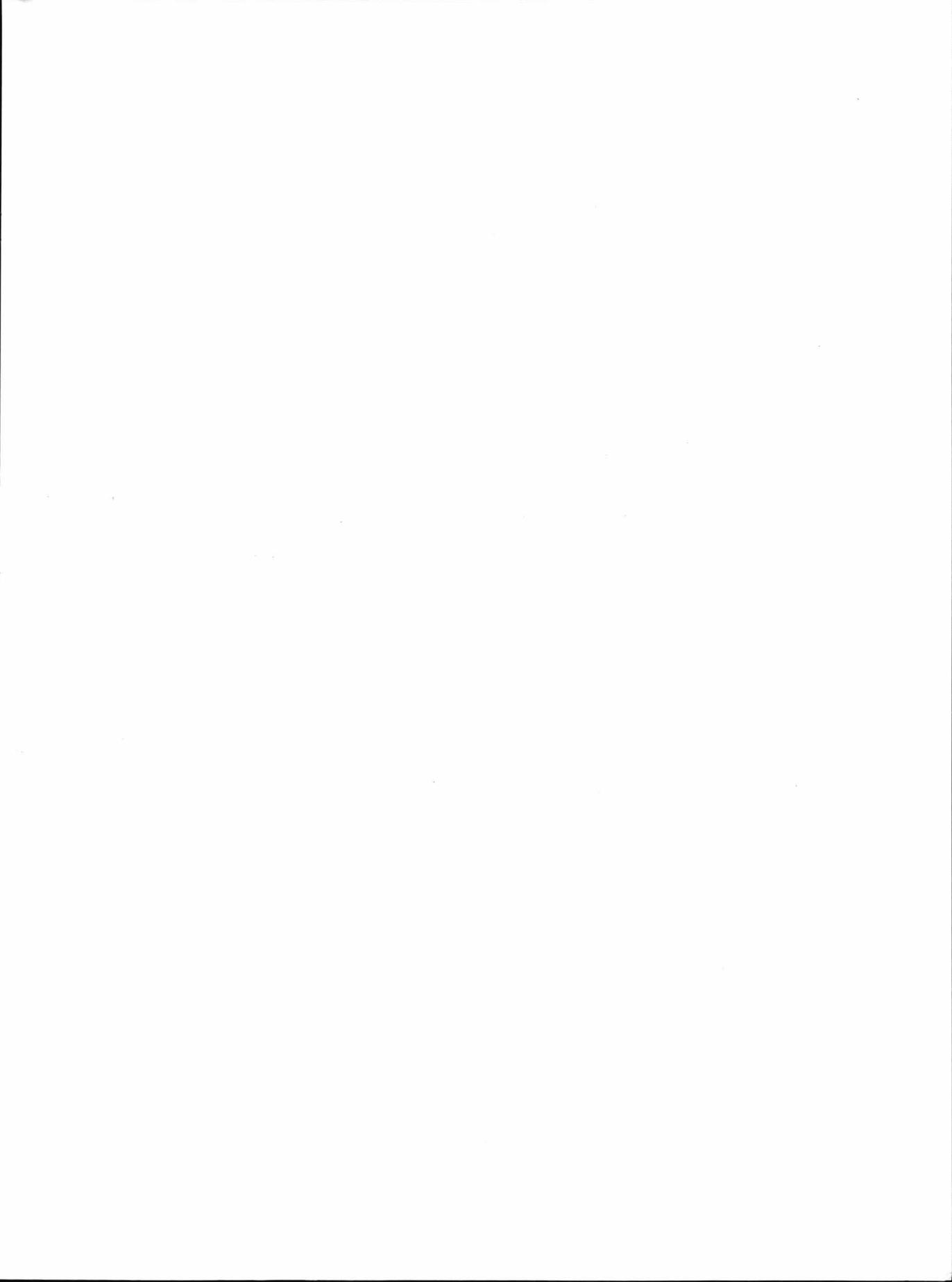
Prix de vente : Par fasc. Par an
Belgique 100 francs 180 francs
Etranger 120 francs 240 francs

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

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

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

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



LA MADONE ITALO-BYZANTINE DE FRASNES-LEZ-BUISSENAL (*)

L'église de Frasnes-lez-Buissenal (Hainaut) abritait avant 1940 un petit tableau ancien, inséré dans la menuiserie supérieure de l'autel de la chapelle « de la Sainte-Vierge », au chœur, et représentant la patronne de cette chapelle (fig. 1). Enlevée lors des récents aménagements de l'édifice, cette image repose actuellement au presbytère décanal, tout voisin (1). Très bien conservée, elle ne présente que de légers écailllements à sa partie inférieure.

Le sujet est peint, dans une huile qui a perdu tout éclat, mais qui n'en laisse pas moins s'opposer les riches tonalités de l'œuvre, sur un panneau de chêne de dimensions moyennes (35 x 26,5). Marie, debout à mi-corps sur un fond d'or uni, presse fortement contre son visage incliné son Divin Enfant, qui lui saisit familièrement le menton de la main droite, tandis qu'il pince le bord du manteau maternel de la main gauche. Ce manteau, ramené sur la tête au-dessus d'un bourrelet de cheveux stylisés, a une teinte bleue, légèrement verdâtre, presque le bleu des mosaïques queue de paon. Un galon rouge tout hachuré d'arabesques d'or le borde et brille ainsi autour du visage, à la chute des épaules et sur les avant-bras. A cette dernière place et au cou le manteau découvre une robe intérieure rouge, finement plissée, serrée aux poignets et décorée là aussi, ainsi qu'à l'encolure, de galons analogues. Deux étoiles d'or à six rais sont également appliquées sur le manteau, l'une au-dessus du front, l'autre sur l'épaule droite.

L'Enfant Jésus est simplement vêtu d'une chemisette en léger tissu rose. Son visage est réellement poupin.

Quant à la figure de la Vierge, elle est vraiment caractérisée par son nez long, droit, accentuant à outrance le « nez grec », incisif comme une étroite dent de scie, formant perpendiculaire avec la ligne des yeux et des sourcils, également allongés à l'excès dans l'autre sens. La bouche est menue et le petit menton rond termine le quart de cercle d'une joue pleine. Ce visage, tout conventionnel,

(*) Communication faite à l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique le 2 mai 1948.

(1) Nous tenons à exprimer ici notre vive gratitude à M. l'Abbé Pourbaix, Curé-Doyen de Frasnes, pour la grande courtoisie avec laquelle il nous a permis d'étudier cette œuvre. M. le Notaire Loix a été le premier à attirer notre attention sur les peintures encore conservées dans sa commune; qu'il soit aussi sincèrement remercié.

est monté sur un cou qui ne lui cède en rien dans ce sens, eu égard à son épaisseur. Tout autour, accentuant encore le mouvement circulaire du visage et du couvre-chef, s'arrondit un large nimbe gaufré sur un motif de chevrons contrariés.

Identifiant les cinq personnages, s'inscrivent, de part et d'autre de la tête de Marie, les abréviations MR (Mater) et IOI (Dei), et à droite de Jésus les monogrammes IhS (Jésus) et XPS (Christus).

Jusqu'ici cette image n'a été remarquée que par Soil de Moriamé dans ses *Inventaires des Objets d'Art et d'Antiquités... du Hainaut* (2). Soil ne fait allusion ni à l'âge ni au style de l'œuvre ; il se contente d'essayer de donner un titre à son sujet. Il l'appelle « Notre-Dame du Perpétuel Secours », mais, de peur de se tromper — et il se trompe en effet car ce n'est pas là le type de la Vierge de ce vocable — il ajoute entre parenthèses : « ou la Vierge de Cambrai ». Cette dernière hypothèse est plus judicieuse ; elle correspond même à la réalité.

En effet, dès le premier coup d'œil, la Vierge de Frasnes affirme une ressemblance étroite, voire une identité iconographique absolue avec « Notre-Dame de Grâces » encore honorée aujourd'hui en la cathédrale de Cambrai (fig. 2) ; la similitude est complète aussi bien en ce qui concerne le détail que la composition générale. Non seulement la situation des éléments figuratifs est exactement la même, mais encore la façon de les traiter est identique, sauf pour quelques petits détails d'exécution.

En présence de pareille parenté l'hypothèse qui se présente immédiatement à l'esprit est celle d'une copie. Nous allons voir qu'il doit en être bien ainsi et même tenter de déterminer l'âge et l'auteur de cette transcription littérale.

Reprenant le sujet par Cambrai, rappelons certains faits historiques déjà esquissés par M. Jacques Dupont à propos d'une troisième Madone relevant, quoique plus lâchement, du même type, celle de Kansas City (3).

La peinture de Notre-Dame de Grâces à Cambrai a une histoire relativement bien connue mais qui requiert toutefois quelques précisions (4). Elle a été rapportée de Rome en 1440 par le chanoine cambrésien Fursy du Bruille et léguée par

(2) Tome IV. Arrondissement d'Ath, Charleroi 1925, p. 88, n° 421.

(3) JACQUES DUPONT. *Hayne de Bruxelles et la copie de Notre-Dame de Grâces de Cambrai dans L'Amour de l'Art, X*, Paris, 1936, p. 363 ss.

(4) cf. surtout ABBE BEGUE, *Histoire de N.D. de Grâce de Cambrai*. Cambrai 1910. — Nous remercions vivement ici Monsieur l'Abbé C. Thelliez, Archiviste diocésain de Cambrai, pour la généreuse obligeance avec laquelle il a bien voulu revoir à notre intention les mss n° 1058 et 1059 de la Bibliothèque municipale de Cambrai, dont nous utilisons les textes très précieux.

lui en décembre 1450 à la cathédrale où, dès l'avant-veille de l'Assomption de l'année suivante, on l'installa dans la chapelle de la Sainte-Trinité. (5)

Du point de vue iconographique elle offre le type du portrait de la Vierge prétendument peint par saint Luc. C'est bien à ce dernier que les Cambrésiens attribuent (*picta fuisse creditur*) sinon l'exécution même de leur tableau, au moins la production de l'original qu'il reproduit (6). Au fait, il s'agit d'une icône d'origine méridionale dont le type remonte très haut. M. Dupont s'appuyant sur ses caractères stylistiques, y voit simplement « une belle Madone siennoise de la fin du XIII^e siècle » (7). Mais peut-être le recours à des éléments de critique mariant son essence iconographique au rôle qu'on lui a fait jouer au milieu du XV^e siècle permet-il d'en savoir davantage. Il suffit pour cela de replacer les gestes du chanoine Fursy du Bruille dans le milieu historique, prodigieusement intéressant, qui entoura l'acquisition de l'œuvre en Italie au cours de l'année 1440.

A ce moment précis, c'est-à-dire de 1439 à 1442, se tient à Florence un Concile Général qui a pour but la réconciliation de l'Eglise grecque et de l'Eglise romaine, celle-ci s'efforçant en même temps de recouvrer sa propre unité par le règlement du grand Schisme d'Occident. En attendant les nouveaux déchirements du siècle suivant, l'heure est à la pacification religieuse.

A ce propos on n'ignore pas que le culte primordial qui n'a cessé d'être commun aux deux Eglises à travers toute leur histoire, unie ou séparée, est celui de la Mère de Dieu. C'est sous les auspices de « Marie médiatrice » que se déroulent durant trois ans les assises florentines et l'on peut considérer comme certain que l'image qui en fut vénérée en même temps par les deux rites, au cours de leur tenue, fut celle qu'une longue tradition attribuait aux origines mêmes du Christianisme, c'est-à-dire celle « de Saint Luc ».

(5) 19 décembre 1450, le chapitre délibère sur l'acceptation du testament de Fursy du Bruille, archidiacre de Valenciennes, décédé le 16 de ce mois. Bibl. municip. Cambrai m^s 1058 f^o 246.

13 août 1451 : « Concluserunt Domini ymaginem beate Virginis quam legavit magister Furseus du Bruille, archidiaconus Valenchenensis, ponendam esse in capella Sancte Trinitatis in loco vel quasi in quo tabella enea continens fondatione quondame Reverendissimi Domini Cardinalis Cameracensis nunc posita est et ipsa tabella reponatur magis prope altare », m^s 1058 f^o 275. (Il s'agit du cardinal Pierre d'Ailly).

(6) 10 juillet 1452 : « Acceptatur per dominos meos fundatio de centum solidis per occasione confecta ante ymaginem beate Marie quam per beatum Lucam picta fuisse creditur quam collocari fecerunt executores quondam magistri Fursei du Bruille in capella Trinitatis, videlicet per officium fabrice iij libri et clerico revestiarii xx sol. per quod quittantur dicti executores ecclesie C ryders. Idem afferatur eadem processionaliter ymago in vigilia Assumptionis et fiat missa solemniss... » m^s 1059 f^o 30 v^o.

(7) *Loc. cit.* p. 366.

Or la « Vierge de Saint Luc » avait moins évolué à Byzance qu'à Rome. Elle était devenue pour ainsi dire l'image stéréotypée de Marie dans l'église orthodoxe et c'est elle qu'on rencontre, avec son attitude hiératique, ses plis schématisés, ses traits stylisés, à des milliers d'exemplaires datant de tous âges à travers tout l'immense territoire soumis aux patriarches constantinopolitains. C'est elle, par exemple, qu'on voit, toujours pareille, dans l'image de Vladimir (1100-1150) (Moscou, Mus. Hist.), (fig. 3) (8), dans l'« Umilenie » de l'École de Novgorod (XV^e s., Paris, Vieille Russie) (fig. 4) (9), à Décani en Serbie au XVI^e (10), au Mont Athos en Grèce à toutes les époques etc. Dans l'église catholique, par contre, où, s'il faut en croire la même tradition, elle est connue grâce au don de l'original de saint Luc même fait par l'impératrice Pulchérie au Souverain Pontife vers le milieu du V^e siècle, une première déformation s'était manifestée à Sienne et à Florence aux XIII^e et XIV^e. Témoins les Vierges des Siennois Ambrogio et Pietro Lorenzetti, (av. 1348) conservées, l'une à Sienne (repl. à Boston) (11), l'autre à Florence (fig. 5). L'évolution était même devenue telle que c'est seulement par la présence de certains détails accessoires, comme les étoiles d'ornement, qu'on peut rattacher lointainement mais en toute certitude à la Vierge de Saint Luc une Vierge du Flamand Malouel (Paris, Collect. Aynard) (fig. 6) où la raideur byzantine, déjà adoucie par la grâce italienne, se fond dans une délicieuse intimité (12). Il serait même intéressant de poursuivre cette évolution déformatrice à travers les temps modernes car c'est à elle que Raphaël a dû d'être appelé « le dernier des Byzantins », notamment à cause du visage de sa *Vierge à la Chaise*, dont on sait par ailleurs qu'il fut exactement copié par Ingres dans sa *Grande Odalisque* tandis que le même Ingres reprenait l'idée du geste de caresse au menton dans la Thétis de son *Jupiter*...

Il ne fait aucun doute que la Vierge de Cambrai relève de la formule italienne au moment où celle-ci est encore fort proche de Byzance. Qu'on s'en rapporte en même temps à la langue latine des monogrammes, qui ne font que traduire

(8) Cf. en général M. P. KONDAROV. *The Russian Icon*, Oxford, 1927 (commun. par M. Lucien Fourez, que nous remercions), et en particulier P. W. S. van THIENEN, *Algemeene Kunstgeschiedenis*, II, Utrecht-Anvers 1943, pl. 27, fig. 2.

(9) Cf. *Art Russe*. Bruxelles. Edit. des Cahiers de Belgique, 1930, pl. 1, intitulée « La Sainte Vierge Oumilenie » (Eleoussa). « A la vieille Russie », Paris.

(10) *Aesculape*. Edit. Belge, 23^e année, mai 1933, p. 129.

(11) Cf. *Bulletin of the Metropolitan Museum of Fine Arts*. Boston, oct. 1939.

(12) Reproduit d'après M. VLOBERG. *La Vierge et l'Enfant dans l'Art français*, 1, Grenoble, 1933, p. 165.

des abréviations primitivement écrites en grec, et à la coupe du nez et des yeux qui est celle des Primitifs siennois ou florentins de la fin du XIII^e siècle. A choisir entre ces derniers nous pencherions plutôt pour les Florentins à cause de leur style plus hiératique (Cimabue) que le style adouci des Siennois (Duccio) et aussi à cause du concile précité qui ramena chez eux l'attention sur les icones byzantines au moment précis où le chanoine Fursy du Bruille procédait à son acquisition.

En effet, alors que depuis quelques années déjà une mode orientalisante déferle sur l'Occident — qu'on pense aux « entremets, des ducs de Bourgogne et aux figurants du « Maître de Flémalle » et de Jacques Daret —, la présence de plus de sept cents représentants du clergé grec à Florence porte cette mode presque à son comble, en attendant que le point culminant soit définitivement atteint lors de la prise de Constantinople deux ans après l'installation de Notre-Dame de Grâce à la cathédrale de Cambrai. En 1440 cette mode est favorisée par le double caractère du clergé conciliaire. C'est évidemment d'abord le caractère religieux, exalté par la réconciliation, malheureusement temporaire, qui vient d'être signée sous l'égide de Marie, le 6 juillet 1439, entre le Souverain Pontife, d'une part, et le Patriarche de Constantinople accompagné de l'Empereur Jean III Paléologue, d'autre part. C'est ensuite le caractère artistique résultant de l'identification des cent cinquante prélats catholiques avec des esprits vraiment supérieurs, ouverts aux courants nouveaux ou exotiques. Il suffira à cet effet de citer parmi les principaux d'entre eux le fameux cardinal Albergati qui avait présidé le Concile de Bâle en 1431 et commandé à Jean Van Eyck un fameux portrait exécuté précisément dans le bleu et le rouge des madones byzantines.

Il n'est donc pas étonnant que, tels de nos jours les Bénédictins d'Amay-sur-Meuse, qui répandent les icones byzantines dans un but de réconciliation religieuse et d'épuration artistique, les membres du clergé occidental en liaison plus ou moins étroite avec le Concile de Florence, aient rapporté de leur passage dans cette dernière ville une image de la Vierge « de Saint Luc ». Tel dut être le cas du chanoine Fursy du Bruille. Ne menait-il pas une existence vraiment « internationale » et, avant de mourir archidiacre de Valenciennes, n'avait-il pas été successivement secrétaire du cardinal de Brogny (Jean Allarmet), évêque d'Ostie et président du Concile de Constance, de François de Meez, évêque de Genève et de Blaise, patriarche de Grado, tous dignitaires pontificaux ? (13).

(13) Abbé BEGUE, *op cit.* p. 6, 27, 28, 29 et passim. Résumé de la biographie et de la bibliographie concernant Fursy du Bruille dans FRANÇOIS BAIX, *La Chambre Apostolique et les « Libri Annatarum » de Martin V.* Analecta Vaticana - Belgica XIV, 1947, p. 126, note 4.

Ce qui se passa d'ailleurs après l'arrivée de l'image à Cambrai témoigne incontestablement d'une double idée de prosélytisme, religieux et artistique. Par là nous revenons à la Vierge de Frasnes.

En acceptant le legs de 1450 le chapitre cathédral de Cambrai paraît bien s'être associé au mouvement de propagande unioniste ainsi qu'à celui de rénovation du culte marial par l'adoption d'un type nouveau, propre à frapper les cœurs et les esprits au moyen d'un rappel des lointaines origines de la dévotion au portrait de la Vierge. Deux ans à peine après l'exposition de l'image (avril 1454) il réserve un accueil favorable à une requête du comte d'Etampes en faisant exécuter trois copies de sa nouvelle Madone par le peintre brugeois Petrus Christus (14) et, entre le 24 juin de la même année et le 24 juin de l'année suivante, il commande à Hayne de Bruxelles, demeurant à Valenciennes, douze images semblables (15). Son intention est donc bien de diffuser le type de la Vierge qui prend chez lui le titre de « Notre-Dame de Grâces » et cette diffusion va tout naturellement se produire au profit des principaux centres du diocèse.

Or celui-ci s'étendait alors, dans les anciens Pays-Bas, sur toute la rive droite de l'Escaut et en particulier sur la majeure partie du Hainaut. Frasnes-lez-Buissenal, gros bourg où s'épanouissait la draperie rurale, en faisait partie.

Dans la distribution des répliques de la Madone adoptée dorénavant par Cambrai, Frasnes se plaça donc presque fatalement au premier rang et la question est maintenant de savoir si l'exemplaire que son église possède encore se rattache bien aux reproductions de 1454-1455 et, dans l'affirmative, auquel des deux peintres en cause on peut l'attribuer.

(14) 24 avril 1454 : « Ad requisitionem illustris domini comitis de Stampis Petrus Crestus pictor incola Brugensis, Tornacensis diocesi, depinxit tres ymages ad similitudinem illius ymaginis beate Marie semper Virginis que in capella est Trinitatis collocata et a beato Luca picta fuisse creditur. Cui pictori volunt domini de salario per ecclesiam satisfieri quamquam per dominum archidiaconum Hanonie ex parte Ecclesie dicto principi presententur et propinentur expensa vero solvent officia ecclesie pront erit advizatum. » Bibl. municip. Cambrai m^s 1059 f^o LXXXVIII v^o.

1 mai 1454 : « Magistro Nicolao de Valkenisse quia certas expensas in materia de bisco-phonensi ac etiam pictorem qui ymagines beate Marie pro domino de Stampis depinxerat, gubernavit usque ad summam viginti librorum et non ultra... » m^s 1059 f^o LXXXVII v^o.

(15) 24 juin 1454-24 juin 1455. Compte de l'office de la fabrique et des ornements, par Jean Lambert, chanoine de l'église de Cambrai... « Misie ad causam officii ornamentorum :... Item payet à Hayne de Brouxelles, pointre, demourant à Valenciennes, pour poindre XII ymages de Nostre-Dame a couleur d'ole et bien estoffées par marchiet VI escus qui valent : XII livres ». Archives département du Nord à Lille. Reg. G H 3903 (cote provisoire de classement). — Nous remercions bien sincèrement notre aimable collègue M. P. de Saint-Aubin, Archiviste en chef du Département du Nord, de l'obligeance avec laquelle il a bien voulu contrôler ce texte et nous en procurer une copie exacte.

Une double considération permet de répondre affirmativement à la première question : tout d'abord la comptabilité, très bien tenue, du chapitre, ne mentionne plus de frais de copie — obligatoirement soldés par lui car on devait passer par son intermédiaire — pour le XV^e siècle et, d'autre part, c'est bien au XV^e siècle qu'appartient la copie de Frasnès, à laquelle un encadrement Renaissance ne fut adapté que par la suite et dont la technique est encore celle des Primitifs (16).

Quant à déterminer qui, de Petrus Christus ou de Hayne de Bruxelles, a procédé à l'exécution, on ne peut y arriver que par élimination, mais c'est suffisant.

La... victime de ce procédé de raisonnement est Petrus Christus. Celui-ci en effet, a travaillé à la demande d'un laïque, le comte d'Etampes. Outre que ce seigneur n'eut jamais rien de commun avec Frasnès-lez-Buissenal, l'œuvre désirée, tout religieux qu'en fût le sujet, ne visait pas à la dévotion ordinaire, populaire; elle était destinée à l'aristocratie et, de ce chef, elle se distinguait de celle de Hayne par des caractères que la différence de prix met implicitement en opposition : vingt livres pour trois exemplaires d'une part et douze livres pour douze exemplaires d'autre part. Pour justifier son prix Petrus Christus doit avoir fait appel non seulement à des matières premières de qualité exceptionnelle mais encore à son propre talent, lequel ne se pouvait manifester que dans une interprétation personnelle du modèle. Et c'est pourquoi, contrairement à ce qu'à suggéré M. Jacques Dupont, nous attribuerions à Petrus Christus, plutôt qu'à Hayne de Bruxelles, la *Madone de Kansas City* qui constitue vraiment une copie libre de Notre-Dame de Grâces vue à travers un tempérament flamand qu'on sent influencé ici par Roger Van der Weyden, notamment dans le visage et les doigts de la main droite de Marie (fig.7). On remarquera curieusement que c'est en 1452, c'est-à-dire deux ans avant la commande du comte d'Etampes, que l'on voit Christus commencer à suivre assez aveuglément Van der Weyden (diptyque daté de Berlin) après avoir été jusqu'alors un disciple fervent de Van Eyck. La *Madone de Kansas City* présente de plus un caractère mondain, nobiliaire, qui ressort de ses accessoires héraldiques (17) et qui répond parfaitement à la nature du client

(16) Pour parler exactement il convient de dire que le décor Renaissance a été plaqué postérieurement sur un encadrement pris dans le même bois de chêne que le panneau peint. C'était d'ailleurs l'habitude chez les Primitifs de fournir le cadre en même temps que l'œuvre et même de faire déborder celle-ci sur celui-là.

(17) Les armes figurées sur le blason sont celles de la famille de Médavy. Elles constituent peut-être un surpeint mais leur emplacement est originel. (Jacques DUPONT, *loc. cit.*, p. 363 note 3).

de Christ. Hayne de Bruxelles en tout cas ne peut avoir exécuté cette œuvre vu que ses copies étaient explicitement effectuées « à couleur d'ole » c'est-à-dire à l'huile et que la Vierge de Kansas City l'est à la détrempe !

Tout autre est le cas de la copie de Frasnes, à destination strictement liturgique (*ad causam officii ornamentorum*) et soumise de ce chef au respect le plus complet de l'iconographie. A côté de matières premières moins précieuses et de couleurs simplement étendues à l'huile (18), fussent-elles « bien estoffées » pareille œuvre ne demandait pas beaucoup de frais d'imagination. Et de fait le copiste, appliqué à reproduire l'original jusque dans ses formes sèches, ne s'est personnellement manifesté ici que par réaction inconsciente dans certains plis du voile de Jésus, qu'il a exécutés en flou plutôt qu'en tracé. Mais la différence est presque imperceptible. C'est un travail de bon élève qui n'a pas requis la dépense de sommes considérables et pour lequel on a fixé un bas prix unitaire : une image, une livre.

Nous serions donc fort enclin à voir dans la Vierge de Frasnes une des douze copies de la nouvelle Notre-Dame de Cambrai exécutées en 1454-1455 par Hayne de Bruxelles.

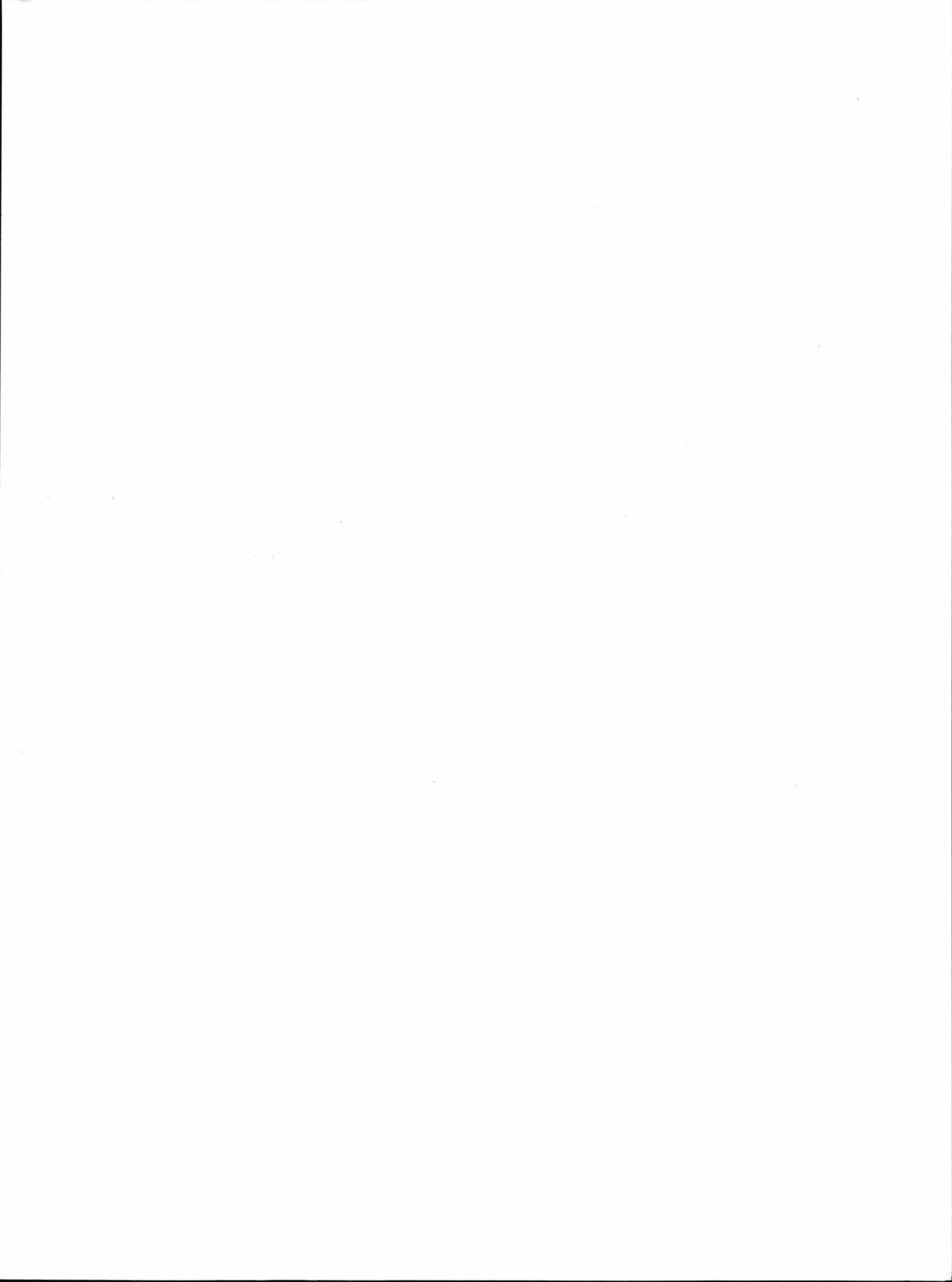
Reste à voir qui est Hayne de Bruxelles et si les renseignements qu'on possède par ailleurs sur sa personnalité peuvent concorder avec cette présomption.

Indépendamment du texte relatif à la cathédrale de Cambrai, un texte touchant l'abbatiale Saint-Aubert en la même ville nous cite son nom. Ce texte est connu depuis longtemps ; il est tiré des *Mémoriaux* de l'abbé Jean Robert et a été publié en 1849 par le comte de Laborde (19). Son intérêt est de plus vifs.

Du point de vue général il concerne une œuvre commandée par l'abbé précité à Roger Van der Weyden en 1455 et livrée par ce dernier en 1459. A ce propos une rectification d'importance est à faire. Jusqu'ici, pour déterminer le sujet ainsi que la forme de l'œuvre, et éventuellement identifier celle-ci avec une pièce encore existante, on a — tel Jules Destrée — aveuglément suivi de la Borde qui a lu « un tableau... a deux huistoires », c'est-à-dire à deux histoires, à deux

(18) Nous devons à la grande obligeance de M. P. Coremans, Directeur du Laboratoire Central des Musées de Belgique l'analyse suivante: 1. Support : chêne. 2. Préparation: craie et colle; 3. Couche picturale : Blanc des chairs, à base de blanc de plomb et d'huile; Rouge sous dorure : à base de bolus et d'huile; Dorure : or en feuilles; Rouge sur dorure : à base de minium de plomb et d'huile; Bleu : à base d'indigo et très peu d'azurite, délayés à la détrempe (colle?). Notre aimable collègue et M. A. Janssens de Bisthoven, chef des Archives Centrales Iconographiques, nous ont aussi aidé en ce qui concerne la prise de photographies; qu'ils en soient bien sincèrement remerciés.

(19) *Les ducs de Bourgogne*. Seconde partie, T. I, Preuves. Paris 1849, p. LIX.





1. Frasnés-lez-Buissenal
(Photo A.C.L.)



2. Cambrai



3. Vladimir. — Moscou



4. Umilénie. — Paris



5. Lorenzetti. — Florence



6. Malouel. — Paris



7. Petrus Christus. — Kansas City



8. Van der Weyden. — Berlin



sujets. Or, vérification faite sur l'original des Mémoires conservé aux Archives Départementales du Nord à Lille, c'est « à deux *huisseries* » qu'il faut lire, c'est-à-dire huis, à deux volets (20). L'œuvre était donc un triptyque et non pas un diptyque.

Du point de vue particulier le texte en question fournit des précisions fort précieuses notamment sur le nom de Roger, qui y reprend sa forme originelle tournaisienne « Maistre Rogier de le Pasture » et sur tout les détails de placement. Ce sont eux qui nous font savoir que Roger en personne, accompagné de sa femme et de ses ouvriers, est venu livrer son œuvre au cours de la première semaine de juin 1459, que le triptyque fut posé provisoirement au chœur sur des tréteaux et que le 13 août seulement on le fixa définitivement à cette place. Pour la décoration du cadre en trois parties, du dessus et de l'entourage jusqu'aux stalles des chanoines on s'adressa alors à « Hayne, jone peintre », qui reçut de ce chef soixante sous (21).

L'étude attentive du contexte, le jeu des dates et le recours simultané à d'autres personnes de la région, comme le fondateur Jean Cachet, qui exécute un candélabre à poser devant le tableau, indique nettement que Hayne n'est pas venu de Bruxelles avec l'atelier de Roger. Par contre, la triple identité de prénom, d'occupation et de clientèle (ecclésiastique) permet de l'identifier avec le Hayne de Bruxelles de 1454-1455. Or en 1459 il est « jeune » et on ne lui confie qu'un travail de décoration. Tout concorde à voir en lui quatre à cinq ans plus tôt encore l'exécuteur de la Vierge de Frasnes, le copiste que nous avons qualifié plus haut d'« élève appliqué ».

J'ai hâte d'ajouter que cette conclusion ne tend nullement à l'identification de Hayne avec Hans Memlinc, dont le texte de 1455-1459 prouverait, selon certains auteurs, le passage dans l'atelier de Roger ; elle s'y oppose au contraire. Ce qui ne veut pas dire que Hayne de Bruxelles fût tout-à-fait étranger à la Belgique actuelle ; son patronyme l'y rattache et il serait après tout possible qu'il ait été formé dans les ateliers bruxellois avant de passer à Valenciennes où on le trouve en 1454-1455 déjà maître puisqu'il travaille à son compte. Valenciennes était

(20) Nous remercions ici une nouvelle fois M. P. de Saint-Aubin qui a bien voulu nous confirmer dans notre lecture. Nous laissons pour l'instant de côté l'identification proposée avec le triptyque « dit de Cambrai » conservé au Prado ; elle ne concerne pas notre sujet actuel.

(21) « ...Item fu depuis payet à Hayne, jone pointre, pour paindre autour dudit tableau le liste et le deseure et jusques as cayères de cuer, LX s. du nostre ».

un centre intéressant pour les peintres ; n'est-ce pas de là qu'étaient venus Beauneveu et Campin ? Et Valenciennes avait été le siège canonique même de l'archidiacre donateur, Fursy de Bruile !

Nous n'aurions pas tiré tout le parti désirable des faits multiples que nous avons signalés si, intégrant le phénomène de Frasnès dans l'ensemble des manifestations d'art italo-byzantin de l'espèce chez nous, au milieu du XV^e siècle, nous ne considérons les conséquences immédiates de ces manifestations au moins sur le milieu artistique qui leur était le plus directement accessible. Celui-ci peut s'identifier avec le milieu de Van der Weyden, qui vient d'être évoqué à plusieurs reprises et dont c'est alors la période de plein éclat. Passant de la copie de Frasnès à l'original de Cambrai, observons que ce dernier dut certainement être vu par Roger lors de la livraison de son triptyque en 1459, sinon peut-être déjà en 1455 lors de la prise de commande. Or une Vierge de Roger (anc. collect. Cassirer) (fig. 8) (22) attire l'attention par la pose de l'Enfant, haut perché dans le cou, contre la joue droite de sa Mère et lui caressant le menton. Cette pose, accompagnée des tons bleu et rouge, est vraiment caractéristique de la Vierge de Saint Luc et ne peut être parvenue à Roger à travers toute l'évolution siennoise et franco-flamande dont Lorenzo et Malouel nous marquent les jalons. Ces derniers ont déjà dépassé de loin l'étape où s'arrête Van der Weyden. Celui-ci est beaucoup plus proche des archétypes ; il se retrempe à une source iconographique plus pure, qui ne peut être que la source cambrésienne.

Sans doute d'autres sources viennent-elles confluer avec celle-ci pour échapper à la totale emprise byzantine. Par exemple, le jeu de l'Enfant avec son pied droit, de même que le type féminin et la plasticité du style, qui brise avec le hiératisme figé de la Madone florentine ou siennoise et fait dépasser à son tour de bien loin l'œuvre déjà un peu personnelle de Christus. Mais le recours certain, pour une notable partie de la composition, à un modèle d'origine italo-byzantine n'en est pas moins intéressant dans la carrière de Roger, surtout qu'on peut lui assigner un terminus a quo à peine flou : 1455-1459 et selon toute probabilité, la dernière de ces dates.

Paul ROLLAND.

(22) Cette Vierge a été imitée à son tour par un suiveur en qui l'on croit voir le « Maître de Saint-Gilles » (Louvre). Cf. JACQUES DUPONT. *Bullet. des Musées de France*, 1936, p. 108-109.

L'ÉGLISE DE GUVELINGEN PRÈS DE St-TROND

Dans un diplôme daté du 19 février 1215, le pape Innocent III prend sous sa protection l'abbaye de St-Trond et les dix églises de la ville qui en dépendent (Piot, *Cartulaire de l'Abbaye de St-Trond*, t. I, p. 171). De ces dix églises, il n'en subsiste plus que trois : l'église paroissiale de St-Pierre (primitivement église St-Nicolas), l'église rectorale de St-Gangulphe et l'ancienne église paroissiale de Ste-Croix, à Cuvelingen.

Pour être la moins ancienne, cette dernière n'en est pas moins, du point de vue archéologique, la plus intéressante.

Fondée comme église paroissiale, probablement sur la fin du XII^e siècle, par l'abbaye de St-Trond, elle fut filiale successivement de l'église Notre-Dame, de l'église suburbaine de St-Jean et, depuis la Révolution française, de St-Jacques à Schurhoven. Abandonnée depuis une cinquantaine d'années et peu à peu désaffectée, elle était tombée dans un état de délabrement qui faisait la désolation des âmes pieuses et l'enchantement des artistes. Cette petite église, dédiée à la Ste-Croix, a été en effet de tout temps un lieu de pèlerinage très fréquenté; elle est par ailleurs située en pleine campagne, à un quart de lieue de la ville (vers le N.-O.), entourée d'un rideau de peupliers, dans un site ravissant.

ETAT PRIMITIF DU BATIMENT

(fig. 1 et 2) (1)

Aspect général : Une restauration récente (1938) a rendu à l'oratoire champêtre tout son cachet et tout son charme. Ce petit édifice qui dépasse à peine les proportions d'une chapelle est un spécimen exceptionnellement intéressant du style de transition du roman au gothique. Il synthétise, quasi en miniature, les principaux éléments qui caractérisent les deux grands styles à leur plus belle époque.

(1) Nous devons cette jolie reconstitution à M. le Chanoine Lemaire, professeur à l'Université de Louvain. Qu'il veuille bien trouver ici l'expression de toute notre reconnaissance. M. le Chan. Lemaire dans sa reconstitution s'est mis dans l'hypothèse que la tour monumentale a de fait existé; il l'a vue telle qu'elle aurait dû être. En réalité cependant nous n'avons pas trouvé trace de sa disparition et il est probable qu'un petit clocher a pris sa place à peu près depuis le début.

L'économie générale est romane ; le gothique s'affirme plutôt dans des éléments de technique. L'église de Guvelingen se situe ainsi entre l'église St-Pierre qui date du milieu du XII^e siècle et qui est un joyau du style rhénan et l'église du Béguinage, commencée vers 1258, qui est dans son ordonnance générale déjà franchement gothique et ne conserve plus que quelques survivances romanes.

L'extérieur (fig. 3 et 4). — L'extérieur du bâtiment frappe dès l'abord par sa simplicité toute rustique et par l'heureuse ordonnance de ses lignes architecturales.

La cadence des toits depuis la petite tourelle, en passant par le vaisseau et le transept, jusqu'au chœur, forme avec les bas-côtés un ensemble des plus harmonieux. On peut regretter que les transformations du XVIII^e siècle aient amputé, pour y substituer un chœur baroque, le chœur semi-circulaire qui devait rehausser singulièrement l'impression si sympathique qui se dégage de l'ensemble.

Le parement extérieur est très curieux : primitivement il était en tuffeau du pays, matériau très poreux qui s'est désagrégé par suite des intempéries et a nécessité de fréquentes réparations ; il en est résulté un mélange de pierres blanches et de briques en forme de damier, qui donne à l'édifice un aspect original et inattendu et ajoute encore au pittoresque de l'ensemble.

L'intérieur (fig. 5, 6, 7, 8). — L'intérieur du bâtiment offre un ensemble architectural d'autant plus impressionnant, qu'il se trouve contenu dans un espace étonnamment restreint.

L'église, malgré son exigüité, a trois nefs, un transept et un chœur occidental ; toute la construction est en pierre blanche, bien appareillée, (fig. 9).

Les piliers sont rectangulaires et d'une parfaite régularité ; ceux de la première travée et du transept sont cantonnés ; tous reposent sur une base carrée, légèrement saillante, et se terminent à la retombée de l'arc, et seulement à l'intérieur de celui-ci, par une imposte chanfreinée. Les piliers du vaisseau sont reliés par des arcs en tiers-point, ceux du transept par des arcs en plein cintre.

Il est surprenant de voir ces arcs en tiers-point, qui appartiennent déjà au style gothique secondaire, voisiner avec des arcs en plein cintre, et cela à une époque où, dans cette région, le style roman est encore prédominant et où le style gothique vient à peine de naître.

La tour. — La travée occidentale, qui prolonge la grande nef jusqu'au mur de la façade, est en fait le rez-de-chaussée de la tour. Le mur qui la termine

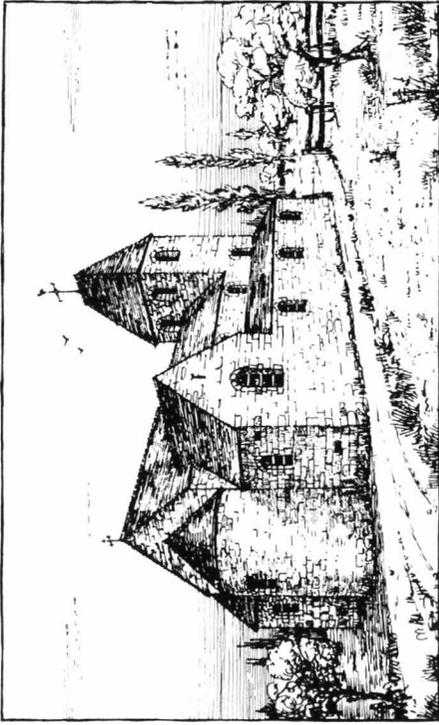


Fig. 1

Fig. 1

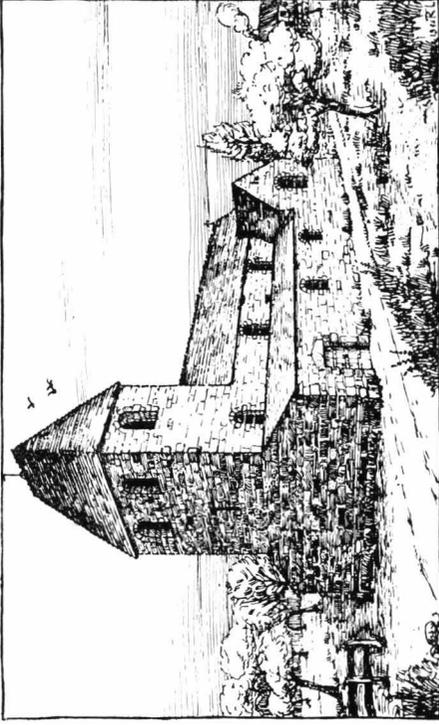


Fig. 2

Fig. 2

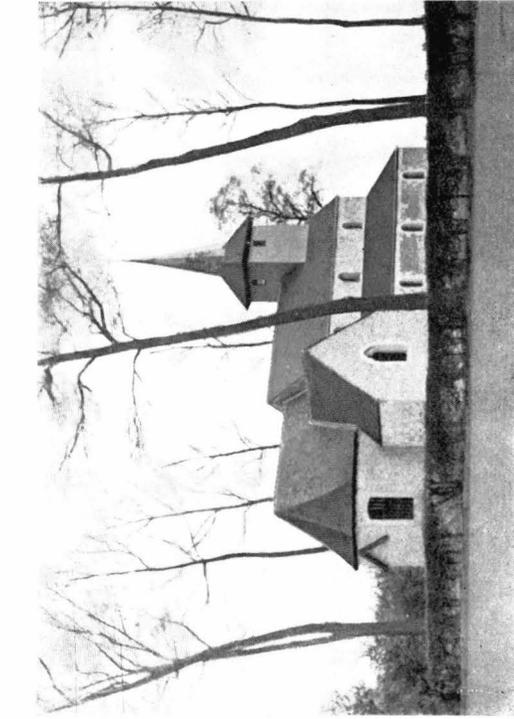


Fig. 3

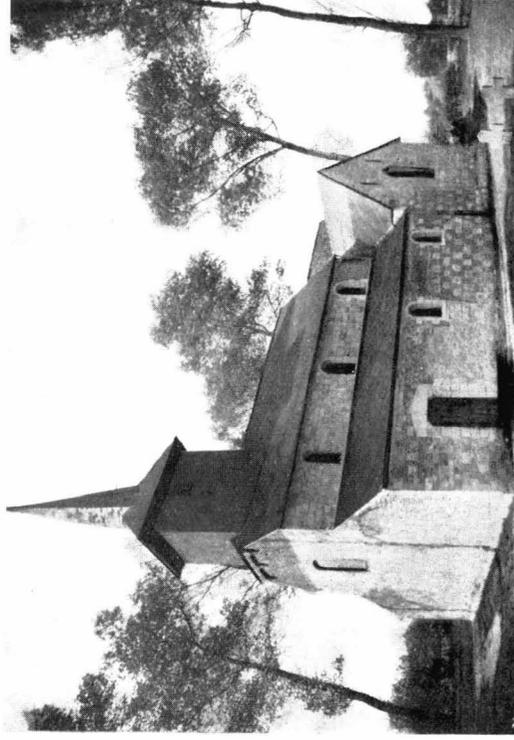
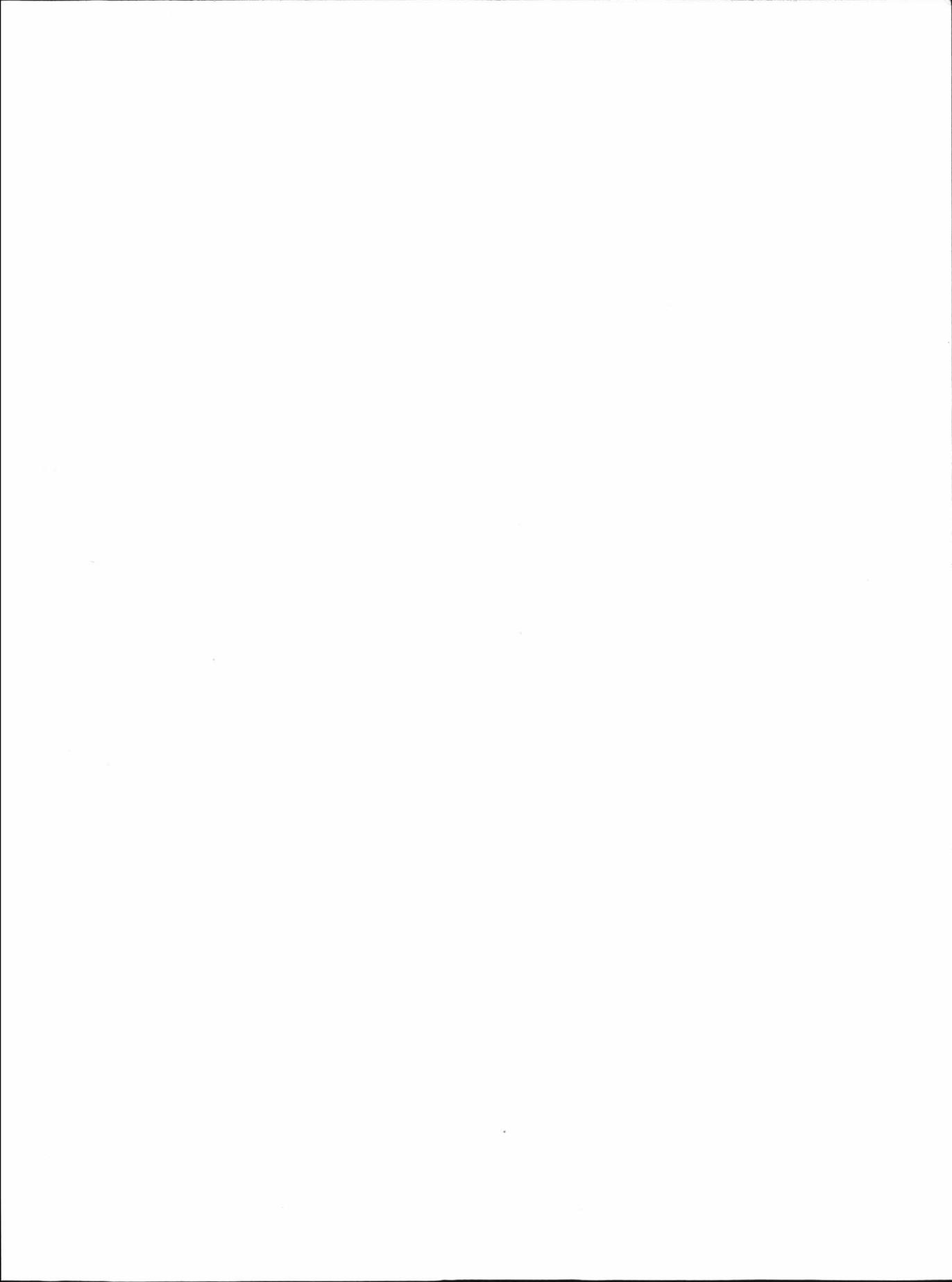


Fig. 4

EGLISE DE GUVELINGEN



est un mur plein ; mais à l'intérieur il est orné de deux arcatures romanes (fig. 7), qui retombent sur un cul-de-lampe mouluré et qui vraisemblablement surmontaient l'autel de ce chœur occidental.

Le rez-de-chaussée s'ouvre sur les bas-côtés par des arcs gothiques. Il est éclairé en haut, de chaque côté, par une fenêtre percée dans le mur latéral de la tour, au-dessus du toit en appentis des bas-côtés, et en bas, par une fenêtre percée dans le bas-côté nord. Du côté est, cette fenêtre est remplacée par la porte d'entrée. Le mur est supérieur de la tour est supporté par un arc gothique solide qui s'ouvre sur la grande nef.

Les piliers de la tour qui portent cet arc sont épaulés par des arcs-boutants, construits entre les bas-côtés de l'église et ceux de la tour (fig. 7). La culée de ces arcs n'est pas rejetée à l'extérieur de l'édifice ; elle forme séparation entre le bas-côté de la nef et celui de la tour. Le passag se fait sous l'arc-boutant. Ce dispositif, très rare à cette époque, est le prototype de l'arc-boutant gothique.

Ce corps de tour s'ouvrant sur la nef principale et sur les deux collatéraux, faut-il l'appeler chœur occidental ou *Westbau* ? Il semble qu'il tienne des deux à la fois. Ce n'est pas le *Westbau* classique, formant un corps de bâtiment séparé de l'église, comme nous le voyons à St-Barthélemy et à St-Jacques à Liège, ou à Aldeneyck. L'aspect général est plutôt celui d'un chœur occidental, qui a la même destination que le *Westbau* et en est peut-être le dernier stade.

La même disposition se retrouve à Seilles-lez-Andenne, où, il est vrai, les bas-côtés du chœur ont disparu, mais où l'on voit encore se dessiner dans les murs latéraux de la tour les deux arcs qui devaient s'ouvrir sur les bas-côtés.

La tour est rectangulaire et massive ; elle mesure en plan 4,60 m. sur 2,90 m. Si elle a jamais été achevée, elle devait se rapprocher du clocher de Wilderen et de celui de St-Denis à Liège et elle eut probablement le même couronnement : un toit à quatre pentes se terminant par un faîte.

Nefs et transept. — La grande nef est constituée par les deux travées suivantes. Elle s'ouvre sur les bas-côtés par des arcs brisés. Les murs gouttereaux et les collatéraux sont percés de chaque côté de fenêtres romanes.

La nef a dû primitivement donner sur le carré du transept par un arc en plein cintre ; actuellement on y voit un arc brisé.

Le carré s'ouvre sur les bras du transept par de grands arcs en plein cintre. Ces arcs portaient jadis les hauts murs qui continuaient les murs gouttereaux de la nef. Le toit qui couvre le carré du transept avait donc originairement la même hauteur que celui de la grande nef et en était le prolongement.

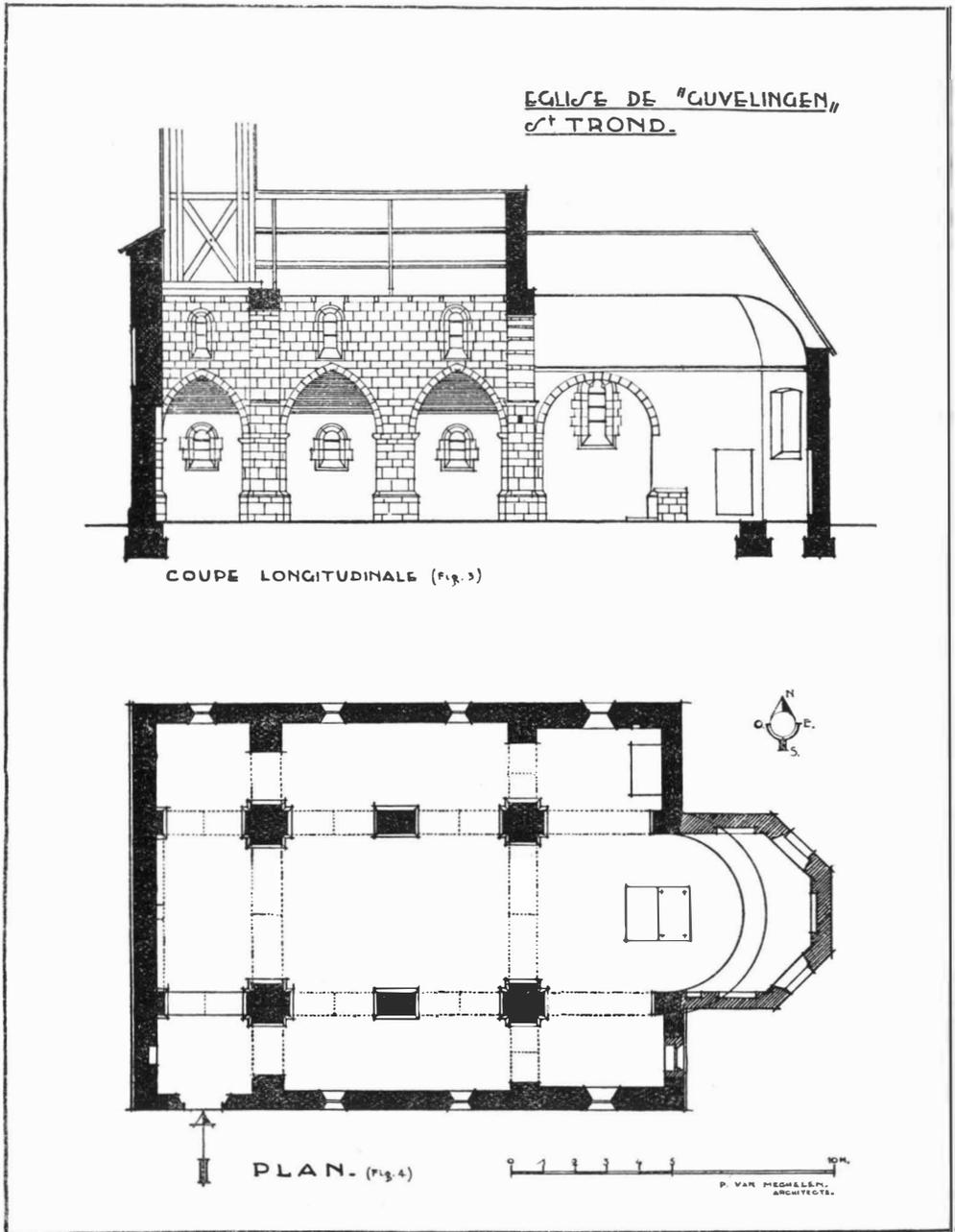
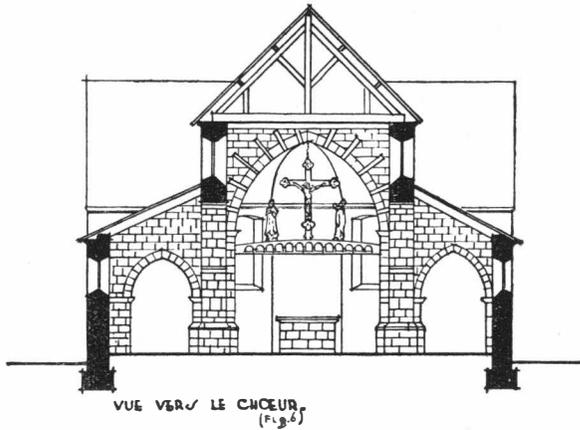
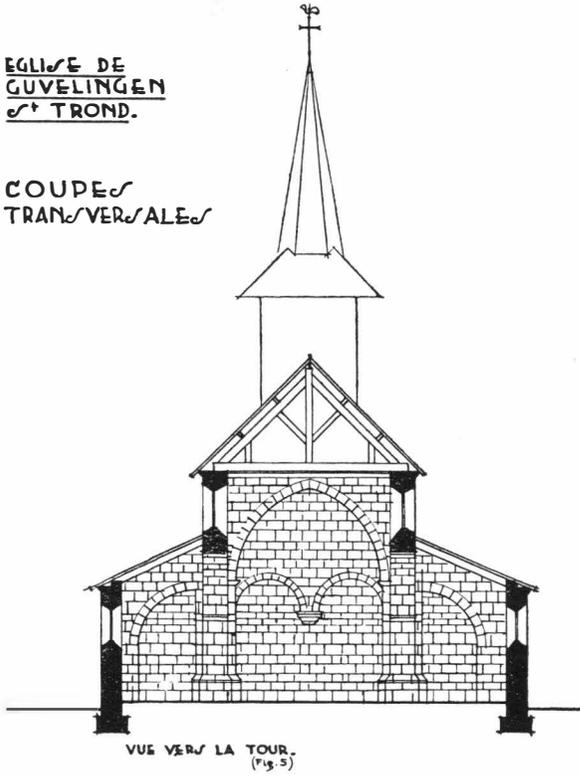


Fig. 5 et 6
EGLISE DE GUEVELINGEN
Coupe et plan.

EGLISE DE
GUELINGEN
S^t TROND.

COUPES
TRANSVERSALES



R. VAN MECHELEN - ARCHIT.

Fig. 7 et 8

EGLISE DE GUELINGEN
Coupes.

Il est à remarquer que les bras du transept ne sont pas saillants sur les murs des bas-côtés. Le plan terrier de l'édifice est donc encore du type basilical à trois nefs (fig. 6).

Chaque bras du transept s'ouvre sur le bas-côté correspondant par un arc brisé ; cet arc porte le mur latéral du transept.

Les pignons étaient percés d'une fenêtre romane qui est remplacée actuellement par une fenêtre gothique.

Chœur. — Le carré du transept devait primitivement s'ouvrir sur le chœur par un arc triomphal en plein cintre. Le chœur semi-circulaire venait s'adosser en cul-de-four au transept. Il était probablement un peu plus haut que les bras du transept et plus bas que le carré.

Voûtes. — Les nefs et le transept étaient couverts d'un plafond en bois. L'abside du chœur avait une voûte en pierre ; l'archidiacre qui a visité l'église le 20 avril 1701, l'appelle *fornix chori*. (G. Simenon, *Visitationes Archidiaconales Archidiaconatus Hasbaniae*, t. I, pp. 284-287).

Pavement. — L'église a dû primitivement être pavée de blocs de pierre assez grossiers ; il en reste quelques témoins sous la tour. Le chœur d'autre part avait un carrelage très soigné, composé de petites briques carrées en terre cuite, comme le note le même rapport archidiaconal : *Pavimentum chori quod est stratum lateribus parvis et quadratis...* C'est bien le pavement de la fin de la période romane. Plusieurs de ces briques ont été retrouvées ; elles ont 5 cm. de côté ; elles sont émaillées et de couleurs diverses.

Autels. — L'archidiacre, en 1650, mentionne trois autels : *Altaria minora ad utrumque latus summi altaris duo, non consecrata*. Actuellement on n'en voit plus que deux : le maître-autel et l'autel latéral du transept nord. Ils appartiennent probablement à l'époque de la construction de l'église. Ils sont construits en moellons assez grossièrement appareillés. Le maître-autel est recouvert d'une dalle à bords chanfreinés qui a toute chance d'être primitive. Tous deux portent du côté de l'épître une piscine en forme de cuvette, enchâssée dans le flanc de l'autel. On sait que ces piscines recevaient l'eau dont le prêtre s'était servi pour l'ablution des mains, et aussi celle que les ministres versaient dans les calices ordinaires et ministériels pour les purifier, après la communion du prêtre et des fidèles. A cette époque les ablutions n'étaient pas prises par le prêtre ; jetées dans ces piscines, elles se perdaient sous l'autel.

La piscine du maître-autel se présente sous la forme d'un chapiteau cubique engagé et évidé. Il y a lieu de croire que jadis elle était soutenue par une colonne,

que nous croyons même avoir retrouvée. En effet, lors de la reconstruction du pignon nord du transept, on a retrouvé dans l'épaisseur du mur, avec d'autres matériaux provenant d'une démolition, une petite colonne romane, très jolie, d'une cinquantaine de centimètres de hauteur, posant sur une base composée de deux tores et ornée de griffes. Cette colonne porte des traces de peinture et a donc été employée à l'intérieur du bâtiment. De plus elle a été engagée et elle a exactement le même diamètre que la base du chapiteau (0,12 m.).

Tabernacle. — A propos du tabernacle les rapports archidiaconaux notent : *Tabernaculum est in muro a cornu evangelii* (20 avril 1701) ; *ibi in muro exstructa est columna in qua includuntur monstrantia et ciborium* (21 sept. 1712). Ce tabernacle construit dans le mur du côté de l'évangile a disparu avec le chœur roman.

A prendre ce texte à la lettre, il s'agissait d'une colonne, probablement adossée au mur, qui à partir d'une certaine hauteur s'ouvrait en forme d'armoire. Nous ne connaissons pas d'autre exemple de ce genre de tabernacle.

Pierres tombales. — Dans le pavement du bras droit du transept, on remarque deux belles pierres tombales, l'une de la famille Vangeel, ornée de dix écussons (1690), l'autre de Herman de Hinnisdael et de sa femme Marie Quaedbeek (1548). Toutes deux sont reproduites dans de Herckenrode, *Tombes, Epitaphes et Blasons*, p. 270 et 272, (avec cette erreur qu'on y lit de Corswarem au lieu de Quaedbeek).

L'HISTOIRE DU BATIMENT.

Le bâtiment a subi au cours des siècles de nombreuses transformations.

De bonne heure, et probablement peu de temps après la construction, on a aménagé un portail dans le bras sud du chœur occidental. Ce portail, construit en moellons, fermait jusqu'à une hauteur d'environ trois mètres la baie donnant communication avec le rez-de-chaussée de la tour ; il donnait accès à l'église par une porte placée sous l'arc-boutant ; il était fermé en haut et éclairé par une fenêtre rectangulaire pratiquée dans le mur de la façade. Ce portail ne devait pas faire partie de la construction primitive de l'église, car la maçonnerie n'était pas engagée et cachait même les impostes des piliers. Il est probable que presque dès le début le froid en a fait sentir la nécessité.

Postérieurement, ce portail a reçu son pendant dans le bras opposé du chœur occidental. Celui-ci aussi a été cloisonné, pour servir de sacristie. Cette trans-

formation doit cependant avoir eu lieu beaucoup plus tard, comme l'indiquaient les murs en briques très légèrement construits. Au XVII^e siècle cet endroit a été profané ; il a servi d'étable à vaches ; l'archidiacre, qui le note dans son rapport du 31 août 1639, en parle avec indignation : *In sinistra appendice in ipsamet ecclesia exstat stabulum vaccarum com magno dedecore : apparent ibi stercora et fumus ut in ordinariis stabulis.*

Les fenêtres ogivales qui ornent les deux pignons du transept ne sont pas originales : leur encadrement qui n'est pas appareillé l'indique clairement. Elles remplacent sans doute d'anciennes baies romanes. Leur forme simple permet de reculer cette transformation au XIV^e, au plus tard au XV^e siècle. Il est à remarquer que la fenêtre du transept gauche est plus petite que celle du transept droit. Avant la restauration de l'église, elle n'était encadrée que de briques. Cela s'explique par le fait que le pignon nord a été reconstruit, probablement à l'époque des grands remaniements qui ont eu lieu vers 1760.

A une époque indéterminée, le mur latéral du transept nord a été lui aussi reconstruit. Ce mur présente un curieux assemblage en forme de damier de pierres blanches et de briques, non seulement à l'extérieur, mais aussi à l'intérieur. Si cet aspect s'explique au parement extérieur du bâtiment, comme nous l'avons dit, par des réfections nécessitées par l'effritement des moellons, ici le phénomène est dû à la construction elle-même, qui est moitié de briques, moitié de moellons.

Une transformation plus importante a été la substitution à l'arc plein cintre primitif, de l'arc ogival qui sépare actuellement la grande nef du transept. Cet arc n'est évidemment pas original ; l'exécution n'a même pas été soignée : la retombée de l'arc s'adapte mal à l'imposte romane, qui est restée en place. D'autre part, tout l'arc est fait d'une alternance de briques et de pierres blanches, qui indique un réemploi de matériaux et qui n'est évidemment pas antérieure à l'emploi de la brique en cette région, c.à.d. au XIV^e siècle.

Enfin, la grande transformation a eu lieu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. C'est l'époque du baroque et plus rien de ce qui dans ce bel édifice sentait le roman ou le gothique, n'a trouvé grâce devant le goût nouveau.

L'abbé Joseph Van Herck, qui au même moment construisait toute une nouvelle abbaye, a encore voulu se payer ce luxe d'adapter à l'art à la mode ce délicieux sanctuaire. Quatre dates conservées sur les murs et les plafonds ont marqué son œuvre. Toute la métamorphose s'est accomplie entre 1760 et 1778.

Les toits des trois nefs furent enlevés et remplacés par un seul toit qui abrita, en forme de chape, tout le bâtiment. Pour ce faire, on exhaussa les murs gouttereaux et on boucha les jolies fenêtres romanes.

La tourelle a reçu à cette époque la forme qu'elle a encore maintenant. Les baies romanes des bas-côtés furent élargies et transformées en fenêtres baroques, en même temps que la porte d'entrée reçut des piédroits et un linteau en pierre de taille, sans aucun cachet. Le chœur semi-circulaire, qui s'harmonisait si bien avec l'ensemble, fut démoli et remplacé par un chœur polygonal plus grand. Le toit de ce chœur, plus bas que celui de la grande nef, fut prolongé au-dessus du carré du transept (fig. 5).

A l'intérieur, la voûte en bardeaux, dont on voit encore les traces au grenier et qui vraisemblablement avait remplacé au XVI^e ou au XVII^e siècle le plafond plat primitif, dut céder la place à un plafond Louis XV. Tout l'intérieur fut d'ailleurs décoré à l'avenant, au grand dam des profils et des impostes qui furent impitoyablement mutilés ou coupés. Enfin la *trabes* qui supportait le Calvaire sous l'arc triomphal, fut enlevée et dut servir de support à un jubé qu'on édifia, aussi triste que banal, sous la tour ; une baie pratiquée dans la façade éclairait ce jubé. Le beau Christ fut relégué au cimetière, où il a orné pendant un siècle -et-demi le pignon du chœur.

Telle était la situation de l'édifice, quand à toutes ces dégradations est venu s'ajouter le délabrement causé par un abandon semi-séculaire. C'est à ce moment, et vraiment à toute extrémité, qu'un groupe d'amateurs s'est apitoyé sur son sort et a réussi, grâce à l'aide des Pouvoirs publics, à le restaurer.

RESTAURATION DU BATIMENT

(fig. 3 et 4)

Le principe dont les restaurateurs se sont inspirés, a été de ramener l'édifice à son état primitif, sans toutefois sacrifier les éléments essentiels que les âges postérieurs y avaient apportés.

Dès l'abord, la tâche fut facilitée du fait que le délabrement avancé du bâtiment ne faisait plus poser la question, souvent si délicate, de savoir jusqu'à quel point il convient de conserver, dans une restauration, les éléments appartenant à des styles différents. Le plâtrage n'avait pas résisté aux intempéries et était tombé pour la plus grande partie. Dès lors le dérochage s'imposait. On peut regretter seulement qu'il n'ait pas été possible de sauver, tellement elle était

devenue floue et friable, une fresque ancienne qui décorait une partie du pignon nord du transept. Cette fresque représentait un personnage debout, encadré d'une ligne ondulée, qui rappelait en tous points les encadrements qu'on voit aux plus anciennes fresques du Béguinage. Il est probable que toutes ces peintures furent l'œuvre d'un même artiste, qui aura décoré les deux églises au début du XIV^e siècle.

Le chœur baroque, qui avait échappé à la ruine, a été conservé dans son état originel, avec son plafond Louis XV qui, depuis la transformation du XVII^e siècle, comme nous l'avons dit, se prolonge au-dessus du carré du transept. Son décor précieux tranche vivement avec l'aspect sévère de l'église, tel un boudoir dans un château-fort.

Pour tout le reste, l'intérieur a retrouvé son aspect primitif. Les murs et les piliers débarrassés de leur crépi et recouverts d'un plafond plat, ont un air sévère, mais sympathique, à cause de la régularité des lignes architecturales et l'appareillage soigné des matériaux. Par l'abaissement du pavement, qui a été ramené à son niveau initial, les piliers et les arcs ont retrouvé leur élancement primitif et l'heureuse harmonie de leurs proportions.

Ce même travail de creusement a permis de retrouver sous le pavement du chœur un certain nombre de briques émaillées, dont on s'est servi pour carrelé le parquet de l'autel. Du même coup on a découvert les fondations de l'ancien chœur semi-circulaire, qu'on a laissé apparentes dans le pavement actuel.

La base de l'autel, telle qu'elle a été dégagée, n'est saillante que sur les deux faces latérales. On a mis cette anomalie à profit pour faire un second *suppedaneum*, derrière l'autel ; cette disposition permet au prêtre de dire la messe, la face tournée vers le peuple.

En enlevant l'enduit des piliers qui soutiennent l'arc triomphal, on a retrouvé les creux qui avaient soutenu la *trabes*. Celle-ci, avec le Calvaire qu'elle supporte, a donc rejoint sa place primitive.

A l'extérieur aussi l'édifice montre de nouveau son visage d'autrefois.

Le système des trois nefs s'affirme dans les toits en appentis, qui forment avec le toit de la grande nef un ensemble si harmonieux. Les fenêtres baroques, qu'on n'aurait pu conserver à cause de l'abaissement des murs des collatéraux, ont été remplacées par de petites baies romanes. Enfin, la porte a reçu un encadrement de forme romane très simple : des piédroits en moellons supportant un linteau en forme de fronton triangulaire. La petite tourelle garde toujours sa forme primitive (fin XVIII^e siècle).

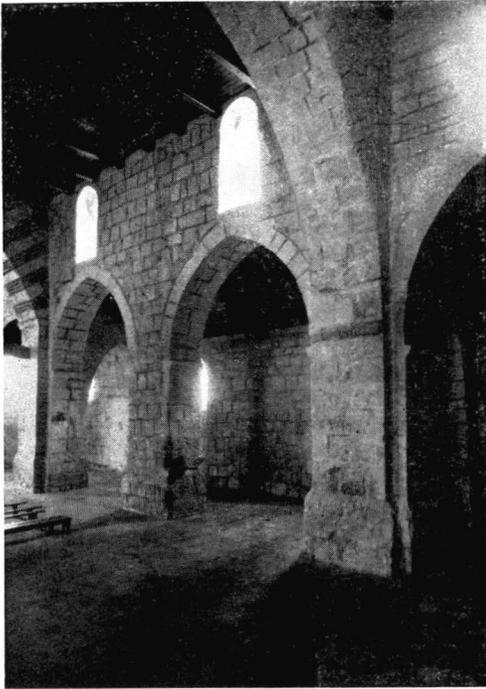


Fig. 9



Fig. 10

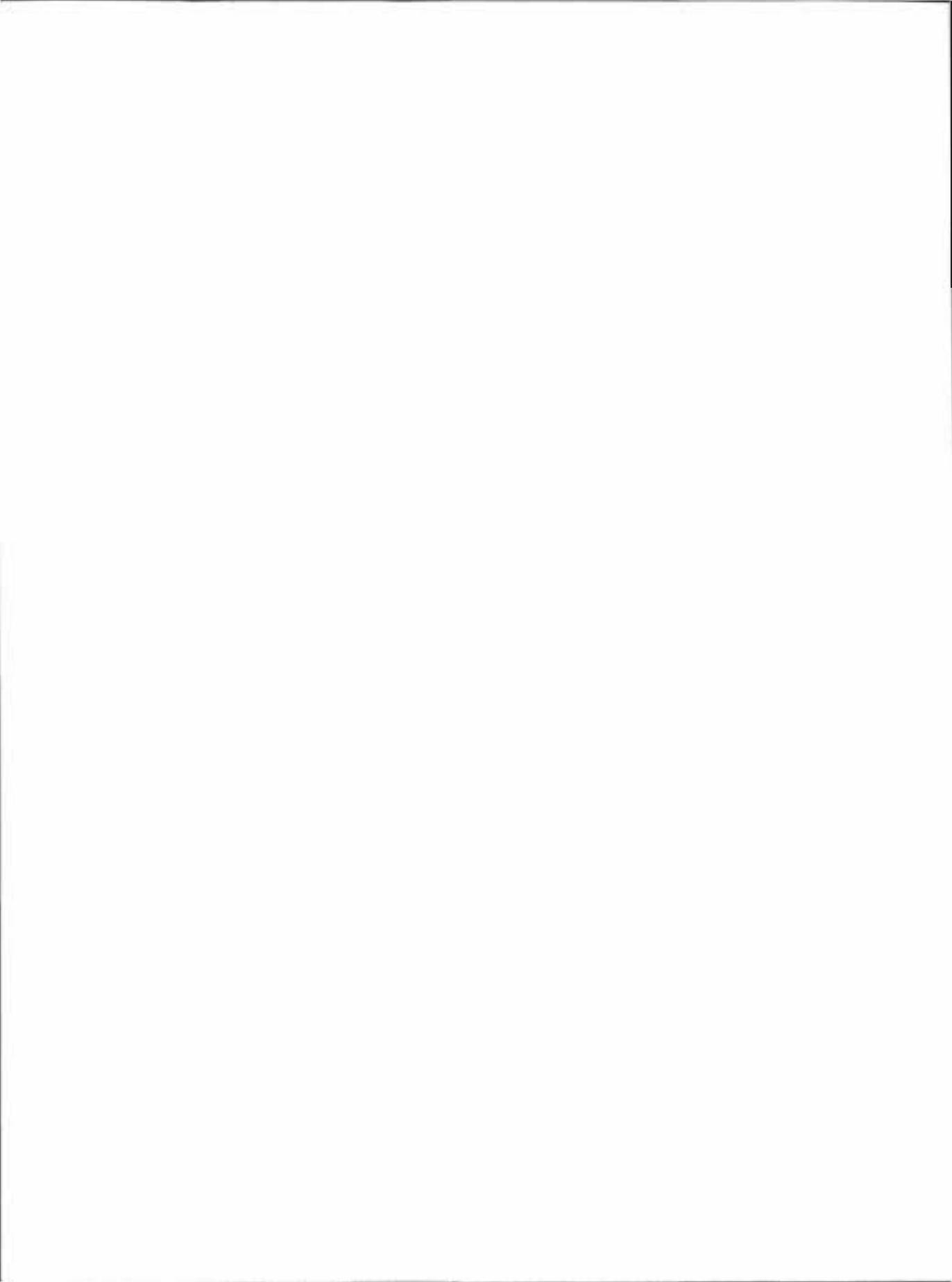


Fig. 11



Fig. 12

EGLISE DE GUELINGEN. — Intérieur et sculptures.



LE MOBILIER

L'église de Guvelingen devait posséder, d'après la description qu'en donne M. l'architecte Gérard dans le *Bulletin des Mélophiles* (1885), un mobilier assez riche. La plupart de ces objets ont disparu ; d'autres sont conservés à l'église de Schurhoven ; un petit nombre sont revenus à leur destination première.

Nous ne décrivons que ceux qui sont encore conservés ou dont les travaux de restauration ont décelé les traces.

Une pièce remarquable, quoique fruste, est la *trabes* qui supporte le Calvaire sous l'arc triomphal. C'est une poutre en chêne légèrement cintrée au-dessus et ornée de treize compartiments sculptés. Ces compartiments sont séparés par des colonnettes et reliés entre eux par des arcatures romanes, où figuraient le Sauveur et les douze apôtres ; deux anges portant une colonne et une croix terminaient la poutre. Ces peintures, qui étaient encore visibles il y a une cinquantaine d'années, sont maintenant effacées.

La croix qui surmonte cette *trabes* est d'une rare beauté. Elle date vraisemblablement du milieu du XVI^e siècle. L'anatomie du Christ est très poussée ; la figure a une expression poignante. Les extrémités de la croix sont ornées de quatre animaux symbolisant les évangélistes.

La Vierge et St-Jean, qui semblent être de la même époque, sont d'une facture bien inférieure. Tous deux conservent encore leur ancienne polychromie.

Sous la *trabes* et dans les bas-côtés se trouvait le cancel, qui séparait le chœur et le transept des nefs. En abaissant le niveau de l'église, on a trouvé dans les piliers et les pilastres les trous où étaient engagées les traverses qui supportaient cette cloison. Les deux panneaux des bas-côtés ont disparu sans laisser de trace. Celui du milieu a été transporté en-dessous du jubé, en même temps que la *trabes*, en 1778. Il a été vendu vers 1910. C'était, d'après M. Gérard, une cloison en chêne sculptée et ornée de parchemins du XVI^e siècle. Il comprenait quatre compartiments, dont deux formaient une porte à deux battants. Dans le panneau de droite, un guichet servait à donner la communion.

La Vierge aussi est revenue à sa place (fig. 10). C'est une madone du milieu du XVI^e siècle. Une restauration récente l'a remise en état, tout en respectant l'ancienne polychromie. L'Enfant qu'elle porte sur le bras droit lui présente une grappe de cerises, attribut bien suggestif et approprié à ce qui fait la poésie et la richesse de la région.

Deux groupes qui ornaient jadis l'église de Guvelingen se trouvent actuellement à l'église de Schurhoven : une Piéta et une Ste-Anne.

La Piéta (fig. 11) représente une Vierge vêtue comme une religieuse. A part ce trait traditionnel, elle n'a plus rien de l'archaïsme de ces Vierges de Pitié du XV^e siècle, qui soutiennent le corps du divin Crucifié dans l'attitude hiératique d'une *Sedes Sapientiae*. Dans une expression de douloureuse résignation, elle semble adorer, les mains jointes, les divins décrets qui ont fait de son Fils une victime expiatrice. Le corps exsangue de son divin Enfant lui descend entre les genoux dans une position contournée, qui donne à l'ensemble, de la ligne et du mouvement (seconde moitié du XVI^e siècle).

La Ste-Anne (fig. 12) se trouvait au-dessus de l'autel latéral gauche, qui lui était dédié. L'épouse de Joachim, portant les voiles d'une moniale et dans une attitude majestueuse, feuillette de la main gauche la Bible, alors que de la droite elle présente une gigantesque grappe de raisins au petit Jésus. Celui-ci, enjoué et assis sur les genoux de sa Mère, s'apprête à s'en saisir, alors que de la main droite il tient déjà une grappe plus petite. La Vierge est remarquable par l'expression de candeur naïve, qui fait de ce groupe un des beaux spécimens du genre (XVI^e siècle).

Enfin un beau reliquaire est aussi actuellement la propriété de l'église de Schurhoven. C'est une insigne relique de la Ste Croix, enchâssée dans une croix en argent de style Louis XV. Le pied de la croix n'est pas original.

*
**

Telle est l'église de Guvelingen, son origine, son histoire, son contenu artistique.

Avant de mettre le point final à cette étude, il convient de rendre hommage aux Pouvoirs publics, dont l'aide éclairée a permis de sauver ce vénérable sanctuaire de la ruine, de le restaurer et de lui restituer dans le patrimoine artistique de St-Trond la place de choix qui lui revient.

St. Trond 1939

Chan. G. BOES.

BRONNEN VOOR DE GESCHIEDENIS VAN HET BRUGSCHE SCHILDERSMILIEU IN DE XVI^e EEUW

(Vervolg)

XXX. WILLEM WALIN.

De schilder Willem Walin, zoon van Michiel, eveneens schilder (1), werd in het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge als vrijmeesterskind opgenomen den 28^{en} October 1506. Viermaal werd hij tot v i n d e r of bestuurslid zijner corporatie verkozen, te weten: tot tweeden v i n d e r voor de dienstjaren 1520/21, 1524/5, 1532/3 en tot eersten v i n d e r voor het dienstjaar 1546/7. Uit een akte van de weeskamer van Brugge, gedateerd 16 Juni 1540, blijkt, dat hij toentertijd aan het sterfhuis van wijlen den goudslager Willem van Schorisse de som van twee pond drie schelling en vijf penning groot schuldig was voor aankoop van bladgoud (2). Daarenboven wordt hij in een oorkonde van 6 Juni 1550 onder de « oudsten » van het ambacht vermeld. Als leerknepen aanvaardde Willem Walin achtereenvolgens Michiel ver Ghens in 1516, Pierkin vander Beke in 1519 en Annekin Lamsins in 1525. In de jaren 1525-1526 maakte hij het patroon van een tapijtwerk voor het gild van de HH. Johannes en Lucas, dat de librariërs hielden in de abdij van de reguliere

1) Misschien was Michel Walin zelf zoon van Boudewijn. Vgl.: *Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Donaaszestendeel over de jaren 1448-1467*, blz. 250 (akte van 27 Juli 1467).

2) Zie: *Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Donaaszestendeel over de jaren 1519-1540*, blz. 183: « Voort de somme van twee ponden drie scellynghen ende vyf penninghen grooten, die Willem Waline, ooc schildere, desen sterfhuuse sculdich es van coope ende leveringhe van ghesleghen goude ». Wegens aankoop van bladgoud stonden nog drie andere Brugsche schilders bij hetzelfde sterfhuis in 't krijt, te weten: Lancelot Blondeel, Adriaan Isenbrant en Simon Puseel. Zie t.a.p., blz. 183.

kanunniken ten Eekhoutte. Nadat hij zich intusschen bij dit gild aangesloten had, schonk hij een bijdrage van drie grooten tot de vervaardiging van het voornoemde kunststuk. Hij stierf in 't begin van de jaren vijftig van de 16^e eeuw, stellig na den vermaarden schilder Adriaan Isenbrant, die kort vóór 21 Juli 1551 overleed (3). Christiaan Walin, die op 3 Mei 1546 vrijmeester schilder werd te Brugge, is misschien de zoon of ten minste een verwant van onzen Willem.

Evenals de schilders Gerard David, Fabiaan de Maniere en Claude Ytasse, was Willem Walin lid van het bovengezegde librariërgild, waaronder, benevens de eigenlijke librariërs of boekverkoopers, ook de boekschrijvers, drukkers, binders, miniaturisten en schoolhouders ressorteerden. Vanaf 1526 tot en met 1535 wordt hij in de rekeningen van onderhavig gezelschap min of meer regelmatig als betalend gildebroeder aangegeven, voorzeker in de hoedanigheid van miniatuurschilder. Later staat hij in de jaren 1548-1551 slechts aangeteekend als gildebroeder van gratie, dat wil zeggen: als begunstiger of eerelid, zonder dat hij gildegeld betaalde. Uit de rekening van de kerkfabriek van Sint-Donaas te Brugge over de jaren 1540/41 vernemen wij verder, dat het kapittel in dien tijd acht kopieën van de groote Maria-antiphon *S a l v e R e g i n a* op perkament liet vervaardigen, inlijsten en in de collegiaalkerk uithangen; deze exemplaren waren geschreven door den calligraaf Willem Petyt en verlucht door den schilder Willem Walin.

Meester Willem was liefhebber van het schieten met den handboog en werd derhalve lid van het plaatselijke schuttersgild van Sint Sebastiaan (4). Deze vereeniging was toenmaals gevestigd aan de zuidzijde van den Rolweg, dichtbij den stadswal, en liet hare kerkelijke diensten verrichten in het bedehuis van

3) Volgens nota's van den kunsthistoricus W. H. J. Weale uit de begraafboeken van de Onze-lieve-vrouwenparochie te Brugge zou Willem Walin aldaar op 5 Maart 1553 ter aarde besteld en zijn weduwe op 4 October 1556 insgelijks ten grave gedragen zijn. Zie: Brugge, stadsbibliotheek, *aanteekeningen van W. H. J. Weale*, I, nr. 24, blz. 82. Tot onze spijt zijn wij in de gelegenheid niet geweest om de origineelen na te slaan.

4) In de tweede helft van de 16e eeuw was ook de Brugsche schilder Klaas Puseel lid van hetzelfde gezelschap. Zie: Brugge, Archief van het Handbogenhof, *rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1559-1583*, passim. Over dezen Klaas Puseel zie *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom. XI (1941), blz. 5-28. — Terloops zij aangestipt, dat van den beroemden Noordnederlandschen schilder Jan van Schoorel (†1562) getuigd wordt, dat hij insgelijks zeer bekwaam was in het schieten met den handboog. Vgl. *Het Schilder-boek van Carel van Mander...* in hedendaagsch Nederlandsch overgebracht door A. F. MIRANDE en prof. dr. G. S. OVERDIEP, blz. 272 (Amsterdam, 1936, uitgave *Wereldbibliotheek*).

de Minderbroeders (5). Zij bestond hoofdzakelijk uit welgestelde burgers, ambachtslieden en neringdoenden (6). Wanneer onze Willem precies in dit gild kwam, kan niet uitgemaakt worden, daar de gilderekeningen voor de eerste decennien van de 16^e eeuw onvolledig zijn. Voor het eerst wordt hij als gildebroeder vermeld in de rekening over het dienstjaar 1536/7 en voor het laatst in de rekening over het dienstjaar 1550/51. Het was de gewoonte in het Sint-Sebastiaansgild, zooals in de meeste soortgelijke instellingen, dat de nieuw-inkomende leden aan de vereeniging een bepaalde som toezegden bij hun versterf. Ook onze Willem moet bij zijn intrede beloofd hebben zulk bedrag te zullen betalen. Bij uitzondering nochtans heeft hij zijn doodschuld tijdens zijn leven vereffend en wel op eigenaardige wijze: ten behoeve van de kapel der handboogschutters in de Minderbroederskerk schonk hij gedurende het dienstjaar 1541/2 een door hem beschilderd doek, dat in de Vasten voor het altaar gespannen werd. In de jaren dertig en veertig van de 16^e eeuw heeft meester Walin voor het Sint-Sebastiaansgild herhaaldelijk de gaaien naar de welke geschoten werd geschilderd. Gedurende hetzelfde tijdsbestek heeft hij ook het patroon gemaakt van de « paruere » of de staatsiekleedij, die de gildebroeders droegen op Heilig-Bloeddag of bij andere feestelijke gelegenheden; tevens vervaardigde hij het manneken of de kostuumpop, die in dezelfde kleedij uitgedost was en in de gildekapel ten toon gesteld werd. In het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan heeft Willem Walin ongetwijfeld den befaamden rederijker Cornelis Everaert gekend, van wien niet minder dan vijf en dertig tooneelspelen tot ons zijn gekomen (7). De laatstgenoemde Everaert, verver van beroep, werd tot klerk van de « archiers » of de handboogschutters aangesteld

-
- 5) Vgl. Dr. DE MEYER, *Jaerboek der koninklyke gilde van Sint Sebastiaan te Brugge*, blz. 50-54, 200-202 en blz. 18-19, 21-28, 66-73, 93-123 (Brugge, 1859). Het was eerst op 4 Mei 1574, dat de gildebroeders van Sint Sebastiaan het tegenwoordige Handbogenhof betrokken, dat aan de zuidzijde van de Carmerstraat en eveneens dichtbij de vest gelegen is. Zie: Archief van het Handbogenhof, *rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1559-1583, rekening over het dienstjaar 1574 (Jan. 20) - 1575 (Jan. 22)*, blz. 205, nr. 4: « Betaelt ten tyde dat die vanden eede ende andre ghe-meene ghildebroeders huerlieder eerste intreye deden in 't nieuwe schottershof ende schoten naer de crakelinghe, voor de speellieden, per ordonnantie in daten 4en Meye 74tich ».
- 6) Naam en beroep der leden uit de 16e eeuw vindt men in het Gildeboek der handboogschutters van Sint Sebastiaan, aangelegd in 1514 en bijgehouden in de voorschreven eeuw. Daarenboven vindt men gedurende hetzelfde tijdsbestek de nieuwgekomen gildebroeders evenzoo met hun beroep aangegeven in de jaarlijksche rekeningen van het gezelschap. Zie: Archief van het Handbogenhof, in de voornoemde bronnen.
- 7) Zie: Dr. J. W. MULLER en Dr. L. SCHARPE, *Spelen van Cornelis Everaert* (Leiden, 1920 — uitgave van de *Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde*). Over een dezer tooneelspelen door het Brugsche handboogschuttersgild opgevoerd en een ander, bij de uitvoering van hetwelk dezelfde handboogschutters aanwezig waren, zie inzonderheid blz. 598 en blz. 625.

in 1519 en stierf in de uitoefening van zijn ambt in de maand November van 't jaar 1556 (8).

Het dient opgemerkt, dat de geslachtsnaam van onderhavigen schilder in de bescheiden op zeer uiteenlopende wijze gespeld wordt : Walin, Wallin, Walins, Walyn, Wallyn, Walyns, Wallyns, Walinc, Walinck, Wallinc, Wallinck, Wallync, Wallynck, Wallyngh, Hallinc, Hallinck. Eenvormigheidshalve wordt in onderhavige inleiding en verder in de regesten altijd de vorm *W a l i n* aangewend (9).

Hiernevens deelen wij de photographische reproductie mede van een triptiek, die in de Jeruzalemskapel te Brugge voorhanden is (10). Dit niet onbelangrijke stuk kwam ongetwijfeld ten tijde van Willem Walin te Brugge tot stand. Het middenpaneel is nagenoeg 69 cM. hoog bij 48 breed en de deuren zijn ongeveer 71 cM. hoog bij 21 breed, alles binnen de lijst gemeten. Op het middenpaneel is Jezus aan het Kruis afgebeeld, tusschen de H. Maagd en den H. Johannes Evangelist. Deze laatste is in gesprek met de Moeder Gods, die van droefheid hare handen samenwringt. Het doode lichaam van den Zaligmaker hangt aan het Kruis met gesloten oogen en open mond. De vale kleur van het afgetobde lijk trekt de aandacht. De rechterdeur stelt den stichter van onderhavige triptiek voor met zijn zeven zonen, allen in volle wapenrusting, met gevouwen handen en geknield ; achter hen staat de H. Johannes de Dooper, met een lam in zijn rechterarm. De stichter knielt voor een bidbank ; zijn helm en zijn ijzeren handschoenen zijn aan zijn voeten neergelegd. Boven hun rusting dragen de stichter en zijn zonen een wapenrok, versierd met het blaazen

-
- 8) Zie: Archief van het Handbogenhof, *gildeboek der handboogschutters van Sint Sebastiaan, aangelegd in 1514 en bijgehouden in de 16e eeuw*, blz. 19 (op het trefwoord Cornelis). Aldaar staat van een eerste hand aangeteekend: «Everaert, varwer, clerc 1519» en van een tweede hand: «Ghestorven clerck van Sente Sebastiaan de 12e Novembre 1556». Later heeft deze tweede hand vóór de vermelding «clerc 1519» de woorden bijgevoegd: «en wiert». Volgens den Brugschen rederijker Eduard de Dene echter zou Cornelis Everaert niet op 12en, maar op 14en November overleden zijn. Vgl. Dr. J. W. MULLER en Dr. L. SCHARPE, t.a.p., blz. XXIII. — In 't voorbijgaan zij er op gewezen, dat talrijke gegevens betreffende Cornelis Everaert aangetroffen worden in het rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, passim.
- 9) Over Willem Walin zie: C. VANDEN HAUTE. *La corporation des peintres de Bruges*. blz. 52b, 65a, 69a, 78a, 79a, 80b, 84a, 89b, 201b, 220a (Brugge-Kortrijk, z.j.); A. DUCLOS. *Bruges, histoire et souvenirs*, blz. 385, 388, 394 (Brugge, 1910); L. GILLIODTS, *Inventaire diplomatique des archives de l'ancienne école Bogarde à Bruges*, tom. II, blz. 462-463 (nr. 441), (Brugge, 1899, uitgave van Société d'Emulation de Bruges); [W. H. J. WEALE], *Inventaire des chartes et documents appartenant aux archives de la corporation de Saint Luc et Saint Eloi à Bruges*, in *Le Beffroi*, tom. II (1864-65), blz. 252-253; [ID.], *Documents inédits sur les peintres brugeois*, in *Le Beffroi*, tom. III (1866-70), blz. 232-235, 245.
- 10) Een fragment van het middentaferel van deze triptiek, behelzende een vergezicht van de stad Brugge, is gereproduceerd bij J. DE JONG, *Architectuur bij de Nederlandsche schilders vóór de Hervorming*, blz. 26, plaat 21 (Amsterdam-Mechelen, 1934).

van het geslacht Adornes : van goud, met geblokten dwarsbalk van sabel en zilver (11). Op de linkerdeur is de vrouw van den stichter voorgesteld met haar vier dochters, onder dewelke twee religieuzen, eveneens allen in biddende houding en geknield ; achter hen bevindt zich de H. Catharina van Alexandrië, met een groot zwaard in haar handen. De stichteres knielt voor een bidbank, waarop een geopend boek ligt. Om haar lichaam is een praalmantel geslagen, getooid met het wapen van de familie Metteneye : van keel met keper van zilver, vergezeld van drie torens van goud (12). De drie tafereelen hebben een gemeenschappelijken achtergrond, bestaande uit een panorama van de stad Brugge, aan de zijkanten door geboomte omsloten. Tusschen het tafereel van de Kruisiging en het stadsgezicht is een dubbele gracht. In het stadsbeeld onderscheidt men duidelijk op het middenpaneel den toren van de Onze-lieve-Vrouw, verder de Sint-Donaaskerk en den Halletoren en op de linkerdeur den toren van de Jeruzalemskapel (zie plaat).

Uit de bovenstaande beschrijving blijkt, dat de stichter en de stichteres van de triptiek respectievelijk tot de adellijke familiën Adornes en Metteneye behoorden. De aanwezigheid van de beschermheiligen der opdrachtgevers vergemakkelijkt de verdere identificeering : Sint Jan Baptist wijst op Jan Adornes en Sint Catharina op diens vrouw Catharina Metteneye.

Jan Adornes was eigenlijk geboren Jan de la Coste, als tweede zoon van den Genuees Andries de la Coste en diens echtgenoot Agnes Adornes, laatste afstammeling in Vlaanderen van het Italiaansche geslacht van dien naam. Hij zag 't eerste daglicht te Brugge op 5 October 1494. Op verzoek van zijn grootvader van moederszijde, Arnoud Adornes, en met toestemming van zijn vader, alsmede van de hoofden der familie Adornes in Italië, werd onze Jan de la Coste naderhand gemachtigd om den naam en het wapen van het geslacht Adornes aan te nemen. Hij huwde in 1520 met Catharina Metteneye, dochter van Pieter en Margaretha de Baenst. Jonkheer Jan de la Coste, gezegd Adornes, was een man van aanzien en bezat verschillende heerlijkheden, waaronder Nieuwenhove en Nieuwvliet ; in de laatstgenoemde plaats, gelegen in het tegenwoordige Zeeuwsch-Vlaanderen, liet hij zelfs een kerk bouwen. Hij schijnt ontvanger-generaal van de rechten van den Burg van Brugge geweest te zijn en vaak maakte hij deel uit van de Brugsche stadsregeering. Ook was hij voogd van

11) Vgl. J. GAILLIARD, *Bruges et le Franc ou leur magistrature et leur noblesse*, tom. III, blz. 103 (Brugge, 1859).

12) Vgl. ID., t.a.p., tom. IV, blz. 157 (Brugge, 1860).

het godshuis van Onze-lieve-Vrouw ter Potterie en hoofdman van het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan te Brugge. Hij stierf in 't jaar 1537, vermoedelijk op 11 Juni; zijn vrouw Catharina Metteneye, overleed op 7 November 1547. Beiden werden in de Jeruzalemskapel begraven (13).

Daar de stichter van onderhavige triptiek, Jan Adornes, zonder overlijdenskruisje geconterfeit is, zou men licht kunnen meenen, dat het schilderij beslist vóór zijn dood moet ontstaan zijn. Dit is echter volstrekt niet zeker, want jonkheer Jan's elfde en laatste kind (een zoontje), ofschoon het ter wereld kwam op 19 Mei 1532 en reeds één uur na zijn geboorte stierf (14), is eveneens zonder overlijdenssteeken afgebeeld (15). Het eenige dat men stellig beweren mag is, dat de triptiek na den laatstgenoemden datum vervaardigd werd, hoogst waarschijnlijk in het vierde, doch misschien ook in het vijfde decennium van de 16^e eeuw.

Het drieluik van Jan Adornes is een stuk van een middelmatigen meester, die te Brugge nog op traditioneelen grondslag voortwerkte, in een tijd dat Lancelot Blondeel aldaar als protagonist van de Renaissance optrad. Alleen de figuren van Sint Jan Baptist en Sint Catharina lijken eenigszins Italiaanschen invloed ondergaan te hebben. Het zij ten slotte nog aangestipt, dat het gebladerte van de voorgestelde boomen met groote zorg uitgebeeld is (16).

-
- 13) Vgl. ID., *Recherches sur l'église de Jérusalem à Bruges, avec des données historiques sur la famille du fondateur*, blz. (11) - (13), benevens, de genealogische tabel achteraan Brugge, 1843; ID., *Bruges et le Franc...*, tom. III, blz. 114-116, tom. IV, blz. 170, tom. V, blz. 4 en vlg. (Brugge, 1862); L. GILLIODTS, *Coutumes des pays et comté de Flandre. — Quartier de Bruges: Coutumes des petites villes et seigneuries enclavées*, tom. III, blz. 367-368 (Brugge, 1891. — *Recueil des anciennes coutumes de la Belgique*). Vgl. ook Dr. DE MEYER, t.a.p., blz. 399-401; A. MAERTENS, *Onze lieve Vrouw van de Potterie*, blz. 527 (Brugge, z.j.). — Bij zijn afsterven liet jonkheer Jan Adornes negen minderjarige kinderen na, te weten: Hiëronymus, Jacob, Gabriël, Pieter, Joost, Marie, Johanna, Catharina en Margaretha; deze weezen werden op 25 Augustus 1537 van voogden voorzien. Zie: *Weeskamer van Brugge, aantekeningboek van cedrasfleggingen door voogden over de jaren 1531-1545*, blz. 31v., nr. 6.
- 14) Zie: Brussel, huisarchief van graaf Henri de Limburg Stirum, *Memoriaal van kanunnik Pieter Adornes* (tweede helft van de 16e eeuw), blz. 17: «Le dernier [enfant], Pierkin, estoit né la nuyt de Pentecouste 1532. Il estoit hastivement baptizé et mourüt ung heure après».
- 15) Vermeldenswaard is het, dat het bovengenoemde kindje, als een knaapje van vier à vijf jaar op het schilderij voorgesteld, een donkergrijze gelaatstint heeft, terwijl de aangezichten van de andere geportretteerde personages frisch en fleurig zijn.
- 16) Vgl. over dit schilderstuk: *Hôtel de Gruuthuuse. Exposition d'art ancien. Guide du visiteur*, blz. 18-19, nr. 52 (Brugge, 1905); J. DE JONG, t.a.p., blz. 23; FIERENS-GEVAERT, *La peinture à Bruges. Guide historique et critique*, blz. 46 (Brussel-Parijs, 1922). Op een beschilderd glasraam uit de 16e eeuw, in den westgevel van de Jeruzalemskapel, zijn Jan Adornes en zijn vrouw, van hun beschermheiligen vergezeld, eveneens ten voeten uit, in knielende houding geportretteerd. Jammer genoeg, is dit raam in de verleden eeuw uitermate slecht hersteld geworden, zooals overigens de vijf andere gekleurde vensters uit denzelfden tijd, die zich in de voornoemde kapel bevinden. Van Jan Adornes ziet men daarenboven in den refter van de Potterie een geschilderd borstbeeld in médaillon, onder de verzameling van portretten van voogden van dit godshuis.

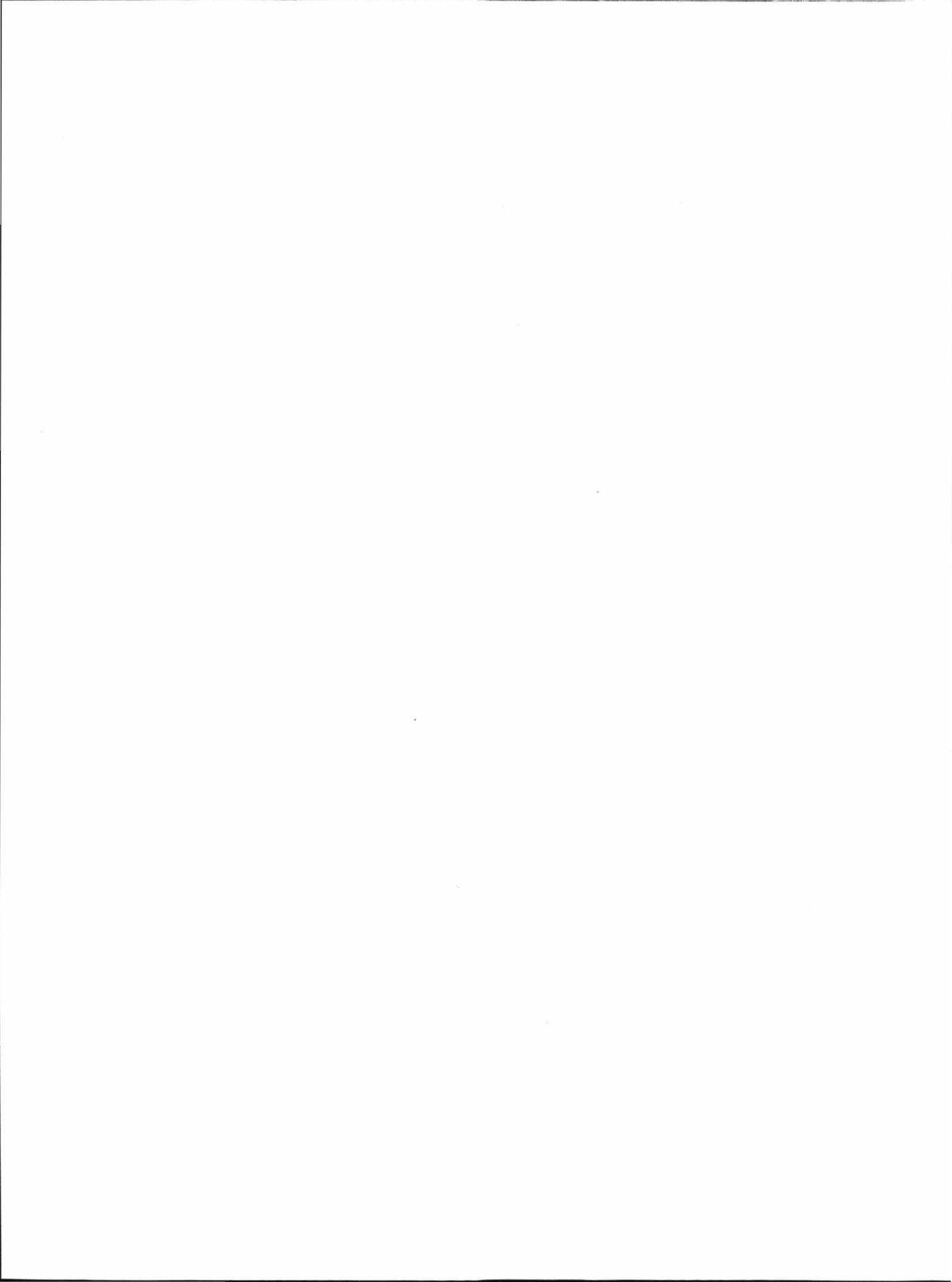


(Brugge, Jeruzalemskapel).



Triptiek van Jan Adornes





1.

1526-1551. — *Opgave van het gildegeld door Willem Walin betaald aan het librariërgild van de HH. Johannes en Lucas te Brugge.*

Brugge, rijksarchief, fonds van de Brugsche ambachten en gilden, nr. 207, *rekeningboek van het librariërgild over de jaren 1524-1555* (17) :

<i>Blz.</i>	<i>Dienstjaar</i>	<i>Naam en bedrag</i>	<i>Rubriek</i>
11	1526	Willem Hallinc : 2 gr.	Irst den ontfaenc vanden gildegelde.
14	1527	Willem Hallinck, scil- dere : 2 gr.	Irst den ontfaenc vanden gildeghelde.
16	1528	Willem Wallinc : 2 gr.	Eerst van gildegelde.
19	1529	Willem Wallinc : 2 gr.	Aldereerst ontfaen van gildeghelde vanden vryen ghildebroers.
28v.	1531	Ontfaen van Willem Wallync : 2 gr.	Alvooren vanden ghildebroeders, bevryd we- zende inde voornomde ghilde, t'ontfangh.
46	1535	Willem Wallinck : 6 gr.	Eerst ontfaen van gildeghelde vanden vrye ghildebroers.
92	1548	Willem Wallyngh [niets]	Ghildebroeders van graciën.
96v.	1549	Willem Wallync [niets]	Ghildebroeders van gracie.
99v.	1550	Willem Wallinck [niets]	Ghildebroeders van graciën.
102v.	1551	Willem Wallinck [niets]	Ghildebroeders van graciën.

2.

1536 (Juni) - 1551 (Juni). — *Opgave van het gildegeld door Willem Walin betaald aan het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan te Brugge.*

Brugge, Archief van het Handbogenhof, *rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559* (18) :

<i>Blz.</i>	<i>Dienstjaar</i>	<i>Naam en bedrag</i>
6	1536/7	Willem Walync : 12 grooten.
21	1537/8	Willem Walync : 12 grooten.
50v.	1539/40	Willem Walync : 12 grooten.
69	1540/41	Willem Walync : 12 grooten.
90	1541/2	Willem Walync van 't jaer 41 : 12 grooten.
107	1542/3	Willem Walync over 't jaer 42 : 12 grooten.
121v.	1543/4	Willem Walync rest 't jaer 43.
135v.	1544/5	Willem Walync rest 't jaer 43.
154v.	1545/6	Willem Walync rest 't jaer 44, 45.
168v.	1546/7	Willem Walync over 't jaer 46 : 12 grooten.
188v.	1547/8	Willem Walync over 't jaer 47 : 12 grooten.
210	1548/9	Willem Walync over 't jaer 48 : 12 grooten.
230	1549/50	Willem Walync over 't jaer 49 : 12 grooten.
250v.	1550/51	Willem Walync over 't jaer 50 : 12 grooten.

3.

1536 (Juni) - 1537 (Mei). — *Het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan te Brugge betaalt de som van zes grooten aan Willem Walin voor het maken van het patroon van de staatsiekleedij der ghildebroeders, alsmede voor het vervaardigen van een manneken of kostuumpop, in dezelfde kleedij uitgedost.*

17) Dit boek is doorlopend genummerd.

18) Zelfde bemerking als hierboven sub 17.

Betaelt Willem Wallyn over 't patroon ende manneken by hem ghemaect vander nyeuwer parure, dat men inde cappelle hanght (19), comt : 6 grooten.

Ibid., *rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559. rekening over het dienstjaar 1536 (Juni)-1537 (Mei)* (20), blz. 8, nr. 5. rubriek : «Dit naer-volghende es de betalynghe ende uutgheven tjegghens den ontfanck ghedaen by ons, Kaerle Bossaert ende Anthuenis Plas, als kerckmeesters voors.»

4.

1536, Juli 14. — Joost Canin en Pieter Vellebier, als voogden van Pauken, den minder-jarigen zoon van Arnoud Zoetaert en diens vrouw, Jozine Casenbrood, geven bij de weeskamer het bedrag van vijf en twintig schelling groot aan, dat de bovengenoemde jongen geërfd heeft van zijn grootmoeder, Geertrui Huelincx; tevens verklaren zij, dat deze som berust onder den schilder Paulus Zoetaert en dat Willem Walin, ook schilder, zich daarvoor borg heeft gesteld.

Den 14^{en} dach van Hoymaent 1536 d'heer Joos Canin ende Pieter Vellebier, als voochden van Paukin, Arnoudt Zoetaers zuene, die hy hadde by Jozyne Casenbroodts, zynen wive, brochten ten papere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte vanden goede denzelven kinderen [sic] toecommen ende ghebuert byden overlyden van Gheertruudt Huelincx, zyn grootevrouwe, ende es in penninghen de somme van vive ende twintich scellinghen grooten, welke 25 s. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende inden handen van Pauwels Zoetaert, de scildere (21), met weddingheborghe van Willem Wallinc, ooc scldre, stedekiesinghe van tsamen ende elc byzondere y de Vlasbrugge in Sint. Donaeszestendeel omme aldaer padinghe te ghenietene, als 't blyct byder weddinghe daerof wesende in daten vanden achsten daghe van Meye duust vyfhondert zessendertich, onder scepenen zeghelen Gillis van Vlaanincpoorte ende Martin Lem, cleric : Queestre.

Brugge, stadsarchief, *Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Onze-lieve-vrouwen-zestendeel over de jaren 1523-1538*, blz. 222 (22).

- 19) Bedoeld is een pop of manneken (vandaar het Fransch : *mannequin*), waarschijnlijk van hout of van lijnwaad of zelfs van papier vervaardigd en voorstellende een handboogschutter in staatsiekleedij, zooals die inzonderheid of Heilig-Bloeddag door de gildebreeders gedragen werd. Onderhavige kostuumpop werd in de Minderbroederskerk, alwaar het schuttersgild van Sint Sebastiaan zijn kapel had, opgehangen en ten toon gesteld. Vgl. dr. DE MEYER, t.a.p., blz. 55-56 (Brugge, 1859).
- 20) Afgehoord op 14 October 1537.
- 21) Deze Paulus Zoetaert werd als vrijmeesterszoon onder de schilders te Brugge aangenomen op 16 October 1519. Hij was tweede vinder van het ambacht der beeldenmakers en zadelmakers in 1528/9, 1537/8 en eerste vinder in 1540/41. Bovendien werd hij door zijn gildebreeders tot tweeden gouverneur of penningmeester verkozen voor het dientsjaar 1542/3. Hij stierf gedurende de uitoefening van het laatstgenoemde ambt, stellig vóór 19 Mei 1543. Vgl. C. VANDEN HAUTE, t.a.p., blz. 62b, 67a, 71b, 72b, 74a, 201a. Verder komen wij over onderhavigen meester te weten, dat hij van stadswege tweemaal opdracht kreeg om bluschgereedschap te schilderen. Zie : Brugge, stadsarchief, *stadsrekening over het dienstjaar 1528 (Sept. 2) — 1529 (Sept. 2)*, blz. 102, nr. 1 : «Pauwels Zoetaert, oic scildere, van diverssche leeren ende eemers geschildert t'hebben, by quictantie, 8 s. 1 d. obolus grooten». — Ibidem, *stadsrekening over het dienstjaar 1536 (Sept. 2) — 1537 (Sept. 2)*, blz. 72, nr. 1 : «Pauwels Zoetaert, van gheschildert t'hebben diverssche hemmers ten Freren, 6 s. gr.».
- 22) Onderhavige akte is vermeld in *Le Beffroi*, tom. III (1866-1870), blz. 234.

5.

1537 (Mei) - 1538 (Mei). — *Willem Walin betaalt twaalf grooten aan het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan te Brugge voor zijn deelneming aan het noenmaal op den dag der gaaschieting.*

Brugge, Archief van het Handbogenhof, *rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1537 (Mei)-1538 (Mei)* (23), blz. 17 (1e kolom) :

Rubriek : Noch ontfaen ten selven gaydach van eeren vanden naervolghende personen 's noens ier maelyt, van elc twaelf grooten, te weten :

... Willem 'Walyn.

6.

1537 (Mei) - 1538 (Mei). — *Het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan te Brugge kent aan Willem Walin een schadeloosstelling toe van twee schelling groot voor allerlei werk.*

Betaelt Willem Walyn over 't patroon ende mannekin ende over 't patroon vanden nyeuwen cnoop (24) ende paruere by hem ghemaect, dat men hanght inde cappelle, mids 't scilderen vanden gayen, comt : 2 s. grooten.

Ibid., rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1537 (Mei)-1538 (Mei), blz. 24 v., nr. 2, rubriek : « Andre betalynghe by ons kerckmeesters ghedaen tjeghens Sint-Sebastiaensdach ende anders ».

7.

1539 (Mei) - 1540 (Mei). — *Het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan betaalt een vergoeding van twaalf grooten aan Willem Walin voor het maken van een manneken of kostuumpop, in de nieuwe staatsiekleedij der gildebroeders aangekleed, alsmede voor het schilderen van de gaaien.*

Betaelt Willem Walyn over 't patroon ende manneken vander nyeuwer paruere, dat men inde cappelle hanght, mids 't scilderen vanden gayen, comt tsaemen : 12 grooten.

Ibid., rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1539 (Mei) - 1540 (Mei) (25), blz. 52, nr. 6, rubriek : « Dit naervolghende es de betalynghe tjeghen den ontfanck ghedaen by ons Jan de Riemmaecker ende Sebastiaen Landaes, als kerckmeesters voors. » (26).

8

1540 (Mei) - 1541 (Mei). — *Het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan schenkt aan Willem Walin een vergoeding van twaalf grooten voor het maken van het patroon van de nieuwe staatsiekleedij der gildebroeders, alsmede voor de schildering van gaaien.*

23) Afgehoord op 6 September 1538.

24) Wat hiermede bedoeld wordt, blijkt niet.

25) Afgehoord op 10 Juli 1541.

26) Ook in het voorgaande jaar komt soortgelijke post voor, doch zonder vermelding van den ontwerper of vervaardiger van de kostuumpop. Zie : *rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1537 (Mei) - 1539 (Mei)*, blz. 39 v., nr. 3 : « Betaelt voor 't patroon ende manneken vander nyeuwer paruere, dat men hanght inde cappelle, comt : 6 grooten ».

Betaelt Willem Walyn over 't maecken van 't patroon vander nyeuwer paruere, mids 't scilderen van beede de gayen vanden Meydach enden gay van eeren, comt : 12 grooten.

Ibid., rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1540 (Mei) - 1541 (Mei), blz. 72, nr. 4, rubriek : « Dit naervolghende es de betalynghe tjeghens den ontfanck ghedaen by ons Sebastiaan Landaes ende Pieter Mancheprove, als kerckmeesters voorseyt ».

9.

1541 (Mei) - 1542 (Mei). — *De schilder Willem Walin geeft bij wijze van doodschuld een door hem vervaardigd Vastendoek aan de kapel van de handboogschutters van Sint Sebastiaan.*

Ontfaen van Willem Wallyn, de scildere, een cleet by hem ghemaect, staende in een cassyn, dat men stelt inde vastene vóór den houtaer, twelcke cleet hy, Willem, ghemaect heeft vóór zyn overlyden ende dit over zyn dootscult (27).

Ibid., rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1541 (Mei) - 1542 (Mei), blz. 84, nr. 6, rubriek : « Andre ontfanck van dootsculden van ghildebroeders die binnen dese jaere overleden zyn ».

10.

1541 (Mei) - 1542 (Mei). — *Het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan keert een vergoeding uit van twaalf grooten aan Willem Walin voor het maken van het patroon van de nieuwe staatsiekleedij der ghildebroeders, benevens voor het scilderen van den eeregaai.*

Betaelt Willem Walyn voor 't maecken vanden patroon vander nyeuwer paruere, mids 't scilderen vanden gay van eeren, comt : 12 grooten.

Ibid., rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1541 (Mei) - 1542 (Mei), blz. 93, nr. 5, rubriek : « Dit naervolghende es de betalynghe tjeghens den ontfanck ghedaen by ons Pieter Mancheprove ende Anthuenis Bultync, als kerckmeesters voorseyt ».

27) In den inventaris van de kostbaarheden van het Sint-Sebastiaansgild, opgemaakt in 't begin van de tweede helft der 16e eeuw door Adriaan de Caet, gildeklerk en als zoodanig opvolger van Cornelis Everaert, wordt onderhavig doek aldus beschreven : « Noch een Passiecleet, datmen inde Vastene spant up een rame vóór den houtaer, ghegheven ende ghemaect by Willem Walin, scildere ». Zie : A. VANDE VELDE, *De oudste inventaris van het St. Sebastiaansgild te Brugge*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. LVII (1907), blz. 399. — Over soortgelijke Vastendoeken vgl. REUSENS, *Eléments d'archéologie chrétienne*, tom. II, blz. 220-221, 249 (Leuven, 1886); E. VACANDARD in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, tom. II (2e deel), kolom 2153, voc. *Carême* (Parijs, 1910); [W. H. J. WEALE], *Drame liturgique. Cérémonies du Carême : le Velum Templi...*, in *Le Beffroi*, tom. II (1864-65), blz. 39-51. — Een Vastendoek met voorstelling van den lijdenden Zaligmaker en van allerhande Passiegerij, geschilderd door Pieter Vlerick van Kortrijk († 1581), wordt vermeld in *Het Schilder-boek van Carel van Mander...*, blz. 337.

1541 (Mei) - 1542 (Mei). — *Willem Walin krijgt een schadeloosstelling van twee grooten voor het spannen van het linnen doek, waarop de Passie geschilderd is.*

Betaelt Willem Walyn voor 't upslaan vanden lynwaede daer de Passye inne gheschildert staet, om de naghels daertoe dienende, comt : 2 grooten (28) :

Ibid., *rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1541 (Mei) - 1542 (Mei)*, blz. 93, nr. 7, rubriek : « Dit naervolghende es de betalynghe tjeghens den ont. fanck ghedaen by ons Pieter Mancheprove ende Anthuenis Bultync, als kerckmeesters voorseyt ».

1542 (Mei) - 1543 (Mei). — *Het handboogschuttersgild van Sint Sebastiaan geeft aan Willem Walin twaalf grooten voor het maken van het patroon van de nieuwe staatsiekleedij der gildebroeders, benevens voor het schilderen van den eeregaai.*

Betaelt Willem Walyn voor (29) 't maecken van 't patroon vander nyeuwer pareure, mids 't scilderen vanden gay van eeren, comt : 12 grooten.

Ibid., *rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1542 (Mei) - 1543 (Mei)* (30), blz. 109, nr. 3, rubriek : « Dit naervolghende es de betalynghe tjeghens den ontfanck ghedaen by ons Anthuenis Bultync ende Herman Janssins, als kerckmeesters voorseyt... ».

1546 (Mei) - 1547 (Mei). — *Het schuttersgild van Sint Sebastiaan keert een bedrag uit van twaalf grooten aan Willem Walin voor het schilderen van den eeregaai, alsmede voor het maken van het patroon van de nieuwe staatsiekleedij der gildebroeders.*

Betaelt Willem Walyn voor 't scilderen vanden gay van eeren, mids 't patroon vander paruere, comt : 12 grooten.

Ibid., *rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1546 (Mei) - 1547 (Mei)* (31), blz. 175 v., nr. 8, rubriek : « Andre betalynghe by ons kerckmeesters ghedaen tjeghens den gaydach van eeren ».

28) Bedoeld is het Vastendoek, waarvan hierboven sub 9 sprake is.

29) Hs.: *voor*.

30) Afgehoord op 25 Juni 1543.

31) Afgehoord op 9 Augustus 1547.

14.

1547 (Mei)-1548 (Mei). — *Het schuttersgild van Sint Sebastiaan betaalt aan Willem Walin de som van twaalf grooten voor het vervaardigen van een manneken of kostuumpop met de nieuwe staatsiekleedij der gildebroeders, alsmede voor het schilderen van een gaai.*

Betaelt Willem Walyn voor 't maecken van 't patroon vander nyeuwer paruere, die men ter cappelle hanght, ende vanden gay te scilderen, comt : 12 grooten.

Ibid., rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1547 (Mei) - 1548 (Mei) (32), blz. 190, nr. 5, rubriek: « Dit naervolghende es 't huutgheven tjeghens den ont-fanc ghedaen by ons Maerten Reyngout ende Jacop Vlieghe, beede als kerckmeesters voorseyt ».

15.

1548 (Mei) - 1549 (Mei). — *Het schuttersgild van Sint Sebastiaan geeft twaalf grooten aan Willem Walin voor het vervaardigen van een kostuumpop met de nieuwe staatsiekleedij der gildebroeders en voor het schilderen van den eeregaai.*

Betaelt Willem Walyn voor 't maecken van 't manneken van 't patroon vander paruere, mids 't scilderen vanden gay van eeren, comt : 12 grooten.

Ibid., rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1548 (Mei) - 1549 (Mei) (33), blz. 211, nr. 4, rubriek: « Dit naervolghende es 't huutgheven tjeghens den ont-fanc ghedaen by ons Jacop Vlieghe ende Jan Cloribus, beede als kerckmeesters voorseyt... ».

16.

1549 (Juni) - 1550 (Juni). — *Het schuttersgild van Sint Sebastiaan betaalt twaalf grooten aan Willem Walin voor het schilderen van de kostuumpop met de staatsiekleedij der gildebroeders, alsmede voor het kleuren van den eeregaai.*

Betaelt Willem Walyn voor 't maecken vanden paruere te scilderen, mids 't scilderen vanden gay van eeren, comt : 12 grooten.

Ibid., rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1536-1559, rekening over het dienstjaar 1549 (Juni)-1550 (Juni) (34), blz. 231, nr. 5, rubriek: « Dit naervolghende es 't huutgheven tjeghens den ont-fanc ghedaen by ons Jan Cloribus ende Jan de Douchs, beede als kerckmeesters voorseyt ».

32) Afgehoord op 28 October 1549.

33) Afgehoord op 11 Maart 1550.

34) Afgehoord op 15 April 1551.

XXXI. KLAAS VERBRUGGHE.

Klaas Verbrugghe was tweede v i n d e r van het ambacht der beeldenmakers en der zadelmakers te Brugge voor de dienstjaren 1570/71 en 1582/3. Wij weten niet wanneer hij als vrijmeester in dit gild kwam en evenmin wanneer hij ter ziele ging. Wel staat in de doodenlijst van het ambacht genoteerd, dat hij in 1584 overleed, doch deze opgave schijnt van een tweede hand te zijn. Zooveel is zeker, dat hij op 5 Augustus van het laatstgenoemde jaar nog in leven was en kort daarna schilderwerk uitvoerde aan het grafteeken van Jan de Schietere in de kerk van Sint Salvator te Brugge. Waarschijnlijk nochtans stierf hij in de jaren tachtig van de zestiende eeuw. Wat den schilder Joost Verbrugghe betreft, voor 't eerst vermeld in 1586 en overleden in 1635, deze is misschien een zoon of althans een bloedverwant van onzen Klaas (35).

Onder de verder medegedeelde bescheiden is er een, dat vrij zeldzaam in zijn soort en bijzonder waardevol is, namelijk : een quitantie, waarbij de schilder Klaas Verbrugghe erkent de som van zes pond achttien schelling groot uit de handen van Jan Digne ontvangen te hebben, als rest van een bedrag van elf pond vijftien schelling groot, wegens schildering van de galerij van het Handbogenhof te Brugge. Dit ietwat beschadigde papieren stuk is 103 m.M. hoog bij nagenoeg 210 breed en voorzien van de handteekening of liever van het merk van den betrokken meester. Of de eigenlijke tekst van het document door Klaas Verbrugghe zelf geschreven werd, is niet duidelijk. Vgl. hierbeneden sub 1 (36).

1.

1582, October 4. — *Quitantie afgegeven door den schilder Klaas Verbrugghe, ten behoeve van het schuttersgild van Sint Sebastiaan, wegens schildering van de galerij van het Handbogenhof.*

Ontfaen by my, Clays Verbrugghe, schildere, uut de handen van Jan Digne, de somme van zes ponden achthien scellinghen grooten, als reste van elleven ponden vichtien scellinghen grooten, over myn anneghenomen werck in 't schilderen vander galderie binnen den hove vande archiers binnen Brugge, t'[Oor]conde myn handteeken, desen 4en Octobris 1582.

[Onderaan volgt de moeilijck weer te geven handteekening].

Brugge, Archief van het Handbogenhof.
band houdende allerhande losse stukken over de jaren 1520-1655, nr. 8 (37).

35) Over onderhavigen Joost Verbrugghe vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 204b, 226b, 227b, 228a (Brugge-Kortrijk, z.j.); K. VERSCHELDE, *De kathedrale van S. Salvator te Brugge*. Geschiedkundige beschrijving, blz. 145 (Brugge, 1863); [W. H. J. WEALE], *Inventaire des chartes et documents appartenant aux archives de la corporation de Saint Luc et Saint Eloi à Bruges*, in *Le Beffroi*, tom. II (1864-65), blz. 261-262.

36) Over den schilder Klaas Verbrugghe zie C. VANDEN HAUTE, t.a.p., blz. 203a, 224a, 225b.

2.

1583 (Jan.) - 1584 (Jan.). — *Het schuttersgild van Sint Sebastiaan betaalt een bedrag van tien schelling groot aan Klaas Verbrugghe voor het schilderen van een nieuwe poort in het Handbogenhof.*

Item, betaelt Claes Verbrugghe, schildere, over 't schilderen vande nieuwe poorte, per quitantie 10 s. gr.

Ibid., *rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1583-1621, rekening over het dienstjaar 1583 (Jan.) - 1584 (Jan.)* (38), blz. 6 v., nr. 2, rubriek: « Betaellinghe ghedaen jegens den voornoemden ontfanck ».

3.

1584, Augustus 5 (en kort daarna). — *Posten van de boedelrekening van wijlen heer Jan, de Schietere, waaruit blijkt, dat Klaas Verbrugghe schilderwerk uitgevoerd heeft aan het heropgerichte grafteeken van den bovengenoemden Jan in de Sint-Salvator.*

Betaelt den vyfsten van Ougst 84 an Jacob Christiaens, steenhauwere, voor de epitaphie te rechten in Sente-Salvatorskercke boven de sepulture voor d'heer Jan de Schietere (39). per quitantie 6 l. 4 s. gr.

Betaelt Clais van Brugghe, schildere, voor 't scilderen ende repareren van diverssche zaken ande epitaphie voorseyt (40), alsmen die upgherecht hadde 3 s. gr.

Brugge, stadsarchief, staten van goederen, 1ste serie, nr. 321: *boedelrekening van Jan de Schietere, opgemaakt door Anton de Schietere en ter ajhooring aangeboden door diens weduwe op 24 April 1586*, blz. 33, nrs. 1, 2.

R. A. PARMENTIER.

-
- 37) Het mag verwonderlijk heeten, dat de bovenaangehaalde uitgave in de gilderekeningen niet verantwoord is. Vgl.: Brugge, Archief van het Handbogenhof, *rekeningboek van het schuttersgild van Sint Sebastiaan over de jaren 1583-1621*.
- 38) Afgehoord op 16 Februari 1584. — Het is ons een aangename plicht alhier openlijk een woord van hartelijken dank te richten tot dr. med. H. Godar, hoofdman van het Sint Sebastiaansgild, voor de gewaardeerde welwillendheid waarmede hij ons het archief van het Handbogenhof naar believen liet inzien.
- 39) Deze Jan de Schietere, zoon van Daniël, was gehuwd met Catharina de Damhoudere, dochter van Joost; hij overleed te Brugge op 1 Juli 1575. Zijn grafteeken werd vervaardigd door den beeldhouwer Gillis de Witte, volgens contract van 17 Maart 1576, en in den noordelijken kooromgang van de kerk van Sint Salvator gesteld, tegen den vierden pilaar. Dit monument werd onder het Geuzenbewind, in de jaren 1578-1584, weggenomen en in veiligheid gebracht, doch na de troebelen weder opgericht, zooals 't uit den bovenstaanden tekst blijkt. Heden ten dage bevindt het zich nog altijd op zijn oorspronkelijke plaats. Vgl. C. CARTON. *Notes biographiques sur Pedro Candido (Pierre de Witte), artiste brugeois*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. V. (1843), blz. 28-32, benevens reproductie; A. DUCLOS, *Bruges histoire et souvenirs*, blz. 466 (Brugge, 1910).
- 40) Vermoedelijk bestond dit schilderwerk vooral in het vergulden van sommige albasten gedeelten van het monument en in het stoffeeren van blazoenen.

LE CARDINAL DE GRANVELLE, LES ARTISTES ET LES ÉCRIVAINS

d'après les documents de Besançon.

Les historiens qui se sont occupés du cardinal de Granvelle et qui ont essayé de déceler sa véritable personnalité, ont fait de fréquentes allusions à ses goûts artistiques (1) ; divers chercheurs même (2) ont pu étudier la place que les préoccupations intellectuelles tenaient dans la vie de ce diplomate mondain et raffiné. Il est tentant de ressusciter dans son ensemble la physionomie de ce prélat de la Renaissance qui, en s'entourant d'artistes et d'écrivains, cherchait sans doute des satisfactions de l'esprit, mais aussi l'occasion de faire oublier la récente ascension de sa famille. Peut-être me sera-t-il permis de le tenter quelque jour.

On pourrait espérer retrouver dans les nombreuses lettres qui ont déjà été publiées (3) des indications précieuses à cet égard ; sans doute peut-on lire ça et là quelques menus renseignements, mais le plus souvent les éditeurs, préoccupés de mettre au jour des documents susceptibles d'éclairer l'histoire politique de cette période agitée, ont délibérément rejeté de leur publication bien des

(1) H. PIRENNE. *Histoire de Belgique*. Tome III, p. 386. PFANDL. *Philippe II*. Paris, 1942, pp. 398-399. Voir aussi la notice consacrée à Granvelle dans la *Biographie Nationale Belge*.

(2) A. CASTAN. *Monographie du palais Granvelle*. *Mém. Sté Emulation Doubs 1866*, pp. 71-166. P. de NOLHAC. *Lettere inedite del cardinal de Granvelle a Fulvio Orsini e al cardinal Sirleto*. Rome, 1884.; id. *La bibliothèque de Fulvio Orsini*. Paris, 1887. E. PLON. *Leone Leoni*. Paris, 1887. J. GAUTHIER. *Inconographie d'Antoine et Nicolas Perrenot de Granvelle*. Réunion des Stés des Bx Arts des Départements, 1896, pp. 104 et sqq.; id. *Le cardinal de Granvelle et les artistes de son temps*. *Mém. Sté Emul. Doubs*, 1901, pp. 305-351. V. TOURNEUR. *Le médailleur J. Jongheling et le cardinal de Granvelle*. *Revue belge de numismatique* 1927, pp. 79-93. M. PIQUARD. *La bibliothèque du cardinal de Granvelle*. *Mém. Académie de Besançon* 1939, pp. 25-39 ; id. *La bibliothèque du cardinal de Granvelle I. Les reliures françaises*. Trésors des Bibliothèques de France, XXV (1942) ; II. *Les reliures italiennes* Ibid ; (à paraître dans le prochain fascicule). E. MICHON. *Vase antique d'argent*, de la collect. du card. de Gr. *Mém. Sté Antiquaires de France*, 1910, pp. 135-210.

(3) Ch. WEISS. *Papiers d'Etat du cardinal de Granvelle*. Paris, 1841-1852, 9 vol. — E. POULLET et Ch. PIOT. *Correspondance du cardinal de Granvelle*. Bruxelles, 1877-1896, 12 vol. Voir aussi L. M. KORTLEVEN. *Notes bibliographiques sur la correspondance du cardinal de Granvelle (1538-1565)*. Bulletin de la Commission Royale d'Histoire de Belgique. 1945.

indications qui nous intéressent aujourd'hui. C'est ainsi que dans la seule collection des lettres conservées à la Bibliothèque de Besançon (4), on peut trouver des documents intéressants non seulement pour l'histoire de Granvelle, mais aussi pour l'histoire de l'art et de l'humanisme.

Ces documents ne concernent d'ailleurs que la période postérieure à mars 1564, date à laquelle Granvelle dut, sur l'ordre de Philippe II, quitter les Flandres. En s'éloignant de Bruxelles, il avait confié ses affaires « de par delà » à son vicaire général et ami Maximilien Morillon, prévôt d'Aire et futur évêque de Tournai. Et de 1564 à 1586, Morillon devait tenir Granvelle au courant de tout ce qui se passait en Flandres, comme il devait lui rendre compte de la façon dont il avait pu satisfaire les demandes que le prélat lui avait adressées.

Pour la période antérieure, la Bibliothèque de Besançon ne peut fournir que peu de renseignements; ce fut cependant le temps où Granvelle, alors évêque d'Arras, consacra les immenses ressources d'une fortune quelque peu scandaleuse (5) à encourager artistes ou écrivains et à grouper de magnifiques collections artistiques, dont la plus grande partie devait malheureusement disparaître lors des pillages de Malines ou de Bruxelles (6).

C'est que Granvelle, à l'étudier sous cet aspect, se révèle très différent de ce que la légende a fait de lui. A lire soigneusement ces lettres, dans lesquelles la politique occupe la plus large place, on voit apparaître un Granvelle occupé des plaisirs de l'esprit même dans les moments les plus tragiques. Au contact des hommes épris d'art ou de littérature, dont il apprécie la société, il avait acquis un goût raffiné, qui s'était éveillé au temps où il était étudiant aux Universités de Padoue et de Pavie.

(4) La collection des manuscrits Granvelle comprend 103 volumes de lettres.

(5) Quoique pourvu d'innombrables bénéfices dont il était titulaire, Granvelle réclamait souvent des pensions à son maître. (Voir une lettre curieuse de Charles-Quint à ce sujet ds WEISS. Papiers d'Etat III, 639-641). Enfin les divers solliciteurs qui s'adressaient à lui savaient fort bien de quelle manière gagner ses faveurs.

(6) Les objets d'art et les livres ayant appartenu à Granvelle et figurant en 1607 dans l'inventaire du palais Granvelle à Besançon avaient été emportés par le cardinal lorsqu'il quitta les Flandres, mais il y avait laissé de nombreux objets moins transportables et même des bijoux, dont la liste subsiste, et qu'il ne put se faire envoyer par la suite. C'est à cela qu'il fait allusion, quand il écrit : « Tout cela m'a été volé à Bruxelles avec les livres, les médailles, les statues, avec tout ce que j'avais avec les notes, les travaux d'archives que j'avais écrits pour l'Empereur, enfin avec quantité d'autres choses des plus rares ». P. de Nolhac. Lettre inédite, op. cit. Lettre VII.

Il sait s'entourer d'hommes cultivés, de savants, de collectionneurs, dont la conversation le délasse du soin des affaires publiques (7). Il est assez au courant de leurs travaux pour qu'ils l'entretiennent de leurs recherches et demandent son avis (8). Il ne lui déplait pas de faire figure de Mécène ; il accorde la plus large hospitalité à Juste Lipse, aux médailleurs Leone Leoni et Jongheling, il se fait gloire d'accueillir à sa table le Titien ; dans les moments difficiles il apporte une aide financière à l'imprimeur Plantin ; il concède sur ses propres ressources une pension à P. Nannius ; il n'hésite pas à faire dessiner par Sébastien Van Oyen et graver à ses frais par J. Cock une série de planches représentant les Thermes de Dioclétien. C'est à lui que Laevinus Torrentinus doit d'être devenu évêque d'Anvers. Rien ne le flatte plus que ces dédicaces pompeuses dans lesquelles les auteurs le saluent du titre de « protecteur des Arts et des Lettres » (9). Les artistes le consultent, tels le musicien Jean Terrier d'Arras, pour connaître son opinion sur l'opportunité d'un séjour en Italie ou en Espagne. S'il a, avec les hommes de talent, l'art de supprimer les distances (10), il n'hésite pas à décourager en termes cruels les médiocres, qui ont cru se sentir une vocation littéraire.

En toute occasion, il intervient auprès de Charles Quint ou de Philippe II pour obtenir du souverain une pension ou une grâce, ne tenant compte que du talent de ses protégés (11).

C'est que Granvelle, dont on faisait jadis un despote sanguinaire et un champion de l'Inquisition, est avant tout un libéral, imbu de culture humanistique, qui ne se contente plus de la conception médiévale du savoir et de la vie. Pour ses contemporains, « l'homme est créé pour considérer et contempler des yeux de l'entendement la disposition du monde universel » (11). Il ne faut donc

(7) Voir à ce sujet : J.B. SACCI *Oratio de laudibus A. Perrenoli, cardinalis Granvellani*. Anvers, Plantin, 1586.

(8) V. BUSCHBELL. *Drei Briefe G. Mercators... Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens* 3. Band. Munster, 1931, pp. 175-178.

(9) Une centaine d'ouvrages lui sont dédiés par leurs auteurs. Les dédicaces révèlent l'intérêt et l'aide que Granvelle apportait aux écrivains.

(10) Voir les lettres échangées avec le sculpteur Leone Leoni (E. Plon, op. cit. passim) et avec Plantin (Correspondance de Chr. Plantin. Anvers, 1893-1918, 9 vol. et M. ROOSES, Chr. Plantin. Anvers, 1882, passim).

(11) A. CASTAN. *L'un des peintres de Coxcie aux prises avec l'Inquisition*. Bull. Acad. Royale de Belgique, 3e Série, Tome VII, n° 1. Bruxelles, 1884.

(12) Phrase de Cicéron, placée par Ortelius en épigraphe à son *Theatrum orbis terrarum* (éd. française de 1581) et citée par Ch. de Tolnay. *Pierre Brueghel l'Ancien*. Bruxelles, 1935, 2 vol. Tome I, p. 9-10.

pas s'étonner que Granvelle, que ses contemporains considèrent comme « trop érasmien », s'érige en défenseur de l'œuvre d'Erasmus contre les théologiens de Louvain (13). Parmi les écrivains et les artistes, Mercator, J. Cock, Plantin, Jongheling ont été les uns et les autres très favorables à la Réforme, mais cela Granvelle a voulu d'ignorer. S'il défend la religion catholique, ce n'est pas par fanatisme religieux — il était si peu homme d'Eglise ! —, mais uniquement par raison d'Etat. Et quand, à la fin de sa vie, il aspire avec sincérité à se retirer de la vie politique, c'est pour aller vivre à Rome dans une société d'érudits et de prélats italiens, pour lesquels l'amour de l'antiquité toute proche est la seule raison de vivre. C'est l'époque où son amitié pour Fulvio Orsini lui inspire ces lettres si précieuses dans lesquelles il laisse apparaître sa véritable personnalité.

Le sectarisme, qu'on considérerait comme un trait distinctif de son esprit, n'est cependant pas le fait d'un homme qui, tout compte fait, fut avant tout un épicurien, heureux d'étaler, en parvenu, le luxe dont il s'est entouré et d'éclipser ainsi les nobles dont il sent le mépris.

*
* *

Il se fait construire à Bruxelles par un architecte flamand un palais somptueux, dont les plans s'inspirent du plus pur style italien ; il l'orne d'antiques, de tapisseries, de tableaux, de meubles rares et d'instruments de musique (14). Il y groupe en une bibliothèque magnifique des livres de prix, manuscrits de provenance célèbre, textes antiques, impressions rares; il fait appel aux artisans les plus réputés de Paris et de Venise pour les recouvrir de reliures dignes de sa magnificence ; il est fier de prêter quelques-uns de ses manuscrits aux érudits qui préparent l'édition de quelque auteur de l'antiquité. Son jardin fait l'admiration de ses contemporains avec ses arbres exotiques, ses orangers, ses melons et ses plantes médicinales, dont la distillation constitue chaque année pour Granvelle un événement important.

(13) V. l'intéressante étude de Gossart. Un livre d'Erasmus réprouvé par l'Université de Louvain en 1558. Académie Royale de Belgique, 1902. Section des Lettres, p. 442.

(14) Ce palais fut prêté par Granvelle pour la célébration du mariage de Mlle d'Aremberg en 1569. Ses correspondants rendent compte à Granvelle de la façon dont les fêtes seront organisées et donnent ainsi une description du palais.

Aux environ de Bruxelles, il élève le castel de la Fontaine, qui était, à l'époque, une des curiosités des Pays-Bas. Malgré les plaintes des jardiniers, Bruxellois et étrangers de toute condition venaient librement admirer les jardins, les viviers garnis de truites, les jets d'eau, un bocage et un labyrinthe, des plantes rares, des animaux exotiques et des sangliers. Dans des caves profondes, on garde pour l'été des blocs de glace qu'on y a placés pendant l'hiver.

Près d'Anvers, à Cantecroix, il fait construire par Jacques Van Oyen le château avec ses tours d'angle et ses fossés profonds. On y élève des paons et des cygnes, luxe rare à l'époque, on y entretient une meute (15) dont il faudra bien se séparer en 1565, lorsqu'on se rendra compte que Granvelle, harcelé par ses créanciers depuis que Philippe II l'a éloigné, ne reviendra pas dans les Flandres.

Il met un soin particulier à orner ses palais d'œuvres d'art. Il fait peindre son portrait par Van Scorel, G. Key, le Titien, A. Moro, S. Gaetano et par beaucoup d'autres peintres qui n'ont malheureusement pas signé leurs œuvres. L. Lombard, H. Collaert, M. Rota gravent ses traits en des estampes devenues aujourd'hui très rares. Toujours à l'affût d'un tableau, d'une statue, d'une médaille ou d'un manuscrit, il prend conseil de son secrétaire, l'érudit Etienne Pighius ou de l'antiquaire italien Fulvio Orsini et il demande aux ambassadeurs de Charles Quint ou de Philippe II de se charger de l'acquisition et de la lui transmettre ensuite par les voies les plus sûres. Dans sa correspondance on trouve ainsi mention d'œuvres qui figuraient dans l'un ou l'autre de ses palais; parfois même on peut y suivre l'exécution de ses commandes, ainsi que l'impression chez Plantin de plusieurs volumes qu'il lui avait fait confier par leurs auteurs. Ce sont des indications qui méritent de voir le jour, parce qu'elles peuvent apporter quelque lumière à la biographie assez pauvre de certains artistes. C'est ainsi qu'on apprend qu'en 1564 A. Moro séjourne à Anvers pour y faire des portraits de marchands et qu'à cette date une infirmité l'empêchait de voyager à cheval; invité par Philippe II à se rendre une fois encore en Espagne, l'artiste invoqua ce prétexte pour décliner l'invitation. On y apprend, encore que d'une façon trop brève, que Granvelle possédait des tapisseries exécutées sur les cartons de J. Bosch; pendant l'époque des troubles, il les recommanda tout spécialement à l'attention de ses amis, mais ne put empêcher le duc d'Albe d'en faire exécuter

(15) Granvelle aimait avoir autour de lui des animaux de race (le chien qui accompagne, sur le célèbre tableau de A. Moro, le nain avec lequel il fait le plus vif contraste).

des copies (16). Il possédait des œuvres de J. Mabuse, de Breughel l'Ancien, du Titien, de Fr. Floris et transmettait à Michel Van Coxcie les commandes de Philippe II ou de la duchesse de Bavière. Si ces documents nous renseignent sur la vogue de certains artistes, ils nous éclairent aussi sur les habitudes des collectionneurs de cette époque, qui faisaient copier à plusieurs exemplaires, pour les offrir à leurs amis, les tableaux qu'ils possédaient.

A cet égard, les indications abondent dans les lettres de Granvelle. Fastueux, mais en même temps très économe de ses deniers, le prélat s'adressait à des artistes de second plan qui, pour cette besogne, se contentaient de faibles rémunérations, tels Maître Lucas (17), Le Rousseau, ou Sébastien le Peintre, qui n'ont pu jusqu'à présent être identifiés. Et encore ces malheureux devaient-ils attendre longtemps leur salaire. Leur peu d'orthodoxie religieuse n'empêchait d'ailleurs pas Granvelle de les faire travailler pour lui. Mais celui qui exécuta le plus grand nombre de copies, parfois même à six exemplaires, s'il s'agissait du portrait du cardinal, est un peintre désigné sous son seul prénom de Christian et qui peut être identifié avec Chrétien Van den Perre (18), dont on ne connaît aucune œuvre, quoiqu'il ait été au service du duc d'Albe.

Les renseignements sont particulièrement nombreux pour les diverses tapisseries que Granvelle faisait exécuter pour lui-même ou pour le roi d'Espagne par Guillaume Pannemaker. Il y a là des détails très précis sur les conditions dans lesquelles certaines tapisseries ont été exécutées, sur leur prix de revient, sur la soie employée. Amateurs et artistes n'avaient alors aucun scrupule à s'inspirer ou à copier des cartons déjà utilisés. Granvelle, qui ne s'interdisait pas de le faire, s'efforçait de protéger contre les amateurs trop peu scrupuleux ses propres tapisseries.

Le choix d'un maître de chapelle pour sa cathédrale de Malines est placé sur le même plan que celui d'un suffragant, par exemple, car il veut que le service religieux soit célébré dans son église avec une pompe peu commune. Un

(16) H. Hymans signale en Espagne des tapisseries de J. Bosch. S'agit-il de celles que possédait Granvelle ou de la copie exécutée sur ordre du duc d'Albe ? (K. van Mander. Le livre des peintres. Tome I, p. 175).

(17) Quoique les documents concernant cet artiste aient été en partie publiés par Pouillet, les hypothèses qui le concernent. (V. Marlier, A. Moor. Bruxelles, 1934, pp. 18-19) sont erronées, parce qu'elles n'en tiennent pas compte.

(18) Ce n'est qu'au cours de leur publication que Pouillet et Piot ont cru pouvoir risquer cette identification. Les documents cités plus loin la confirment avec la plus grande certitude.

manuscrit d'Orlande de Lassus a-t-il été volé ? Il alerte aussitôt les chancelleries pour essayer de retrouver la trace du voleur. Lorsque, de Madrid, il a besoin d'un page, il charge Morillon de découvrir en Flandres « quelque joli enfant qui touche l'espinette » (19).

*
* *

Tel qu'il se présente désormais à nous, Granvelle semble avoir joué en Flandres le rôle d'un grand Mécène, prenant plaisir à constituer autour de lui une atmosphère d'art et de luxe, s'entourant d'artistes et d'écrivains, auxquels il savait ménager la faveur du prince. Sa réputation de connaisseur était si bien établie que Philippe II le consultait quand il s'agissait du choix d'un peintre ou d'un musicien pour Madrid ou l'Escurial. N'était-ce pas en Flandres que par l'entremise de Granvelle Philippe II se procurait couleurs, toiles et pinceaux nécessaires aux artistes qui travaillaient pour lui ? A travers sa correspondance, on mesure de quel prestige jouissaient auprès des Espagnols ou des Italiens les artistes flamands.

Les indications inédites, qui ont été réunies ici, ne permettent cependant pas encore d'étudier avec toute la précision désirable l'activité intellectuelle et artistique de Granvelle ; elles m'ont paru cependant assez précieuses pour être publiées dès maintenant. Puissent-elles permettre d'augmenter la liste des œuvres de certains artistes et d'identifier des tableaux dispersés aujourd'hui dans le monde entier !

Maurice PIQUARD,

Conservateur des Bibliothèques de Besançon.

EXTRAITS

JEROME BOSCH

Touttefois je y (à Malines) enverrai les tapisseries nouvelles et de Bosche avec ung coffre des milleures pieces du cabinet selon que m'avez escript...

Lettre de Morillon à Granvelle 15 Juin 1566. Bibl. Besançon.

Coll. Granvelle. Tome XCII, f° 162

(19) Lettre de Morillon du 7 Mai 1583. Bibl. Besançon, coll. Granvelle. Tome CII, f° 236.

J'ay avertir V.I.S. comme le duc d'Alva veult faire contrefaire voz tapisseries de Jeronimo Bosch. Je luy dis que ne les povoie bailler sans vostre ordonnance et me dit qu'il en escriploit à V.I.S. et suis attendant responce combien qu'il faict encoires grande instance. Mais il ne fera riens sans ladite ordonnance. Et pour m'en deffaire luy diray que le principal est sur le prince d'Orange, sur lequel le patron se peult mieulx fere comme il est vray et ce pendant viendra vostre ordonnance.

Lettre de Viron à Granvelle 5 Octobre 1567. Coll. Granvelle Tome XXV, f° 170

Le duc d'Alva m'a demande la grande piece de tapisserie de Bosch, que luy ay delivré. Il a fait pendre à son logis pour y veoir besogne pour son plesir et fait fere les personaiges plus grant pour estre la tapisserie de mesmes.

14 Décembre 1567 Ibid. Tome XXV, f° 289 v°

Icy vat le billet des toilles et filetz que l'on a envoieé à Malpas pour faire encheminer à V.I.S. avec les breviaires. Je n'ay trouvé peintures que me contente suyvant l'ouvrage de Jeronimo Bosch. Les toilles sont chieres pour la Hollande perdue.

1 Décembre 1573 Ibid. Tome XXIX, f° 71 v°

JEAN MABUSE

Samedy dernier at on veu embraiser par la fouldre du ciel la tour de l'église de l'abbaye de Middelbourg qu'est bruslée avec la belle peinture de Maubeuge et beaucoup d'autres choses que l'on n'at sceu saulver. (1) Aussi s'est bruslé la nouvelle eglise de Dordrecht par feu de meschief.

28 Janvier 1568

Lettre de Morillon à Granvelle

Bibl. Besançon, coll. Granvelle T. XCIV, f° 25 v°

Les exécuteurs du testament de feu Pierre Damant(2) m'ont delivré le légat qu'il at lessé à V.I.S. que sont une peinture de Madame de Savoie fort bien faite, une petite Nostre Dame faite de Jennin de Maubeuge que aultrefois aves fait copier par Pierre d'Argent(3) et ung petit scheleton en argent, que j'ay mais dedans le coffre ou sont les papiers de St. Amand. Je tiens que les bonniers de la Fontaine voz fussent esté aussi aggreables.

28 Aout 1568 IBID. Tome - XCIV, f° 151 v°.

(1) Voir ce qu'écrivit Hymans de ce tableau ainsi que de l'incendie dans Van Mander, Tome I, p. 233, n. 3.

(2) Garde joyaux de la Couronne.

(3) P. d'Argent appartenait à une famille de peintres et d'orfèvres de Besançon au XVI^e siècle. Le cardinal de Granvelle essaya sans grand succès de le placer dans l'atelier de quelques grands peintres flamands.

FRANZ FLORIS

Je vouldroie bien supplier V.I.S. me fere la grace que mon compere Christien me puist pourtraire le crucifix que voz a faict François Floris que je veoy volontiers, mais si V.I.S. luy a promiz de ne le lesser copier je m'en passeray.

30 Décembre 1564. Lettre de Morillon à Granvelle. Bibl. Besançon, coll. Granvelle. N°XC, f° 230.

Jemercie V.I.S. tres humblement la grace qu'elle me faict de povoir fere extraire son crucifix de François Floris. Il ne sortira de cheans et seray present ou il se fera affin que l'on n'en prendre copie.

6 Février 1565 (n. st.) Lettre de Morillon à Granvelle Bibl. Besançon, coll. Granvelle N° XCI, f° 205.

Maistre Michiel (Van Coxcie), Reyen ny Floris s'excusent tous de recevoir Pierre (d'Argent) vostre pointre, quoy que Mr. Polites (4) ayt sceu dire aux deux derniers, ny moy à Maistre Michiel ou à sa femme. Il seroit mieulx que V.I.S. luy doint de l'ouvrage ou le mandit pour l'employer en quelque chose par delà.

17 Avril 1564. Lettre de Morillon à Granvelle Bibl. Besançon, coll. Granvelle N° XC, f° 28 v°.

ANTONIO MORO

L'horogeur Nicolas Van Troostenberch... m'a parlé et dit que son ouvrage est prest... Il desire scavoir comme il se devbra conduire... et demande argent pour son voiage... Morre le pointre parle d'aller avec luy a chariot pour ce qu'il ne peult autrement « propter herniam ».

8 Juillet 1564. Lettre de Morillon à Granvelle Bibl. Besançon, coll. Granvelle Tome XC, f° 96 v°.

Je troviz Morre audict Anvers qui faict là son prouffit de contrefaire les marchantz. Je luy offriz la commodite desdictz chariotsz et qu'ilz partiroient dedans XV jours. Il me dit qu'il avoit escript à ung de la chambre de Sa Majesté pour savoir si le séiour seroit long en Espagne pource qu'il délibere y mener sa femme et que ce luy seroit trop grande despense devoir tost retourner et qu'il n'avoit encores response. Touttefois qu'il y penseroit et m'advertiroit en temps. Je tiens qu'il n'en at aulcune volunte.

27 Septembre 1564. Lettre de Morillon à Granvelle Bibl. Besançon, coll. Granvelle Tome XC, f° 157 v°.

J'ai receu la lettre du Seigneur Cesar de Gonzaga (1) en vertu de laquelle le marchand nommé Nicole m'a accordé me delivrer les patrons.... Et vient bien à

(4) Jean Burgher, dit Polites, greffier d'Anvers, avait la charge de quelques intérêts du cardinal de Granvelle. Une chambre lui était réservée dans l'hôtel du cardinal à Bruxelles.

(5) César de Gonzague, prince de Guastalla, fils de Ferdinand de Gonzague. Il avait épousé la sœur de Saint Charles Borromée.

propoz pour mettre en besoingne Pannemaker pour besogné et employé les soies de Grenade. Car il n'a nul ouvrage, sinon les quatre pieces de voz armes. Je ensuyvray precisement le contenu de vostre rescription et ayant les patrons, je verray combien il y aura de pieces dont je avertiray V.I.S. et treuve au propos de y avoir des oyseaux aux vifz faiz par More que j'ay en main...

1 Décembre 1573. Lettre de Viron à Granvelle. Bibl. Besançon, coll. Granvelle Tome XXIX, f° 71.

MICHEL COXCIE

V.I.S. verra ce que m'escript Vandenesse (6); le fer et cuyvre sont subiectz erugini; qui polroit ferre forger de belles plates de fin estain d'Angleterre me sambleroit le milleur. Je parleray à Me Michiel (Coxcie).

Lettre de Morillon à Granvelle 12 Mars 1566. Collection Granvelle Tome XCII, f° 43 v°

J'ay escript à Vandenesse que Me Michiel est content de fere la table de Gand (7) au mesme pris qu'il a faict l'aulture endedans deux ans et deux mois et que le tout considere, il est force la fere sur bois ou sur toile, car les metaulx mortifient les couleurs.

5 Mai 1566.

Ibid. Tome XCII, f° 112.

(On attend la décision de Sa Majesté pour le tableau de Gand)

(7 Juillet 1566 PUBL. par Pouillet Tome I, p. 349).

Je feray marchiet avec Me Michiel pour la poincture que demande la princesse de Baviere selon vostre lettre et la mesure que j'ai trouvé en icelle.

5 Septembre 1574.

Besançon, coll. Granvelle Tome C. f° 269 v°.

Aussy ay je faict marchiet avec Me Michiel pour la poincture que demande la princesse de Baviere selon le contenu de vostre lettre a cent florins.

29 Septembre 1574.

Ibid. Tome C, f° 284.

JACQUES L'ILLUMINEUR

Je faitz fere en petit le pourtraict de Nostre Seigneur et Nostre Dame que je vous ay envoyé miz en argent par Jacques l'illumineur, selon que V.I.S. le m'at commandé. 27 Avril 1567. Lettre de Morillon à Granvelle Bibl. Besançon, coll. Granvelle Tome XCIII, f° 119 v°.

Jacques l'illumineur me mene de temps à aulture de mectre en illuminure vostre Ecce Homo avec la Nostre Dame, mais comme il est de la nouvelle religion, je croy

(6) Maître d'hôtel de Charles-Quint, qui a laissé un Journal des Voyages de l'Empereur, dédié au cardinal de Granvelle.

(7) Il s'agit du célèbre tableau des frères van Eyck, l'Agneau Mystique, déjà copié par Michel Van Coxcie pour Philippe II. V. ce qu'écrit à ce sujet Guicciardini. Description de tous les Pays-Bas, éd. Belleforest, 1567, p. 150.

que sa conscience ne le scauroit comporter et qu'il n'en fera rien. Il y at encores deux ou trois en ceste ville, mais ilz ne feroient pour rien tel ouvrage tant ilz sont malheureux et opiniatres. L'on n'aurat jamais bien si telle canaille n'est exterminée du pays, qui ont sollicité les presches....

14 Mai 1567.

Ibid. Tome XCIII, f° 131.

LE ROUSSEAU ILLUMINEUR

...J'ay fait pourtraire par le Rousseau illumineur ledict Christ que n'est sorti la maison. Il est déjà bien avant et le fait fort diligemment, je voudroie qu'il fut aussi bon catholicque comme il est bon pointre.

7 Juin 1567.

Ibid. Tome XCIII, f° 161.

SEBASTIEN LE PEINTRE

Morillon a écrit à Sébastien le peintre de «pourtraire» le Christ pour le cardinal Pacheco

16 Février 1567.

Ibid. Tome XCIII, f° 20.

(publié par Pouillet Tome II, p. 247-248).

Je feray par Me Sébastien fere six aultres poinctures samblables en grand à celles qu'at fait feu Me Lucas et luy diray de non les vernir.

3 Janvier 1567.

Ibid. Tome XCIII, f° 2.

NICOLAS LE BARBIER.

Nicolas le Barbier prie fort de povoir avec la licence de V.I.S. pourtraire la feue Imperatrice et celle d'aujourd'huy et la princesse de Portugal pour les mettre a la vure (?) pour la venue de Mgr. nostre prince. Je luy ay dict que j'en escripvray volontiers à V.I.S. qui me polra mander son bon plaisir.

27 Octobre 1564.

Ibid. Tome XC. f° 186 v°.

Je diray vostre response à Nicolas le Barbier sur la poincture de la feue Imperatrice, dont il sera bien aise.

30 Décembre 1564.

Ibid. Tome XC. f° 230.

CHRISTIAN LE PEINTRE

(Christian Van Den Perre)

Maistre Christian le pointre a pieça envoieé... vostre poincture qu'il feit à vostre partement et pourtant ne veoy je moi en d'avoir la copie si le dict Maistre Christian ne l'at retenu. Il est à Malines passez deux mois où il at quelque ouvrage.

8 Juillet 1564. Lettre de Morillon à Granvelle.

Bibl. Besançon, coll. Granvelle, Tome XC, f° 95 v°.

Me Christian le pointre a retenu l'original de vostre poincture envoyant seulement la copie que se sera trouvé à Besançon.

3 Août 1564. Lettre de Morillon à Granvelle.

Ibid. f° 116.

Je feray fere par Christian à son retour d'Anvers la pointure pour le baron de Pollwiller (8) ainsin que V.S. m'ecscript tenant soing que le bord soit beau. Ledit Christian at envoié la pointure qu'est à Besançon sans me mot dire et me dit qu'il en faisoit présent à V.S.

21 Août 1564

Ibid. f° 134.

Me Christian aurat bien tost achevé la pointure pour Monseigneur le Rhingrave (9) avec la barbe et le surplus sur les deux de Keye...

27 Septembre 1564.

Ibid. f° 159 v° - 160.

J'ay envoié la pointure de V.I.S. pour le Rhingrave... Ladictte pointure est fort bien faicte avec la barbe et le bord richement garni. Christian m'at donné son compte que vat avec ceste suppliant V.I.S. d'avoir argent car le louaige de sa maison echerra au Noel prochain, et lors sa femme faict son compte luy donner encores ung enfant, de sorte que le poure homme at bien à faire en ce temps qu'il faict si chier, et pour estre de cheans il n'est employé ailleurs comme du passé.

18 Décembre 1564

Ibid. 203

...Dom Fernande (de Lannoy) (10) pour lequel je faictz fere la pointure de la Sainte Trinité selon la mesure que m'at envoié V.I.S. que Me Christian veult fere n'estant chargé d'ouvrage et prendra ce que V.I.S. aiant veu la besoigne m'ordonnera sans replicque. Je luy ay dit qu'elle ne soit élaborée mais de belles et bonnes couleurs et que ce soit forte et bonne toille neufve, car à cela gist tout et qu'elle soit bien préparée, en ce que yrat ung mois selon qu'il dit avant qu'elle soit seiche pour recevoir les couleurs...

Novembre 1565

Id. Coll. Granvelle Tome XCI, f° 142

La pointure de la Trinité est achevée...

17 Mars 1566

Ibid. Tome XCII, f° 56

J'ay envoié... vostre pointure pour Monseigneur le Illustrissime cardinal Pacheco(11) et j'ay mis en main de Christian le pointre la Nostre Dame de Tician, à condition de n'en prendre copie.

30 Juin 1566

Ibid. T. XCII, f° 173 v°

Me Christian besoigne à la pointure de Nostre Dame que respond à Nostre Seigneur faict par Titian.

21 Juillet 1566.

Coll. Granvelle Tome XCII, f° 208 v°

(8) Nicolas, Baron de Polweiler ou de Bollwiller, Grand Bailli de Haguenau, correspondant fidèle, qui tenait Granvelle au courant des affaires d'Allemagne. Mort en 1588.

(9) Jean-Philippe, comte de Salm.

(10) Il s'agit de Fernand de Lannoy, comte de La Roche, qui avait épousé en secondes noces en 1560 Marguerite Perrenot, sœur du cardinal de Granvelle. Auteur d'une carte de Franche-Comté, gravée par J. Cock. Mort en 1579.

(11) François Pacheco de Ceralbo, archevêque de Burgos, Protecteur de la couronne d'Espagne à Rome, mort en 1575.

Je faitz fere pour Madame la princesse de Sulmone (12) la pointure de Nostre Reyne que yrat par le grand ordinere

28 Juillet 1566

Ibid. XCII, f° 221 v°

V.I.S. aura receu les pointures de Nostre Dame et de la Reyne. Je ne scay si Me Christian l'aurat fait aussy grande comme la vostre, mais je tiens qu'il y aurat peu à dire

14 Septembre 1566

Ibid. XCII, f° 272 v°

Christian n'a pas de travail en ce moment — 26 Octobre 1566

Ibid. XCII, f° 329 v° (publié par Pouillet, T. II, p. 55)

Christian servira bien « au mesme prix et milleur ouvraige » que Me Lucas

3 Novembre 1566

Ibid. f° 330 (publ. id., II p. 69)

...Me Christian y a tenu la mesure des principales, mais je vouldroie que la toile fust esté plus longue. J'ay païé pour la Nostre Dame XIII florins et pour la Royne XXVIII, sur ce qu'il m'at assuré que V.I.S. luy en at tousiours autant païé.

9 Novembre 1566

Ibid. XCII, f° 340

Il me desplaist que Christian n'at mieulx fait les pourtraitz de V.I.S. que je n'ay pas veu et furent envoyez devant mon retour. J'espère que le Christ serat arrivé qu'est bien faict...

19 Avril 1567

Ibid. Tome XCIII, f° 100 v°

Je feray faire à Christina la petite Nostre Dame qu'avez une fois donné à Mademoiselle Du Quesnoy (13) en illuminure, qui n'aurat point mauvaise grace. J'ay veu ce que le poure homme at escript à V.I.S. Il ne scait ce qu'il veult en ne seroit bien avisé de lesser sa femme et effans pour aller trotter si loing.

24 Mai 1567

Ibid. Tome XCIII, f° 136 v°

Christian besoigne sur la petite Nostre Dame que j'espère envoyer dedans huit jours. Je ne scay par quel moien fere faire l'Ecce Homo et Nostre Dame en illuminure

30 Mai 1567

Ibid. XCIII, f° 145 v°

(Christian fait pour le comte de Mansfeld (14) un tableau allégorique représentant Danaé)

21 Juin 1567

Ibid. XCIII, f° 177 v° (Pouillet T. II, p. 502)

Me Christian est à Middlebourg; a son retour ferat le Christe que demandez

27 Juillet 1567

Ibid. XCIII, f° 210

(12) Titre porté par la branche aînée de la famille de Lannoy.

(13) Peut-être s'agit-il de la femme d'un certain Jean Du Quesnoy, conseiller au conseil souverain de Brabant à cette époque.

(14) Pierre-Esnest, comte de Mansfeld (1517-1604).

J'envoie la pointure du Christ et Nostre Dame en petit qu'est ung que Christian avoit fait de plus, que j'ai prins en son absence, car il est à Middelbourg où il doit avoir commencé quelque ouvrage puisquil y demeure tant. Je donneray ordre qu'à son retour il face le Christ de la mesme grandeur que celluy que a esté perdu.

3 Aout 1567 Morillon à Granvelle

Coll. Granvelle Tome XCIX, f° 144 v°

Christian vint hier et commencera la pointure du Christ

10 Aout 1567

Ibid. XCIII, f° 219

Dimenche dernier ay je envoyé la pointure de l'Ecce Homo de Titian pour laquelle j'ay païé à Me Christian seize florins et pour le petit Ecce Homo et Nostre Dame VIII florins XV sols.

6 Septembre 1567

Ibid. XCIII, f° 235

Christian le pointre at une tres mauvaise grace de copier pour soy ce que l'on luy donne à contrefaire dont je me suis fort fasché contre luy et il a sur ce point perdu credit avec moy.

12 Octobre 1567

Ibid. XCIII, f° 273

Christian m'at donné ce petit Ecce Homo pour recompense de l'aulture dont voz voz plaindez, mais à moy il me samble qu'il ne vault guerre mieulx que l'aulture. J'ay fait marchié de son roy arme pour XII escuz. Je suis seur qu'il voz plairat mieulx à ce pris que n'heut fait pour IX escuz celluy qu'il heut fait habillé. Je ne scay s'il polrat partir maintenant pour ce que la casse sera grande et partant devrat aller par le grant ordinere.

23 Mai 1568

Ibid. XCIV, f° 57 et v°

Je puys fort mal jouyr de Me Christian pour les six pourtraictz que V.I.S. desire estant quasi continuellement employé par Son Excellence et le seigneur dom Fadrique. (15)

20 Décembre 1569

Ibid. XCV, f° 246

J'ay donné charge à Me Christian de faire les six petitz pourtraictz suyvant le vostre sur cuyvre sans y rien ajouster du sien. Je ne scay quant il les pourra achever, car comme il ha perdu sa femme, il est fort empesché pour en recouvrer une aulture.

19 Aout 1572

Ibid. XCVII, f° 21 v°

Christian envoyé à Anvers pour acheter vingt cinq tableaux.

Décembre 1572 (publié Poulet T. IV, p. 524)

Morillon a envoyé par la poste le portrait que Christian il a fait sur celui de Granvelle.

31 Janvier 1574 (publié par Poulet, T. V, p. 15).

(15) Il s'agit du duc d'Albe et de son fils aîné.

Je ne scay ou recouvrer les six pointures de devotion a huile comme V.I.S. les demande et je craindz qu'il les faudrat fere à fere, auquel cas cousteront plus chierement. J'en ay doné à Me Christian le pointre la charge.

2 Aout 1574

Coll. Granvelle, Tome 100, f° 254

ENVOI DE PEINTURE A PHILIPPE II POUR L'ESCURIAL

Sa Majesté m'at fait escrire par Vandenesse de luy envoyer sa tapisserie de Noé avec force couleurs, cloudz et plomb. Il faudra fere ung troisieme chariot, dont j'ay communiqué avec le sieur Curiel et j'espère que en ce et aultre chose nous ferons que Sa Majesté sera servie. J'envoie des fines couleurs et parchemins qu'il at demandé pour son monastere...(16).

20 Avril 1566. Lettre de Morillon à Granvelle.

Bibliothèque de Besançon, coll. Granvelle, Tome XCII, f° 90 v°

JACQUES VAN OYEN

Cet architecte a beaucoup travaillé pour le cardinal de Granvelle; en particulier, il était appelé chaque fois qu'il y avait à entreprendre un travail quelconque au château de Cantecroix.

Me Jacques l'Ingénieur c'est marié en ceste ville et a prins une jeusne fille de feu l'avocat Vesenbecque, fille simple, bien norrie de la mere qu'est dez Paris et tiens qu'il a bien rancontré. Pource qu'il n'a riens voulu des deniers qu'aviez ordonné luy baillé, avons esté d'aviz, Monsieur le prévost (Morillon) et moy présenter une chaine jusques à XXX escuz d'or que luy présenta le jour des nopces de la part de Vostre Seigneurie...

21 Juin 1574 — Lettre de Viron à Granvelle.

Bibliothèque de Besançon, coll. Granvelle Tome XXIX, f° 124 v°

(A suivre.)

(16) Ce document s'ajoute à ceux qu'a publiés J. Babelon (Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escurial. Paris-Bordeaux, 1922, pp. 125-128) et qui prouvent la nécessité pour le roi d'Espagne d'importer des Flandres ou d'Italie tout le matériel nécessaire aux peintres.

(17) Fils de Sébastien Van Oyen et comme lui « architecte et ingénieur militaire » de Charles-Quint. Mort en 1600.



EEN VOORSTELLING VAN DE BLIJDE INTREDE VAN AARTSHERTOG ERNST VAN OOSTENRIJK TE ANTWERPEN

Dit paneel door mij in 1943 in slechte toestand aangeworven en in Nederland deskundig gereinigd en hersteld heeft de volgende afmetingen : 1 m. 04 op 0.75. Het toont ons een feestelijke aangelegenheid op de Groote Markt van Antwerpen. Op den achtergrond zien wij het door pektonnen hel verlichte Raadhuis. Op den voorgrond rechts 4 masten elk op verdiepingen pektonnen dragende die de geheele Markt oplichten en wier rook als een vuurzee ten hemel oprijst. De voorste mast, versierd met twee gekruisde zwaarden, heeft de Oostenrijksche vlag in top : de dubbele adelaar. De derde, versierd met een door twee pijlen gekruisd hart waarboven een eveneens door twee pijlen gekruisde cirkel, een motief dat ook op de vlag voorkomt. De laatste en tevens de hoogste mast, vertoont boven een omkransde kruisboog, de gekroonde tweekoppige adelaar waarboven drie brandende fakkels. Voor den eersten mast is een veelkoppige draak opgesteld, waarvan elke kop een kroon draagt.

Voor het middenstuk van de voorgevel van het Raadhuis bevindt zich een kolon waarboven een soort ton geplaatst is en hetwelk een regen van vuurwerk uitwerpt. Links zien wij eveneens korte kolonnen die pektonnen schragen. De verdiepingen der huizen links en rechts zijn eveneens voorzien van feestelijke verlichting. Meer naar achteren links tegen de huizen, ziet men een versierde stellage geflankeerd door twee bevlagde pyramiden. In de donkere avondhemel zweeft een door staart en bek vuurspuwende gevleugelde draak. Vermoedelijk was dit een, langs een over de toppen der huizen vastgemaakte ijzeren draad, voortbewogen mechanische pop, speciaal gemaakt voor feestelijke doeleinden.

Op de markt zelf verdringt zich een duizendkoppige menigte. Deftige, door vier paarden getrokken karossen, rijden op. Hier en daar zijn interessante groepjes afgebeeld, zooals links vooraan, waar een deftig burger met zijn echtgenoot, een kind op den arm dragende, en door hun hond vergezeld, huiswaarts keeren; een deftige ruiter, vooropgegaan door zijn twee bedienden, elk een fakkel dra-

gend ; de ravottende kinderen bij een op den grond gevallen brandende pekton, enz.

De voorstelling op het schilderij is ons reeds bekend door een gravure verschenen in het werk van den Antwerpschen stadssecretaris Jan Boghe ofwel Joan Bochius, n.l. de « Descriptio publicae gratulationis », verschenen bij Plantijn in 1594 en stelt voor de Blijde Intrede van Ernst, aartshertog van Oostenrijk op 14 Juni 1594 in Antwerpen als gouverneur van de Zuidelijke Nederlanden. Dit feit dateert tevens ons paneel.

Ernst van Oostenrijk, broeder van Keizer Rudolph II en neef van Koning Philips II van Spanje, werd in 1594 aangesteld als landvoogd der Nederlanden in opvolging van Alexander Farnese. Hij regeerde niet lang, want reeds het volgende jaar 1595, op 20 Februari, overleed hij en werd opgevolgd door zijn jongeren broeder Albert. Men begrijpt dat de komst als landvoogd van een bloedverwant van den Koning, en dit vooral na de harde regeering van een Fuentes, met grooten luister en praal moest gevierd worden.

De intocht te Antwerpen in 1594 is ons zeer bekend en wordt onder meer door Van den Branden (1) vrij uitvoerig beschreven. Men kent de namen van de schilders die aan de versieringen hebben medegewerkt en de plannen van de triomfbogen ontworpen hebben. Zoo weten wij dat Marten de Vos, bijgestaan door Ambrosius Francken, opdracht kreeg de ontwerpen te maken voor al de versieringen en deze werken werden openbaarlijk aanbesteed. Van de artisten die meedongen naar aanbesteding vinden wij de namen van Joos de Momper, Adam van Noort, Tobias van Haecht en anderen. Ook de archieven van het St. Lucasgilde van Antwerpen vermelden bij het jaar 1594 speciaal « In dit selve jaer dede hertoch Ernestus, des Keyser broeder, sijn intre binnen Antwerpen, ende werdt seer heerlycken inne ghehacht ende vereert met seer veel fraey arke triomphalen, met personagie ende vieringhe... » (2).

Zooals eerder gemeld, gaf Stadssecretaris Bochius de beschrijving uit bij Plantijn van de intocht, de feestelijkheden hiermede gepaard en een beschrijving van de versieringen en eerepoorten die opgericht werden. De illustraties werden verzorgd door Petrus of Pieter van der Borcht. Zoo vinden wij op blz. 132-133 de ons zoo bekende voorstelling van de Ignis triumphalis. Buiten enkele details komt de gegraveerde voorstelling geheel overeen met het schilderij. De

1) J. van den BRANDEN *Geschiedenis van de Antwerpsche Schilderschool* blz. 251/254. Zie verder ook :
Dr IRMENGARD von ROEDER-BAUMBACH — *Versieringen en blijde Inkomsten*.

2) DE LIGGEREN I, blz. 380.

gravure is echter niet zoo uitgebreid opgevat. Zij verplaatst zich meer naar voren en bij de derde mast van rechts ontbreekt de bovenste versiering. Ook de voor het Raadhuis opgestelde kolon ontbreekt hier.

Petrus of Pieter van der Borcht werd geboren te Mechelen rond 1540 als zoon van Jacob van der Borcht. Deze Jacob van der Borcht werd in 1563 deken van het Kunstenaarsgilde in Mechelen (3). Hij had nog een zoon n.l. Paulus, en in 1560 ontvangt hij een leerling in zijn atelier. Reeds zeer jong zijnde moet Petrus van der Borcht zich al bekend hebben gemaakt als graveur en werk geleverd hebben voor Reynier van Diest te Leuven (4). Ook levert hij werk aan Jan van der Loe of Loens te Antwerpen, en in 1564 komt hij met Plantijn in Antwerpen in betrekking (5). Bij het uitbreken van de onlusten in Mechelen door de Spanjaarden, vlucht hij met zijn familie naar Antwerpen, waar Plantijn hem liefderijk opneemt. Hij blijft evenwel nog in betrekking met Mechelen, want wij zien dat in 1575-1576 hij 30 stuivers ontvangt van de Stad Mechelen voor het maken van de wapens van den Paus, van den Koning, van Kardinaal Granvelle en van de Stad Mechelen (6). In 1580 wordt hij lid van het St. Lucasgilde te Antwerpen en deken van dit gilde zoowel in 1591 als in 1592 (7). Ook moet hij tusschen 1570 en 1580 een reis hebben ondernomen naar de Noordelijke Nederlanden en aldaar de Stad Enkhuysen hebben bezocht (8). In de archieven van het St. Lucasgilde te Antwerpen wordt van der Borcht steeds aangeduid als « schilder ». In 1597 worden zoowel Pieter van der Borcht als zijn broeder Paulus « poorter » van de stad. In 1608 overlijdt Pieter van der Borcht.

Na deze korte opsomming van zijn leven dien ik eerst terug te gaan op oudere gegevens omtrent hem. Alfr. von Wurzbach (9) en na hem vele anderen, vermelden steeds drie verschillende Pieter van der Borchts, n.l. :

Pieter van der Borcht I « der als Kupferstecher bereits 1553 tätig ist und von dem vielleicht die Buchmarke des Buchdruckers Reynier von Diest zu Löwen 1551 herrührt... »

3) NEEFS *Histoire de la peinture et de la Sculpture à Malines* I, blz 286

4) DELEN, *Histoire de la gravure aux anciens Pays-Bas* II (Les graveurs illustreurs) blz 79 e. v.

5) DELEN *op. cit.* II, blz. 80-81.

6) NEEFS, I *op. cit.*, blz. 286.

7) DE LIGGEREN, I blz. 358-360-367.

8) DELEN, *op. cit.* II blz. 94. Arch. plant. LVII 99 v.

9) V. von WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon* I, blz. 140-141.

Pieter van der Borcht II « ...Maler und Dekorateur in Mechelen, 1580 Meister in Antwerpen, in den Liggeren immer « Schilder » (Maler) genannt... »

Pieter van der Borcht IV « ...Kupferstecher, tätig um 1600... »

Het is deze laatste aan wien von Wurzbach het heele graveerwerk w.o. de « Descriptio » toeschrijft.

De eerste, die tot de overtuiging kwam dat men hier te maken had met een en denzelfden persoon, was A. J. J. Delen, door een nauwgezette studie van zijn werk (10). Als een bijzonder feit verdient hier verder de vermelding ook door von Wurzbach aangehaald n.l. een in het Raadhuis van Delft geschilderd « Oordeel van Salomo » rond 1570 en geteekend P. B., hetwelk van de hand van van der Borcht moet zijn geweest (11). Dit stemt overeen met de voornoemde reis naar Noord-Nederland en zijn bezoek aan Enkhuyzen, waar hij een plattegrond van ontwierp.

Hulin de Loo (12) vermoedt dat hij ook identiek is met de schilder van een aantal werken vermeld in de inventaris van Praag van 1621, en die van Aarts-hertog Leopold Willem van 1659 en die van Weenen van 1747-1748. Hierin worden vermeld : een « Zondvloed », een « Arke Noachs », 4 « Landschappen met figuren » en verder nog een penteekening met waterverf, voorstellende een landschap met rivier en kasteel, gedateerd 1605 uit de catalogus der veiling Klinkosch te Weenen uit 1889. Ik ben van overtuiging echter, dat dit werk niet van onzen Pieter van der Borcht is, doch eerder dat van zijn zoon, volgens von Wurzbach Pieter van der Borcht III (1³), dien wij later nog zullen vermeld zien.

Wij komen dus tot de conclusie dat ons alleen het graveerwerk overblijft, waarvan wij zekerheid hebben dat het door van der Borcht uitgevoerd werd. De meest karakteristieke eigenschappen zijn, zooals Hulin de Loo het uitdrukt : « ...personnages entassés les uns sur les autres ; recherche de mouvements très animés ; incongruités variées étalées au tout premier plan... ». Hij ziet in hem verder een epigoon van Brueghel en vermoedt dat zij samen teruggaan tot een vroegere generatie van dit genre (14). Ook Delen komt tot dezelfde overtuiging, doch ziet tevens een meer teruggaan op de kleine Deutsche meesters zooals Beham, Hopffner en anderen (15). Stylkritisch zijn inderdaad deze eigenschappen

10) DELEN, *op. cit.* (*Les graveurs illustreurs*) blz. 79 e. v.

11) von WURZBACH, *op. cit.* I blz. 140 — zie onder Van den Borcht II

12) R. VAN BASTELAER en G. HULINDEKOO — *Peter Bruegel, l'Ancien* blz. 38

13) von WURZBACH *op. cit.* I, blz. 140

14) VAN BASTELAER en HULIN DE LOO *op. cit.* blz. 382

15) DELEN, *op. cit.* II (*Les graveurs d'estampes*) blz. 103-104.



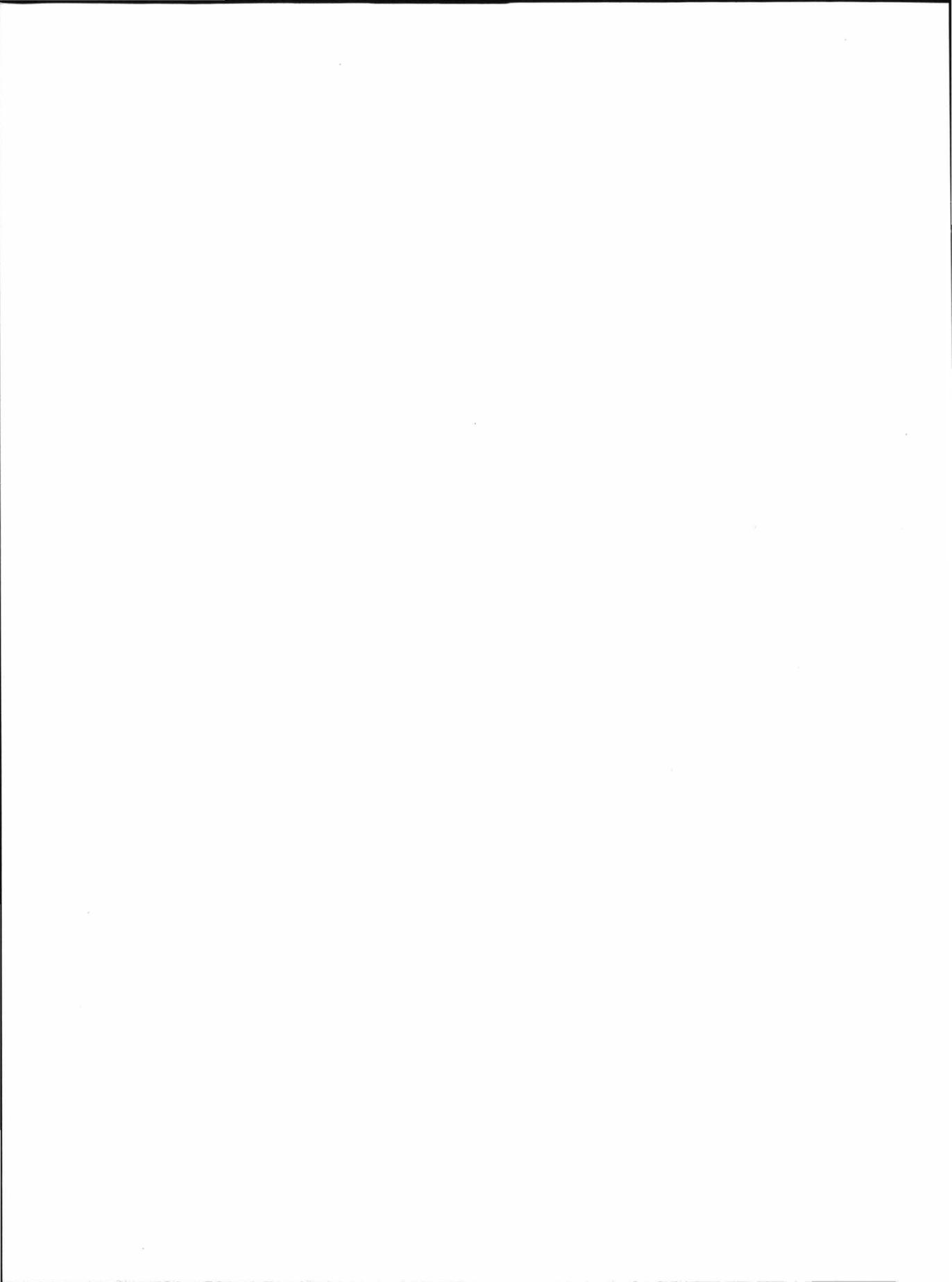
Intrede van Aartshertog Ernst van Oostenrijk te Antwerpen

(Collectie W. M. Staring — Geel).



H. Van der Borcht. — Iignes triumphales

(Gravure uit de « Descriptio publicae... Principis Ernesti » ...Plantyn MDXCV.)



ook op het schilderij te bespeuren. Verder valt ons de scherpe teekening op in de architectuur, de paarden en de koetsen. Ook de grappige kleine groepjes zijn duidelijk en raak geteekend. Het is dus vanzelfsprekend dat men geneigd is een verband te zoeken tusschen den ontwerper der gravure van de « Ignis triumphalis » en de schilder van het paneel. Ik ben van de overtuiging dat er een verband bestaat, doch andere factoren rijzen in deze op en wel in de eerste plaats de vraag of de « Ignis triumphalis » wel een ontwerp is van van der Borcht zelf of door hem nagegraveerd.

Wij weten namelijk, en zulks wordt ook door van den Branden vermeld (16) dat Joos de Momper en Cornelis Floris de praalwerken op kleine schaal schetsen, om gesneden te worden door van der Borcht. Uit de « Descriptio » blijkt dat bijvoorbeeld op de gravure, voorstellende de « Ludi equestres apparatusissimi », het tournooi en de optocht, het « fecit Petrus van der Borcht » voorkomt. Dit laatste ontbreekt bij andere gravures en eveneens bij de « Ignis triumphalis ». Het ligt natuurlijk voor de hand aan te nemen dat, indien het tournooi van de hand van van der Borcht is, ook de « Ignis triumphalis » van hem moet zijn, doch de uiterste voorzichtigheid is ons, nu wij van een medewerking van een de Momper en Floris weten, geboden. Een verband te zoeken tusschen de Momper en Floris en het schilderij, gaat ook met moeilijkheden gepaard.

In het geval van de Momper is vrij zeker vast te stellen dat het niet van zijn hand is. Van Cornelis Floris is ons, helaas, geen werk met zekerheid bekend. Hij werd geboren te Antwerpen in 1551 als zoon van Cornelis Floris bijgenaamd de Vriendt, den beroemden bouwmeester van het Raadhuis en het Oostersch huis. In 1577 wordt hij lid van het St. Lucasgilde (17). Hij verricht schilderwerk in de Onze Lieve Vrouwekerk en in 1586, ter gelegenheid van een leening van 300.00 gulden, aangegaan door de Stad Antwerpen, vernemen wij dat hij « ...vertrocken oft (hem) houdende (was) buyten den... lande ende hertochdomme van Brabant... » (18). Leerling van Hieronymus Francken, werd hij later de meester van van Kessel. Hij overleed in 1615 te Antwerpen en werd aldaar begraven bij de Minderbroeders (19).

Bij het aanschouwen van het schilderij komt ons ook de naam van een schilder te binnen, die ons dergelijke onderwerpen heeft gegeven, n.l. Denis

16) VAN DEN BRANDEN, *op. cit.* blz. 254

17) LIGGEREN I, blz. 264.

18) LIGGEREN I, blz. 264.

19) LIGGEREN I blz. 264.

van Alsloot, de hofschilder van Albert en Isabella, de schilder die ons zulke belangrijke historische en iconographische werken als dat van de « St. Gudule processie te Brussel » en de « Ommegang op de Groote Plaats te Brussel » nagelaten heeft. Doch dit eerste werk van den overigens zoo rasechten Brusselschenschilder dateert van 1616. Ook wordt hij pas in 1599 lid van het gilde te Brussel en in 1600 hofschilder bij de Infantes... Maar nu zien wij een merkwaardig toeval. In 1604 krijgt van Alsloot een leerling op zijn atelier en deze leerling heet : Pieter van der Borcht. Deze Pieter van der Borcht moet de zoon zijn van den Pieter van der Borcht van de « Descriptio », de graveerder van de « Ignis triumphalis » en is ook hij de vermoedelijke schilder van de door ons eerder genoemde werken in Weenen en in Praag en de penteekening van de veiling Klinkosch.

Buiten al deze voornoemde personen en feiten hebben wij nog de namen van de medewerkers aan de versieringen voor de blijde Intrede.

Ik heb getracht aan te toonen hoe moeilijk het is om met min of meer zekerheid een naam te geven aan het belangrijke schilderij. Doch hoe verleidelijk het ook moge zijn, een hypothese of theorie op te bouwen en misschien de mogelijkheid te vinden een toeschrijving te kunnen geven, wij echter nooit moeten vergeten dat zelfs indien de meester van de « Blijde Intrede » anoniem moet blijven, hij ons een werk geschapen heeft dat zoowel historisch als iconographisch voor de Stad Antwerpen bijzonder interessant is en ben ik blij door deze kleine bijdrage het stuk bij de lezers te hebben mogen bekend maken.

W. M. STARING.

CHRONIQUE -- KRONIEK

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

RAPPORT SUR L'EXERCICE 1947

MM.,

L'exercice 1947 de notre Académie se caractérise par la perte de deux personnalités de premier plan: Albert Visart de Bocarmé, vice-président en fonctions, membre de notre compagnie depuis 1920 et quatre fois président, ainsi que Jean Capart, Conservateur en Chef honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, conseiller chez nous et membre titulaire depuis 1912.

Le décès de notre vice-président, élu en 1946, et dont la santé chancelante avait empêché l'accession automatique à la présidence en février dernier et, de ce chef, prorogé les pouvoirs de M. Velge, nous a amenés, le 4 mai, à élire le Vicomte Terlinden comme vice-président pour l'année 1947. La trésorerie et le secrétariat furent assurés par les mêmes personnes que précédemment, c'est-à-dire par M. de Beer et moi-même.

D'autre part, furent délégués pour représenter l'Académie au Centenaire de la Société d'Archéologie de Namur, Mgr Maere ; au Congrès de la Fédération archéologique et historique tenu à Anvers, MM. Van Puyvelde et le secrétaire ; auprès du Comité National des Sciences historiques, M. Van den Borren, en remplacement de M. Visart, et le même secrétaire.

Au cours de l'année nos listes furent complétées, en ce qui concerne les membres titulaires, par M. Losseau (2 février), M. L. Halkin et Mlle Lucie Ninane (3 août) ; en ce qui concerne les membres correspondants régionaux, par la Baronne Edith Greindl, M. de Hévesy (ancien correspondant étranger) (2 février), Mme Maquet-Tombu, Mlle Claire Janson et M. J. Jadot (3 août).

En outre, M. l'Abbé Bievellet, directeur des fouilles de Bavai, a été nommé membre correspondant étranger.

L'activité de l'Académie s'est manifestée sous les mêmes formes traditionnelles de réunions et de publications.

Les séances ont eu lieu les 2 février, 4 mai, 3 août et 7 décembre ; tenues aux Musées royaux des Beaux-Arts, elles furent chaque fois doubles, c'est-à-dire réservées d'abord aux membres titulaires, puis ouvertes à tous les membres.

Au cours des séances générales, les communications suivantes ont été faites :
par Mlle Clercx : « L'Exposition des manuscrits musicaux » (2 février) ;

M. S. Brigode : « L'Eglise carolingienne de Saint-Ursmer à Lobbes » (2 février) ;

M. Morelowski : « La ville de Dantzig et la guerre » (4 mai) ;

Mlle S. Sulzberger : « Les Primitifs de la collection Boisserée » (4 mai) ;

M. Boutemy : « Meubles anonymes exposés à l'Orangerie » (3 août) ;

M. Rolland : « Deux Madones de Tournai » (3 août) ;

M. Louant : « Un fragment d'Apocalypse » (7 décembre) ;

M. Hoc : « L'Homme à la Médaille du Musée des Offices et celui du Musée d'Anvers » (7 décembre).

Quant à notre périodique, la « Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art », il a connu un début de redressement grâce aux générosités conjuguées de la Fondation Universitaire, de l'Etat, des Provinces d'Anvers et du Brabant et surtout de deux personnes privées, dont la première est membre de notre Compagnie, MM. Fernand Stuyck, et Willy Friling.

Espérons que les circonstances d'ordre financier nous favoriseront encore davantage cette année et nous permettront de redonner à notre revue une périodicité régulière. C'est d'ailleurs un devoir pour nous après la très flatteuse distinction que l'Académie des Beaux-Arts de France a bien voulu accorder à notre publication en lui décernant le Prix Lichtenberger. Un lauréat de l'Institut se doit de rester digne de l'honneur qui lui a été fait !

Le 1er février 1948.

Le Secrétaire Général,
Paul ROLLAND.

Séance des membres titulaires du 1er février 1948.
(Séance générale de l'Association sans but lucratif.)

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

Présents : le Vicomte Terlinden, vice-président ; MM. Rolland, secrétaire ; de Beer, trésorier ; Bautier, Comte de Borchgrave d'Altena, Hoc, Laes, Poupeye, Saintenoy, Van den Borren, van de Walle, Winders.

Excusés : Mgr Lamy O. Praem, M. J. Lavalleye, Mlle Ninane.

Le procès-verbal de la séance du 7 décembre 1947 est lu et adopté.

Le secrétaire donne connaissance d'une lettre de remerciements de M. l'Abbé Biévelet, nommé membre correspondant étranger, et d'une autre, émanant de la Fondation Universitaire et autorisant l'Académie d'Archéologie à tenir séance dans les locaux de la Fondation.

Les rapports du secrétaire et du trésorier sur l'exercice 1947 de l'Association sans but lucratif sont lus et adoptés après examen par deux vérificateurs nommés à cet effet : MM. le Comte J. de Borchgrave d'Altena et A. Laes.

On décide de se conformer à la Loi en adressant des lettres recommandées aux membres défaillants en matière de cotisations-abonnements.

M. Max Winders est nommé conseiller sortant en 1949 et vice-président pour 1948.

M. Winders remercie.

La séance est levée à 3 heures.

Séance générale du 1er février 1948.

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

Présents : Le vicomte Terlinden, vice-président, MM. Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, comte de Borchgrave d'Altena, Hoc, Laes, Poupeye, Saintenoy, Van den Borren, van de Walle, Winders, membres titulaires ; Mlle De Boom, le vicomte de Jonghe d'Ardoye, MM. Denis, Fourez, Helbig, Jadot, Mme Schouteden-Wéry, M. Squilbeck, Mlle Sulzberger, Mlle Verhoogen, membres correspondants.

Excusés : Mgr Lamy O. Praem, M. J. Lavalleye, Mlle Ninane, membres titulaires ; Mlles Doutrepoint et Clercx, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance du 7 décembre 1947 est lu et adopté.

M. Velge cède le fauteuil présidentiel au vicomte Terlinden, qui remercie. Il annonce en même temps l'élection de M. Winders, comme conseiller et vice-président. M. Winders prend place au bureau.

Le vicomte Terlinden inaugure sa présidence en faisant une communication sur l'« Hôtel de Ville de Louvain », de la pose de la première pierre duquel on célébrera le cinquième centenaire le 29 mars 1948. Après avoir rappelé la renommée jamais défailante de ce chef-d'œuvre de l'architecture civile brabançonne, l'orateur replace sa construction dans le cadre des circonstances historiques et artistiques, lesquelles comportent notamment l'évocation de la figure des principaux architectes brabançons du moment : Sulpice Van de Vorst, Jan Keldermans et Mathieu de Layens, ainsi que la construction des monuments de même espèce, à Bruxelles notamment.

La parole est donnée ensuite à M. V. Denis, qui entretient la compagnie de « Saint Job, patron des musiciens ». Usant d'arguments passés au crible de la critique, M. Denis détermine sinon l'origine précise, au moins l'explication — qu'il tire du Livre de Job lui-même — du culte rendu au « saint homme » par les musiciens et que l'on voit exister réellement à Wesemael, à Bruxelles, à Anvers, etc., au cours du XVII^e siècle. L'orateur passe en revue les représentations de Job en compagnie d'instrumentistes et prouve que la présence de ces derniers n'eut pas primitivement le caractère satirique qu'elle revêtit par la suite.

Cette communication est suivie d'un long échange de vues, auquel prennent part le vicomte Terlinden, Mlle De Boom, M. Hoc, le comte J. de Borchgrave d'Altena et Mme Schouteden-Wéry.

La séance est levée à 5 heures.

Séance des membres titulaires du 2 mai 1948.

La séance s'ouvre à 2 h. 30 à la Fondation Universitaire, sous la présidence du vicomte Terlinden, président. Au bureau, MM. Winders, vice-président, et Rolland, secrétaire.

Présents : M. Bautier, Mme Crick-Kuntziger, Comte J. de Borchgrave d'Altena, MM. Hoc, Lavalleye, Mgr Maere, MM. Van den Borren, van de Walle, Saintenoy.

Excusés : M. de Beer, trésorier, M. Laes, Mgr Lamy O. Praem.

Le procès-verbal de la séance du 1^{er} février est lu et adopté.

La démission de M. Raeymaeckers est entérinée avec regret.

Un échange de vues s'engage sur les retards en matière de paiement de cotisation. Une dernière démarche sera effectuée auprès des membres en défaut.

Des candidatures sont présentées pour deux sièges de membres correspondants.

La séance est levée à 3 heures.

Séance générale du 2 mai 1948.

La séance s'ouvre à 3 h., à la Fondation Universitaire, sous la présidence du vicomte Terlinden, président. Au bureau, MM. Winders, vice-président, et Rolland, secrétaire.

Présents : MM. Bautier, Mme Crick-Kuntziger, Comte J. de Borchgrave d'Altena, MM. Hoc, Lavalleye, Mgr Maere, MM. Van den Borren, van de Walle, Saintenoy, membres titulaires ; Mlle De Boom, le P. de Gaiffier S. J., M. Fourez, la Baronne Edith Greindl, M. Jacobs van Merlen, MM. Squilbecq et Stuyck, membres correspondants.

Excusés : MM. de Beer, trésorier, M. Laes, Mgr Lamy O. Praem., membres titulaires ; Mme Schouteden-Wéry, membre correspondant.

Le procès-verbal de la séance du 1^{er} février est lu et adopté.

Le Bureau interroge l'assemblée sur la participation éventuelle de l'Académie Royale d'Archéologie aux démarches effectuées auprès du Gouvernement en vue d'obtenir, à quelque titre que ce soit, le retour en Belgique du trésor et des archives de la Toison d'Or. On décide d'adresser une requête dans ce sens à M. le Ministre des Affaires Etrangères.

Mme Maquet-Tombu fait une communication sur le « Thème de la Trinité chez le Maître de Flémalle et Roger Van der Weyden ». Après avoir passé en revue un certain nombre de représentations de ce thème, sous la forme assise et debout, elle conclut à l'unicité d'auteur, lequel ne peut être que Van der Weyden.

Cette communication est suivie d'un échange de vues au cours duquel MM. Lavalleye, le Comte de Borchgrave d'Altena, MM. Bautier et Rolland prennent la parole.

Sous le titre de « La madone italo-byzantine de Frasnes », M. Rolland parle à son tour d'une petite peinture sur bois qui constitue une copie de Notre-Dame de Grâce, importée d'Italie à Cambrai en 1440. Il replace cette dernière dans le milieu historique du Concile de Florence et propose de voir dans la Vierge de Frasnes une copie exécutée en 1453 par Hayne de Bruxelles.

Le Président,
Vicomte TERLINDEN.

Le Secrétaire,
Paul ROLLAND.

BIBLIOGRAPHIE

PIERRE FRANCASTEL. *L'Histoire de l'Art instrument de la propagande germanique*. Paris, Librairie de Médicis, 1945, un vol. in 8°, 254 p. (Centre d'Etudes européennes de l'Université de Strasbourg).

En dépit de son utilité incontestable, fût-elle d'ordre rétrospectif, et de la profonde érudition dont témoignent certains de ses chapitres, ce livre est, à notre point de vue, une mauvaise action. Nous laisserions planer sur lui le silence du dédain s'il ne convenait de le dénoncer comme nuisible inconsciemment à la science française et volontairement à la science belge. La science française en effet n'est pas aussi mal renseignée ni aussi peu objective en ce qui nous concerne que le laisseraient supposer la documentation et la thèse de l'auteur, tandis que la science belge digne de ce nom s'est toujours gardée de la moindre collusion, si ce n'est aux yeux d'un interprète mal avisé, avec la propagande germanique.

Les défauts du livre de M. Francastel se révèlent dans le chapitre intitulé : « Liège et Cologne, le problème mosan », encore que notre suspicion doive s'étendre dorénavant aux autres chapitres aussi. Dès les premières lignes on sent déjà que l'auteur confond autour avec alentour en identifiant l'art « mosan » avec l'art « wallon ». Parlant de l'Exposition de 1881, de laquelle se dégagea la notion de la communauté artistique mosane, il y trouve, « un souci de rendre manifeste l'ancienneté d'une tradition locale très glorieuse et très chère aux cœurs wallons » (p. 80) ; c'est annoncer la dernière phrase du même chapitre : « Puisse se trouver bientôt l'historien capable de nous donner enfin, du point de vue de l'histoire de l'art et de la civilisation, le monument solide que mérite la culture wallonne » (p. 105). L'auteur, qui insiste sur l'architecture, n'ignore pas que l'art de Liège et de Huy est inséparable de celui, au moins aussi important, de Maastricht, de Rolduc et de Ruremonde, éclos en terre de langue néerlandaise. Il ne tient pourtant aucun compte du fait que la culture mosane n'est pas uniquement wallonne — elle est bilingue — et que la culture wallonne de son côté n'est pas uniquement mosane — elle est aussi scaldienne ! M. Francastel ne sait rien ou feint de ne rien savoir de la dualité linguistique de nos deux plus anciennes régions artistiques, car il ne voit — en nous endossant personnellement cette erreur ! — de « pays mixte wallon-flamand » que dans le tardif Brabant (p. 91). D'autre part, il pose cette équation : « Les pays de la Meuse, c'est-à-dire la Belgique wallonne d'aujourd'hui » (p. 79).

Aussi bien le mot « scaldien » l'exaspère ouvertement. « La notion de style scaldien, s'exclame-t-il, n'a de sens que pour défendre le germanisme de Liège et l'autonomie de Tournai au mépris de toutes les réalités historiques et archéologiques ». Son propre nationalisme en est froissé : « L'hypothèse d'une école scaldienne rivale de la lotharingienne » est, à ses yeux, formulée « afin de mieux souligner, sans doute, ce que l'art français roman doit au milieu mosan et scaldien sans réciprocité ! » Ce jugement intempestif, émis à propos de l'examen d'un de nos exposés de l'histoire de l'architecture médiévale en Belgique — où il est d'ailleurs question d'une large dépendance de nos régions envers la France — est révélateur d'une mentalité qui, ne tenant elle-même aucun compte des faits les mieux établis, plonge dans un même... sac que nous les professeurs et élèves de Liège, de Gand, de Louvain ou de Bruxelles, tels que les Helbig, Brassine, Marcel Laurent, Devigne, Courtoy, de Borchgrave d'Altena, Maere, Lemaire, Thi-baut de Maisières, Roggen, Brigode, etc.

M. Francastel nous fait explicitement l'honneur de considérer notre thèse sur le dédoublement de l'art roman belge d'après les axes Meuse et Escaut comme « la substance d'une doctrine actuellement acceptée par une partie de l'enseignement universitaire en Belgique » (p. 91). Sans fausse modestie, reconnaissons que c'est exact et la nombreuse bibliographie d'après 1940 — qu'il ne cite pas — lui apprendra que, en dépit des horreurs et des destructions allemandes, la science historique belge n'a pas modifié

d'un iota sa façon de voir fondamentale en matière d'histoire de l'art du moyen âge ; c'est là la preuve la plus formelle de sa souveraine et permanente objectivité. Notre honoré confrère, M. Léon Halkin, professeur émérite à l'Université de Liège, dont un fils a terriblement souffert dans les bagnes hitlériens, ne vient-il pas d'écrire à propos des « Origines du grand sceau de la Cité de Liège » (1947) : « Ce n'est pas à Liège même qu'il faut chercher le mot de l'énigme, mais bien à Cologne, dans la grande ville rhénane à laquelle tant de liens d'ordre religieux, artistique et économique rattachaient à cette époque notre principauté » ?

Il va de soi que nos devanciers sont assez malmenés de nous avoir préparé les voies. M. le Chanoine Lemaire, par exemple, trouvera son remarquable mémoire, qui a fait école, sur les « Origines du style gothique en Brabant » jugé comme suit : « Le livre plus ancien de M. Lemaire ne saurait en effet être considéré comme un ouvrage sérieux à aucun titre : la méthode y est plus critiquable encore que la documentation. C'est un travail d'amateur » (p. 91).

Quant à nous-même — qu'on nous excuse d'y insister, mais nous nous y croyons autorisés par le rôle de fatal symbole qu'on nous fait jouer — on nous en veut d'avoir insisté sur les rapports de l'art mosan avec l'art rhénan — sans préciser que nous y voyons une fraternité plutôt qu'une dépendance — et l'on rappelle un texte où, après avoir parlé du rôle bien connu de l'église impériale liégeoise, nous avons noté, parmi les causes de la décadence relative de la vallée de la Meuse au XIII^e siècle, le relâchement des liens féodaux avec le Saint-Empire et la baisse du commerce de la ville-sœur de Liège : Cologne, en ajoutant toutefois que la tradition architecturale avait pu conserver certains de ses caractères spécifiques devant l'invasion de l'art français, qui ne se produisit vraiment qu'avec l'introduction du style gothique.

Ces propos ont le don de faire bondir M. Francastel : « Ainsi, s'écrie-t-il d'un ton mélodramatique, lorsqu'il s'agit de la pseudo-hégémonie colonaise et allemande sur le pays de Liège, on salue la ville-sœur ; lorsqu'il s'agit de la pénétration du style gothique, français, on parle d'« invasion » devant laquelle on parvient à sauver quelque chose de sa personnalité. M. Beenken doit être content du succès de sa propagande » !

Ma foi, que M. Beenken soit content ou non, peu nous chaut du point de vue scientifique, et le côté politique n'a que faire en l'espèce. Mais, pour autant qu'ils s'occupent encore dans l'au-delà de nos petites misères, Henri Pirenne et Marcel Laurent doivent se réjouir de la solidité de leurs doctrines en dépit de l'anathème que M. Francastel lance contre eux. Ce dernier n'écrit-il pas, d'une part : « On ne manque même pas de nous rappeler que par ses prélats, Liège et le pays mosan appartenait incontestablement à l'Empire — c'est un dogme formulé par Pirenne » ! Et, d'autre part, tout en concédant que Marcel Laurent, encore en vie lorsque son livre fut écrit, était un maître « dont la forte personnalité domine incontestablement l'école belge d'archéologie », il le comprend implicitement dans la condamnation lancée contre les prétendus pangermanistes. M. Laurent, en effet, n'a-t-il pas fixé en ces phrases, plus tranchantes que les nôtres, le sort de l'art médiéval wallon : « Si lointaine que soit l'époque, deux styles s'opposent déjà dans notre Wallonie, l'un meusien et d'origine germanique, l'autre scaldien et français par son parentage » (« Les Arts anciens du Hainaut », 1911, p. 98) ? C'est exactement ce que réprouve M. Francastel en termes aussi violents que peu fondés.

Car ce n'est pas la connaissance actuelle de l'état de choses carolingien ou pré-roman qui modifie beaucoup la situation. M. Francastel se demande — et, par dessus nous, il le demande à tous nos confrères belges en archéologie — « où M. Rolland a étudié l'architecture romane en général ». Cela, parce que tout le monde continue à invoquer, comme M. Laurent, la position et la forme des clochers, l'entrée latérale ou occidentale, la présence ou l'absence de bandes, d'arcatures ou de niches, pour distinguer les caractères respectifs de nos deux courants régionaux. Nous savons tous très bien qu'il y a des tours octogonales en Bourgogne et des niches d'abside en Catalogne ; mais ce qui nous intéresse, quand nous cherchons à distinguer nos propres formes d'art régionales en les opposant l'une à l'autre, c'est ce qu'on trouve « chez nous ». Quo? M. Francastel se rassure sur notre connaissance des églises bicéphales carolingiennes

du genre de Centula, c'est-à-dire « français » ; nous en avons traité explicitement dans cette revue en établissant une catégorie de leurs héritières en Belgique (T. XI, 1944). Quant à nous reprocher de ne pas connaître les travaux de M. Puig y Cadafalch, c'est un comble, vu que cette Revue même a publié en 1932 un article sur le premier art roman signé de cet auteur et spécialement consacré à la Belgique, et que le soussigné, en sa qualité de secrétaire, a recomposé quasi entièrement cet article, écrit dans une langue difficile à lire ! Depuis lors, nous avons rendu compte des grands ouvrages que le même savant catalan nous a personnellement adressés et nous y avons fait allusion à de multiples reprises. Si la thèse de M. Puig y Cadafalch n'est généralement pas citée dans les synthèses relatives à la Belgique, c'est qu'elle ne trouve pour ainsi dire pas d'application adéquate dans ce pays, car la présence de bandes murales ou d'arcatures peut tout aussi bien nous ramener directement à l'époque romaine et quasi sur place (Rhin-Moselle) qu'à une époque intermédiaire et par la Catalogne !

Bref, puisqu'il faut en finir, on se trouve en présence d'une ignorance si complète de la bibliographie et de l'état exact des choses en Belgique, qu'on ne peut croire à un défaut de documentation de la part d'un professeur à l'Université de Strasbourg, où nos publications parviennent régulièrement. Il faut conclure chez lui à un parti-pris sinon contre notre bonne foi, au moins contre notre clairvoyance.

Comme nous l'avons dit en commençant, M. Francastel sert mal la France en voulant, coûte que coûte, dénier au pays mosan belgo-hollandais de l'époque romane un compagnonnage prononcé avec le centre rhénan congénère. Il exagère encore plus en se mêlant, à propos d'art du XIIe siècle étendu sur des régions mixtes du point de vue linguistique, d'éveiller la conscience contemporaine wallonne. Qu'il renonce sans crainte « à défendre contre eux-mêmes des pays en général si justement attachés à leurs traditions » et qu'il cesse d'être « confondu devant la puissance de suggestion, de fascination, de la « science allemande », capable d'aveugler les plus honnêtes gens (merci !), de les pousser, au nom d'une mystique de l'objectivité qu'ils sont seuls à suivre, à immoler devant le Moloch germanique les plus sûres, les plus nobles traditions de leurs pères ». La Wallonie, convaincue par la réalité des faits et non pas aveuglée par une fausse science, d'une part, ou une littérature romantique, d'autre part, sait ce qu'elle a à faire. C'est un Wallon qui signe ces lignes.

Paul ROLLAND.

JACQUES PIRENNE. Les grands courants de l'Histoire Universelle. III. Des Traités de Westphalie à la Révolution Française. Bruxelles. Office de Publicité, 1948. 669 p., cartes.

Rendant compte des deux premiers tomes de cet ouvrage titanesque, nous avons déjà souligné à la fois l'audace et le courage de l'auteur : audace de réduire à quelques concepts déterminés la matière d'évolutions hétérogènes et courage de soulever la masse indécible des faits consignés dans la documentation et sans l'analyse desquels la synthèse est évidemment impossible. Pareille « performance » n'est pas toujours sans danger et nous pensons notamment aux erreurs — incontrôlables pour un homme seul — qui peuvent passer ainsi du particulier au général sans qu'on puisse invoquer l'excuse qu'il en est de même pour les vérités. Ecrire l'histoire, en effet, ne consiste pas à établir l'équilibre entre le vrai et le faux, mais à vaincre ce dernier au profit du premier. Or, planant au dessus des milliers de faits et bien que transporté d'ivresse mentale à cette hauteur, on se demande parfois si l'on ne fait pas jeu d'équilibriste sur la corde raide ! Et même, de temps en temps, il semble que le balancier n'ait pas deux poids égaux. Tel le chapitre XXVIII qui, relatif au caractère cosmopolite de la musique, paraît prendre un morceau un peu gros d'une matière réservée par ailleurs à la politique. Petite faute de plan résultant apparemment d'une documentation et d'une élaboration un peu désordonnées, dans le sens étymologique du mot.

Nous ne nous en plaignons évidemment pas ici, vu que ce chapitre intéresse tout spécialement l'Histoire de l'Art qu'on a trop tendance à négliger, mais nous regrettons que d'autres manifestations artistiques qui le méritaient n'aient pas joui de pareil traitement de faveur.

Au demeurant, l'accent mis ainsi sur certaines catégories de faits est une des caractéristiques de l'originalité de M. Jacques Pirenne. Cette originalité, jointe aux qualités d'ampleur du sujet — et de transcendance de la pensée — laisse bien loin derrière elle toute discussion sur les sources et toute critique du schéma. Si l'on ne peut tout accepter ni tout classer comme l'auteur c'est que ce « tout » est l'Histoire de l'Humanité ! Rien de moins. Que celui qui ne serait pas satisfait recommence...

Paul ROLLAND.

EDGAR DE BRUYNE. *Etudes d'Esthétique médiévale*. Bruges. De Tempel, 1946, 3 vol, 8°, 370, 420 et 400 p. (Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren, 97e, 98e, 99e afl.)

C'est avec une véritable admiration et un enrichissement considérable de connaissances que l'on referme le troisième de ces volumes. En effet, pour peu qu'on ait eu soi-même à rechercher non pas seulement les monuments matériels que nous a légués le Moyen Age, mais encore la pensée qui a présidé à leur exécution dans la subtilité de ses concepts esthétiques, on comprend tout le travail de prospection et d'interprétation qu'a exigé le monumental ouvrage livré aujourd'hui au public érudit par le professeur Edgar de Bruyne.

Depuis de longues années déjà l'on savait qu'il dépistait avec autant d'ardeur que de patience les traces écrites de l'esthétique médiévale. Nous en avons parlé ici même à propos d'une de ses études d'approche (T. XV, p. 85-86). C'est aujourd'hui une « somme » complète qu'il nous apporte et il faut s'en réjouir tout en souhaitant que ce geste s'accompagne, de la part des historiens de l'art, d'un renversement de la cloison étanche qui, très souvent, empêche d'expliquer par les démarches de l'esprit ce que les archéologues ont trouvé dans le domaine de la matière

M. de Bruyne divise son sujet fort nettement. Dans son premier volume il va de Boèce à Jean Scot Erigène (ce qui correspond en fait à l'époque pré-romane) ; dans le second il traite expressément de l'époque romane et dans le troisième il parle du XIIIe siècle (ou de l'époque de la pureté gothique).

Pour exposer la pensée des théologiens, des philosophes, des prosateurs et des poètes, car c'est d'eux qu'il s'agit surtout puisque les artistes mêmes de ce temps n'ont guère écrit, l'auteur les passe tous en revue en mentionnant leurs œuvres et en exprimant de celles-ci la « substancifique moëlle » qui fait l'objet de sa recherche. Rien n'est laissé de côté dans sa documentation et, dans l'interprétation subséquente de celle-ci, aucune hypothèse n'est écartée non plus. Tous les écrivains du haut Moyen Age défilent et livrent leurs secrets les plus intimes en ce qui concerne la beauté de la nature — y compris celle de la femme — et celle des productions humaines, qui constituent le domaine de l'Art proprement dit. On n'étonnera personne en disant que cette beauté est le plus généralement subordonnée à la Beauté divine et unie comme celle-ci au Vrai et au Bien. Ce n'est que peu à peu que se dégage l'autonomie inductive — j'allais dire existentialiste — du Beau, dont saint Thomas sera le plus clair théoricien.

Certes, la marche de l'auteur n'est pas aisée à travers les mille et une contradictions de clercs s'espçant durant plus de mille ans. Les acrobaties déroutantes d'Isidore de Séville et la rigidité décourageante de saint Bernard sont observées et expliquées avec une égale objectivité. La poésie et la musique sont invoquées et utilisées dans des limites parfois fort difficiles à définir. Il n'est pas jusqu'à l'album de Villard de Honnecourt qui n'apporte sa quote-part documentaire à l'histoire des proportions et des tracés. Un des plus beaux chapitres est celui qui, nous rapprochant ici des questions traitées par M. Déonna, passe de l'esthétique « hispérique » au « classicisme » de Bède et s'intitule « Atticisme » et « Asianisme » ; il conclut au classicisme « sain » et au baroque « morbide ». C'est des formes transcendantes, toujours débattues, de l'Art, qu'il s'agit là. A peine moins intéressante serait la prospection que la matière groupée par l'auteur permettrait de faire à travers tous les âges sur la vieille question de la « Renaissance », qui plana effectivement dans l'air au IXe siècle et au XIIe, ainsi que sur le sujet actuel du « fonctionnalisme » ; à ce dernier propos saint Augustin fournirait

de bons arguments à Le Corbusier ! Quant au texte de saint Thomas relatif à la beauté sensible, dont l'homme peut se délecter « abstraction faite de toute autre considération », je crois bien que les partisans de la « forme pure » en feraient leurs choux gras.

L'ouvrage de M. De Bruyne s'impose et demeurera. (1)

Paul ROLLAND.

ELIE FAURE. *Histoire de l'Art*. I. L'Art antique ; II. L'Art médiéval ; III. L'Art renaissant. Paris, Plon, 1947-1948, 3 vol. 8° illustr.

Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons dit précédemment de l'Histoire de l'Art d'Elie Faure. Plusieurs comptes rendus, publiés à l'occasion de la première édition de cet ouvrage, ont suffisamment loué l'originalité de ses conceptions et la magie de son style. La Maison Plon procède actuellement à une deuxième édition. Bien que moins luxueuse que la première, celle-ci satisfait par sa présentation et charme par ses images.

F. W. S. VAN THIENEN, etc. *Algemeene Kunstgeschiedenis*. De Kunst der Menschheid van de oudste tijden tot heden. III, Utrecht. De Haan, et Anvers, De Sikkel. 1947, grand 8°, 335 p., 84 pl.

Malgré la rigueur des temps, les éditeurs de la grande Histoire de l'Art en langue néerlandaise n'ont pas craint de faire paraître le troisième volume de leur remarquable série et ils l'ont exactement fait dans les conditions scientifiques et matérielles que nous nous sommes plu à louer naguère dans cette revue même. La fidélité aux principes de saine méthode est à noter spécialement, car il arrive qu'en cours de publication d'ouvrages de l'espèce certain fléchissement se manifeste, soit à cause d'une déficience objective de la matière, soit du chef d'un choix moins heureux des collaborateurs. Il n'en est rien ici et le sujet, qui est un des plus passionnants qui puisse se présenter, la Renaissance, trouve pour le traiter, une équipe de choix composée, sous la direction de M. F. W. S. Van Thienen, de Mmes Anne Berendsen et Jadwiga Vuyk et de MM. G. J. Geers et W. R. Juynboll.

La Renaissance est envisagée sur son terrain d'éclosion, l'Italie, ainsi qu'en France et en Espagne. Chaque fois on présente l'architecture, la sculpture, la peinture et les arts décoratifs. L'introduction générale, qui fait naturellement corps avec le chapitre consacré à l'Italie sous la plume très autorisée de M. W. R. Yuinboll, tout en développant consciencieusement les faits relatifs aux XVe et XVIe siècles, met l'accent sur la proto-Renaissance, qui se manifeste dès les XIIIe et XIVe et qui, sans encore reprendre l'esprit du retour universel et systématique à l'Antiquité, en adopte déjà librement la forme. On ne s'étonnera donc pas d'entendre encore parler, au-delà des monts, de Giovanni Pisano et de Giotto et, en-deçà, de Sluter et de Beauneveu. C'est là, selon nous, une des matières les plus intéressantes du magnifique volume que les firmes hollandaise et belge ont pris sur elle d'éditer.

P. J. DE WAELE et J. DE KEYZER. *Kunstgeschiedenis*. Anvers. Standaard Bockhandel, 1947, in 8°, 480 p., 381 illustr.

La cinquième édition de cet ouvrage, qui parut pour la première fois en 1938, nous prouve son attrait, d'ordre surtout pédagogique, car il s'agit d'un manuel général d'Histoire de l'Art, destiné en ordre essentiel aux étudiants de l'Enseignement Moyen. De fait, il est clair, bien ordonné, illustré à souhait de vues souvent inédites et généralement bien documenté. Nous serions peut-être plus exacts, en disant : généralement

(1) Une toute petite remarque : rien ne prouve que le « magister G », que l'évêque Etienne de Tournai recommanda à l'abbé de Saint-Bavon à Gand, s'appelait Guillaume, le manuscrit qui en parle portant seulement l'initiale G., ni encore moins qu'il exerçait les fonctions d'architecte. (III p. 409.)

bien pensé, car la documentation la plus récente paraît connue, mais l'usage qu'on en fait ne nous semble pas toujours précisément logique. Pour preuve, la troisième partie, que porte le titre de : « L'art chrétien germanique du Moyen Âge » et se subdivise en 1) art chrétien préroman, 2) art roman, 3) art gothique. Notons qu'il s'agit bien là de « tout l'art médiéval » et non pas seulement de l'art en Allemagne. C'est une conception absolument anti-scientifique que de considérer comme spécifiquement germanique l'art éclos dans des régions de France où les grandes invasions passèrent avec plus ou moins de rapidité. Encore que quelques gouttes de sang germain aient pu subsister, elles se sont mêlées au sang des vieilles populations autochtones, des peuples celtiques, des colons romains et des « advenae » de tous âges, si bien que l'apport de la « race » est sincèrement indéfinissable. On s'étonne de voir encore émettre pareille théorie à la Petri au moment où la réaction en faveur des origines classico-orientales du roman et même du gothique s'avère de plus en plus légitime. C'est du pan-germanisme le plus pur, et mal justifié. De pareils travaux expliquent — hélas ! — la publication d'ouvrages protestataires comme ceux de M. Francastel !

Paul ROLLAND.

MARION ELISABETH BLAKE. *Ancient Roman Construction in Italy from the Prehistoric period to August*, 421 pp. in 4° ; 57 pl. Washington. Carnegie institution, 1947.

Cet important ouvrage, qui traite d'un sujet neuf, est basé, comme l'auteur le fait remarquer dès l'introduction, sur les recherches chronologiques et le matériel archéologique accumulé par feu le Docteur Esther Boize Van Deman.

La plupart des études sur la technique et le style de l'architecture romaine traitent essentiellement de l'architecture impériale qui a laissé, dans toute l'étendue des territoires occupés par le génie de Rome, des traces solides et nombreuses, mais, comme le fait remarquer l'auteur, ces monuments qui défient les siècles et dont la puissance fait encore notre admiration, constituent un aboutissement. Ils sont la résultante de siècles d'efforts et de recherches dont on peut suivre l'évolution par l'étude de l'architecture de la république et par celle de son couronnement, l'architecture augustéenne.

Miss Blake, après avoir établi sur quels faits historiques et sur quels textes reposent nos connaissances externes au sujet, fait l'inventaire des traces et des restes des murs de pierre datant des siècles qui précèdent notre ère, tant en Italie qu'à Rome même et dans ses environs immédiats. Elle souligne l'importance des traditions étrusques et émet des considérations fort pertinentes sur les origines et les progrès de l'arc et de la voûte que, sous Auguste, les architectes romains portèrent à un degré de perfection inégalé.

Peut-être aurait-elle pu insister d'avantage, en s'appuyant sur certains textes de Vitruve qui, on le sait, reflètent le « moment » augustéen de l'architecture, sur l'importance, à cette époque, des progrès croissants de la charpenterie, technique indispensable à la construction de la voûte. Remarquons, en effet, que c'est à l'oubli de cette technique de la charpenterie que nous devons l'absence de voûtes dans l'architecture de nos régions durant les siècles qui suivirent immédiatement les invasions germaniques.

La seconde partie du présent ouvrage traite des matériaux de construction. Le chapitre le plus intéressant est peut-être celui intitulé : « Opus incertum to Opus reticulatum ». Il y est traité non seulement de la taille des pierres et de l'évolution de leurs dispositions, mais aussi de leur adaptation au genre de monuments auxquels elles sont destinées. Les chapitres suivants sont consacrés aux origines de la brique d'abord cuite au soleil, puis cuite au four, aux éléments de construction dus à la céramique (tuiles, panneaux, antéfixes), enfin, aux mortiers et aux différents mélanges dont se servirent les architectes romains pour agglomérer les pierres. Enfin, après une synthèse bien faite, Miss Blake publie les index des sites cités tant en dehors de Rome qu'à Rome même, des points de repère, des matériaux employés en architecture, et des différents sujets traités. Une légère erreur s'est glissée à cet endroit : en effet, l'auteur y situe Spa en France.

Cet ouvrage, sur la qualité duquel j'insiste, intéresse indirectement notre archéologie nationale. Nous ne possédons que peu de traces de l'architecture antique dans notre pays

et celles qui subsistent dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, la région de Tongres, le Luxembourg ou le Hainaut, datent évidemment de l'époque impériale, qu'il s'agisse des colonnes ou des fondations des villes, des traces de temples ou des nécropoles de maçonnerie. Mais il est intéressant pour nous de connaître les origines de ce chef-d'œuvre de perfection technique que fut l'architecture romaine, qui devait avoir sur les siècles suivants une telle influence. Cette connaissance, le livre de Miss Blake nous l'apporte.

G. FAIDER-FEYTMANS.

KARL SCHEFOLD. Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker. Bâle, Benno Swabe 1943 4°, 228 p., illustr.

Le moyen âge n'a pas totalement ignoré les représentations de personnalités antiques du monde intellectuel et, à plus forte raison, la Renaissance, d'où est sortie notre connaissance moderne de l'espèce, s'est-elle ingénée à rechercher les portraits de ces « individus » qui, pour elle, dépassaient la valeur documentaire de leurs images par l'incarnation, qu'on voyait en eux, de l'Homme parfait, déjà presque du Surhomme.

C'est pourquoi le remarquable ouvrage que M. Karl Schefold a publié pendant la guerre et qui ne nous parvient que maintenant, présente le plus vif intérêt pour les érudits qui, sans être « classiques », sont médiévistes ou modernistes avec la largeur de vue qu'impose la recherche des sources iconographiques ou plastiques. Pareille attitude envers le sujet nous force à ne pas entrer ici dans les détails extrêmement précis que l'auteur apporte dans l'établissement critique des pièces, l'identification de leur modèle et leur signification multiforme ; d'autres revues plus spécialisées à ce point de vue ne manqueront pas de signaler toute sa valeur. Mais ce que nous ne pouvons négliger, c'est de noter au moins que M. Schefold a divisé sa notice en trois grandes parties : une « Introduction » qui envisage tous les aspects du phénomène de représentation individuelle depuis les origines primitivistes du classicisme jusqu'à son déclin hellénistique ; un « Recueil » copieusement commenté de portraits de poètes, d'orateurs et de penseurs ; une « Annexe » où toutes les questions connexes, que ce soit l'état actuel des recherches ou l'appareil critique le plus fouillé, sont traitées avec un soin jaloux.

Comme c'est avec un souci identique de présentation que la maison d'édition Benno Swabe a procédé à la publication de cet ouvrage, notamment en ce qui concerne les illustrations, on se trouve en présence d'un instrument de travail désormais indispensable, en même temps que d'un objet peu commun de jouissance intellectuelle et artistique.

Roman Portraits. Planches en phototypie. Introduction de L. Goldscheider. Oxford & Londres. Phaidon Press. Grand in-4°, 14 p. 120 pl.

La spécialisation des Romains dans le portrait, et surtout dans le portrait sculpté, n'est plus à démontrer. C'est par là que ce peuple positif et pratique a affirmé sa différence avec les Grecs, au sein d'une même conception artistique basée sur le réel. Le naturalisme a simplement succédé ici à l'idéalisation. C'est, pour l'Antiquité, l'âge d'or de la représentation vériste de la figure humaine, et il faudra attendre la fin du Moyen Age pour en voir un nouvel épanouissement massif, dans la peinture surtout.

Une liaison peut-elle s'établir entre ces deux jalons de l'évolution artistique, par ailleurs différant de technique ? La belle publication des Editions Phaidon ne permet pas de l'affirmer et elle ne le prétend d'ailleurs pas. Elle se borne à reproduire des têtes de Romains et de Romaines et cette limite mise à nos désirs n'en contente pas moins notre esprit de recherches. En soi, les représentations en grand format de nombreux exemplaires de la noble sculpture républicaine — qui succédait elle-même à la sculpture funéraire étrusque — et de la sculpture impériale de plus en plus baroque, mais magnifique par sa technique souvent « impressionniste », combleront les vœux de l'érudite en même temps que ceux du simple esthète. La mise en page joue d'ailleurs un grand rôle dans ce plaisir de l'esprit et des yeux. Telle présentation en « travelling » de portrait sculpté, éclairé violemment, fait penser à la photographie la plus moderne. Et du train dont vont

les choses, il ne faudrait pas s'étonner si quelque artiste d'aujourd'hui puisait son inspiration dans le beau volume dont nous rendons compte. Il ne ferait que reprendre la coutume des « Albums » d'autrefois !

Paul ROLLAND.

F. MASAI. *Essai sur les Origines de la Miniature dite Irlandaise*. Bruxelles, Editions Erasme, Anvers, Standaard Boekhandel. 1947, un vol. 8° carré, 146 p. LXIV pl.

L'ouvrage de M. Masai vient d'éclater comme un coup de foudre dans le calme hiver 1947-1948. Avec la paix, les érudits au moins croyaient en être revenus à la douce quiétude d'avant-guerre et aux bonnes petites théories de tout repos. Ils ne savaient pas, ou ils ne voulaient pas savoir que, la science progressant d'elle-même, bon nombre de thèses autrefois très acceptables — faute de mieux — se trouvaient périmées et commençaient, comme dit l'Évangile à propos de Lazare, à « déjà sentir ». Ces détritres en décomposition, il fallait un rude courage pour les balayer, non pas tant peut-être du fait de leur propre résistance que de la force d'inertie de leurs partisans. M. Masai s'est attelé à ce travail d'Hercule et grâce à lui de grandes eaux, des eaux claires et limpides, ont traversé d'un flot entraînant les écuries de la miniature « dite Irlandaise ».

Quand on a lu le livre on a l'impression que l'auteur s'est livré à un jeu bien facile : c'est « l'œuf de Colomb » est-on tenté de dire, tellement la démonstration, les prémisses étant posées, semble se dérouler d'elle-même. Jeu plein d'une fine ironie, au surplus. Dès le premier chapitre on sent que l'auteur aura raison, qu'il le sait, mais que, comme le chat s'amusant avec la souris à laquelle il a asséné, dès le premier contact, le coup dont elle ne réchappera pas, il prend plaisir à fatiguer son adversaire, à sembler l'écouter, le cajoler, lui donner parfois raison, tout cela pour le mieux rattraper d'un coup de griffe au détour du chemin. On a rarement vu dissertation aussi bien conduite, aussi lumineuse en un sujet de telle envergure, c'est-à-dire qui ruine une théorie d'importance capitale naguère encore considérée comme un dogme intangible. Et pourtant, si l'on y réfléchit bien, on ne peut se dissimuler la peine qu'il a fallu pour réunir la matière scientifique et esthétiquement philosophique de l'ouvrage et parvenir à sa pure décantation.

Comme le dit M. Masai dans sa brève introduction qui expose les données du problème, « les manuscrits enluminés du haut Moyen Age pouvant être considérés comme la première manifestation du génie artistique de l'Occident après les invasions, le besoin est devenu réel de connaître l'histoire de la miniature irlandaise » des VII^e, VIII^e et IX^e siècles, afin de la comparer aux œuvres antérieures et contemporaines et savoir ainsi ce qu'elle présente de réellement original avant d'exercer à son tour une influence considérable sur tout l'art de l'Europe occidentale.

Haussant dès le début le niveau de ses investigations, M. Masai considère que la question doit être posée à la fois du dehors et du dedans, c'est-à-dire du point de vue largement sociologique, comme au point de vue du développement strictement interne de la discipline qui l'intéresse. De plus, sous le dernier angle, il convient de savoir sans erreur ce dont il s'agit, ce qu'est exactement ce style dit « irlandais » dont on a parlé à bon ou à mauvais escient et qui consiste, en fait, dans une accentuation vraiment spécifique de l'art oriental et barbare, c'est-à-dire d'une forme d'art universelle qui s'oppose à la forme classique. Alors que celle-ci, en effet, vise à la représentation de la nature, fût-ce en l'idéalisant, sous les trois dimensions, celle-là déforme cette nature par principe en l'aplatissant, la schématisant, si ce n'est en la colorant arbitrairement. L'art oriental et barbare est un art purement ornemental, abstrait, tandis que l'art classique est un art réaliste, concret. L'un est subjectif, l'autre objectif, M. Masai qualifie même le premier d'expressionniste et le second d'impressionniste (p. 17), mais nous n'irons pas tout-à-fait jusque là, trouvant dangereuse l'application au passé de concepts modernes. Mais ce ne sont là que questions de mots.

Cela étant, les données du problème sont fournies avec autant de franchise que de clarté. Les voici. Sur la foi d'éléments critiques, internes et externes, que les écrivains romantico-nationalistes couvaient d'un regard plutôt attendri, on datait autrefois du VI^e

siècle la documentation créatrice du style dit « irlandais » et l'on plaçait de ce chef la diffusion de ce style au VIIe. Le fameux « Book of Durrow » aurait été copié en douze jours par saint Colomba en personne et les « Scotti » en auraient répandu les formules au siècle suivant, en Angleterre et sur le Continent. Malheureusement, les derniers travaux en la matière prouvaient déjà qu'il fallait tout décaler d'un siècle vers nous et de ce chef le rôle de saint Colomba et de ses émules devenait fort problématique en l'espèce, le dit saint étant mort lui-même en 597 et saint Coloman en 615. (Disons tout de suite que M. Masai confirme ce recul en rejetant définitivement le nom de Colomba du colophon du « Book of Durrow »). Dans ces conditions on n'a plus affaire, pour la dispersion, à de purs Irlandais, mais à des Irlandais « anglo-saxons » ; le ms. « irlandais » d'Echternach (Ville s.) vient effectivement de Northumbrie. Les Anglo-Saxons auraient-ils donc répandu leur art à eux ? Les vraisemblances historiques permettent d'autant mieux d'envisager cette hypothèse que « l'Irlande ne fut jamais, comme on l'a cru trop longtemps, le paradis de la civilisation, l'asile de la culture durant les siècles des invasions » (p. 33). Il n'en est pas de même de l'Angleterre qui, mêlant le barbare au vieux fonds celto-romain, est savante dès la seconde moitié du VIIe siècle et où le style « irlandais » (pour plus de facilité l'auteur continue à adopter ce terme durant toute sa dissertation sans lui attribuer a priori de valeur nationale) parfaitement constitué existe en Northumbrie depuis environ l'an 720 (Book of Lindisfarne). Les manuscrits enluminés en provenance de l'Irlande même sont tous du IXe siècle au plus tôt !

A ce dernier propos, M. Masai écrit deux chapitres substantiels sur « le mythe de l'évolution séculaire » de l'art « irlandais » et sur les confusions « art celtique, art irlandais, et art d'Irlande ». Ce n'est pas une évolution interne qui a acquis à la miniature « irlandaise » les caractères qui en font une branche distincte de l'arbre oriental et barbare. C'est tout d'abord, du point de vue de l'enluminure, la dissociation accentuée de celle-ci d'avec le texte. M. Masai y voit l'influence d'une autre technique, l'orfèvrerie, utilisée parfois pour la couverture des livres mêmes et dont précisément l'aspect métallique et certaines caractéristiques passent techniquement à l'enluminure des frontispices multipliés. Les preuves les plus convaincantes en sont, dans l'ensemble, la couverture réelle de la collection Pierpont-Morgan et, dans le détail, les copies brutales de fermoirs. S'il nous était même permis d'émettre une suggestion en une matière aussi spécialisée, nous proposerions l'hypothèse d'une étape intermédiaire consistant en des couvertures de « fausse orfèvrerie », c'est-à-dire en orfèvrerie simulée sur le parchemin. Ces couvertures auraient glissé par la suite à l'intérieur, par mesure de protection vis-à-vis d'elles-mêmes, et leur répétition à la tête de chacun des quatre Evangiles ne s'opposerait pas à cette façon de voir vu que, de l'avis de M. Masai lui-même, les évangélistes constituent des recueils plus ou moins factices de parties considérées comme autonomes. Cette étape serait d'ailleurs commune à tous les frontispices influencés par d'autres techniques, les « pages-tapis » et les pages simulant des reliures en cuir cloisonné ne faisant que reproduire ces tissus ou ces peaux destinés à protéger les beaux volumes, tels à peu près les linges que nous voyons encore aux mains de Vierges ou de saints sur les tableaux de nos primitifs. Des exemples de couvertures en parchemin enluminé existent encore ; M. Fourez en a cité dans cette Revue et nous pourrions encore en signaler d'autres.

Quoi qu'il en soit de ce détail relatif à l'emplacement des enluminures et à la transposition de technique qu'elles constituent, ce qui est tout aussi important et traité par l'auteur avec une égale perspicacité, ce sont les distinctions à opérer entre formules de nature territoriale ou racique, d'une part, et artistique, d'autre part. Analysant l'art « irlandais » — qui ne s'identifie pas nécessairement avec l'art produit « en Irlande », — M. Masai le met en face de l'art celtique et c'est bien là un des actes les plus utiles de son « grand nettoyage ». Beaucoup de lecteurs seront saisis d'apprendre, preuves à l'appui, que « s'il est un élément inconnu des anciens Celtes, c'est bien l'entrelacs dit irlandais » et que, par conséquent, « les Irlandais venus sur le Continent aux VIe et VIIe siècles ne connaissaient pas l'entrelacs » ! De même l'ornement animal, dans ses étirements et ses combinaisons fantaisistes, n'était pas connu des Celtes et passa d'Angleterre en

Irlande. La spirale et le disque au triscèle, également caractéristiques, apparaissent aussi d'abord en Grande-Bretagne.

Ainsi la miniature « irlandaise » se présente comme n'étant pas une création originale de l'« Ile Sainte » ; c'est sinon une pure invention anglaise, au moins une véritable différenciation anglo-saxonne de concepts et de motifs universels.

L'importance de ces conclusions n'échappera à personne. En deçà de la miniature irlandaise tout est à reclasser du point de vue du temps comme des écoles dans l'évolution de la miniature occidentale du haut Moyen Age. Au delà, c'est l'art celtique lui-même qui, dans la plupart des cas, se trouve remis en question. N'était la trop grande modestie qui l'inspire, nous pourrions adopter la phrase terminale de M. Masai : « Loin d'épuiser le sujet, le présent ouvrage l'effleure à peine, soulevant en réalité plus de problèmes qu'il n'en résoud. »
Paul ROLLAND.

CHARLES RUFUS MOREY. *Mediaeval Art*. New York. W. W. Norton and Co, 1942, 8°, 412 p. 179 ill.

On ne reprochera certainement pas un manque d'originalité à cet ouvrage qui, par suite des faits de guerre, nous parvient seulement maintenant. Au lieu d'une sorte de manuel amorphe, auquel on pourrait s'attendre en présence de la matière envisagée, laquelle occupe sinon une des plus longues, au moins une des plus importantes périodes de l'Histoire de l'Art, on a affaire à une sorte de profession de foi exprimant avec audace et vigueur des idées bien personnelles et faisant même de ces idées le fil conducteur de tout l'ouvrage.

La pensée essentielle est l'identification des termes « moyen âge » avec esprit chrétien, non pas un esprit chrétien de convention superficielle comme c'est souvent le cas depuis la Renaissance, mais un esprit foncier, animant sincèrement tous les actes de la vie. Le moyen âge s'étend de ce chef d'environ l'an 300 à environ l'an 1450 et, pour autant que les invasions arabes ne vinrent pas le contrarier, du Nord de l'Afrique au Nord de l'Europe, en passant par l'Asie Mineure.

On comprend que dans le temps comme dans l'espace les facteurs qui constituent sa « culture » soient d'une forte multiplicité, d'une déroutante complexité. Aussi, sa physiologie spécifique du point de vue artistique résultera-t-elle d'une triple tendance pour l'établissement de laquelle l'auteur recourt fort curieusement à la théorie d'Iwan Lermolieff, auteur russe qui, vers la fin du siècle dernier, écrivit sous le pseudonyme de Giovanni Morelli.

D'après Lermolieff, les caractères spécifiques d'un artiste se révéleraient non pas dans ce qu'il a réalisé sciemment en composition, couleurs et détails divers, mais dans ce qu'il a fait presque sans le vouloir, dans ce qui constitue ce qu'on pourrait appeler le subconscient de son œuvre. Ce subconscient, M. Ch. Rufus Morey le transpose de d'ordre individuel dans l'ordre collectif et il le décèle dans la décoration, dans l'ornement. Ce dernier résulte de trois facteurs : le barbare primitiviste, le gréco-romain classique et l'oriental tendant vers l'infini, le dernier de ces facteurs ne procédant peut-être pas ici par génération, mais agissant au moins par contamination.

L'ornement-type sera ainsi, suivant le cas, la spirale irlandano-anglo-saxonne, la palmette hellénistique et le modèle passe-partout islamique, chacune de ces formes présentant des caractères esthétiques bien marqués. C'est sur ces bases philosophiques, développées dans leurs multiples ramifications en une « Introduction » palpitante d'intérêt (I), que l'auteur élève son ouvrage en utilisant pour la structure de celui-ci d'autres conceptions synthétiques aussi attachantes.

« L'Art Chrétien primitif » (II) est, par exemple, considéré sous son aspect « transcendantal », qui en fait le facteur moral par excellence de tout le Moyen Age et qui, par conséquent, l'oppose tout de suite par l'idée au style classique, dont la dissolution

avait déjà commencé du point de vue esthétique. L'étude de cet art chrétien au berceau est menée suivant de triples parallèles : en Egypte, en Asie Mineure et à Constantinople, dans l'Occident latin.

« L'Art Byzantin » (III), qui suit quasi nécessairement, se voit caractérisé par un « mysticisme contemplatif », tandis que l'« Art Roman » (IV) témoigne essentiellement d'un « mysticisme positif ». L'auteur précise les faits importants du premier et surtout ceux de sa décadence, souvent fort confusément décrite, et revoit, pour le second, tous les problèmes relatifs au « style barbare » appliqué surtout à l'art irlandais. (Il ne connaît évidemment pas encore le travail de M. Masay analysé ci-dessus.)

« L'Art Gothique », auquel il consacre deux chapitres (V et VI), lui fournit l'occasion d'atteindre d'abord le sommet de la philosophie avec la « synthèse scolastique » que matérialise pour ainsi dire la cathédrale-type. Si M. Rufus Morey semble s'attarder un peu à la sculpture de la première section de ce double ensemble, c'est que celle-ci le mène au cœur même de la seconde section : « le Mouvement réaliste ». De part et d'autre l'examen embrasse scrupuleusement toute l'Europe médiévale soumise au gothique. La méthode est sage, mais elle ne laisse pas pour cela d'être piquante, à l'occasion, d'originalité ; l'examen, en un seul et même chapitre, des vitraux et des manuscrits, constitue une façon de voir aussi inattendue dans sa cohésion interne qu'efficace dans ses résultats.

Le savant professeur d'art et d'archéologie à l'Université de Princeton peut être fier de son œuvre. Il doit également être heureux d'avoir rencontré des éditeurs qui ont illustré avec rigueur, clarté et abondance, l'expression de sa forte pensée.

Paul ROLLAND.

S. J. FOCKEMA ANDRAE et E. H. TER KUILE. *Duizend jaar Bouwen in Nederland. I. De Bouwkunst van de Middeleeuwen*. Amsterdam. C. V. Allert De Lange, 1948. 8° 386 p., 195 illustr.

Sous un titre qui rappelle immédiatement la publication « Tausend Jahre rheinischer Kunst » (Bonn 1938), mais qui, tout à la fois, restreint sa matière à une technique et développe considérablement celle-ci au point d'en dédoubler l'aspect interne, les éditions C. V. Allert De Lange, à Amsterdam, livrent au public un ouvrage de grande valeur et actuel dans toute la plénitude du terme.

L'art de bâtir, en effet, qui fait l'objet de cet ouvrage, est considéré ici suivant la conception la plus moderne du remplacement de l'édifice dans son cadre, c'est-à-dire sous l'angle de l'urbanisme largement compris. C'est ainsi que la première des deux subdivisions de ce premier tome traite de « Ville et Village », sous la plume autorisée de M. S. J. Fockema Andrae.

Déjà chez nous M. F. L. Ganshof nous avait initiés à cette façon large de concevoir le problème urbain dans sa remarquable « Etude sur le développement des villes entre Rhin et Loire au Moyen Age » (Paris-Bruxelles 1943). Mais son but était différent en ce sens que, tout en ne négligeant pas l'aspect architectural de l'activité humaine, surtout sous sa forme collective, il ne le plaçait naturellement pas au premier rang de ses préoccupations. Il n'en est pas de même de M. Fockema Andrae : son chapitre est appelé à situer exactement les productions de l'art de bâtir dont il sera question dans la seconde partie du volume. Sont ainsi détaillés, dans toute la rigueur d'une méthode spécialisée qui se cherche encore, mais qui, pour ne pas errer, s'en tient plus strictement à ses principes fondamentaux que d'autres sciences moins jeunes, les types de paysages et de villages ; les plus anciennes fondations de villes considérées en elles-mêmes et dans le cadre des seigneuries territoriales ; les villes du bas et du haut pays ; les modifications internes et les extensions matérielles ou morales, ces dernières consistant dans l'influence des villes sur leurs environs ; les villes et villages nés à la fin du moyen âge (y compris les fondations avortées) et l'état des villes néerlandaises vers

1550, terme choisi en fonction d'une réalité intrinsèque du point de vue urbanistique et d'une correspondance à établir avec les faits architecturaux proprement dits.

Ceux-ci sont étudiés plus longuement encore par M. E. H. Ter Kuile. Ce dernier a accepté et a mené de magistrale façon l'énorme tâche de revoir — car il fallait reconsidérer beaucoup de problèmes — et de synthétiser le plus souvent à neuf aussi — car le regroupement s'imposait après les rectifications nouvelles — l'ensemble des données à la fois innombrables et peu harmonieuses dans le temps et dans l'espace relatives à l'architecture médiévale des Pays-Bas du Nord.

L'auteur y a procédé en six chapitres dont les quatre premiers, faisant vraiment la part du lion, concernent l'architecture religieuse, tandis que les deux autres visent l'architecture seigneuriale résidentielle et l'architecture civile urbaine.

C'est, pensons-nous, dans l'architecture religieuse de la période pré-romane (I) et de la période romane (II), qu'il y aura le plus à apprendre, l'architecture gothique avant ou après le XIV^e siècle (III et IV) présentant moins de problèmes captivants relatifs aux origines des formes et aux influences en ce sens que ces problèmes sont actuellement moins discutés. Tout autres sont les questions touchant par exemple les églises romanes de la région de Maastricht et celles d'Utrecht, dont M. Ter Kuile parvient à nous suggérer une image puissante par le nombre et la qualité. Si Utrecht est resté longtemps en arrière par rapport à nos antiques cités épiscopales du Sud, il a certainement regagné le temps perdu aux XII^e et XIII^e siècles. Ces églises utrechtaises sont par ailleurs fortement apparentées aux églises limbourgeoises et presque tout ce que l'auteur écrit de Sainte-Marie et de Saint-Nicolas, d'une part, rejaillit sur Notre-Dame et Saint-Servais de Maastricht, ainsi que sur l'abbatiale de Rolduc, d'autre part.

Bien que les limites matérielles de la publication imposent malheureusement des bornes à ses discussions, D. Ter Kuile soulève toujours et résoud quand il le peut les problèmes les plus importants en la matière, à savoir ceux de plan, de structure, et, le cas échéant, de décoration architecturale. Ses conclusions rallieront le plus souvent l'adhésion des historiens de l'art ; toujours elles susciteront l'intérêt et la réflexion. Peut-être leur reprochera-t-on parfois une prudence exagérée, notamment en ce qui concerne les caractères lombards de Sainte-Marie d'Utrecht et la transmission de ceux-ci par la vallée du Rhin (p. 158-159). Sans doute s'est-on trompé sur le rôle des « Maestri Comacini », mais la rectification d'une pointe avancée ne doit pas fatalement entraîner un recul sur toute la ligne...

Un recueil d'illustrations bien claires complète, à la fin du volume, la documentation déjà amorcée par des relevés au trait, encore plus nets.

On félicitera auteurs et éditeurs de leur publication hautement scientifique, dont le second volume est attendu avec une impatience qu'ils considéreront comme légitime.

Paul ROLLAND.

P. C. BOEREN. De Abdij Rolduc. Godsdienstig en cultureel centrum van het Hertogdom Limburg. (1104-1804). Maastricht. Van Aalst. 1945. 139 p. 27 ill.

Tantôt condensant la matière des cinq tomes de sa fort curieuse série intitulée « Rodensia », tantôt développant davantage certains points de cette matière, M. P. C. Boeren publie un ouvrage sur Rolduc qui ne peut manquer de retenir l'attention. En effet, l'auteur atteint des résultats positifs en même temps qu'inattendus en présentant la vieille abbaye dont l'« initiateur » fut Ailbert d'Antoing-lez-Tournai en 1104, comme un centre important de culture de la basse région mosane au Moyen Âge. Ce qu'il dit notamment du caractère mixte, au point de vue linguistique, de cette culture, fondée en partie sur la littérature de langue romane, avec des emprunts aux légendes scaldiennes de Gérard de Roussillon et du Juif errant est du plus vif intérêt.

Mais nous ne pouvons nous rallier à sa façon de voir concernant une même poussée d'ouest en est relative à la sculpture du XII^e siècle. Déjà en rendant compte dans cette

revue de l'ouvrage de Diepen, considéré actuellement un peu à tort comme fondamental, nous avons fait toutes nos réserves sur la présence de sculpteurs tournaisiens à Rolduc — tout autant qu'à Liège, à Tongres, à Maastricht, à Odilienberg et à plus forte raison à Bonn et à Marialach — pour une date que nous persistons à considérer comme étant 1108 (exécution définitive, chapiteaux compris, de la section orientale de la crypte), c'est-à-dire au moins deux ans avant que les chapiteaux de même inspiration, mais certainement pas de même technique, se fussent montrés à la cathédrale de Tournai. En l'espèce, les témoignages plastiques mosans sont antérieurs aux témoignages scaldiens.

Plus osée encore est l'interprétation « technique » que M. Boeren donne à des termes que, cependant, le sens normal suffit à expliquer. Pour lui, notamment, « schema » veut dire mortier, ciment, et « forma » le recours à des supports en colonnes. Le fameux texte au « schema longobardinum » ferait ainsi allusion à une sorte de béton fait de chaux et l'expression « majoris formae » évoquerait l'idée de voûtes pour supports alternés. La « regularis forma » elle, serait celle d'une église pour clergé « régulier » !

M. Boeren dans ce travail, comme dans tous ceux que sa plume inlassable livre au public, met en jeu une imagination qui, parfois, donne les résultats les plus brillants. Mais toute médaille, fût-elle d'or, a son revers. Le volume que nous analysons n'en constitue pas moins un excellent exposé de l'état de toutes les questions relatives à Rolduc.

Paul ROLLAND.

MARCEL AUBERT. *La sculpture française au Moyen Age*. Paris, Flammarion, 1946, 4^o, 432 p. illustr.

Depuis quelque temps le monde des spécialistes attendait avec une certaine impatience qu'une voix respectée s'élevât qui permit de se fier à elle concernant les problèmes les plus palpitants de la sculpture médiévale. On devine tout de suite que ceux-ci, comme dans la plupart des cas relevant de l'activité humaine, s'identifient à des problèmes d'origine. Il s'agissait, en l'espèce, des premières apparitions caractéristiques de la sculpture romane et de la sculpture gothique, cette dernière se présentant sous les deux aspects successifs de l'idéalisme et du réalisme. A ce tripe problème étaient mêlées, selon le cas, des questions de dates, de régions ou de personnes.

La question chronologique et géographique intéressait surtout la sculpture romane : Languedoc ou Bourgogne, laquelle de ces régions s'affirma-t-elle d'abord de la façon la plus marquante dans ce qui allait devenir le concert plastique des provinces françaises ? On saura gré au maître éminent qu'est M. Marcel Aubert, de l'Institut, après avoir résumé les origines lointaines dans le temps et dans l'espace de l'art du relief en France, ainsi que défini les caractères généraux relatifs aux éléments, à la composition et à la technique de la sculpture romane — et par là opéré l'heureuse fusion des thèses de contenu et de forme émises par M. Male et H. Focillon — de s'être décidé à considérer ouvertement les premières œuvres caractéristiques de Toulouse-Moissac comme datant de l'extrême fin du XII^e siècle et celles, beaucoup plus discutées, de Cluny, comme se plaçant entre 1109 et 1113. Ces dernières, on s'en souvient, MM. K. Porter et K. Conant les faisaient aussi vieilles que la consécration de 1095, tandis que MM. A. Michel et P. Deschamps les rajeunissaient jusque vers 1130-1140. On saisira toute l'importance d'un jugement autorisé sur une pareille question, à laquelle est liée la majeure part de la chronologie artistique des XI-XII^e siècles établie par la méthode comparative. Il est à peine nécessaire d'ajouter que l'auteur complète la justification de sa façon de voir, soit explicitement, soit implicitement, par l'analyse des œuvres des deux écoles principales mises ainsi en cause et dont les caractères, parfois fort semblables entre eux, sont opposés par la suite à ceux des écoles d'Auvergne, de l'Ouest, du Nord de la Loire et de Provence, sans oublier quelques ateliers du bassin de la Loire formant un ensemble moins homogène.

Les débuts de la sculpture gothique se voient à leur tour favorisés d'un avis auquel on se référera dorénavant avec d'autant plus d'assurance que M. Aubert a pris lui-même une part prépondérante à l'étude de leur terme initial : le portrait royal de Char-

tres. Reprenant toute la question, l'auteur, après avoir mené son lecteur dans le domaine, jusqu'alors à peine soupçonné, d'une nouvelle école, celle de l'Île-de-France, plus proche de la nature que les précédentes, vouées à l'abstraction linéaire, mais idéalisant cette nature, tire les conclusions d'observations qu'il a personnellement faites à la suite de fouilles effectuées en 1941 par MM. Fels et Trouvelot et dont les premiers échos — couverts par ceux de la guerre — nous parviennent seulement maintenant. Il en résulte un historique à la fois détaillé et curieux de ce portail, commencé vers 1145 au niveau du flanc oriental des tours de façade, avec trois portes pour lesquelles on avait prévu des tympanes, et dont une seule, celle du centre, plus importante que ses voisines, devait être pourvue de ces fameuses « statues-colonnes » qui trahissent le tournant de l'art.

Ce projet, après un début d'exécution, fut modifié en 1150 par l'avancement du portail au niveau du flanc occidental des tours. Les portes latérales furent développées dans les trois dimensions (profondeur, hauteur et largeur) et de ce chef on les dota aussi de statues-colonnes et l'on doubla leurs linteaux pour loger plus haut leurs petits tympanes primitifs, retouchés par ailleurs sous la brisure des archivoltes. De ces étapes, déjà connues dans leur ensemble, non seulement M. Aubert est parvenu à préciser minutieusement la marche, mais il a réussi à déterminer les acteurs, c'est-à-dire, en l'espèce, les ateliers qui ont concouru à les franchir ; il nous donne leur nombre et décrit leurs styles respectifs.

Mais on ne peut parler du portail de Chartres sans vider le procès de son contemporain, celui de Saint-Denis, élevé par Suger peu après 1140. S'aidant des observations de M. Aubert, on constate une réelle compénétration des deux chantiers : l'atelier de Saint-Denis détermina, pour Chartres, le choix des trois portes presque égales avec leurs statues-colonnes généralisées et travailla même à l'exécution de quelques-unes de ces statues ; un atelier de Chartres, ou de style chartrain, fournira à son tour à Saint-Denis un certain nombre de pièces (Musée de Baltimore). De telle sorte que si Saint-Denis paraît chronologiquement avoir précédé, l'intercourse des formules et des techniques fait de tous ces ateliers une école pleine d'unité, puisant peut-être aux vieilles sources de la Bourgogne et du Languedoc, mais arrosant de leur eau une plante inconnue, pleine d'une sève nouvelle.

La sculpture gothique est née. Elle ne restera pas longtemps figée comme les saints et les reines adossés aux montants des portails. Elle se démaillottera et s'émancipera dans la seconde des deux plus grandes aventures qu'ait connues l'art plastique : le « miracle grec » et le « miracle chrétien ». C'est à l'exposé de cette évolution que, sans rien abandonner de son impartialité documentaire, l'auteur a procédé avec une maîtrise où perce la sympathie admirative. Il lui consacre deux grands chapitres intitulés : « Les chantiers des grandes cathédrales du Nord » — car le Nord prend délibérément le pas sur le Centre et le Midi — et « L'Expansion de la sculpture gothique en France » — qui rétablit une sorte d'équilibre historique en permettant quand même aux régions non-créatrices du mouvement d'y participer avec plus ou moins de vitalité.

Nous ne pouvons malheureusement pas suivre dans tous ses méandres une pensée qui superpose à l'établissement des menus faits précis une synthèse comparative ou généralisante de la plus magistrale envergure. En tout cas, c'est de la hauteur à laquelle l'entraîne ce vol que M. Aubert peut contempler avec sérénité le problème qui traverse somme toute la troisième partie de son ouvrage, intitulée : « La fin du Moyen Âge ». Fin, sans doute, mais non pas décadence, car on n'a objectivement pas le droit de prononcer ce dernier mot devant une nouvelle conception artistique, celle du réalisme cette fois naturaliste et individualisant. L'ensemble du discours, toujours bien charpenté, tourne autour de noms qui remontent encore plus vers le Nord et qui semblent en faire le centre de gravité de la nouvelle façon de voir : Jean Pépin de Huy, Jean de Liège, André Beauneveu, Jean de Cambrai, Claus de Werve, Claus Sluter. Sur tous, M. Aubert dit des choses sûres et substantielles, c'est-à-dire qu'il ne s'attarde guère à la vanité d'hypothèses sans issue ou de discussions sans fin, mais qu'il va sans désemparer, en égalisant le chemin, au but naturel de l'évolution : Sluter.

Or Sluter n'est-ce pas, en fin de compte, la Bourgogne qui, après un détour immense vers l'extrême Nord, voit la sculpture « boucler la boucle » en ramenant chez elle une forme réaliste qui singularisait déjà les sculpteurs bourguignons à l'époque romane ou, pour aller au fond des choses, à l'époque romaine ? Ainsi s'accomplit un des périples les plus intéressants qui puissent s'imaginer autour de l'ouvrage capital que M. Marcel Aubert vient de livrer à la science.

Paul ROLLAND.

Gr. J. de BORCHGRAVE d'ALTENA. *Het werk van onze Romaansche en Gotische Beeldenaars*. Anvers, Standaard Boekhandel, 1944, in f°, 36 p. XCVI pl. commentées.

On se tromperait étrangement si l'on considérait cet ouvrage uniquement comme une publication de grand luxe, destinée à un public mondain et riche, et n'ayant intrinsèquement en vue qu'un but philanthropique, un peu à la façon de ces ventes « de charité » appelées fancy fairs. Sans doute y a-t-il là, d'une part, un noble geste de l'auteur qui, pendant la guerre, a mis sa science à la disposition d'un organisme recueillant des fonds pour les familles des militaires et, d'autre part, un admirable effort de présentation de la part de l'éditeur, qui a atteint le sommet de la perfection dans le domaine de la typographie et de la reproduction des œuvres.

Mais il y a plus, pour nous, que ces élégances morales ou matérielles : c'est le caractère hautement scientifique de l'ouvrage auquel, reconnaissons-le, les admirables planches facilitent la tâche. Sans doute, le comte de Borchgrave ne procède-t-il généralement à aucune discussion approfondie sur les points nouveaux et en particulier sur l'objet de ses illustrations : « non est his locus ». Mais il groupe sa matière, dans son introduction, et il la détaille, dans ses commentaires, d'une façon à la fois méthodique et originale qui suppose, avec la pleine connaissance des faits, une manière parfois personnelle et fort attachante de les envisager.

Est-ce à dire que dans ce dernier cas il ralliera toujours l'opinion ? Nous ne pouvons l'affirmer. Une de ses explications, par exemple, de l'inscription gravée qui figure derrière la Vierge de Walcourt, ne sera pas facilement reçue. On se rappelle la forme de celle-ci : LICUARS ME FIST DOU LIAIUT. L'auteur suggère cette exégèse : Le cœur me fit du lait (de la Vierge, dont c'est un reliquaire). Aucun historien quelque peu teinté de romanisme n'acceptera jamais cette interprétation, le mot « cuars » n'ayant nulle part signifié « cœur », ni le mot « liaiut », « lait » ! Combien plus simple serait l'explication suivante : Li Cuars (un nom propre = le Couard) me fit ; Dieu l'aide (ajut = adjuvat) ; elle respecterait à la fois le sens et l'équilibre de la phrase.

Mais ce n'est là que détail, comme celui qui consisterait à chicaner sur l'emplacement actuel d'une œuvre qui a changé de place depuis que l'auteur s'est documenté : la « Sedes Saptientiae » romane du Musée de Tournai, par exemple, ne se voit plus en ce musée, avec lequel elle fut brûlée en 1940 !

Renonçons plutôt à de pareilles vétilles pour insister sur la documentation, désormais indispensable à tout historien de la sculpture médiévale, que constituent le texte et les images de ce beau volume.

Il convient de préciser qu'il en existe une édition française, dont l'édition du Standaard Boekhandel est une traduction. Mais cette dernière ne pousse-t-elle pas trop loin le désir d'être complète ? Le nom du fondeur Renier de Huy, connu dans le monde entier au point d'en être stéréotypé, y devient l'inconnu « Reinout van Hoey » ! C'est regrettable, mais l'auteur n'en peut mais...

Paul ROLLAND.

JEAN LAFFARGUE et GEORGES FOUET. *Peintures romanes et vestiges gallo-romains à Saint-Plancard*. Toulouse, Privat, 1948, in 4°, 117 p. 60 photos inédites.

L'intérêt des peintures murales romanes s'accroît de jour en jour autant pour des raisons scientifiques que pour des motifs de rénovation artistique. M. Jean Laffargue publie ici un rapport très circonstancié qu'il a rédigé sur une découverte importante à laquelle il a pris une part de premier plan et qui consiste dans la décoration romane

de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste à Saint-Plancard (Haute-Garonne). On se trouve en présence de scènes fort archaïques (XIe s.) relatives à la vie humaine et glorieuse du Christ, ainsi qu'à des épisodes divers de la Bible et de l'Évangile. Dans plusieurs cas le traitement est assez analogue à celui des célèbres fresques de Saint-Savin et de Vic.

Dans la structure et le sol du même édifice, caractérisé par deux absides opposées, se trouvent encastrées de nombreuses pierres, sculptées ou gravées, provenant de monuments romains. M. Geogres Fouet les étudie dans un rapport distinct, d'où il ressort avant tout que le remploi des sculptures à représentation humaine, même païennes, fut d'ordre ornemental. C'est là une indication précieuse pour une des sources de l'art roman.

Twelfth Century Paintings at Hardham and Clayton. Introductory Essay, par CLIVE BELL. Photographies de HELMUT GERNISHEIM. Lewes (Sussex). Miller's Press, 1947, 40 p. 40 pl.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire et que l'auteur de l'Essai introductif porte modestement à penser, il ne s'agit pas ici uniquement d'un recueil de planches. Sans doute celles-ci tiennent-elles la part du lion et c'est justice, car elles sont admirablement exécutées, aussi bien du point de vue de la reproduction que sous l'angle de la photographie, et leur sujet mérite qu'on en prenne connaissance le plus visuellement possible. Mais il s'agit aussi d'une étude, l'introduction, due à M. Clive Bell, et de deux pages qu'on peut à la fois considérer comme annexes à celle-ci et comme commentaire des peintures, écrites par M. Robert Freyham.

Toujours il est question d'ensembles considérables de peintures murales conservées à Hardham et à Clayton et représentant chaque fois, autour du Jugement Dernier, des scènes diverses et différentes. Ces peintures furent exécutées respectivement vers 1125 et vers 1150.

M. Clive Bell passe rapidement sur la question des dates pour s'attacher à l'étude du style et des influences. Son exposé est, à ce dernier propos, plein d'ironie, voire de scepticisme pour les affirmations tranchées qui ont actuellement cours en la matière. Celles-ci visent d'abord les formes qu'a prises l'art anglais après la conquête de Guillaume le Conquérant. Y a-t-il rupture absolue avec le passé ? Non pas, semble-t-il, et les effets de la célèbre école du XIe siècle, celle de Winchester, continuent à se faire sentir. Il y aura donc une bonne part de traditionalisme anglo-saxon dans les peintures murales. Pour le reste — seconde grande question — peut-on parler d'influence clunisienne après que fut créé le prieuré de Lewes ? Les pages que M. Clive Bell consacre à cette question, ainsi que ce qu'il dit de la peinture « brillante » ou « mate », atteignent le sommet de l'humour, lequel s'identifie en ce cas avec une expression plaisante de la pure critique historique. Celle-ci doit-elle toujours être revêche et le rire n'est-il pas le propre de l'homme ? On comprend tout de suite que l'auteur ne rangera pas Hardham et Clayton dans une école aux cloisons étanches, pas plus d'ailleurs que Vic, Saint-Savin et Le Liget, avec lesquels il signale de très étroites relations.

De telle sorte que cette Introduction pose beaucoup plus de problèmes qu'elle n'en résoud. L'auteur l'a d'ailleurs intitulée « Essai ». Mais n'est-ce pas le signe de la probité scientifique la plus scrupuleuse que d'exposer clairement et complètement un sujet en signalant les difficultés que présente sa solution ?

C'est un résultat positif en tout cas que d'attirer notre attention sur les pièces de l'espèce — pleines d'une majestueuse grandeur byzantine en même temps que tracées d'un pinceau sûr dérivant de celui des vieux miniaturistes insulaires — que la Grande-Bretagne, moins riche que la France, mais plus respectueuse que celle-ci ne le fut au siècle dernier, garde comme témoignages de sa splendeur au XIIe siècle. Ce siècle, d'après M. Clive Bell, a été « le plus brillant de l'Occident entre la mort de Virgile et la naissance de Pétrarque ». Mais n'est-ce pas là à son tour une affirmation bien catégorique ?

P. ROLLAND. *La peinture romane à Tournai* (Coll. *L'art en Belgique*). Bruxelles, Editions du Cercle d'art, 1946. 62 p., 42 pl.

En 1944, M. Rolland publia une importante étude sur un ensemble de peintures murales d'époque romane retrouvées dans une chapelle oubliée de la cathédrale de Tournai (cf. cette « Revue », 1945, XV, p. 86-88). Il reprend le sujet en le situant dans l'évolution de la peinture murale de la cité. Les témoins y sont assez nombreux, d'aucuns furent révélés à la suite des destructions causées par les bombardements allemands, d'autres étaient connus depuis longtemps, comme la « Légende de sainte Marguerite » dans le transept de la cathédrale. En réalité, à part Saint-Nicolas, toutes les églises tournaisiennes recèlent des traces souvent fort intéressantes de peinture pariétale, dont certaines malheureusement très restaurées au XIX^e siècle (le « Concert d'Anges » du début du XV^e siècle à Saint-Jacques, les « Anges » et les « Evangélistes » à Saint-Quentin, datant du troisième quart du XV^e siècle).

Les peintures d'époque romane sont de loin les plus importantes, notamment celles conservées à la cathédrale dans la chapelle Sainte Catherine (« Crucifixion » et « Légende de sainte Catherine », entre 1171 et 1178, appartenant techniquement au groupe du Sud-Ouest de la France) et dans les croisillons du transept (« Légende de sainte Marguerite » et « Anges de la Jérusalem céleste », avant 1199, d'influence bourguignonne). Notons que l'abbatiale Saint-Martin avait un « scriptorium » fort actif au XII^e siècle et qu'il serait hautement souhaitable de comparer les enluminures sorties de cet atelier aux peintures murales. L'« Entrée de Jésus à Jérusalem » (fin du XIV^e siècle, église Saint-Quentin) et l'« Annonciation » de Robert Campin (1406-1407, église Saint-Brice), sont dans un état ruiné et d'importance bien moindre.

Si Gand possède un ensemble précieux de peintures murales du XIV^e siècle, Tournai compte une série peu ordinaire pour notre pays de témoins remarquables de peintures pariétales pour le XII^e siècle, et M. Rolland s'en est fait l'érudite commentateur.

J. LAVALLEYE.

G. KNUITTEL. *Fakkeldragers van de Nederlandsche schilderkunst* (Coll. *Maerlantbibliotheek*, XIX). Anvers, De Sikkel, 1947. 187 p., 77 ill.

La première édition de ce volume a paru en 1944. L'auteur n'apporte aucune modification importante dans le texte nouvellement présenté.

Les porte-flambeaux de la peinture des Pays-Bas sont, pour M. Knuttel, Van Eyck, Bruegel, Rubens, Rembrandt, Vermeer de Delft et Vincent Van Gogh. Ces artistes de génie ne sont pas les seuls et, au cours de deux chapitres de liaison, l'auteur retrace l'évolution de la peinture flamande de Van Eyck à Bruegel, de la peinture hollandaise de Vermeer à Van Gogh. Ce dernier chapitre intéressera surtout le lecteur hollandais, car la réputation de ces peintres du XIX^e siècle n'a pas dépassé les frontières nationales.

La collection « Maerlantbibliotheek » compte une vingtaine de volumes, la plupart constituent des contributions souvent importantes et originales. Le présent ouvrage ne vise ni à l'érudition ni à l'étude approfondie d'un point de vue spécial. L'auteur a voulu insister sur les caractères de quelques artistes d'exception, tout en tentant d'esquisser partiellement une histoire de la peinture dans les anciens Pays-Bas. Il faudrait corriger la légende sous la planche à la page 71, il s'agit du Martyre de saint Liévin et non Laurent.

J. LAVALLEYE.

ED. MICHEL. *Rogier Van der Weyden*. Paris, Plon, 1945, f^o 11 p. 6 pl. en couleurs.

La collaboration scientifique de M. Ed. Michel et matérielle des Editions Plon, représentant en l'espèce l'Iris Verlag de Berne, nous vaut un très intéressant et très beau portefeuille dans la Collection des Chefs-d'Œuvre de la Peinture européenne publiée sous la direction de M. Hans Zbinden.

Profitant du désir exprimé et superbement réalisé par les éditeurs, de publier des reproductions en couleurs grand format — qui n'ont que le défaut de conférer la teinte

mate du pastel à la représentation de surfaces en réalité brillantes — M. Ed. Michel a rédigé des notices substantielles sur trois œuvres de Van der Weyden conservées à l'Escurial et au Prado, à savoir une « Vierge dans une niche », une « Pieta » et la fameuse « Descente de Croix ».

De ces présentations nous louerons à la fois la forme méthodique et la pureté des renseignements, puisés d'ailleurs à des sources excellentes auxquelles se réfère une bibliographie sommaire. Notons que l'hypothèse d'une surcharge neutralisante du fond de la « Madone » pourrait se voir étayée par le surpeint précoce et certain de même nature qui affecte la niche mariale dans les « Sept Sacrements » à Anvers. Cette modification dans les conceptions de l'artiste pourrait expliquer chez lui un revirement à partir d'une certaine époque ou bien une hésitation. Car on ne peut affirmer, me semble-t-il, comme l'auteur le professe dans sa brillante Introduction, que la caractéristique de Roger d'utiliser des fonds neutres, abstraits de la Nature, est exclusive chez lui d'un goût opposé. La deuxième œuvre étudiée, la « Pieta » de Madrid, et encore plus celle de Bruxelles, en sont des preuves convaincantes. On ne peut les considérer comme des exceptions réclamées par le sujet représenté, lorsqu'on pense, par exemple, à l'« Annonciation » du Louvre et aux « Visitations » de Turin et de Lutzschena. C'est trop vite dit, croyons-nous, que d'écrire : « Roger ne s'intéressera qu'à l'être indépendamment du milieu où il se meut. Ses compositions n'auront pas de profondeur : les acteurs se presseront aux premières places comme s'ils jouaient devant un mur ». Peut-être, parfois. Mais cela n'exclut nullement le décor naturel « voulu comme tel » et non pas simplement comme accessoire « didactique ou décoratif ». Roger a, ou bien évolué au cours de sa carrière, ou bien oscillé pendant celle-ci : c'est aux datations d'œuvres à déterminer lequel de ces processus est recevable, mais le maître ne s'est pas obstiné à « archaïser » comme au XI^e siècle. Ses paysages comme ses intérieurs se ressentent de la lumière eyckienne en dépit de son écriture précise, de son dessin net.

Le motif dernier des affirmations de l'espèce ne réside-t-il pas inconsciemment, dans la difficulté qu'éprouve M. Michel à se rallier à la paternité rogéienne de certaines œuvres attribuées jusqu'il y a peu de temps au « Maître de Flémalle » ? Nous comprenons cette réserve, voire cette opposition dans certains cas, mais précisément pas dans ceux où se célèbre la redécouverte de la Nature, bien avant celle de l'Homme, par les peintres du XV^e siècle, dont Roger est un des hérauts. C'est sans doute aussi la raison qui, dans l'exposé historique, par ailleurs remarquable en ce qui concerne la renommée permanente de Roger, sa place dans l'Histoire de l'Art et certains de ses caractères, fait que l'auteur identifie encore Roger, en tant que peintre, avec le « Maître Roger de la Pasture » qui reçut huit lots de vin en novembre 1426, c'est-à-dire quatre mois avant l'entrée en apprentissage légal. L'étude scrupuleuse des textes juridiques prouve que les règlements corporatifs s'opposaient rigoureusement à tout usage du titre de maître dans une technique déterminée avant l'obtention officielle de ce titre, par la « maîtrise ». Or, cela n'advint pour Roger qu'en 1432 ! Le Roger de 1426 est ou bien un homonyme ou, tout au plus, notre Roger considéré alors comme détenteur d'une autre maîtrise. Pour cette raison, nous ne pouvons non plus accepter l'opinion que si Roger épousa vers cette date une belle-nièce de Campin, c'est qu'il était déjà un artiste réputé. L'inverse est d'ailleurs plus normal : c'est par son entrée dans l'atelier de Campin qu'il put faire la connaissance d'une parente de son maître !

Campin n'en reste que davantage le vrai formateur de Roger et, en dépit de la carence artistique qu'il présente aujourd'hui pour revêtir toujours la personnalité du « Maître de Flémalle », on ne peut lui refuser un rôle éducatif de premier plan. Par là nous retomons d'accord avec M. Michel.

Laissant de côté quelques erreurs de détail (comme les « trois tapisseries » signalées par Piero Summonte et qui sont en réalité des toiles peintes : tre panni di tela), félicitons l'auteur d'avoir, par la clarté de son exposé, véritablement dégagé les questions les plus cruciales que comporte le problème Van der Weyden - Maître de Flémalle. L'objectivité dont il témoigne en ce qui concerne la dépendance artistique partielle de Roger envers Van Eyck, immédiatement postérieure, selon nous, et non pas antérieure à celle que les

textes établissent vis-à-vis de Campin, ainsi que la largeur de vues qui place le sujet dans le plan international, font de son Introduction un véritable ouvrage qui complera dans la bibliographie de Roger Van der Weyden.

Paul ROLLAND.

Jean de BOSCHÈRE. Jérôme Bosch (coll. L'art en Belgique). Bruxelles, Editions du Cercle d'art, 1947, 39 p., 32 pl.

Encore un livre sur Jérôme Bosch et cependant le grand maître de Bois-le-Duc n'a pas livré — et loin de là — tous les secrets de sa pensée fantaisiste, de son métier subtil et de son art envoûtant. Bien que M. de Boschère déclare, non sans candeur, que « ces pages sur les peintures de Bosch sont écrites par un homme dont certains aspects de la personnalité furent souvent rapprochés des caractères de l'œuvre du maître », il est évident que ses pages ne révèlent rien de neuf sur le peintre ni sur ses créations dont l'« unique grandeur », au dire de l'auteur, serait la découverte du fantastique.

Bien qu'une assez importante bibliographie soit publiée en fin du volume, la lecture de ces ouvrages, souvent si mal cités, ne semble pas avoir totalement profité à M. de Boschère.

J. LAVALLEYE.

F. PRIMS et D. ROGGEN. P. P. Rubens. Anvers, Standaard-Boekhandel, s. d. (1947). 46 p., 1 pl.

A l'occasion de l'inauguration de la Maison Rubens, la « Koninklijke Vlaamsche Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België » a tenu une séance publique à Anvers le 28 juillet 1946. Deux de ses membres y prirent la parole ; le texte de leurs communications de circonstance fait l'objet de la présente publication.

F. Prims considère Rubens comme humaniste. Le collectionneur d'œuvres d'art a une prédilection marquée pour les sculptures, médailles, monnaies et camées antiques ; sa maison est ornée d'éléments iconographiques gréco-romains, des textes empruntés à Juvénal sont reproduits sur la façade de sa demeure. Sa formation classique est le résultat de ses fréquentations de l'école du chapitre, de l'atelier d'Otto Vaenius, de la société de son frère Philippe, de Jan Brant, de Woverius, de Rocokx, de Gevarius, de Peiresc et d'autres. Son séjour en Italie (1600-1608) le met en contact avec l'art antique et ses admirateurs érudits. Dans le trésor légué par l'Antiquité classique, Rubens recherche avant tout les belles leçons à portée humaine.

Le professeur Roggen compare ensuite Van Eyck et Rubens, il démontre que le premier eut un rayonnement plus important que le second à l'étranger, quoique le fondateur du style baroque flamand ait connu un succès sans précédent auprès d'un mécénat international. Dans les vastes synthèses du genre de celle-ci, les aperçus sont parfois donnés suivant des perspectives légèrement raccourcies. Si l'art de Van Eyck subjugué incontestablement, il est clair, d'autre part, que l'influence de l'esprit et du style de Rogier Van der Weyden, de Thierry Bouts et de Hugo Van der Goes est encore plus prégnante durant la seconde moitié du XVe siècle à l'étranger comme dans le pays. Nous admettons certes, avec M. Roggen, que tous les peintres des anciens Pays-Bas méridionaux de l'époque bourguignonne se réclament des principes et des méthodes brillamment illustrés par Van Eyck, tandis qu'au XVIIe siècle, il y eut pas mal d'artistes flamands qui, à leurs débuts au moins, préférèrent l'idéal de Caravage à celui de Rubens. Il convient cependant de souligner que ces caravagesques flamands se convertirent quasi tous aux blondeurs et aux formes opulentes de Rubens.

Epinglons un souhait lancé à ce propos par M. Roggen, et que nous faisons nôtre : celui de voir réaliser en Belgique une exposition des principales créations des caravagesques flamands. Ce serait une réalisation de première importance qui mettrait en valeur des peintres souvent négligés ou ignorés et permettrait de faire progresser les connaissances dans un domaine relativement peu exploré. Qu'on se rappelle le très gros succès et les révélations remarquables de l'exposition des peintres de la réalité à Paris en 1934.

J. LAVALLEYE.

Jacqueline BOUCHOT-SAUPIQUE. *La peinture flamande du XVIIe siècle au musée du Louvre* (Coll. *L'art en Belgique*). Bruxelles, Editions du Cercle d'art, 1947. 93 p., 48 pl.

Faisant suite au précieux volume de M. Ed. Michel sur l'Ecole flamande du XVe siècle au musée du Louvre (cf. cette « Revue », XVI, 1946, p. 179-181), celui que Madame Bouchot-Saupique consacre à l'étude des chefs-d'œuvre du XVIIe siècle de la même école conservés au Louvre n'en a cependant pas la même valeur. En effet, l'érudition y est moins abondante et la documentation plus pauvre. De ce fait, le présent volume ne sera pas, comme son pareil pour le XVe siècle, un ouvrage de consultation, un guide auquel on recourt toujours avec profit.

L'auteur retrace à larges traits le milieu historique dans lequel se développe la peinture flamande au XVIIe siècle, elle insiste d'autre part sur l'intérêt qu'on lui porta en France depuis Louis XIII jusqu'au moment, c'était en 1869, où la collection La Caze s'intégra parmi les richesses du Louvre. La synthèse de l'évolution de l'école est évidemment conçue en fonction des œuvres se trouvant dans le grand musée parisien. Elle manque peut-être d'accent et ne vise pas à être complète ; on notera, par exemple, l'absence d'allusion aux peintres flamands subissant l'influence de Caravage ; l'auteur estime d'ailleurs qu'on a exagéré cette influence, ce qu'il faudrait prouver.

Les notices sur les peintres ne manquent pas d'intérêt, les renseignements relatifs aux œuvres reproduites sont puisés aux meilleures sources. A cause de l'éloignement des collections résultant du fait de la guerre, l'auteur n'a pu décrire les couleurs des toiles. La bibliographie n'est pas rigoureusement choisie, ni citée suivant les exigences normales.

J. LAVALLEYE.

François MARET. *Les peintres luministes* (Coll. *L'art en Belgique*). Bruxelles, Editions du Cercle d'art, 1944, 47 p., 32 pl.

L'auteur se propose de faire connaître les origines et l'évolution du luminisme en Belgique, c'est-à-dire de ce mouvement qui, profitant des recherches des impressionnistes et néo-impressionnistes français, oriente la peinture belge, depuis 1866-1867, vers le rendu d'une lumière subtile et de couleurs fraîches, grâce à une palette chargée de tons clairs et à une technique à petites touches.

M. Maret fait précéder le chapitre où il traite des hommes et des œuvres d'une longue introduction d'ordre historique et technique dont on louera la clarté et la précision. Théo Van Rysselberghe et Emile Claus sont les plus importants parmi les peintres luministes auxquels on peut reprocher l'absence de désir de renouvellement, la technique et le succès facile étant le principal objet de leurs aspirations. Avec beaucoup de raison, M. Maret insiste sur la sensibilité remarquable des précurseurs du mouvement : Vogels, Pantazis, Degreef.

La lecture de cet ouvrage est agréable et instructive, les 32 planches sont de la meilleure qualité.

J. LAVALLEYE.

A. J. J. DELEN, Henri De Braekeleer. *Een keuze van 48 tekeningen*. Anvers, Standaard-Boekhandel, 1948.

Le Cabinet des estampes et le Musée des beaux-arts, les collections Franck et Van den Bosch à Anvers conservent de précieux dessins qui font mieux connaître la personnalité artistique et pénétrer dans l'intimité de l'élaboration des tableaux d'Henri De Braekeleer. En considérant ces beaux documents, si bien reproduits, on ne peut qu'admirer la probité d'un des plus grands peintres anversois du XIXe siècle, la sûreté de son trait, son habileté à créer une ambiance, à suggérer l'atmosphère. C'est bien la lumière, le personnage vivant dans ses compositions, Henri De Braekeleer est maître dans l'art de la conduire et de la doser avec délicatesse.

En quelques mots sobres, M. Delen présente l'artiste. Il dresse ensuite le catalogue des dessins reproduits. Souhaitons que ce fascicule soit le premier d'une brillante série à paraître dans la collection « Tekeningen van Vlaamse meesters ».

J. LAVALLEYE.

R. A. PARMENTIER. *Documenten betreffende Brugsche Steenhouwers uit de XVIe Eeuw*. Bruges. Desclée de Brouwer, 1948, in 8°, 121 p. 5 pl. hors texte. (Geschiedkundige Publicatien der Stad Brugge III).

Nos lecteurs connaissent l'activité de M. Parmentier en matière de recherche et d'édition de textes relatifs à l'histoire de l'Art. Le savant archiviste de Bruges collabore assidûment à notre revue et nous avons aussi plusieurs fois rendu compte dans celle-ci de ses publications. L'auteur, qui a eu naguère la chance de documenter définitivement l'érudition sur le cas de Memlinc, poursuit, dans le présent volume, la veine de ses découvertes. De celles-ci, dont une introduction succincte tire la synthèse et dont les documents publiés constituent les preuves, on retiendra, entre cent détails inédits complétant des biographies qui ne manquent pas d'intérêt, les points suivants comme les plus captivants.

Les pièces les plus remarquables se rapportent à l'artiste qui exécuta le beau mausolée de l'archevêque Carondelet, conservé à la cathédrale de Bruges et dont M. Parmentier donne de magnifiques reproductions. Cet artiste n'est pas Jean Mone, comme on l'admet généralement, mais un authentique Brugeois, nommé Michel Scheries. Pour tout esprit non prévenu la chose est claire. Ce qui l'est moins toutefois — et l'auteur en convient — c'est de savoir si Scheries a travaillé d'après ses propres plans ou d'après le projet d'un autre artiste. Jusqu'ici les archives sont muettes sur ce point. Ajoutons que Scheries se faisait aider par des ouvriers de Binche. Ceux-ci auraient-ils travaillé auparavant au château de la régente Marie de Hongrie et étaient-ils plus familiarisés avec les principes de la Renaissance qui paraissent avoir percé très tôt en Hainaut ? C'est fort probable.

Les renseignements concernant le sculpteur Jean van de Weerde sont également importants. Celui-ci en effet collabora activement à la construction et à l'ornementation de l'église érigée à Innsbruck à la mémoire de Maximilien d'Autriche.

Enfin, attirons l'attention sur le document concernant Jean Carlier, dit Jean le Wallon, qui confectionna une fontaine pour le duc de Norfolk, en Angleterre.

La première des découvertes, en plus de son intérêt intrinsèque, est pleine d'enseignement relatif à la méthode. Avec elle s'avère une fois de plus que toutes les hypothèses des historiens de l'art sont fragiles si elles ne se fondent pas sur une source d'archives. N'est-ce pas le comte de la Borde qui a écrit, il y a exactement cent ans : « L'épée d'Alexandre n'est pas plus souveraine qu'un petit article des vieux registres des comptes pour délier les nœuds gordiens de l'histoire des arts » ? M. Parmentier est un digne continuateur de celui qui révéla tant de choses sur le milieu artistique brugeois.

Paul ROLLAND.

A. E. POPHAM. *Les dessins de Léonard de Vinci*. (Trad. par El. Bille de Mot). Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1947, 8 £, 185 p. 320 pl.

Ce n'est pas un choix arbitraire et uniquement plaisant des dessins de Vinci que nous présentent l'auteur et les éditeurs de ce remarquable ouvrage ; c'est une publication vraiment méthodique de presque toutes les productions du genre dues à Léonard, au moins en ce qui concerne le point de vue esthétique, en même temps qu'une sélection, dictée par les circonstances, de dessins de nature scientifique. Si la totalité absolue des œuvres graphiques ne figure pas ici, c'est que la guerre et ses suites n'ont pas permis de procéder d'une façon véritablement exhaustive au dépouillement, aux fins d'édition, de toutes les collections du monde conservant des dessins authentiques du célèbre artiste. Et l'on sait que ces collections sont extrêmement nombreuses du chef de son activité débordante ; le nombre de dessins conservés de lui est prodigieux et que serait-ce si tout était parvenu jusqu'à nous, au lieu de se perdre, déjà de son temps, au cours de l'exécution d'œuvres dont ces traits pouvaient constituer l'esquisse, ou, après sa mort, à travers les avatars des héritages et des événements politiques ? Léonard, paraît-il, avait horreur de détruire le moindre chiffon de papier marqué par sa plume ou son crayon, et il accumula ses plus petits dessins en quantités vraiment formidables.

Même dans l'état actuel des choses qui, en l'espèce, n'envisage donc pas toute la production connue, mais n'en fournit pas moins l'essentiel, la besogne de M. Popham s'est trouvée devant de sérieuses difficultés, qui tiennent à l'esprit de Vinci même, extrêmement compliqué. Le classement choisi est néanmoins le plus heureux qui puisse être, car il combine le point de vue systématique avec le point de vue chronologique. Pousser jusque dans ses derniers retranchements la séparation entre ces deux ordres d'idées, eût été contraire à la vie même qui anime surabondamment la figure extrêmement mobile du maître : « Un ordre strictement chronologique révèle dans l'esprit de Léonard une telle confusion d'idées et de projets qu'il est déconcertant et par moments irritant d'essayer d'y mettre de l'ordre. » (p. 5-6.)

Tenant compte de cette difficulté, qu'il a vaincue magistralement en mettant le minimum d'ordre dans la maison sans déformer l'aspect de celle-ci, M. Popham a distribué comme suit sa matière : Etudes de Draperies et de Vierges de la première époque ; Adorations ; Chevaux et autres animaux ; Allégories et mascarades ; Profils et Grottesques ; Compositions ; Dessins anatomiques et Nus ; Paysages ; Fleurs ; Eaux et Cartes géographiques ; Machines et Architectures.

On ne nous en voudra pas si, en dépit du nombre relativement moindre des œuvres de l'espèce représentées dans ce volume, nous insistons sur les dessins de nature scientifique. Tout le monde connaît l'art du peintre de la « Joconde » et les dessins n'apportent que peu de révélations sensationnelles à cet égard dans le sens de la composition ou du sentiment ; comme pour les peintures, il en est de ravissants encore qu'inquiétants. Mais ce à quoi l'on ne pense pas toujours d'une façon précise, c'est à la science du grand gaucher, cette science qui se lie à l'Art lorsqu'il s'agit de la représentation anatomique du corps humain revêtu de sa peau, écorché ou disséqué, ou qui échappe davantage aux conditions ordinaires de la représentation artistique. Il va de soi que les machines et les architectures, largement comprises, sont en l'occurrence du plus haut intérêt. Le terme de « précurseur » par lequel on désigne Vinci est exact.

Mais il l'est tout autant — et c'est ici l'apport le plus considérable que nous fournit la publication de M. Popham, au point de vue artistique de laquelle nous revenons, — quand il s'agit non seulement de l'Art pour l'Art, cette théorie libératrice lancée par les hommes de la Renaissance, mais de son dérivé prétendument moderne, et qu'on définit « la Forme pour la Forme ». Il suffit de contempler les courbes et contrecourbes reproduites aux planches 292 à 296 pour être convaincu du véritable amour, du plaisir intense, que Vinci a eu à les dessiner, plaisir tout intrinsèque, c'est-à-dire absolument indépendant du sujet auquel ces traits agréables appartiennent et ne consistant qu'en une expression de la « Forme pure », du « Beau en soi ».

Par là surtout, grâce à son illustration surabondante, le volume que nous signalons déborde du passé pour intéresser le présent. Il est de ceux que le temps n'atteindra que pour en accuser encore davantage les reliefs déjà puissants. Paul ROLLAND.

PIERRE MAROIS. Des goûts et des couleurs. Paris, Albin Michel, 1947, 8°, 189 p. XVI pl. hors texte.

Ce petit ouvrage est plein d'idées nouvelles qui, en ce qui concerne notre pays, s'appliquent aux primitifs flamands, à Bosch et Bruegel, à Rubens. Mais comme l'auteur dépasse le cercle des anciens Pays-Bas, ce qu'il dit de nos artistes est étroitement lié à ce qu'il écrit des Italiens, des Espagnols, des Français ou des Hollandais. Il y a, entre les chapitres de son livre, d'étroites correspondances qui le rendent d'autant plus homogène que M. Pierre Marois entre lui-même en communion intime avec ses sujets, de telle sorte que ce qui semble n'être, à première vue, qu'un bouquet d'impressions, constitue en réalité une plante vivace nourrie d'une sève ardente et manifestant sa vitalité originale en de multiples fleurs d'une même espèce. Une forme impeccable de style aide à capter avec plus de précision la pensée souvent philosophique. Ce livre est un régal !

Claire JANSON. *La peinture française dans les musées de Belgique* (Coll. *L'art en Belgique*). Bruxelles, Editions du Cercle d'art, 1947. 57 p., 32 pl.

En attendant que les conservateurs des musées belges consacrent une partie de leur activité à publier des catalogues destinées à documenter le public et les érudits, le présent ouvrage rendra service. En effet l'auteur étudiée méthodiquement et avec précision trente tableaux de vingt-six peintres français différents, du Maître de l'Annonciation d'Aix à Gauguin, que conservent les musées d'Anvers (Musées des Beaux-Arts et Mayer van den Bergh), Bruxelles (Musées de Beaux-Arts et de la Ville), Louvain, Liège, Gand et Tournai.

L'auteur révèle sans pédanterie la connaissance étendue qu'elle a du sujet ; d'autre part ses notices sont écrites dans une langue châtiée. Son but n'est pas d'exagérer la valeur des œuvres analysées, encore que certaines soient de grande qualité ou de très réelle importance dans le catalogue des artistes. Elle signale elle-même combien son catalogue manifeste clairement les trous que comporte la peinture française. Ajoutons que les illustrations sont parfaitement exécutées ; la tradition de la collection « *L'art en Belgique* » se maintient donc.

J. LAVALLEYE.

Paul WESCHER. *Jean Fouquet und seine Zeit*. Bâle, Editions Holbein, 1945, 108 p., 91 ill. dont 6 pl. en couleurs.

L'auteur veut rappeler les principaux faits de la vie de Jean Fouquet et analyser ses œuvres, tout en ne l'isolant pas de son temps, ce XVe siècle, durant lequel le moyen âge finissant est en pleine évolution et accepte déjà quelques apports de la Renaissance.

A côté des grands contemporains, ayant l'esprit et les caractères français comme Fouquet, il faut citer le Maître du roi René d'Anjou, Jean Colombe qui achève le calendrier des « Très riches Heures » du duc de Berry, Jean Bourdichon. Mais Fouquet les dépasse, comme François Villon émerge parmi ses émules, étant l'un et l'autre les initiateurs d'une rénovation artistique nationale basée sur l'observation de la vie menée par les seigneurs à la cour et par le peuple au travail. Fouquet n'a rien d'un mystique, au contraire il développe ses thèmes dans un cadre bourgeois et volontiers rural. Le grand maître de Tours s'inscrit dans la lignée des peintres français : il insère volontiers des allégories dans son système décoratif. Par tous ces détails, Fouquet est loin de la manière flamande, M. Wescher note cependant l'un ou l'autre emprunt que le maître français aurait pu lui faire.

Cette belle synthèse, menée avec beaucoup de clarté, est documentée et précise. L'excellente illustration fait l'objet de commentaires judicieux et riches par les comparaisons que l'auteur y propose. Les Editions Holbein de Bâle restent fidèles à leur présentation impeccable d'ouvrages sérieux.

J. LAVALLEYE.

Jean CASSOU. *Ingres*. Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1947, in 8°, 141 p. illustr.

Dans ce petit volume, aussi agréable à lire qu'à approfondir, M. Jean Cassou groupe les idées autour de cinq sujets principaux qui semblent dominer toute la physionomie de « Monsieur Ingres » : Homère (c'est-à-dire l'Hellénisme), la Volupté (la femme), la Contradiction (interne), l'Adversaire (externe = Delacroix), la Descendance et l'Actualité d'Ingres.

Ce sont souvent les propos d'Ingres même qui aident l'auteur à atteindre le résultat de plaisir et de réflexion. Rappelons seulement, à côté de la phrase bien connue « Le dessin est la probité de l'art », son complément, qui n'était pas une boutade : « L'Ecole des Beaux-Arts, il est vrai, n'a pas d'école de peinture proprement dite ; elle n'enseigne que le dessin, mais le dessin est tout, c'est l'art tout entier. Les procédés matériels de la peinture sont très faciles et peuvent être appris en huit jours ! Plus forte, dans le domaine sentimental, est la réponse de Julie Forestier : « Quand on a eu l'honneur

d'être fiancée à M. Ingres, on ne se marie pas ! » Mis en goût, M. Jean Cassou ajoute lui-même cette fière pensée à propos de la querelle Ingres-Delacroix : « C'est une grande chance que de posséder, durant toute sa carrière, un inconciliable ennemi. » Cette dernière phrase donne le ton, très élevé, de l'ouvrage, qui conduit la pensée ingrienne jusqu'à nous. Il serait intéressant, pour un Belge, de compléter le dernier chapitre par un aperçu sur l'influence réelle d'Ingres chez nous. Espérons que l'ouvrage de M. Cassou y poussera. Ce ne serait toutefois qu'un supplément et non un complément car, en son genre, cet ouvrage est parfait.

L. PAULIS. **Pour connaître la dentelle.** De Nederlandsche Boekhandel, Anvers, 1947.

Si Pierre Verhaegen s'était attaché plus particulièrement, dans ses publications sur la dentelle belge, à une étude très complète des conditions et instruments de travail, s'attardant également au point de vue folklorique, dans le domaine de l'histoire, Eugène van Overloop, l'éminent conservateur des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, par contre, s'était efforcé dans des études et notes diverses, publiées et manuscrites, à rassembler les matériaux nécessaires pour une étude définitive sur cette branche des industries d'art qui contribua si largement à notre renom artistique pendant plus de quatre siècles. Elle méritait, sur ces mêmes bases scientifiques, une mise au point détaillée de son histoire et les Musées Royaux d'Art et d'Histoire, dont la collection de dentelles illustre si richement tous les genres aux diverses époques de leur fabrication, nous devaient ce livre définitif, complétant celui du même auteur : « Les points à l'aiguille belges ».

Une première partie : définition de quelques termes génériques, sert d'introduction. Deux parties consacrées successivement au « point à l'aiguille » et à la « dentelle aux fuseaux » débutent chacune par une étude des origines, appuyée sur une énumération très complète de l'évolution des diverses appellations génériques et documents s'y rapportant : livres de modèles, testaments et inventaires de partages, publiés ou retrouvés dans les archives de divers pays européens, producteurs de « points » et de « dentelles ».

Un nombre considérable de graphiques dans le texte (43) et d'agrandissements photographiques mettent à la portée tant du profane que du spécialiste, les secrets de fabrication des fonds de réseaux divers et des techniques spéciales caractérisant une époque ou le lieu de provenance d'une dentelle.

L'ancêtre du « point » : la broderie ajourée blanche, exécutés non seulement par des ouvrières lingères, mais également par des femmes de la haute société, comme nous l'indiquent plusieurs dédicaces de livres de modèles, vit ses « patrons » soigneusement consignés dans les « tractat de la noble art de leguille », « modelbuchleinen », « esempio di recammi », et « samplerbooks », simultanément pendant la première moitié du XVIe siècle, dans la plupart des pays d'Europe et se développa par la suite en « poni in aere », précurseur du « point » ou dentelle à l'aiguille proprement dite. Ces recueils se succédèrent rapidement sous forme de répliques et rééditions, le plus ancien connu paraissant en 1523 à Augsburg, suivi de près, en 1527, par les Italiens et les Français et les copies imprimées à Anvers chez Vosterman en plusieurs langues, ne constituant par conséquent pas une base pour l'attribution d'exemplaires anciens de « points » qui nous sont parvenus, compliquant même davantage la question des origines. Les bords droits font place aux dentelures ou engrenures, les formes géométriques, comme les éléments décoratifs de la Renaissance se transforment selon le goût baroque, l'évolution se poursuit, sans jamais complètement abandonner le genre précédent, reprenant même systématiquement les motifs anciens à certaines époques, ceci surtout au XIXe siècle.

L'ancêtre de la dentelle tissée et aux fuseaux : le passément tressé, en passant par diverses phases et périodes de transition, se développe avec une diversité et une spécialisation plus locale. Grâce aux combinaisons si diverses des réseaux et une technique parfois fort compliquée, offrant toutes les possibilités, au moment où les « tresses » s'étalent en « toiles » s'enrichissant au cours du travail de films supplémentaires, selon les nécessités du dessin en adoptant la technique du « fil coupé », la dentelle ne connaît plus de difficultés dans l'exécution de l'ornementation quelle que soit la forme adoptée par celle-ci.

Les livres de modèles connus ne remontent pas à une date aussi reculée que ceux des « points ». Ils ne semblent pas, comme ceux-ci, être destinés aux Dames, mais réservés plutôt à des spécialistes de métier. C'est à Venise que revient l'honneur d'avoir édité, en 1557, le curieux livre de modèles « *Le Pompe, opera nova nella quale si ritrovano varie & diverse mostre* » ; son titre toutefois nous indique que s'il est actuellement l'ancêtre du genre, il est déjà un « *opera nova* ». Certains dessins qui se retrouvent dans un autre livre italien d'Isabetta Catanea Perasole intitulé « *Pretiosa gemma delle virtuose donne* », paru en 1598, se rencontrent dans les ornements du couvre-pied dit d'Albert et Isabelle exécuté en Brabant vers 1598, dont les motifs prouvent une évolution fort avancée sur la forme première, le passement tressé, et confirme ainsi l'existence d'une véritable industrie dentellière au XVI^e s. et la faveur dont elle jouit dans nos régions comme l'atteste une ordonnance du Magistrat de Gand datée du 5 décembre 1589, « qui défend aux jeunes filles de plus de 12 ans de continuer à faire des choses de point ou très peu de valeur ou profit de la commune, telles que des bagatelles (minutcyten) de « *spel-lewerk* », nom qui désignait les dentelles aux fuseaux ». Comme pour les points, le dessin géométrique passe insensiblement aux formes ornementales, leur lourdeur du début s'allège grâce à la technique nouvelle dite « à fils coupés » créée par les « dentelles de Flandre » vers 1625, pour faire place, par la suite, aux dentelles à bords droits tout à fait opaques. Développé sous l'influence du point cette « façon de dentelles faite par morceaux ou pièces de rapport qui sont ensuite rassemblez au fuseau » fut frappée d'ostracisme par le Roi de France en 1691. La Flandre, Bruxelles et le Brabant produiront dorénavant des pièces égales en tous points aux plus beaux « points à l'aiguille ». Les premiers rinceaux font leur apparition vraisemblablement à Venise, ils se développeront rapidement chez nous, surtout dans le genre à fils continus dans lequel ils deviendront par la suite un des éléments de différenciation des types ; par la place de plus en plus importante qu'ils occupent dans les dentelles à fils coupés naquit le « drochel » exécuté en bandes, précurseur de l'« application ».

Les phénomènes d'osmose, d'interpénétration des modèles, dus aux échanges, aux influences étrangères, mais aussi aux restrictions politiques et économiques, sont clairement démontrés, documents à l'appui. L'imbroglio des imitations, des plagiat, des influences de la mode, de la vogue de certains motifs, soit neufs soit repris au passé, des reprises d'appellations anciennes ou semblables pour désigner des types différents, soit par la technique soit par la matière employée : épaisseur ou composition du fil, les fraudes dues aux restrictions ou édits somptuaires, aux défenses d'importation à l'étranger, tout cela rend fort difficile le classement de la production dentellière et des « points » en particulier. Avec beaucoup de clarté et d'objectivité, l'auteur fait défiler ces « accidents » aux diverses époques dans les différents centres d'activité concurrentiellement avec l'évolution normale, évoquant ainsi toutes les possibilités qui peuvent se présenter au collectionneur ou à l'amateur.

Quarante-huit planches choisies contribuent à illustrer avec netteté et précision ce volume, guide précieux pour l'amateur et le collectionneur et initiation, claire pour le profane.

Geneviève van BEVER.

W. MARTIN. *Herleefde schoonheid, 25 jaar Monumentenzorg in Nederland, 10 Mei 1918-1943*. Amsterdam, éditions Kosmos, s. d. (1946). 76 p., 87 ill.

Le 10 mai 1943, la « Rijksc commissie voor de Monumentenzorg » célébrait dans l'intimité, vu les circonstances, le 25^e anniversaire de sa création. Les réalisations de la vivante Commission des monuments sont nombreuses et le prof. W. Martin en a dressé le glorieux bilan, tout en rappelant l'historique et les principes de la restauration des monuments en Hollande. Ce travail, publié au lendemain de la libération du territoire qui occasionna tant de ruines, vient réellement à son heure : le rappel d'un passé remarquable encouragera les autorités à poursuivre une tâche qui mettra en valeur les richesses artistiques des Pays-Bas ressuscités.

Les monuments que la révolution et les guerres avaient respectés, furent sérieusement menacés au XIXe siècle par le mauvais goût et les principes (si l'on peut dire) constructifs et urbanistiques de ceux qui supprimèrent les anciens remparts et les portes des villes, achevèrent les clochers des églises en utilisant le fer ou détruisirent le Valkhof à Nimègue et la Mariakerk à Utrecht.

Dès 1873, Victor de Stuers lança un cri d'alarme. C'était l'année où l'on exposait au South Kensington Museum de Londres le jubé de la cathédrale de Bois-le-Duc, vendu en 1868. L'autorité chargea le convaincant avocat de La Haye de la direction du département Arts et Sciences du Ministère de l'Intérieur. Celui-ci s'adjoignit des techniciens et notamment, depuis 1879, le célèbre architecte-restaurateur Cuypers. On était alors dans une période de tâtonnements, peu d'idées critiques relatives aux restaurations avaient été dégagées et la législation en la matière faisait encore totalement défaut. Cependant, le 7 juillet 1903, Cuypers et Kalf furent chargés par la loi de diriger une commission d'inventorisation des monuments d'art et d'histoire du pays. Avec une sagesse exemplaire, cette commission s'imposa d'abord de préciser les principes d'après lesquels elle aurait à travailler et à conseiller en cas de restaurations.

Enfin, le 10 mai 1918, une nouvelle loi intervint, les idées étant arrivées à maturité. Le « Rijksbureau voor Monumentenzorg », dépendant du Ministère de l'Éducation, est créé, il est l'organisme compétent pour décider et guider les restaurations à faire aux monuments et aux œuvres d'art. Il est chargé également de l'inventorisation du patrimoine artistique et historique du pays. Le Bureau est dirigé par des fonctionnaires scientifiques, aidés de techniciens. Une Commission, composée d'historiens de l'art, d'architectes-archéologues, d'artistes, de juristes et de techniciens, émet des avis dont le Bureau s'inspire. Les directives générales concernant la part d'intervention dans les restaurations sont encore, en très grande partie, celles codifiées en 1915 et publiées en 1917, à Leyde, par Jan Kalf, sous le titre de « Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud, de herstelling en de uitbreiding van oude bouwwerken » (réimpression en 1940). Le Bureau s'interdit évidemment le « vieux neuf », mais lorsque le décor ancien fait défaut, il n'hésite pas à confier à des artistes modernes la charge de parachever en style moderne, harmonisé évidemment, la décoration des édifices, le pastiche étant proscrit.

La sollicitude de la Commission et du Bureau s'est portée sur tous les témoins du passé : quartiers de villes, architecture militaire, ponts, pompes, maisons et moulins, châteaux, églises, édifices publics, peintures murales, vitraux, tapisseries. Les travaux furent exécutés en collaboration avec les particuliers comme avec les organismes touristiques, archéologiques ou autres. Sans doute, la Hollande n'a-t-elle pas encore une loi protégeant les monuments et imposant les restaurations lorsque le besoin s'en fait sentir, même si les particuliers en sont propriétaires. En attendant, une décision militaire, prise en mai 1940, a force de loi : elle interdit de transformer ou de détruire les œuvres d'art sans l'avis de la Commission. L'autorité communale a d'ailleurs souvent eu des initiatives heureuses en matière de protection du patrimoine artistique local : 46 communes, dont les principales villes du royaume, possèdent une législation particulière à ce sujet. Les problèmes relatifs au financement et au contrôle des travaux de conservation et de restauration sont abordés par le prof. Martin.

Si les travaux techniques ont retenu l'attention du « Bureau voor Monumentenzorg », la préoccupation de mener à bien l'inventorisation des monuments n'a pas été pour cela abandonnée, au contraire. L'inventaire provisoire fut rapidement dressé pour tout le pays, il s'agit de la « Voorloopige lijst der Nederlandsche monumenten van geschiedenis en kunst », achevée en 1933. On entreprit en même temps la rédaction des « Geïllustreerde Beschrijvingen » ou inventaires complets et scientifiques : celui de la Baronnie de Breda commença la série en 1912. Ces volumes sont incontestablement de toute première valeur. Ils sont de la même qualité que les « Kunstdenkmälern » d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse. Des guides plus populaires sont également publiés à l'intention des voyageurs intelligents et désireux de parfaire leur culture : le volume avec planches des « Nederlandsche monumenten van geschiedenis en kunst in beeld », paru en 1941, constitue une préface aux « Kunstreisboeken voor Nederland ».

Le prof. Martin dresse ensuite la liste des restaurations et travaux de conservation réalisés sous la direction du Rijksbureau : les monuments sont classés suivant l'ordre alphabétique des communes sur le territoire desquelles ils se trouvent, le nom de l'artiste et la date de l'intervention sont signalés. Une riche documentation photographique montre l'état ancien et ce qu'il en est advenu depuis l'intervention officielle.

En fermant cet ouvrage, on ne peut qu'admirer sincèrement l'action persévérante et intelligente de la Commission et du Bureau hollandais et accueillir avec reconnaissance la synthèse si claire et si documentée du prof. Martin. Avec quelle fierté patriotique, il a pu dresser ce bilan aussi sobre qu'éloquant !

Et le lecteur belge de ce précieux volume se sentira sans doute enclin à une légère mélancolie mêlée d'envie : notre Commission des monuments et des sites existe depuis 1835, elle a dû attendre jusqu'en 1931 pour se voir reconnaître par la loi une autorité partielle. Avec beaucoup de bonne volonté, avec un tact fort discret et souvent à cause de l'autorité de certains de ses membres, cette commission s'efforce de conseiller et de guider. Mais il lui manque un prestige reconnu par la loi, des pouvoirs, un organisme de conception et d'exécution, un service scientifique et technique, des moyens financiers, des principes bien mûris en matière de restauration, des directives pour mener à bien l'inventorisation scientifique du patrimoine artistique et historique de la Belgique. De tout cela, on parle depuis longtemps. En Hollande, on a moins parlé, mais on a agi. Le livre de M. Martin le prouve.

J. LAVALLEYE.

J. G. N. RENAUD. *Oud Gebruiksaardewerk*. Heemschutserie. Amsterdam, 1948, 158 pages. 20 pages comportant 40 figures.

Lorsqu'on lit ce petit ouvrage on éprouve la même impression qu'en rendant visite à une collection de vieilles poteries rustiques et modestes, accumulées en un désordre artistique dans tous les coins d'une demeure désuète, mais prenant soudain, grâce au boniment d'un guide, aussi érudit que pittoresque, toute l'éloquence d'une révélation : révélation de la vie courante et des coutumes ménagères de nos ancêtres.

Nous sommes en Hollande et nous furetons avec l'auteur dans les celliers, les caves ténébreuses, les cuisines encombrées de vaisselle, les salles à manger et les autres pièces des vieux logis, chaumières comme châteaux, pour y noter tout ce qui concerne la poterie domestique et cela en passant par toutes les époques comprises entre le XIIIe et le XVIIIe siècle.

Cette promenade, où se mêlent l'archéologie et le folklore, si elle est facile au lecteur, a dû coûter à l'auteur une bien longue préparation, car plus d'une fois c'est l'étude d'un humble tesson, trouvé dans un puits ou dans un fossé, qui a ouvert des perspectives inattendues sur les fabrications et les usages d'autrefois.

A première vue, cependant, toute cette poterie paraît assez terne et peu diversifiée : cruches gonflant leur panse et présentant une anse en arc de cercle monotone, modestes gobelets, lourds bocaux à conserves, bols sans grande recherche de forme ni de décor, poêlons, terrines et assiettes assez rares... mais il suffit de suivre l'auteur dans son exposé pétillant pour qu'aussitôt l'esprit s'intéresse à tous ces menus objets ou tessons et y décèle un sens et une variété insoupçonnée.

Il y a d'abord les différences de cuisson, d'argiles et d'enduits : que de recherches n'a-t-il pas fallu pour élucider le mystère des tessons gris-bleu et leur rapport avec les deux grands groupes d'argiles indigènes, les ferrugineuses devenant rouge à la cuisson et les calcareuses devenant jaunâtre ; intervient ensuite en son temps l'application de la glaçure plombreuse, diversement teintée ; un large compte doit aussi être tenu des produits d'importation comme les grès cérames, trouvés abondamment en Hollande.

C'est surtout les problèmes des formes, des usages et des dérivations qui intéressent l'auteur. Ainsi, un chapitre est consacré à la gloire du pot tripode (*driebeen*), un autre à l'histoire de dame Jeanne (*Jacobakannetje*) ; dans un autre encore, l'auteur s'efforce de démêler la place qu'occupe le récipient à boire dans l'évolution de la poterie rustique hollandaise. Plus loin, il recherche d'où aurait bien pu provenir la mode de déco-

rer le col de certaines cruches de ces figures barbues si caractéristiques, dénommées « bardmann ».

De fil en aiguille, le récit, émaillé de colloques et de boutades, fait passer dans nos mains tous les ustensiles de céramique ordinaire, frustes ou déjà coquets, que maniaient quotidiennement nos ancêtres.

Un intérêt spécial s'attache aux objets dont la fonction déterminait une forme parfois bizarre : chandeliers à bobèche ou à corps pyramidal tronçonné, avec décor géométrique découpé dans la pâte ; tirelires affectant plus d'une fois la forme de petits cochons, dont l'abattage n'est permis que lorsque l'animal est bourré de sous ; lavabos suspendus qui donnent leur eau en basculant sur les deux crochets métalliques qui les soutiennent latéralement. Intéressantes sont aussi les investigations concernant quelques autres types rares et curieux, comme ces nids pour sansonnets (spreeuwputten), en forme de cruches suspendues par l'anse et dont le fond ou le côté plat appuyé sur le mur était percé pour permettre d'introduire la nourriture et de retirer les œufs.

Bref, c'est avec une verve soutenue que l'auteur nous a décrit ce que son pays possède en fait de poterie, fabriquée depuis le Moyen Age jusqu'au « bon vieux temps » de date récente.

J. HELBIG.

GEORGES MARÇAIS. *L'art de l'Islam*. Paris. Larousse, 1946, 8°, 199 p. illustr.

SIMONE COLOMB. *L'art anglais*. Ibid. 1947, 8°, 160 p. illustr.

P. du COLOMBIER. *L'art allemand*. Ibid. 1946, 8° 172 p. illustr.

(Collection Arts, Styles et Techniques).

Si le premier de ces ouvrages nous était parvenu à temps nous aurions utilement pu le confronter avec l'excellent volume de la même collection que M. Elie Lambert a consacré à l'« Art en Espagne et au Portugal » (C. R. cette Revue. T. XVI, p. 178). L'art islamique, en effet, dans sa deuxième période, qui est celle des trois grands califats, dont l'un est celui de Cordoue, s'identifie avec le plus clair de l'art espagnol depuis 711 jusqu'à l'époque de la « reconquête » de la Péninsule. Mais on ne peut évidemment comprendre cette période dans toute la vitalité de ses origines et dans toute l'ampleur de ses conséquences — par exemple sur notre art européen dès l'époque romane — si on ne l'intègre dans le cadre tout entier de l'« Art islamique ». M. G. Marçais, membre de l'Institut et directeur du Musée Stéphane-Gsell, à Alger, nous y aide en déterminant d'abord les caractères principaux de l'art de l'Islam et en suivant ensuite la réalisation de ces caractères à travers les quatre grandes périodes qui le subdivisent. Outre son intérêt indirect, c'est-à-dire qui nous touche par l'Espagne, cette revue signale beaucoup de points de contact immédiats, sous l'angle artistique, entre l'Orient mahométan et notre civilisation chrétienne ; le vieux fonds juif de celle-ci et l'iconoclastisme qui le singularise, en même temps qu'il marque les débuts du Christianisme, n'en sont pas les moins suggestifs.

C'est par le même souci du décoratif pur, qui ne va toutefois pas jusqu'à la répudiation absolue de la figure humaine, mais qui assouplit et torture celle-ci de mille façons, que se signale l'« Art anglais » dans sa deuxième phase, la phase « barbare ». Cette phase succède à la phase romaine, dont le rôle a été sinon de persécuter, au moins d'étouffer la vieille conception celtique. Mais l'art celto-anglo-saxon n'est qu'un prodrome qui, si régénéré soit-il par l'art irlandais, ne durera pas toujours. Tout en constituant l'essentiel de la première grande période de l'art anglais, il s'évanouit avec le début de la deuxième période, laquelle s'ouvre lors de la conquête normande de 1066. C'est alors l'influence française qui prédomine, avec ses caractères continentaux, lesquels s'adaptent toutefois, non pas tant au vieux génie barbare qu'aux conditions géographiques et sociales d'existence de la Grande-Bretagne. Cette adaptation mènera plus tard à l'émancipation artistique qui forme la troisième grande période de l'art anglais. Parmi les circonstances qui conditionnent les courants spécifiques de cet art depuis des siècles, nous aurions volontiers placé, à côté des idées de mélancolie brumeuse auxquelles s'ajoute paradoxalement le goût des aventures maritimes, le soin du home confortable.

L' « Art allemand » débute aussi par une phase purement ornementale, primitiviste dans ses découpages, ses reliefs méplats, ses cloisonnages, ses juxtapositions de couleurs. C'est même ce qu'on a appelé autrefois « l'art des Germains », en restreignant par là une tendance universelle qui se manifeste chez presque tous les peuples à un certain stade de développement. Mais ici ce stade a été plus fortement influencé qu'en Angleterre, tout au moins en bordure du Rhin, par la Renaissance carolingienne et, grâce à elle, il s'est transformé en un stade puissant, quoique aussi fort localisé, celui de l'art roman. A ce dernier succède naturellement l'art gothique apporté de France (1200-1250), surtout par les Cisterciens. L'architecture et la sculpture gothiques sont françaises, sous un fort accent allemand et avec une prononciation individuelle dans les chefs-d'œuvre de Bamberg et de Naumburg.

La période suivante (XIVe-XVe s.) est appelée par l'auteur « l'âge bourgeois », ce en quoi il ne faut évidemment pas voir, même avant la lettre, l'époque Louis-Philipparde de l'Allemagne. C'est « âge communal » qu'il faut comprendre. Il ne manque certes pas de grandeur ni d'initiative : les bourgeois de Nuremberg ne se construisent-ils pas une enceinte qui suffira au développement de leur ville jusqu'en plein XIXe siècle ? Cet art bourgeois est très allemand, bien que sa peinture s'inspire de celle des Pays-Bas. La Renaissance à son tour empruntera à l'étranger, on sait où. Mais elle-même et, après elle, le baroque et le rococo émettent un son qu'on n'entend pas ailleurs, au moins avec le même timbre. M. du Colombier a le mérite de nous le faire saisir, tantôt avec éclat, tantôt plus subtilement, en architecture, en sculpture et en peinture.

Comme tous les ouvrages de la même collection, ceux-ci sont dotés de répertoires très utiles.

Eug. Th. RIMEI, etc. **650 ans d'histoire suisse.** Edition française de Gaston CASTELLA. Zurich (1941), in 4°, VII, 375 p. 400 ill. 10 pl. color.

Pour célébrer le 650e anniversaire de la fondation de la Confédération helvétique, les éditions « Verkehrsverlag » ont publié un volume qui constitue un véritable chef-d'œuvre tant au point de vue du goût que de la présentation extérieure. Non seulement l'historien y trouvera une excellente synthèse de l'histoire d'un peuple qui a toujours su maintenir son indépendance contre ses puissants voisins, mais quiconque s'intéresse à l'archéologie et à l'histoire de l'art appréciera en même temps la précieuse et abondante documentation graphique mise en œuvre par M. Edouard Gessler, conservateur du Musée national suisse à Zurich.

Les éditeurs ont fort bien compris l'importance que conserve, à côté de la source écrite, la source monumentale, et ont reproduit, chaque fois que faire se pouvait, des objets, miniatures, estampes se rapportant aux faits les plus importants de l'histoire de la Suisse depuis les temps qui ont précédé le serment de Rutli jusqu'au début de la seconde guerre mondiale.

Cette abondante illustration judicieusement choisie aide considérablement à l'intelligence du texte et possède une extraordinaire puissance évocatrice en même temps qu'elle apporte une précieuse contribution à l'histoire de l'art, depuis l'époque romaine, avec le beau buste en or de Marc-Aurèle, au Musée d'Avenches, jusqu'aux documents graphiques les plus variés relatifs aux événements de l'époque contemporaine.

Les manuscrits enluminés du Moyen Age ont été abondamment mis à contribution à commencer par le « psalterium aureum » (vers 890) de l'ancienne abbaye de Saint-Gall, pour continuer par le « Recueil de Manesse », par les chroniques bernoise et lucernoise de Diebold Schilling, et par la chronique zurichoise de Gérold Edlibach, pour ne citer que les plus importants. Si les miniatures des monuments suisses n'ont pas la beauté et la richesse de celles exécutées par les enlumineurs de l'école française et flamande, par contre elles sont pleines de pittoresque et parfois d'un extraordinaire dynamisme. Citons celle de 1513 représentant la construction de la « Hofkirche » à Lucerne, où l'attitude d'un moine portant une lourde pierre est rendue avec un réalisme étonnant pour une époque où, dans d'autres pays, soufflait déjà l'esprit de la Renaissance. Les miniatures

représentant les fameuses batailles de Granson, de Marat et de Nancy, composées avec une ignorance complète des lois de la perspective, retracent avec fidélité les diverses péripéties de la lutte et sont d'une grande précision pour les costumes militaires de l'époque. La même exactitude se retrouve dans la miniature représentant un combat entre les troupes confédérées et des galères françaises aménagées d'une façon spéciale pour être utilisées sur les lacs de la Haute-Italie.

Tout aussi intéressante est l'illustration pour les périodes moderne et contemporaine. Les reproductions de nombreux tableaux, aquarelles, lavis, gravures, aquatintes, lithographies, sans atteindre souvent le grand art, méritent cependant de retenir l'attention de l'historien et permettent de suivre l'évolution artistique en même temps que l'évolution politique et sociale au travers des quatre derniers siècles de l'histoire suisse.

Bien que ce livre n'ait pas eu pour but de mettre en valeur les monuments archéologiques, ni d'étudier les écoles locales de peinture et de sculpture, il n'en offre pas moins un réel intérêt pour l'historien d'art.

Vicomte TERLINDEN.

Jos. GANTNER, *Histoire de l'art suisse des origines à la fin de l'époque romane*. Traduction d'Augustin Genoud, Neuchâtel, Attinger, s. s. d. (1939-1945), in 4°, 363 pp., 16 pl. 448 ill.

La Suisse n'est pas une des grandes patries de l'art. Nul ne le conteste, mais la splendeur de ses sites fait injustement négliger ses monuments. Ainsi, le congrès d'histoire de l'art, qui s'y tint en 1936, révéla à beaucoup d'archéologues un aspect méconnu de ce pays. L'ouvrage du professeur Gantner contribuera beaucoup à faire rendre justice au passé artistique de sa patrie, comme il servira à en accroître le prestige intellectuel.

Un tout premier mérite de l'auteur est d'avoir osé remonter à la période romaine, où il n'y a cependant encore que des imitations, plus ou moins habiles, de l'art des conquérants, mais comme les survivances de cette époque expliquent en partie la civilisation médiévale, il fallait en parler. Or, cette tentative est exceptionnelle. D'ailleurs, M. Gantner a trouvé une formule heureuse, en intitulant ce chapitre préliminaire : « L'héritage helvético-romain ». Comme l'apport des peuples barbares n'est pas négligé, on entre de plain pied dans les époques pré-carolingienne et carolingienne, où se fit la fusion des deux éléments. L'abbaye de Saint Gall devint alors un des centres culturels de l'Europe. Le plan de son église et de ses bâtiments monastiques est un document capital pour l'histoire de l'architecture en Occident. Les enluminures de son école sont aussi très connues. On y pratiquait avec succès la sculpture d'ivoire. Le diptyque servant de plat de reliure à l'« Evangelium longum » est justement célèbre. Si l'attribution à Tuttilo a été contestée, on ne semble pas discuter la date très ancienne de cette œuvre.

A l'époque romane, les cathédrales de Zurich, de Coire et de Bâle n'égalent pas l'ampleur majestueuse de Notre Dame de Tournai, mais par contre, la Suisse a pour cette époque d'excellentes sculptures et des fresques importantes, auxquelles il faut ajouter le plafond de Zillis, un ensemble de peintures très curieux.

Dans sa conclusion M. Gantner étudie les arts industriels à cette dernière époque, notamment le célèbre devantier d'autel de la cathédrale de Bâle, aujourd'hui au musée de Cluny à Paris. L'origine de cette pièce, don d'un empereur, n'est pas établie et l'auteur ne manque pas de le reconnaître. Le précieux trésor de Saint-Maurice en Valais ne suscite pas les mêmes contestations et prouve à lui seul le talent des orfèvres suisses.

Deux volumes compléteront cet ouvrage, qui non seulement fera apprécier aux Suisses leur patrimoine artistique, mais sera encore plus précieux aux archéologues étrangers. En effet, la Suisse a emprunté beaucoup à l'Italie, à la France et à l'Allemagne. Ce carrefour d'Occident épargné par les guerres, réserve certainement aux chercheurs d'intéressantes surprises, si pas de véritables découvertes.

Jean SQUILBECK.

Die Kunstdenkmäler der Schweiz, volume 19, *Kanton Bern*, III, PAUL HOFFER, *Die Staatsbauten*, Bâle, Birkhäuser, 1947, in 4° 468 pp, 309 ill. Volume 29, *Kanton Graubünden*, VII, ED. POESCHEL, *Die Stadt Chur und Churer Rheintal*, Bâle, Birkhäuser, 1947, 476 pp, 477 ill.

La « Société d'Histoire de l'Art en Suisse » mérite d'être proposée en exemple. Dans ce pays, on est parvenu à éviter la dispersion des efforts et à créer une association assez puissante pour pouvoir offrir chaque année à ses membres un luxueux volume valant de cinq à six fois le prix de la cotisation fixée à dix francs suisses.

Au lieu de publier des annales, cette société a entrepris de réaliser l'inventaire archéologique de tous les cantons de la Confédération helvétique. La Suisse a trouvé ainsi la solution d'un problème qui se pose dans beaucoup de pays, notamment dans le nôtre. Pour suivre cet exemple, il faudrait grouper en confédération nationale toutes les sociétés régionales d'archéologie et réduire le nombre de publications qu'elles éditent. Ce serait un réel sacrifice, car les revues locales rendent le précieux service d'encourager beaucoup de chercheurs, mais par contre, on réaliserait un monument à la gloire de notre patrie.

Par l'abondance des illustrations, comme par la sérieuse documentation du texte, la Suisse a réalisé l'équivalent des « Kunstdenkmäler der Rheinprovinz », qui sont considérés à bon escient, comme un modèle du genre. Depuis 1927, vingt volumes sont sortis de presse, tandis que trente et un autres sont annoncés.

Le programme est donc très vaste. D'aucuns ont même dit qu'il pêche par exagération. Ainsi n'a-t-on pas reproché à M. Paul Hoffer d'avoir consacré près de deux cents pages à un édifice assurément d'intérêt secondaire, tel que l'Hôtel de Ville de Berne ? C'est un grave défaut de ne pas savoir se limiter, mais nous n'en ferons pas ce grief à l'auteur, ni même à ceux qui ont accepté le travail. Nous nous contenterons de constater qu'une monographie aussi développée n'est pas destinée aux archéologues étrangers. En outre, on ne lit pas un inventaire, on le consulte.

Le volume suivant nous permet de nous rendre beaucoup mieux compte de la valeur de la nouvelle collection, parce qu'il est consacré à la ville de Coire, où il y a des monuments très intéressants. C'est le septième à traiter du canton des Grisons, où le travail est très avancé, si pas terminé.

M. Erwin Poeschel s'est entièrement conformé aux règles universellement adoptées pour les inventaires, telles qu'on les trouve excellemment résumées par M. J. Lavalleye dans son « Introduction aux études d'archéologie ». Mais il y a encore des points litigieux. C'est avant tout la question de la rédaction (op. cit. p. 85). La Commission royale des Monuments d'Angleterre a décidé de ne donner que l'histoire et la description des monuments. M. E. Poeschel, tout comme M. Hoffen, donne des monographies complètes. Ainsi, un inventaire devient la somme archéologique d'un pays et remplace tous les travaux antérieurs. On y rencontrera des opinions contradictoires. En situant chaque monument dans son école, on se condamne à toujours reparler des mêmes influences, mais ce n'est pas encore une objection, si le mieux étant l'ennemi du bien, le travail ainsi amplifié ne devient pas irréalisable. Or, nos amis suisses ont précisément montré ce qu'on peut publier au cours de vingt années. C'est déjà un beau laps de temps, mais quand on songe que le problème est à l'étude depuis trois-quarts de siècle au moins dans presque tous les pays, c'est un résultat très encourageant.

Jean SQUILBECK.

SMITS VAN WAESBERGHE, S. J. (Jos). *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen*. Tilburg, W. Bergmans.

Nous avons rendu compte — dans les TT. VII (1937), p. 89, VIII (1938), p. 185, et IX (1939), p. 278 de cette Revue — des 22 premiers fascicules de cet important ouvrage, dont la publication a dû être suspendue pendant la guerre de 1940-45.

Depuis la libération, vingt nouveaux fascicules (23 à 42) ont paru, qui ne comportent pas moins de 814 pages. Celles-ci sont entièrement consacrées à l'étude des « litterae

significativæ» qui accompagnent les neumes dans certains manuscrits antérieure à la période où les neumes sont conçus de telle sorte qu'ils expriment avec précision les intervalles successifs entre les notes (neumes diastématiques).

La question est de savoir si ces lettres (auxquelles l'auteur réserve, de préférence à l'appellation de « litterae significativæ », celle de « neumenletters »), sont en mesure de suppléer à l'insuffisance des neumes non-diastrématiques pour la lecture des mélodies grégoriennes.

La réponse à cette question est, en fin de compte, relativement négative. Mais la démonstration n'en est pas moins, pour cela, riche en données et observations de haute portée, appuyée qu'elle est sur : 1) une comparaison entre les manuscrits à neumes non-diastrématiques ; 2) une comparaison entre ces derniers et les manuscrits à notation diastématique ; 3) des statistiques tirées de ces comparaisons, ordonnées et interprétées avec le soin le plus minutieux.

Il nous est impossible d'entrer ici dans le détail de ces recherches, qui présupposent une connaissance approfondie de la technique neumatique. Qu'il nous suffise, pour que l'on se rende compte de leur intérêt, de citer les passages extraits des conclusions auxquelles aboutit le distingué grégorianiste :

« Les lettres ajoutées aux neumes visent à déterminer avec plus de précision la signification de ces neumes, en ce qui regarde la hauteur et la durée du son, le dynamique, le phrasé et l'exécution (fonction positive), ou bien à mettre le lecteur en garde contre une interprétation fautive (fonction négative) ; elles peuvent donc avoir un caractère négatif ou un caractère positif, ou les deux simultanément. Lorsque nous disons : « déterminer avec plus de précision » (nauwkeuriger omschrijven), cela ne signifie point que le but des lettres consiste, en ordre principal, à déterminer la hauteur du son, sa durée ou la dynamique. La détermination en question — plus spécialement en ce qui regarde la hauteur et la durée du son — se borne à formuler une relation avec ce qui précède ou à qui suit immédiatement, qui ce soit un son isolé, un neume ou un groupe de neumes : relation que, dans la plupart des cas, le signe neumatique n'est point apte à établir par lui-même, si ce n'est de façon très imparfaite. Les lettres améliorent et rendent plus claire l'écriture neumatique et l'interprétation du chant, encore que la perfection de l'écriture diastématique ou sur lignes ne puisse nullement être obtenue par ce système. » (p. 735 s.).

... « (Les lettres) ne prétendent point préciser un intervalle concret, ni une durée proportionnelle des notes... Elles facilitent le souvenir d'une mélodie antérieurement apprise, ainsi que le contrôle de ce souvenir, et elles résolvent souvent à l'avance des difficultés à prévoir. » (p. 776).

Ch. VAN DEN BORREN.

Kan. J. E. JANSEN, O. Prem. — Turnhout en de Kempen. — Brepols, 1946. 401 bl. en zeer talrijke platen.

De archivaris van Turnhout schreef in 1905 een geschiedenis van de stad in drie delen, waarvan het derde voorbehouden bleef voor de publicatie van documenten. Het is dit werk dat Kan. Jansen nu hernomen heeft, maar herwerkt, aangevuld en volledig met de sedert dien tijd ontdekte documenten en daarenboven niet meer beperkt tot de stad Turnhout, maar zoals de titel het aangeeft, uitgebreid tot de Kempen. Het is de bekroningen geworden van veertig jaren noesten arbeid op het Turnhoutse stadsarchief, een synthese van de uitgebreide kennis van den schrijver.

De bedoeling was een wetenschappelijk verantwoorde geschiedenis op te stellen in een voor ieder begrijpelijke taal. Steunend op archiefdocumenten en op de zeer talrijke detailstudies, die deze synthese mogelijk maakten, voorzien van de noodzakelijke verwijzingen ter verantwoording is dit boek, samen met de Bibliographie van de Antwerpse Kempen, van dezelfde schrijver, de basis en het vertrekpunt voor alle verdere geschiedschrijving over Turnhout en de Kempen. Voor de heemkundigen is het een leidraad : elke tak van de geschiedenis komt er tot zijn recht, zodat het voor de steeds groeiende kring

van belangstellenden een betrouwbare inleiding is en tevens een stevige documentatie vormt. Het is boeiend en vlot geschreven, in een beeldrijke taal, zonder enige pretentie, rechtzinnig en geestdriftig de waarheid betrachtend.

Een samenvatting geven van een boek dat een reeds beknopte synthese van de kennis opgedaan door veertig jaren onafgebroken detailstudie, is onbegonnen werk; wij nodigen veeleer de belangstellenden uit het werk zelf ter hand te nemen.

De uitvoering is even geslaagd als de tekst; de uitgeverij Brepols heeft met de schrijver gewedijverd om aan het boek evenveel liefde, geesdrift en zorg te besteden als de schrijver aan zijn opstel.
Ad. JANSEN.

VARIA

Les Nouvelles Installations de la Section des Industries d'Art au Palais du Cinquenaire constituent un essai auquel les amateurs d'art ne peuvent rester indifférents. Mme M. CRICK-KUNTZIGER a conçu ce remaniement des collections et publie un important article pour exposer son programme. Ce serait un excellent plaidoyer si les éloges unanimes ne le rendaient pas inutile. Les résultats des nombreux travaux qui, au cours de ces dernières années, ont contribué à mettre en valeur nos collections nationales, sont condensés en quelques pages. Souhaitons qu'elles soient répandues et mises en vente sous forme de brochure séparée pour servir de guide aux visiteurs. (Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 3e série, t. XVII, 1945, pp. 84-93.)
J. S.

TABLE DES MATIERES DU TOME XVII INHOUDSTAFEL VAN HET ZEVENTIENDE BOEKDEEL

XVIIe-XVIIIe ANNEE 1947-1948

XVIIe-XVIIIe JAARGANG 1947-1948

ARTICLES — BIJDRAGEN

P. Blz.

BOBER (Harry). — Flemish miniatures from the atelier of Jean de Grise	15
BOES (G.). — L'église de Guvelingen	107
DE VROEDE (P.). — De toestand van het orgel der St Rombouts kerk te Mechelen	60
HOOGWERFF (G. J.). — Werken van Willem Key	41
GEVAERT (S.). — A propos d'un tableau de Gérard Douffet conservé à Liège	51
GORISSEN (P.). — Het praalgraf van Hans Schack van Arnoldus Quellien Jnr	57
PARMENTIER (R. A.). — Bronnen voor de geschiedenis van het Erugsche schildersmilieu	119

PIQUARD (M.). — Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains	133
ROLLAND (P.). — La Madone italo-byzantine de Frasnes-lez-Buissenal	97
STARING (W. M.). — Een voorstelling van de blijde intrede van Aartshertog Ernst van Oostenrijk	149
TERLINDEN (Vte). — Le cinquième centenaire de l'Hôtel de Ville de Louvain ...	3
YERNAUX (J.). — Antoine Cautel, de Gand, et son fils Martin, peintres à Liège	23

CHRONIQUE — KRONIEK

Académie roy. d'Archéol. de Belgique. Koninkl. Belg. Academie voor Oudheidkunde	4
Liste des membres. — Ledenlijst	63
Procès-verbaux. — Verslagen	67, 155

BIBLIOGRAPHIE.

Ouvrages. — Werken. (N. B. Les comptes rendus anonymes émanant d'office de la Direction.)

ARNOULD (M. A.). — Historiographie de la Belgique	75
Arts, Musées et Curiosités en France	90
AUBERT (M.). — La sculpture française au Moyen Age	170
AUBERT (M.). — Le vitrail en France. (J. Helbig)	86
BAIE (E.). — Le Siècle des Gueux V.	79
BELL (Cl.). — Twelfth Century Paintings at Hardham and Clayton	173
BLAKE (M. E.). — Ancient roman constructions in Italy. (G. Faider)	163
BOEREN (P. C.). — De Abdij Rolduc	169
BOUCHOT-S. (J.). — La peinture flamande du XVIIe au Louvre (J. Lavalleye)	177
BRUN (A.). — Parlers régionaux	83
CASSOU (J.). — Ingres	180
COLOMB (S.). — L'art anglais	185
CORNETTE (A.). — De portretten van Jan Van Eyck	79
de BORCHGRAVE d'ALTENA (J.). — Het werk van onze rom. en goth. beeldenaars	172
de BOSSCHERE (J.). — Jérôme Bosch. (J. Lavalleye)	176
DE BRUYNE (Edg.). — Etudes d'esthétique médiévale	161
DE COO (J.). — Rubens' Gids voor de Antwerpse kerken	81
DELEN (A. J. J.). — De Vlaamsche Kunst	76
DELEN (A. J. J.). — Henri De Braekeleer. (J. Lavalleye)	177
DEONA (W.). — Du miracle grec au miracle chrétien	73
de TERVARENT (G.). — Les énigmes de l'art. III	74
DE WAELE (P. J.) & DE KEYSER (J.). — Kunstgeschiedenis	162
DHONDT (J.) & DE KEYSER (P.). — Gent	81
du COLOMBIER (P.). — L'art allemand	185
FAURE (E.). — Histoire de l'Art	162
FIERENS (P.). — L'art flamand	76
FIERENS (P.). — Le fantastique dans l'art flamand	80
FOCKEMA ANDREAE, enz. — Duizend jaar bouwen in Nederland, I	168
FONTAINE (G.). — La céramique française. (J. Helbig)	89
FRANCASTEL (P.). — L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique	158
GANDNER (J.). — Histoire de l'art suisse. (J. Squilbeck)	187
GRENIER (A.). — La Gaule celtique. — La Gaule province romaine	93
HOFFER (P.), etc. — Die Kunstdenkmäler der Schweiz. (J. Squilbeck)	188
JANSEN (Kan. J. E.). — Turnhout en de Kempen. (Ad. Jansen)	190
JANSON (Cl.). — La peinture française dans les Musées de Belgique (J. Lavalleye)	180
KNUTTEL (G.). — Fakkeldragers van de Nederl. Schilderkunst (J. Lavalleye)	174
Kunst in België. — Kunst te Leuven	78, 82

LAFFARGUE (J.) et FOUET (G.). — Peintures romanes à Saint Plancard	172
LAMBERT (E.). — Le style gothique	86
LANTIER (R.) et HUBERT (J.). — Les origines de l'art français	84
LEFRANCOIS-PILLION (L.). — L'art roman	85
LEURS (St.). — Geschiedenis der Bouwkunst in Vlaanderen	76
LUC-BENOIST. — La sculpture française	86
MARCAIS (G.). — L'art de l'Islam	185
MARET (Fr.). — Les peintres luministes. (J. Lavalleye)	177
MAROIS (P.). — Des goûts et des couleurs	179
MARTIN (W.). — Herleefde schoonheid. (J. Lavalleye)	182
MASAI (F.). — Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise	165
MAURICHEAU (Ch.). — L'art du XVIIe siècle	85
MEUNIER (M.). — Platon. Le banquet ou l'amour	73
MICHEL (Ed.). — Rogier Van der Weyden	174
MOREY (Ch. R.). — Mediaeval Art	167
OLDEBERG (A.). — Metall Teknik under Förhistorisk Tid. (G. Faider)	90
PANOFSKY (E.). — Abbot Suger	84
PARMENTIER (R. A.). — Documenten betreffende Brugsche steenhouwers	178
PAULIS (L.). — Pour connaître la dentelle. (G. Van Bever)	181
PIRENNE (J.). — Les grands courants de l'Histoire universelle. III	160
POPHAM (A. E.). — Les dessins de Léonard de Vinci	178
PRIMS (F.) et ROGGEN (D.). — P. P. Rubens. (J. Lavalleye)	176
RENAUD (J. G. N.). — Oud gebruiksardewerk (J. Helbig)	184
RIMEL (E. Th.). — 650 ans d'histoire suisse. (Vte Terlinden)	186
ROLLAND (P.). — La peinture romane à Tournai. (J. Lavalleye)	174
Roman Portraits	164
RUMPLER (M.). — Les cahiers techniques de l'art	74
SCHEFOLD (K.). — Die Bildnisse der antiken Dichter	164
SMITS VAN WAESBERGHE (J.). — Muziek der Middeleeuwen (Ch. V. d. Borren) ter KUILE (E. H.). — De Nederl. monumenten in Thieleraard (P. Verhaegen)	188 82
VAN THIENEN (F. W. S.). — Algemeene Kunstgeschiedenis	162
VINCENT (A.). — Que signifient nos noms de lieux?	75
WESCHER (P.). — Jean Fouquet und seine Zeit. (J. Lavalleye)	180
X. X. — Deux mille ans d'histoire	76
REVUES ET NOTICES. — TIJDSCHRIFTEN EN KORTS STUKKEN.	
Sculpture et arts décoratifs. — Beeldhouwkunst en sierkunsten (J. Squilbeck)	92
Varia	95, 190
Table des matières — Inhoudstafel	190
Table des planches — Illustratietafel.	
JAN ADORNES. — Triptiek. Brugge	122
La « Vierge de Saint-Luc » (dérivés)	104
MARC-ANTOINE. — La Peste	52
PONTIUS. — Saint Roch d'après Rubens	52
J. DOUFFET. — Saint Roch, Liège	52
Werken van Willem Key	42, 46, 48
Liège. Tableau funéraire du chanoine de Molendino	32
Miniatures de la Bibliothèque royale et d'Oxford	16, 18
Guvelingen. Eglise et sculptures	108, 110, 111, 116
Intrede van Ernst van Oostenrijk te Antwerpen	150
H. VAN DER BORCHT. — Ignes triumphales	150

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 XVII (1948) (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.

