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

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

publiée par l'ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours de la FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUBIL TRIMESTRIEL
XVIII - 1949 - 1/2
DRIEMAANDEL. UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
OUDHEIDKUNDE EN
KUNSTGESCHIEDENIS

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, Carlo DE CLERCQ, Edg. FRANKIGNOUL, Willy FRILING, A. HUART, C. JUS-SIANT, J. PHILIPPART, C. POUPEYE, F. STUYCK, M^{me} SULZBERGER, Vicomte TERLINDEN, Max WINDERS.

COMITE DE DIRECTION - BESTUURSCOMITE

Mes CRICK-KUNTZIGER ; FAIDER-FEYTMANS ; MM. L. VAN PUYVELDE, H. NOWE, P. BONEN-FANT, D. ROGGEN, P. FIERENS, R. MAERE.

Secrétaire : PAUL ROLLAND.

Secretaris : PAUL ROLLAND.

Secrétaire-adjoint : JACQUES LAVALLEYE.

Adjunct-secretaris : JACQUES LAVALLEYE.

SOMMAIRE — INHOUDSTAFEL

	Page - Bladz.
Les abbatales pré-romane et romane de S. Bertin (Pierre Héliot)	3
La façade et la tour de S. Bertin et de S. Riquier (Pierre Héliot)	12
Les Évangiles du Musée Mayer van den Bergh (André Boutemy)	27
Les auteurs des verrières d'Hoogstraeten (Jean Helbig)	35
Dominique Lampson et sa Vie de Lambert Lombard (Jean Hubeaux et Jean Puraye)	53
CHRONIQUE — KRONIEK :	
Académie royale d'Archéologie de Belgique — Koninklijke Belgische Aca- demie voor Oudheidkunde : Liste des Membres — Ledenlijst	79
Rapports — Verslagen	83
BIBLIOGRAPHIE :	
1. Ouvrages - Werken : M. Battard; Fr. Quicke; P. Coremans et A. Janssens de Bisthoven; P. Landelin Hoffmans; E. Lotthé; Jos. Philippen (P. Rolland); Fr. Van den Wyngaert; Van Gelder en Gudlaugson (R. Van den Brande); Ch. de Jonge (J. Helbig); P. Lavallée (Ed. Michel); M. Darcier (R. Van den Brande); Pope Hennesy; M. Saponaro; L. Goldscheider; F. Saxl et R. Wittkauer (P. Rolland); O. Benesch (Thibaut de Maisières); M. Marangoni; J. Lurçat; J. Gessler (P. Rolland); H. Van Rooyen (J. Gessler)	87
2. Revues et notices — Tijdschriften en korte stukken :	
a) Architecture — Bouwkunst (P. Rolland)	104
b) Sculpture et arts décoratifs — Beeldhouwkunst en sierkunsten (J. Squil- beck)	108
c) Peinture — Schilderkunst (P.V.)	112

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.

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

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

publiée par l'ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours de la FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL TRIMESTRIEL
XVIII - 1949
DRIEMAANDEL. UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
OUDHEIDKUNDE EN
KUNSTGESCHIEDENIS

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

IMPRIMERIES GÉNÉRALES LLOYD ANVERSOIS, 14, RUE VLEMINCKX, ANVERS

SUR LES ABBATIALES PRÉROMANE ET ROMANE DE SAINT-BERTIN

Dans les derniers fascicules du *Bulletin de la Société des antiquaires de la Morinie* (1) M. l'abbé Coolen a repris la question de l'abbatiale préromane de Saint-Bertin à Saint-Omer ; ce faisant, il a présenté d'intéressantes hypothèses sur sa tour. Il n'est pas inutile d'examiner ses conclusions ; elles diffèrent effectivement beaucoup de celles que j'ai rédigées voici dix ans (2).

Rappelons d'abord l'essentiel des événements. L'église, saccagée par les Normands le 1er juin 860, fut rapidement restaurée puisque l'œuvre réparatrice se termina avant le 25 juillet de l'année suivante. A cette occasion on renouvela le grand comble, on abattit le clocher qu'on jugeait démodé et l'on en construisit un autre. Il convient maintenant de mettre les pièces du procès sous les yeux du lecteur. A défaut de l'édifice totalement disparu, ces documents sont des textes, au nombre de deux.

Ouvrons d'abord une version des *Miracula sancti Bertini* dont l'auteur semble bien avoir vu le clocher, incendié l'an 878, mais remis en état aux dernières années du siècle. Qui sait même si notre hagiographe n'a pas été témoin oculaire de l'accident relaté en dernier lieu ? Mais écoutons le : « Sed et turrile ipsius » [ecclesiae], licet noviter esset superpositum, quia antiquo more erat factum, » deposuerunt [monachi] et aliud mirae magnitudinis mirabilisque fabricae stuerunt aedificare, cujus longitudo consistentis in terra aequabat altitudinem » culminis ecclesiae cui superponendum erat. Nec mirum, tristegum enim... trium » tripodum ordinibus factum fuerat, excepta summa claxendice. Itaque ecclesiae » superposito et erecto per singulasque compagines juncto, cum tholus pomifer » in edito una cum triumphali signo crucis erigeretur, ac in gyro ejusdem stipitis superrima rota, ubi haustulae et tabulae praefatae claxendicis superinniti » ac configi debuerant, humerando copularetur, unus artificum, nomine Bertus, » stans super eodem circo, arripuit malleum et... ictum veluti jactanter longius » colligens incaute jecit. Sed eheu ! resiliente rota et quatiente, vacillans pedi-

(1) *L'église carolingienne de St. Bertin*, dans le t. XVII (1947), p. 113 et (1948), p. 129.

(2) Cf. mon étude sur *Les églises et chapelles de l'abbaye de St. Bertin antérieures au XIIIe siècle*, dans *Bull. archéol. du Comité des travaux hist.* (1936-1937), 608 et 614.

» busque lubricans, de tanta altitudine praeceps terratenus venit » (3). Rassurons tout de suite les âmes sensibles, car le malheureux se tira indemne de sa mésaventure, et passons au *Chartularium Sithiense* que Folquin compila dans le cours du X^e siècle. Mais, comme en l'occurrence ce saint homme s'est contenté de copier et d'abrégé le texte précédent, je ne cite son récit que pour mémoire.

Le mieux est encore de traduire ce langage parfois confus, en utilisant sans rougir la version qu'en a donné M. Coolen, meilleur latiniste que moi. Je m'efforcerai ensuite de justifier mes interprétations et de restituer les grandes lignes du monument. Voici donc le document mis en français, tant bien que mal, car certains passages dont obscurs.

« Quant au clocher, on le jugea démodé (4) ; quoique on l'eût récemment » planté au dessus (5) de l'église, on le démolit et l'on s'appliqua à en bâtir » un autre, remarquable par ses dimensions et sa structure. La hauteur du » nouvel ouvrage, en admettant qu'on eût posé ce dernier à terre, égalait la » hauteur totale de l'église à laquelle on devait le superposer (6). Rien d'étonnant car il se divisait en trois étages, chacun pourvu d'un triple support, » sans compter celui des cloches relégué au sommet. Le clocher ainsi érigé au » dessus de l'église et fixé sur elle par chacun de ses éléments (7), on monta » tout en haut un dôme porteur d'une sphère et l'emblème triomphal de la

(3) *AA. SS. sept.*, II (Paris, 1868), 597.

(4) M. Coolen a traduit (p. 114) *turrile* par *tour*, ce qui éveille aussitôt l'idée d'un ouvrage en maçonnerie. Pourtant ce mot, qui est un diminutif, n'a sans doute d'autre signification que celle de clocher ou de tourelle, moins ambitieuse.

(5) *Superpositum* : « Ce mot, employé à plusieurs reprises dans le texte, signifie seulement élevé », a écrit M. Coolen, p. 115. Il n'y a vraiment aucune raison, dans ce passage comme dans les autres, de rejeter le sens habituel de ce verbe, sens d'ailleurs conforme à l'étymologie.

(6) M. Coolen traduit cette phrase p. 116 : « La longueur de l'église au sol [mesurée sur le sol] équivalait à la hauteur de la tour qui la dominait ». Pourtant le pronom relatif *cujus* paraît bien ne pas s'appliquer à *ecclesiae*, mais à *aliud [turrile]*, tandis que *superponendum erat* semble se rapporter à *turrile* et non à *culminis*. Ma version ne me satisfait nullement, je le reconnais, quoique dans son abrégé Folquin ait tendu à l'appuyer en substituant l'accusatif de mouvement (*consistentis in terram*) à l'ablatif *terra* ; voir les *Gesta abbatum Sithiensium* extraites de son cartulaire (éd. O. Holder-Egger dans *Monum. Germaniae, SS.*, XIII, 620). Le sens que je donne à *longitudo* m'a été suggéré par une expression du latin classique : *adolescere in longitudinem* qui signifie grandir en hauteur aussi bien qu'en longueur.

(7) Mon confrère a différemment traduit, ou plutôt commenté, ce membre de phrase, p. 117 : « L'étage des cloches, *claxendix*, reliait les trois étages du dessous, *tristegum*, au tholus supérieur par une seule arche, c'est-à-dire qu'au lieu de deux ouvertures en plein-cintre, le quatrième étage n'en avait qu'une sur chaque face de la tour (d'où le distributif), *singulas compagines*. »

» croix, on assura la boule terminale sur un axe traversant un plateau circulaire, au bord duquel on posa et cloua les attelles et les bardeaux de la chambre des cloches (8). Pendant ce temps un des ouvriers, nommé Bert, debout sur le plateau, saisit son maillet, puis, se ramassant afin de porter comme par bravade un coup sur un but trop éloigné, prit imprudemment son élan. Mais hélas ! le plateau se dérochant et s'ébranlant sous lui, il perdit pied et se précipita sur le sol. »

Essayons maintenant, en tirant parti de ce document sibyllin, de nous faire une idée de notre clocher. De celui qu'on éleva en 854-855 et qu'on démolit en 860 nous ne savons rien, sinon qu'il surmontait une partie de l'église. De l'autre nous somme en mesure d'esquisser une description. Quoique erronée sur certains points, à mon avis du moins, la tentative de restitution à laquelle s'est patiemment livré l'abbé Coolen m'a conduit à corriger mes conclusions primitives (9).

Le nouveau clocher s'asseyait également sur une partie de l'église : le porche, la nef, la croisée du transept, un bas-côté ? En définitive nous ne savons pas au juste sur quoi. S'il surmontait une travée du vaisseau central, nul doute cependant que les collatéraux, s'il y en avait, étaient étroits puisque l'ouvrier Bert, emporté par son élan, se jeta, non sur un mur ou une toiture, mais sur le sol ; la parabole que son corps décrivit lors de l'accident ne pouvait le conduire loin de la verticale du point de départ (10). Or les bas-côtés, près du

(8) «...Les bardeaux, *haustulae* et *tabulae* (du dôme) de ladite chambre des cloches devaient être appuyés et fixés pour former par leur réunion un épaulement, *humerando*... » (abbé Coolen, p. 117). *Superinniti* paraît signifier : être posé par recouvrement ; à rapprocher ce mot d'*humerando*.

(9) M. Coolen a publié p. 118 un dessin représentant l'abbatiale carolingienne et son clocher. J'imagine qu'il le considère comme un croquis sans prétentions, simplement destiné à rendre le contexte intelligible, et non comme une restitution car, en ce dernier cas, il se fût rendu coupable d'une excessive témérité.

(10) M. Coolen prétend (p. 115 et fig. cit.) que notre clocher était un clocher-porche ; il affirme donc avec une tranquille certitude un fait purement conjectural et cite à l'appui de son hypothèse l'opinion de M. J. Hubert qui n'a rien dit de pareil. « Il n'eût du reste, ajoute-t-il, pas été possible de construire un haut clocher sur une église de plan basilical, dont la nef avait dix mètres de largeur, et les fouilles de 1844... n'ont rien donné qui puisse confirmer l'existence d'un clocher au dessus du vaisseau central, et dont le chroniqueur aurait plutôt dit, suivant l'usage, qu'il était au milieu de l'église que sur l'église ». Passons sur la terminologie des chroniqueurs, beaucoup moins précise d'ordinaire que le suppose mon confrère. Ce qu'on sait de l'architecture carolingienne n'infirme nullement l'hypothèse d'après laquelle on aurait, au IX^e siècle, planté un clocher sur un vaisseau large de dix mètres. Quant aux supports, rien d'étonnant s'il n'en est pas resté trace puisque les fouilles en question n'ont permis d'exhumer que les fondations du chevet.

chevet, ne mesureraient pas plus de trois mètres de large, murs compris. L'hypothèse d'une tour centrale n'est donc pas plus à rejeter que celle d'un clocher-porche.

Voyons maintenant les dimensions. A en croire ma version de l'hagiographe la hauteur du clocher doublait celle de l'église, comble inclus. Et comme la nef, assurément gratifiée de collatéraux, s'éclairait sans doute au moyen d'un rang de fenêtres ouvertes au-dessus des grandes arcades, la hauteur totale de l'église atteignait selon toute apparence 15 à 20 mètres, soit 30 à 40 pour la tour, ce qui n'a rien d'excessif dans un monument de cette importance, même à une époque aussi reculée (11).

L'ordonnance seule peut être restituée avec une grande probabilité. Le *tristegum trium tripodum ordinibus factum* se traduit selon l'abbé Coolen par trois étages, chacun percé de deux baies sur chaque face ; le trumeau et les piédroits latéraux représentant le triple support. Cela infirme l'hypothèse à laquelle je m'étais arrêté d'un clocher ressemblant aux édicules polygonaux ou circulaires qui coiffaient les tours de l'abbatiale carolingienne de Saint-Riquier. Le triple support ne convient qu'à des faces planes : autrement dit à un clocher à quatre pans car, sur un édifice polygonal ou circulaire, le spectateur aurait eu sous les yeux un plus grand nombre de supports : quatre au moins. Donc clocher carré à trois étages, chacun muni de deux fenêtres sur chaque face ; au-dessus le beffroi des cloches que je n'ose me figurer en dépit de la suggestion, fort plausible d'ailleurs, de mon confrère qui l'ajoute d'une seule baie sur chaque face ; au sommet un dôme à base carrée et à quatre faces incurvées, comme le clocheton sculpté dans un ivoire de la bibliothèque de Munich (12) ; enfin une boule posée sur un plateau circulaire et lestée d'une croix. Quels matériaux employa-t-on ? Je l'ignore, sauf à l'égard du dôme bâti en charpente. Somme toute notre tour devait ressembler à celle de Saint-Germain d'Auxerre, qui lui était contemporaine, ou à ces réductions que nous apportent

(11) Si l'on adopte la traduction de M. Coolen, la hauteur du clocher égalait la longueur de l'église, soit environ 40 m. d'après ses calculs et une soixantaine selon ceux d'H. de Laplane. Mais cette longueur, nous l'ignorons car on l'a mesurée sur des vestiges découverts en 1844, disparus depuis et dont les uns, correspondant à l'emplacement présumé de la façade, sont d'une valeur très incertaine.

(12) Cf. J. HUBERT. *L'art pré-roman* (Paris, 1938), 84.

les ivoires carolingiens (13). Elle disparut, j'imagine, entre 1042 et 1081 : sous les abbatiats de Bovon et d'Herbert, bâtisseurs de l'église romane (14).

L'abbé Coolen (15) s'est efforcé de nous persuader qu'une des miniatures de la *Vita s. Audomari*, manuscrit enluminé vers la fin du XI^e siècle (16), représente une partie de la basilique détruite. Cédant avec complaisance aux séduisantes sollicitations de la folle du logis, il croit effectivement y reconnaître un clocher-porche, un fragment de nef et de bas-côté. C'est attribuer gratuitement une valeur documentaire à une peinture dont le caractère purement schématique s'impose au premier coup d'œil. L'artiste a peut-être stylisé un modèle, mais lequel ? Et dans quelle mesure l'a-t-il interprété, c'est-à-dire déformé ? A-t-il même jamais vu Saint-Omer et son abbaye ? On peut en douter car son style se rapproche de celui des pays mosans (17). En outre le volume fut probablement exécuté après la disparition de notre basilique, et cette considération achève de me rendre incrédule.

Quelques mots, pour finir, sur le chevet, érigé en 700, en 701 ou entre 711 et 715. A en croire le plan des fouilles de 1844-1845 (18) ses contours externes dessinaient un hémicycle encadré à sa naissance de deux quarts de cercle : somme toute un demi quadrilobe. Mais le soubassement de cet édifice — car on n'en a exhumé que les substructions — s'est révélé sous l'aspect d'un massif compact de maçonnerie et non, comme d'habitude, sous celui d'une ou plusieurs salles cernées par des murs. Deux murs très courts s'embranchaient à la naissance des quarts de cercle ; celui du nord se brisait aussitôt à angle droit pour suivre un tracé parallèle à l'axe apparent du monument et s'interrompait au bout de douze mètres environ. Ce tracé insolite m'a longtemps intrigué. Je suis néanmoins en mesure de proposer aujourd'hui deux solutions vraisemblables à ce petit problème. Tout d'abord le chevet était surélevé, ce qui nous explique le massif. Ensuite l'abside s'encadrait de deux niches semi-circulaires

(13) Voir *ibid.*, pp. 82 à 85.

(14) M. Coolen (p. 129) suppose que l'incendie de 1030-1033 aurait épargné le clocher : hypothèse gratuite. En fait lui ni moi n'en savons rien. Quant à la tour brûlée vers 1090, c'était celle de l'église bâtie par Bovon et Herbert ; aussi est-il raisonnable de l'attribuer au XI^e siècle et non au IX^e (cf. la p. 131).

(15) P. 131 et sqq.

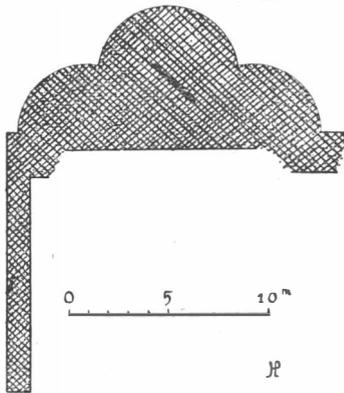
(16) Bibl. de St-Omer, ms. 698.

(17) Cf. sur ce livre quelques lignes publiées par M. A. Boutemy dans : R. P. E. de Moreau, *Hist. de l'Eglise en Belgique* (Bruxelles, 1946), II, 331.

(18) Je l'ai publié dans mon étude précitée, p. 615.

creusées dans la muraille des ailes. Ou bien ces niches, se faisant vis-à-vis, formaient avec l'abside les trois éléments d'un trilobe ; cette disposition,

héritée de l'architecture funéraire païenne, eût rappelé les *martyria* paléochrétiens en triconque chers à l'Orient (19) et se fût justifiée par la proximité du tombeau de saint Bertin creusé, nous le savons d'autre part, sous le maître-autel. Ou bien ces niches s'ouvraient à l'extrémité des collatéraux du chœur et abritaient chacune un autel ; le chevet bertinien aurait ainsi cousiné avec ceux de Saint-Just de Valcabrière (20), peut-être antérieur au XI^e siècle, et de Saint-Pierre de Civate (21), œuvre du IX^e. Dans une région comme la nôtre, où les vestiges d'architecture préromane sont depuis longtemps presque complètement abolis, il est indispensable de rechercher ailleurs des points de comparaison, au besoin dans les contrées lointaines.



Plan des vestiges du chevet de l'abbatiale mérovingienne de St-Bertin exhumés lors des fouilles de 1844-1945 (d'après A. Beaufort).

*
* *

Passons maintenant à l'abbatiale romane. La critique des conjectures que mon confrère a émises sur son compte m'entraîne à reviser certaines de mes conclusions primitives. Rappelons la chronologie des travaux. Le chantier s'ouvrit en 1045-1046. L'abbé Herbert termina les maçonneries et posa la couverture avant 1082. Un incendie survenu aux alentours de 1090 provoqua une campagne de restauration close, au moins dans son gros œuvre, lors de la dédi-

(19) Cf. A. Grabar, *Martyrium : recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. (Paris, 1943-1946). I, 111, 384, 600, 602, 603 etc...

(20) Haute-Garonne. Dans son état primitif ce chevet comprenait une abside en hémicycle logée dans une bâtisse aux contours rectangulaires et flanquée de deux petites absidioles enchâssées dans un massif de maçonnerie à pans coupés; voir P. Lavedan et R. Rey, *Luchon, St-Bertrand-de-Comminges et la région* (Toulouse et Paris, 1931), 26, 32 et 39. Le contour externe ne différait donc pas très sensiblement de celui de St-Bertin.

(21) Lombardie. Ici l'abside et les deux petites absidioles qui l'encadrent sont prises toutes trois dans un large massif de chevet demi circulaire; voir C. Ricci, *Romanesque archit. in Italy* (Londres, 1925), p. XVII. On aurait ici une simplification de la formule bertinienne.

cace de 1005. A part son âge, nous ne saurions rien de l'édifice si les fouilles de 1844-1845 n'avaient permis d'en dresser le plan, d'en exhumer quelques débris et si l'abbé Simon I^{er} n'en avait ébauché la description. Je traduis les lignes trop brèves que le prélat lui a consacrées : « Herbert acheva dignement » la basilique commencée par son prédécesseur, l'abbé dom Bovon ; il termina » les murs goutterots sur lesquels il posa une couverture cintrée, soutenue par » des fermes triangulaires, enfin des lambris et des toitures. Au milieu du » monument il suspendit au lambris un lustre... » (22). Il ressort à mon avis de ce texte qu'un berceau lambrissé à charpente apparente — le plus ancien que je connaisse dans la région — coiffait le vaisseau central, et non un plafond suivant mon hypothèse primitive. Mais est-il sûr que cette esquisse concerne l'église du XI^e siècle ? Ne s'appliquerait-elle pas plutôt à celle du XII^e que Simon a peut-être seule connue(23) ? Une telle confusion ne serait pas exceptionnelle chez les chroniqueurs de ce temps. Quoi qu'il en soit, l'abbé Coolen a proposé une interprétation différente ; à l'en croire les fermes et les combles des collatéraux contrebutaient le vaisseau central couvert d'une voûte (24). Je doute fort que la Flandre, comme la Picardie, ait vu s'élever de grandes églises voûtées sur la nef et le chœur dès le XI^e siècle ; je suis également fort sceptique sur la résistance des étais que mon contradicteur prête à ces voûtes hypothétiques. Au reste M. Coolen n'a pas l'air de bien connaître l'architecture de nos contrées à cette époque lointaine ; il ne laisse pas même de commettre par surcroît une erreur de traduction et une négligence (25).

Il ferait en outre volontiers état d'une miniature (26) représentant l'ascension de l'âme de l'abbé Lambert, mort en 1125 après avoir présidé à l'achève-

(22) « Heribertus... basilicam a predecessore suo domno abbate Bovone inceptam ipse maceris exterioribus, testudine arcuata, pyramidibus innixis trabibus, laquearibus tectorumque culminibus honorifice consummavit; in cuius medio coronam... desuper a laquearibus suspendit » (*Gesta abbatum Sithiensium*, op. cit., 640). Les *pyramidibus trabibus* m'embarrassent; j'y vois une image assez inexacte et je traduis par « fermes triangulaires » qui dessinaient une figure semblable au profil d'une pyramide.

(23) Cf. Héliot, *Eglises et chapelles*, p. 20, n. 4.

(24) P. 130.

(25) *Testudo*, en dépit des affirmations de M. Coolen, signifie « couverture » et désigne un plafond ou un lambris aussi bien qu'une voûte; cf. notamment V. Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'hist. de l'architecture... en France au Moyen Age* (Paris, 1911), p. 503. M. Coolen n'a pas remarqué que le lustre, placé de toute évidence dans la croisée, s'accrochait à un plafond ou lambris (*laquearibus*); on imagine mal qu'à moins d'être surmonté d'une lanterne, le carré du transept fût couvert en charpente alors que le chœur et la nef l'auraient été en pierre.

(26) Bibl. de Boulogne, ms. 46, fol. 1 vo.

ment de notre abbatale. Cette peinture et le volume qui la contient doivent être légèrement postérieurs au décès du prélat. On y voit, dans un médaillon, la Vierge exhibant au Christ un modèle d'église accompagné de l'inscription : « Hanc fabricam templi dat Lambertus tibi, Fili ». Cette réduction nous montre, à ce qu'il semble, une façade encadrée de deux tourelles et dominée par un grand clocher planté, soit en avant de la nef, soit sur le carré du transept. Une telle ordonnance s'adapterait à ce que nous savons du plan du monument. Elle répondrait dans les deux cas à celle de deux séries bien connues d'églises romanes : églises à tour centrale et tourelles jumelées en façade (27), églises à clocher-porche flanqué de tourelles également géminées (28). Mais quelle valeur documentaire donner à cette figure peut-être aussi schématique que la précédente ? La célèbre miniature qui nous a transmis la silhouette du monastère de Saint-Riquier au temps d'Hariulf est souvent invoquée à titre d'exemple. Pourtant ce n'est qu'une exception. Les dessins d'église que nous livrent les manuscrits médiévaux sont en règle générale purement symboliques. Les peintres du XV^e siècle, beaucoup plus réalistes que leurs prédécesseurs du XII^e, ont dessiné une quantité de paysages urbains et de monuments ; toutefois ils ont interprété leurs modèles avec une telle liberté qu'il nous est d'habitude impossible de proposer une identification vraisemblable. Ici encore il convient d'accueillir les conjectures de mon confrère avec un prudent scepticisme.

Notre connaissance de l'abbatale romane de Saint-Bertin reste donc très incomplète. On peut cependant admettre au surplus que le chœur des religieux, suivant un usage courant, occupait le carré du transept et peut-être l'extrémité orientale de la nef ; cela ressort de deux textes nous précisant l'emplacement de la sépulture des abbés Herbert et Simon II, décédés respectivement en 1081 et 1187 (29).

(27) Exemples à St-Martin-de-Boscherville (Seine-Inférieure), à St-Lucien de Beauvais et à Notre-Dame de Boulogne.

(28) Comme au Dorat (Haute-Vienne), à St-Junien (ibid.) et à La Souterraine (Creuse) : adaptations des églises-porches carolingiennes.

(29) «...In medio majoris basilice, quam ipse consummaverat, corpus [Heriberti] terre mandatur » (Simon, *Appendix chartularii Sithiensis*, ms. 146 A de la bibl. de Boulogne, fol. 24 v^o). Simo abbas « sepultus est in navi ecclesie, prope introitum chori, ex aquilonari parte, ante... dominice Passionis representationem » (ibid., fol. 82). Dans son édition du *Cartulaire de l'abbaye de St-Bertin* (Paris, 1840) B. Guérard a ajouté entre *chori* et *ex* : « juxta Heriberti... abbatis tumulum », addition composée vers 1500 au plus tard. Il en résulte qu'Herbert reposait dans le carré du transept ou sur ses confins et que Simon fut inhumé dans son voisinage, plus précisément dans la nef, près de la clôture du chœur des religieux et en avant de la poutre de gloire que lui-même avait érigée au dessus de l'entrée de cette clôture.

Avant de clore cet exposé, je vais dire quelques mots de l'église du monastère de Saint-Momelin (30), bâti au milieu du VII^e siècle et dont le chroniqueur Folquin a rédigé au X^e une description sommaire (31) : description d'une valeur scientifique incertaine puisque son objet avait sans doute subi les outrages des Normands cinquante ou cent ans auparavant. M. Coolen a traduit ce passage à sa manière qui n'est pas la meilleure. Voici sa version : « Le saint homme » s'efforça d'élever à la gloire de Dieu un temple magnifique où les pierres » (blanches) se mêlaient aux briques rouges (en assises ou en damiers) et dans » lesquelles des colonnes (d'un seul bloc) empruntées au voisinage, soutenaient » de leurs chapiteaux la voûte et ainsi soulageaient les murailles de la nef ». Mon confrère s'abandonne derechef à son penchant qui est de solliciter les textes. Que les colonnes aient été monolithes : c'est fort possible, mais on ne nous le dit pas. Qu'on ait disposé les briques par arases ou assises horizontales suivant l'usage du temps : c'est très probable. Mais qu'on les ait combinées avec les carreaux de pierre de façon à obtenir un parement en damier : cela semble une conjecture gratuite car les appareils de ce genre, introduits — à ma connaissance — dans nos contrées au cours du XV^e ou XVI^e siècle, n'y furent d'usage courant qu'aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e. Et quelle pierre ? La craie importée d'Artois ou du Boulonnais ? Pourquoi pas le grès flamand, d'emploi constant à l'époque romane ? Enfin, ce qui est plus grave, il s'obstine à donner à un terme son sens restreint du latin classique et non son sens plus large du latin médiéval (32). J'imagine que ces colonnes pouvaient aussi bien soutenir les murs d'une nef flanquée de collatéraux et plafonnée qu'épauler ceux d'une nef unique et voûtée. Avouons-nous donc incapables de restituer les grandes lignes de l'édifice. Avouons aussi que les téméraires suppositions de M. l'abbé Coolen ont au moins le mérite d'inciter ses collègues à mieux interpréter les textes historiques.

Pierre HELIOT.

(30) Nord, canton de Bourbourg.

(31) « ...Sanctus vir [Bertinus] tantum in Dei nomine sudavit ut primitus nobile templum, lapidibus rubrisque lateribus intermixtum, in altum erigeret; cujus ex vicino columnarum, quarum capitibus singulis imposita testudine, utramque parietem firmiter sustentant » (*Gesta* cit., 608). M. Coolen me reproche d'avoir traduit ce texte de façon expéditive; ne s'est-il donc pas aperçu que je me suis contenté d'énoncer les conclusions que j'en tirais ?

(32) Il s'agit du mot *testudo* dont j'ai déjà parlé et qui désigne aussi bien une couverture en charpente qu'une voûte en maçonnerie.

LA FAÇADE ET LA TOUR DES ABBATIALES DE SAINT-BERTIN ET DE SAINT-RIQUIER

Les archéologues et les historiens d'art ne paraissent pas avoir prêté jusqu'ici grande attention sur ce qu'ont d'insolite — du moins dans l'architecture française — les façades des grandes églises abbatiales de Saint-Bertin, à Saint-Omer, et de Saint-Riquier, en Ponthieu. Ces façades et les tours qui les accompagnent, œuvres des XV^e et XVI^e siècles, présentent pourtant dans leur conception d'ensemble, leur structure et leur décor d'intéressantes anomalies, à vrai dire bien plus sensibles à mes compatriotes qu'à nos voisins belges. Examinons les donc en détail et tâchons de débrouiller leur filiation encore obscure. Nous étudierons par surcroît, mais plus brièvement, deux façades de même type, dérivées de la première : celles de Notre-Dame à Saint-Omer et de Saint-Pierre d'Aire-sur-la-Lys.

La troisième et dernière en date des abbatiales de Saint-Bertin naquit vers 1320. On commença par le chœur, on aborda ensuite le transept, puis la nef construite de 1430 à 1475 environ. La tour, dont les fondations sortaient du sol en 1431, atteignait son second étage en 1473 et reçut son couronnement vers 1500. Le nom des maîtres d'œuvre qui élevèrent le monument nous est inconnu (1). L'édifice, désaffecté sous la Révolution, vendu l'an 1799 à des mercantis qui le découvrirent, laissé à l'abandon durant tout le premier tiers du XIX^e siècle, ne nous est parvenu qu'à l'état de ruines; il n'en restait naguère que la façade occidentale, la tour, quelques débris des collatéraux et du transept. Encore la tour, derechef victime de l'incurie des administrations publiques, ébranlée aussi et même quelque peu touchée par les récents bombardements, s'est-elle écroulée en 1947. Saluons mélancoliquement la mémoire de cette église, l'une des plus belles qu'on ait érigées dans les anciens Pays-Bas aux XIV^e et XV^e siècles.

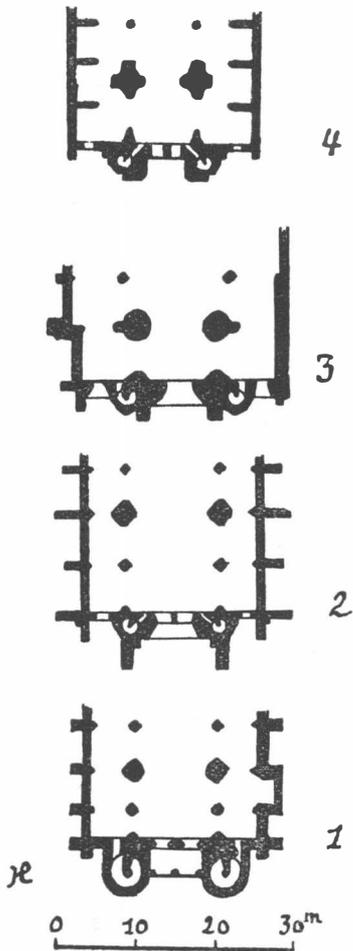
La tour s'asseyait sur les deux premières travées de la nef. Puissante et hautaine, elle s'affirmait la pièce-maîtresse de la façade occidentale et paraissait couvrir de sa protection les bas-côtés ramassés contre ses flancs. Le front étroit

(1) Voir P. HELIOT, *St-Omer : abbaye de St-Bertin*, dans *Congrès archéol. de France*, session d'Amiens (1936), pp. 521 et 530.

de chacun de ceux-ci échafaudait entre deux contreforts une porte, une fenêtre et un arc-boutant. Au pied de la tour s'ouvrait le portail majeur, logé dans un surépaississement de la muraille que rachetait une galerie. L'étage s'ajourait d'une large fenêtre en plein-cintre que le poids des maçonneries supérieures semblait écraser. Un peu au-dessus la tour se dégageait de la masse de la basilique. Carrée, trapue, percée de deux fenêtres hautes sur chaque face, épaulée par des contreforts d'angle, elle se terminait par une terrasse que cantonnaient quatre édicules octogones atteignant une hauteur de 58 mètres; la hauteur de la terrasse doublait celle de la nef, comble non compris. Les longs pendentifs visibles à l'intérieur, au niveau du beffroi des cloches, attestaient que l'architecte avait envisagé d'ériger une flèche en pierre. La flèche ne vit jamais le jour. Nul doute que les édicules précités n'aient eu primitivement pour mission de porter les clochetons, ceux-ci également restés à l'état de projet. Deux d'entre eux servaient en outre de débouché aux tourelles d'escalier polygonales qui, partant de fond, s'incorporaient aux gros contreforts de la façade.

Vue de profil cette tour manquait trop d'élan, tant en raison de sa largeur que de l'élévation du grand comble, mais la flèche eût remédié à ce défaut. Vue de face, elle prenait toute sa valeur et, quoique inachevée, semblait majestueuse. C'est que là on avait donné l'accent sur les lignes ascendantes et que, grâce à ce subterfuge, la lourdeur des organes et des proportions s'estompait. Pourtant les tourelles géminées, épaissies par les contreforts qui s'y greffaient, refrénaient le jeu des lignes dominantes, tandis que le décor le contrariait ouvertement. Décor extrêmement monotone. Il consistait en un placage de fines arcatures aveugles, distribuées par registres horizontaux et alternant avec quelques rangées de niches veuves de statues qu'on n'y posa sans doute jamais ; ce grillage couvrait toute la surface des murs, tourelles comprises : tant sur la zone centrale de la façade que sur la tour elle-même.

Tout cela nous paraît d'origine assez complexe. L'analyse méthodique des éléments nous permettra peut-être de résoudre le problème. Commençons par l'essentiel : à savoir l'emplacement de la tour et le rôle qu'on dévolut à celle-ci dans la répartition des masses de l'édifice entier. On sait que les maîtres d'œuvre carolingiens de la Gaule créèrent un type de basilique caractérisé par l'érection, en tête de la nef, d'une tour massive flanquée de deux tourelles d'escalier. Le plus ancien exemplaire connu de la série nous est fourni par l'abbatiale de Centule — aujourd'hui Saint-Riquier —, rebâtie à la fin du VIII^e siècle ; dans nos contrées on construisit les plus récents au XII^e : à la cathédrale de Cambrai,



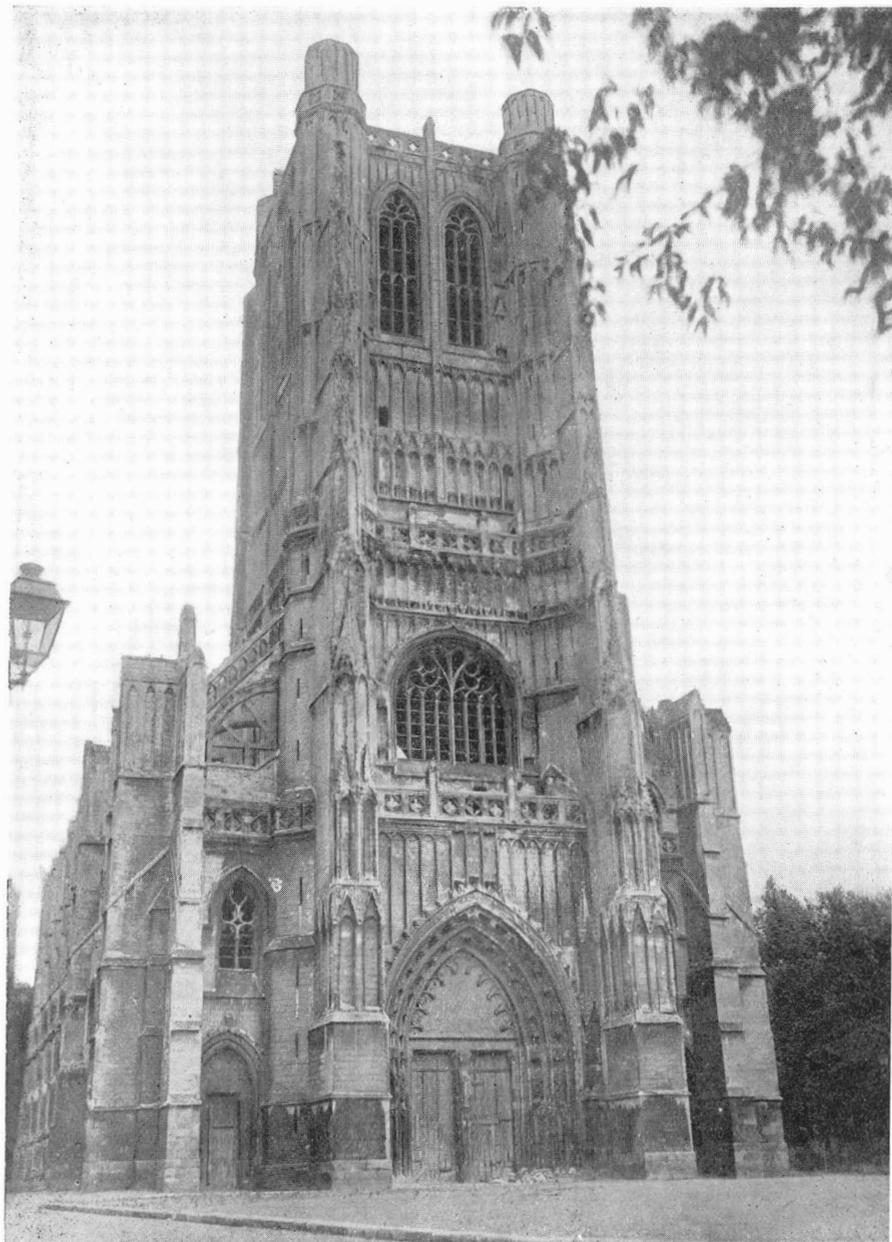
PLANS DE FAÇADES

- 1 : Ancienne cathédrale de Cambrai
 2 : St-Bertin de St-Omer
 3 : Abbatale de St-Rignier
 4 : St-Michel de Gand

à Saint-Sauve de Montreuil, à Saint-Pierre d'Ypres et à l'église de Dudzeele, en Flandre-Occidentale (2). Le thème initial, assez compliqué, ne tarda pas à se simplifier et même à se désagréger. Tantôt on ne conserva que les tourelles, généralement amplifiées; tantôt on les supprima. La façade à tours jumelles, popularisée durant les XI^e et XII^e siècles par les architectes de la Normandie et du bassin de la Seine, se diffusa jusqu'en Espagne, en Hongrie, en Pologne et en Suède; elle resta jusqu'à la Renaissance l'un des éléments caractéristiques des grandes églises dans la moitié septentrionale de la France et en Angleterre. La façade à tour médiane unique, très répandue dans l'Europe de l'ouest et du centre à l'époque romane, trouva un véritable terrain d'élection aux Pays-Bas pendant les XV^e et XVI^e siècles.

Ces modes successives se sont fait sentir en nos régions. La Picardie, inféodée à l'école française, opta pour les tours jumelées comme tendent à le prouver la cathédrale d'Amiens, l'abbatiale de Saint-Valery-sur-Somme, les collégiales de Longpré-les-Corps-Saints, de Saint-Vulfran d'Abbeville et de Saint-Nicolas d'Amiens. Dans les trois grandes églises gothiques de cette province pourvues d'une tour en tête de la nef — basilique de Saint-Quentin, abbayes de Saint-Sauve à Montreuil et de Saint-Riquier —, la tour des deux premières remontait à l'âge romane. Par contre l'Artois et la Flandre, qui avaient élevé ou projeté d'élever quelques façades à tours géminées, y renoncèrent au XIV^e siècle et adoptèrent au suivant le principe de la tour unique,

(2) Voir H. REINHARDT et E. FELS, *Etude sur les églises-porches carolingiennes et leur survivance dans l'art roman*, dans *Bull. monumental*, XCII (1933), 331, et XCVI (1937), 428 et 462. Sur les origines du thème de l'église-porche, voir A. GRABAR, *Martyrium : recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* (Paris, 1943-1946), I, 542 et sqq. et 581.



Saint-Omer. Façade et tour de Saint-Bertin

(Photo Barnabé).

peut-être dans le but de réduire les frais de construction, peut-être et même probablement sous l'influence des méthodes brabançonnaises. La cathédrale d'Arras, dont la façade dut sortir de terre au XIII^e siècle et dont l'une des tours ne fut qu'ébauchée, n'eut en effet d'autre réplique artésienne qu'à l'abbatiale voisine de Mont-Saint-Eloi, renouvelée de fond en comble au XVIII^e siècle dans le style classique. Mais à Saint-Bertin, à l'abbatiale Saint-Vaast d'Arras, aux collégiales Notre-Dame de Saint-Omer et Saint-Pierre d'Aire une seule tour s'élevait en tête de la nef. A part la seconde, dont les étages inférieurs remontaient au XIV^e siècle, sinon antérieurement (3), ces tours relevaient du style flamboyant, dans leur état primitif du moins : la doyenne d'âge datant du XV^e siècle et la plus jeune du XVII^e. De même qu'en Belgique on réédifia ce thème jusqu'au XVIII^e, comme le prouvaient les abbayes disparues d'Etrun, proche d'Arras, et d'Arrouaise, près de Bapaume : la première conçue dans le style de la Renaissance et consacrée l'an 1632, l'autre commencée en 1717 dans le pur classique.

Ces tours gothiques adossées à la nef enjambaient toutes un passage conduisant à l'intérieur de l'église. Elles différaient cependant par quelques détails d'emplacement. A Saint-Vaast d'Arras la tour surmontait un porche en avant-corps. A Saint-Bertin elle coiffait les deux premières travées de la nef. Les tours de façade plantées dans l'œuvre et s'alignant sur le frontispice des collatéraux dérivèrent sans nul doute des massifs de façade carolingiens, dont les contemporains de Charlemagne virent s'élever un exemplaire à Saint-Riquier et dont le type, simplifié avec le temps, persista dans nos contrées jusqu'en plein XII^e siècle. Il est remarquable que les clochers précités de Dudzeele et de Saint-Pierre

(3) M. l'abbé Lestocquoy a conjecturé que le clocher-porche de St-Vaast d'Arras était un ouvrage du XI^e siècle : voir ses *Mélanges d'archéol. artésienne*, dans *Bull. de la Commission des monum. hist. du Pas-de-Calais*, VII (1941), 59. C'est une hypothèse plausible, mais gratuite et, comme l'édifice a totalement disparu en 1741, il nous est totalement impossible d'en vérifier le bien-fondé. Nous savons seulement que la tour, frappée de la foudre en 1372, rebâtie, brûlée derechef en 1394, fut rétablie sous l'abbatit de Jean de Moy (1389-1414) et coiffée par la même occasion d'une flèche en charpente; il semble qu'elle offrait à l'extérieur toutes les apparences d'une construction flamboyante. A considérer trois dessins aquarellés du milieu du XVII^e siècle — l'un daté de 1642 — et nous donnant de bonnes vues générales de la ville (Bibl. nationale de Paris, estampes, *Va 153 A*), la tour se composait de deux parties d'âge différent; le dernier ou les deux derniers étages carrés et la flèche, posés en retrait sur le reste, représentaient sans doute l'œuvre de Jean de Moy.

d'Ypres (4), réductions tardives de celui de Saint-Riquier, aient été placés entre les bas-côtés ; toutefois ils ne s'asseyaient point sur une travée de la nef, mais sur un narthex sommé d'une tribune : autre souvenir de l'architecture carolingienne. La filiation semble évidente bien que les générations intermédiaires aient disparu. Contemporain des deux précédents, c'est-à-dire œuvre probable de la seconde moitié du XII^e siècle, le clocher de Thourout, en Flandre-Occidentale, reproduisait les mêmes dispositions, tout en s'éloignant davantage du lointain prototype par suite de la suppression des tourelles d'escalier (5). Il semble bien qu'il en était de même à la cathédrale de Cambrai, stupidement détruite sous le Directoire ; quoique l'intérieur ne nous en soit connu que par un plan levé *in extremis*, nous pouvons nous faire une idée assez précise de son clocher (6). Cette tour était une large bâtisse dont les étages inférieurs avaient peut-être vu le jour entre 1068 et 1079, mais qui, postérieure dans son ensemble à l'incendie de 1148, était surtout l'œuvre de la seconde moitié du XII^e siècle et du XIII^e, sans compter la flèche ajoutée à la fin du XIV^e ; encadré à sa base par les collatéraux, il surplombait, à en croire le plan, une tribune dont nous ignorons l'âge.

Le thème évolua en vieillissant, par suite notamment de la suppression de la tribune, réalisée dès le XIII^e siècle, mais non généralisée. Le narthex atteignit ainsi une hauteur égale ou à peu près équivalente à celle de la nef ; il tendit donc à s'incorporer à celle-ci au point qu'à Saint-Bertin, par exemple, la fusion serait parfaite si les deux fortes piles soutenant la face postérieure de la tour ne brisaient légèrement le rythme entre les deux premières travées de la nef et les suivantes. Les spécimens gothiques de ce genre de clochers s'éparpillent à la surface des anciens Pays-Bas ; ils me semblent très rares en France, même en Picardie où je n'en connais qu'un : à Saint-Riquier. Les plus anciens remontent au XIII^e siècle : Saint-Jacques de Tournai (7) et Saint-Denis de Saint-Omer ; la

(4) Voir sur ces monuments Fr. FIRMIN, *De romaansche kerkelijke bouwkunst in West-Vlaanderen* (Gand, 1940), 74, 130 et 356.

(5) *Ibid.*, 105 et 356.

(6) Cf. L. SERBAT, *Quelques églises anciennement détruites du N. de la France*, dans *Bull. monumental*, LXXXVIII (1929), 404.

(7) Le clocher de St-Jacques à Tournai, bâti à la fin du XII^e siècle et primitivement central, ne fut placé en tête de la nef qu'après le déplacement et la reconstruction de celle-ci au début du XIII^e. Cf. P. ROLLAND, *Les églises paroissiales de Tournai*. (Bruxelles, 1936), 13.

majorité appartient à la période flamboyante, comprise dans nos contrées entre la fin du XIV^e et du XVII^e : Sainte-Catherine de Lille, Saint-Bavon et Saint-Michel de Gand, Saint-Gommaire de Lierre, Notre-Dame de Bréda, Saint-Laurent de Rotterdam, Saint-Eusèbe d'Arnhem etc., outre toute une série d'églises artésiennes : Saint-Bertin, Notre-Dame et Saint-Sépulcre de Saint-Omer, Saint-Pierre d'Aire, Hénin-Liétard, Hesdin, Isbergue et Locon, sans compter plusieurs autres qui disparurent voici cent cinquante ans ou davantage. L'Artois en a même gardé un exemplaire bâti au XVIII^e siècle dans le style classique : à Carvin.

Ainsi, par son emplacement, la tour de Saint-Bertin répondait à de vieilles traditions régionales, encore en vigueur dans les Pays-Bas et notamment en Artois à l'époque flamboyante. Sa plantation à l'entrée de la nef, ses proportions trapues (8) et bien des éléments de son décor l'apparentaient à une famille de puissantes tours brabançonnnes, entre autres à celles de Saint-Jacques d'Anvers, Sainte-Catherine d'Hoogstraeten, Notre-Dame de Tongres et Notre-Dame de Bréda, défalcation faite naturellement des couronnements hors d'œuvre ajoutés à plusieurs d'entre elles. Rien de plus convaincant à cet égard que le profil de ces églises.

L'un des éléments caractéristiques de la tour bertinienne nous est fourni par les deux tourelles polygonales enchâssant les escaliers qui montent du sol à la terrasse du clocher. Ces appendices, habilement incorporés à la façade elle-même, la divisent en trois zones verticales bien tranchées. S'ils rappellent les contreforts et tourelles polygonaux qui épaulent les quatre angles de clochers-porches analogues à celui de Saint-Martin de Hal, érigé en avant-corps, ils évoquent plutôt la tour de la cathédrales de Cambrai. Cette tour — je le rappelle — s'asseyait dans œuvre, au-dessus d'un narthex ou des deux premières travées de la nef ; construite, semble-t-il, aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles — sans compter la flèche du XIV^e —, elle s'alignait sur le frontispice des bas-côtés et projetait, de part et d'autre du portail central, la vigoureuse saillie de deux fortes tourelles d'escalier, arrondies dans le bas, polygonales dans le haut et atteignant le niveau du couronnement primitif de l'ouvrage. Aux détails près, c'est le programme adopté plus tard à Saint-Bertin. On est donc fort tenté de croire que l'architecte bertinien puisa son inspiration à Cambrai. L'hypothèse est séduisante, mais,

(8) Notons que, dans cette famille de tours, la lourdeur des proportions résulte, non d'un parti-pris, mais de la largeur relativement considérable des côtés qu'on a dû identifier avec celle de la nef.

faute de preuves, reste purement conjecturale. A vrai dire on adopta la formule cambraisienne en d'autres monuments dont quelques-uns s'élevèrent aux XV^e et XVI^e siècles : Saint-Eusèbe d'Arnhem vers la fin du XV^e et le début du XVI^e (9), Saint-Michel de Gand vers la même époque et au début du XVII^e (10), l'abbatiale de Saint-Amand-les-Eaux au XVII^e (11), enfin Notre-Dame de Saint-Omer, Saint-Pierre d'Aire et Saint-Riquier que j'étudierai tout à l'heure. A Notre-Dame de Bréda on simplifia le thème puisque la tour, bâtie entre 1468 et 1509, fut gratifiée d'une seule tourelle d'escalier, mais cette dernière, érigée sur la façade, nous atteste une filiation identique (12). Les tourelles ne montent pas toujours jusqu'au faite comme à Saint-Bertin, mais nul doute que tous ces édifices appartiennent à la même famille. La généalogie n'en est pas moins difficile à démêler. Le prototype lointain : nous le trouvons à Saint-Riquier ou dans un monument similaire, mérovingien ou carolingien, mais c'est par des intermédiaires plus jeunes qu'il s'est transmis : la cathédrale de Cambrai et sans doute d'autres actuellement disparus.

Restent à examiner les arcatures de Saint-Bertin. Filles des arcatures murales qui, dès l'âge préroman, supportaient une saillie du parement, les arcatures en relief simplement appliquées contre les murs et, par cela même, affranchies de toute intervention dans l'équilibre de la bâtisse, s'introduisirent au XIV^e siècle dans le répertoire des architectes, connurent une assez grande faveur aux XV^e et XVI^e, enfin ne tombèrent pas en complète désuétude avant le XVIII^e. Jetées comme un vêtement à la surface des maçonneries, elles ne sauraient avoir eu d'autre mission que purement décorative ; en fait elles eurent pour seul objet de meubler la nudité des parois. Leur zone d'expansion sur les tours se limitait en bloc à la moitié septentrionale de la France, à l'Allemagne du sud, aux Pays-Bas méridionaux et à l'Angleterre. Ces arcades sont étroites. Leur cintre repose sur des colonnettes filiformes qui, par leur juxtaposition et leur trame serrée, suggèrent dès l'abord la comparaison avec une grille. Tels sont leurs caractères communs. Je passe sur les différences ; elles ne portent que sur des détails dont l'énoncé serait inutile et dont les variétés d'application sont

(9) F. VERMEULEN, *Handboek tot de geschiedenis der nederlandsche bouwkunst*, II (La Haye, 1928), 39.

(10) Baron VERHAEGEN, *Les églises de Gand* (Bruxelles, 1938), II, 38 et 40.

(11) Mgr. DEHAISNES, *Le Nord monumental et artistique* (Lille, 1897), 70.

(12) J. KALF, *De monumenten in de voormalige baronie van Breda* (Utrecht, 1912, *Monum. van geschiedenis en kunst in de provincie Noord-Brabant*, fasc. I), 66.

d'ailleurs peu nombreuses. Le thème le plus fréquemment adopté, c'est l'assemblage des arcades par registres horizontaux qui parfois occupent en totalité les surfaces murales : exemples à Saint-Bertin et Notre-Dame de Saint-Omer, à la cathédrale d'Ulm, enfin, outre Manche, à celle de Beverley, à l'abbatiale d'Evesham et en bien d'autres lieux (13).

Sans mériter le qualificatif de spécifiquement britanniques, les arcatures bertiniennes rappellent surtout, par leur ténuité et davantage encore leur densité, une famille de clochers anglais dont l'ancêtre lointain naquit vers le X^e siècle (14). Il s'agit de ces tours entièrement habillées d'arcatures étagées les unes au-dessus des autres et dont la série se poursuit sans interruption depuis l'époque saxonne jusqu'au XVI^e siècle, voire au-delà, alors que, sur le continent, les édifices similaires, très dispersés, ne sont guère antérieurs à la période flamboyante. Voici par exemple les cathédrales romanes d'Ely, Exeter et Rochester, puis celles de Lichfield, Lincoln, Peterborough et Wells qui représentent l'art des XIII^e et XIV^e siècles. Enfin le style perpendiculaire nous offre, entre autres spécimens caractéristiques, la tour de l'abbatiale d'Evesham, dans le Worcestershire, qui ressemble étrangement à celle de Saint-Bertin. Je sais bien que la tour d'Evesham, commencée vers 1528 (15), ne peut avoir servi de modèle à son aînée audomaroise, mais elle est si profondément insulaire qu'elle nous suggère impérieusement l'idée d'un prototype commun. On peut objecter que, si Evesham marque l'une des dernières étapes d'une longue évolution dont la courbe est passée par Exeter et Lichfield, Saint-Bertin fournit le point d'aboutissement d'une évolution parallèle dont Saint-Denis de Saint-Omer fut un des moments. Or la tour de Saint-Denis, œuvre de la fin du XIII^e siècle environ, plantée elle aussi sur la première travée de la nef (16), semble une préfigure de sa voisine bertinienne. Les analogies sont incontestables, mais les intermé-

(13) On adopta le même principe aux clochers flamboyants d'Eps (Pas-de-Calais) et d'Oud-Gastel (Brabant-Septentrional), sauf cette différence que les arcades reposent, non sur des colonnettes, mais sur d'étroites bandes murales conformément à la manière du Brabant du nord à cette époque. La tour d'Eps pourrait donc accuser une influence du style brabançon en Artois.

(14) Les prototypes appartiennent en effet à cette date reculée : exemples aux clochers de Barton on Humber et d'Earls Barton.

(15) Cf. F. J. Allen, *The great church towers of England* (Cambridge, 1932), 104.

(16) La monographie de cet édifice reste à écrire. Je renvoie à tout hasard à mon ouvrage sur *Les églises du Moyen Age dans le Pas-de-Calais* : thèse de doctorat-es-lettres soutenue en 1944 et dont les événements ont jusqu'ici empêché l'impression.

diaires manquent, tandis qu'ils pullulent de l'autre côté du détroit et que là le développement s'est accompli, non par saccades, mais selon une ligne continue.

Ne concluons pas cependant en faveur d'une influence britannique directe que rien, somme toute, ne nous garantit et que contredisent plutôt nos données sur l'architecture flamboyante de l'Artois, comme du Boulonnais et de la Picardie. Car, dans ces trois provinces, l'ascendant de l'architecture anglaise, après le XII^e siècle, ne s'est guère fait sentir que de façon diffuse et suivant des chemins tortueux. Il y fut d'ailleurs tellement faible qu'à Calais même, colonie des Plantagenêt et des Tudor depuis le siège mémorable de 1347, l'église Notre-Dame, presque totalement reconstruite après cette date, résultait d'un compromis où se mêlaient, à doses sensiblement égales, des éléments insulaires et des éléments néerlandais, ceux-ci originaires de la zone maritime des Pays-Bas (17). Bref, directe ou détournée, l'influence britannique est certaine à Saint-Bertin. Quelques détails la confirment : les fenestrages à traverses horizontales et surtout les minces contreforts décoratifs grimant au milieu des quatre faces de la tour et portant des petits pinacles (18). Or ces contreforts, inutiles dans l'équilibre de la bâtisse, caractérisent toute une série de clochers érigés outre Manche entre les XIV^e et XVI^e siècles : exemples aux cathédrales de Canterbury et de Wells, à l'abbatiale de Bath et à la Trinité de Hull; mais je n'en connais guère entre la Somme et le bas Rhin, si ce n'est à Notre-Dame de Calais, dont la tour paraît une traduction flamande faite vers 1400 d'un original tiré du Somerset, et au clocher de Marchélepot, élevé aux environs de Péronne vers 1530. Par contre d'autres éléments accusent à Saint-Bertin une nationalité continentale : les rangées de statues et surtout les coursières à balustrade échafaudées entre le portail majeur et les fenêtres du beffroi.

En résumé la façade et la tour de Saint-Bertin ne sauraient s'inscrire au compte d'aucune école d'architecture. Archaïques si l'on veut, puisqu'elles se conforment pour l'essentiel à un thème élaboré avant le IX^e siècle et presque partout abandonné au XIII^e, elles ressortissent par leurs masses et leurs lignes-maîtresses à l'art des Pays-Bas, principalement à celui du Brabant. Leur parure

(17) Voir P. HELIOT, *L'église N.-D. de Calais*, dans *Bull. monumental*, CV (1947), 115.

(18) Le comte R. de Lasteyrie estimait que la terrasse de la tour bertinienne et ses quatre clochetons d'angle accusaient une influence anglaise; voir son *Architecture religieuse en France à l'époque gothique*, I (Paris, 1926), 533. C'est une erreur car, selon le projet primitif, la tour devait porter une flèche et les clochetons se terminer en pointe.

est mixte : néerlandaise (19) et davantage encore picarde, outre certains éléments importés d'Angleterre par on ne sait quelle route car, même sous la domination des maisons de Bourgogne et de Habsbourg, l'architecture picarde, rameau de l'école française, a régné sur le plateau artésien de façon presque aussi absolue qu'en Amiénois. La limite entre les zones des écoles française et néerlandaise passant approximativement par Saint-Omer, on ne saurait s'étonner de ce que cette ville, à l'exemple d'Arras, ait mélangé les styles picard, flamand et brabançon aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles (20).

*
* *

La postérité de Saint-Bertin n'est pas nombreuse. Nul doute qu'il faille y inscrire en premier lieu les façade et tour, bâties de 1473 à 1521, de l'ex-collégiale Notre-Dame de Saint-Omer, postérieurement promue cathédrale (21). Les similitudes sont telles, dans le plan comme l'élévation, que la filiation est hors de conteste : la tour de Notre-Dame est une copie quasi-servile de sa voisine, au point que la description de l'une s'applique presque exactement à l'autre. Je croirais volontiers que leurs plans, à toutes deux, eurent un auteur commun, malheureusement resté anonyme. La seule différence appréciable réside dans le portail central dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

Il en est à peu près de même à l'ancienne collégiale Saint-Pierre d'Aire-sur-la-Lys dont la façade s'éleva d'environ 1550 à 1594 ; la tour, ajoutée de 1622 à 1633, ruinée en 1710-1711, fut renouvelée vers 1735-1750 (22). Nous y retrouvons le plan, la silhouette et les dispositions générales de Saint-Bertin. Les étages

(19) J'exprime par le qualificatif de néerlandais tout ce qui tient aux anciens Pays-Bas, aux Provinces du sud autant qu'à celles du nord.

(20) Cf. P. HELIOT, *L'église d'Hesdin et l'architecture de la Renaissance en Artois*, dans *Bull. monumental*, XCVI (1937), 484. J'ai repris la question dans ma thèse précitée (chap. XVI) en l'appliquant à la période flamboyante.

(21) L. DESCHAMPS de PAS, *Essai sur l'art des constructions à St-Omer*, dans *Mém. de la Soc. des Antiquaires de la Morinie*, IX (1851-1854), 2e partie, pp. 163 et sqq.. La monographie de l'édifice publiée par J. Deschamps de Pas dans le *Congrès archéol. de France*, session d'Amiens (1936) p. 475, renferme de nombreuses erreurs de chronologie qu'il faut corriger à l'aide de l'ouvrage précédent et du suivant : L. Deschamps de Pas, *L'église N.-D. de St-Omer d'après les comptes de fabrique et les registres capitulaires*, dans les *Mém. de la Soc. précitée*, XXII (1890-1892), 147, et XXIII (1893-1896), 3.

(22) P. HELIOT, *Aire-sur-la-Lys*, dans le *Congrès archéol. précité*, 547 et 557.

inférieurs de la tour, œuvres des XVI^e et XVII^e siècles, sont encore garnis d'un grillage d'arcatures, mais le reste, addition du XVIII^e, se distingue par un décor entièrement emprunté au répertoire classique. En définitive il ne s'agit plus d'une copie, mais d'une adaptation assez libre, assez proche cependant du modèle pour ne laisser aucun doute sur la source d'inspiration.

Le souvenir plus ou moins précis de Saint-Bertin peut encore être invoqué à propos de l'église artésienne d'Isbergue, proche d'Aire, et de Saint-Riquier. Je n'ose ajouter à cette liste Saint-Michel de Gand en faveur de laquelle il est permis d'invoquer, avec une égale vraisemblance, d'autres parrainages. C'est sans doute à la fin du XV^e ou au début du XVI^e siècle qu'on érigea le gros œuvre de l'église d'Isbergue, le clocher vers 1520 à ce qu'il semble (23). Ce clocher, assis sur la première travée de la nef, encadré par les collatéraux, est lui aussi revêtu d'un grillage d'arcatures qu'on a rééditées sur les parties hautes, lorsqu'on releva ces dernières en 1736 ; il n'y a qu'une tourelle d'angle, plantée en façade, mais ne montant pas jusqu'au couronnement de la muraille, comme à Notre-Dame de Bréda.

L'hypothèse d'une emprise bertinienne se justifie bien davantage à Saint-Riquier, dont l'abbatiale fut aux trois-quarts reconstruite entre 1475 et 1536 (24). Le chœur et la nef, antérieurs à la façade, ne contreviennent aux lois de l'architecture flamboyante dans la région picarde que sur un seul point : leur élévation à deux étages. Le triforium y est en effet remplacé par une simple coursière à ciel ouvert et bordée d'une balustrade, suivant un usage fréquent dans les Pays-Bas durant les XV^e et XVI^e siècles, mais rare en France. On imagine volontiers d'expliquer cette anomalie par une influence néerlandaise et plus spécialement flamande, d'autant que l'abbé Pierre Le Prestre, instigateur de l'ouvrage, s'affirma jusqu'à sa mort Bourguignon déterminé, d'autant au surplus que son successeur et continuateur Eustache Le Quiex appartenait lui aussi à une famille artésienne. Il est possible que cette considération ait pesé sur les plans de l'édifice ; il est pourtant plus probable qu'on tint avant tout à reproduire l'ordonnance générale des croisillons, bâtis au XIII^e siècle sur une élévation identique.

(23) A. CARPENTIER, *L'église d'Isbergues*, dans *Mém. de la Soc. des antiquaires de la Morinie*, XXXII (1914-1920), 115.

(24) Cf. G. DURAND, *St-Riquier*, dans *La Picardie hist. et monumentale*, IV (Amiens, 1907-1911), pp. 307 à 328. Voir aussi l'étude la plus récente de l'édifice, œuvre du même auteur, dans le *Congrès archéol.* d'Amiens, op. cit., 101 et 116.

On doit inscrire la première travée des bas-côtés de la nef, le narthex, la façade et la tour à l'actif de Thibaud de Bayencourt, prélat originaire des environs de Doullens et qui gouverna le monastère de 1511 à 1536. La tour, large et trapue, s'aligne sur le frontispice des collatéraux et s'assied sur le narthex; elle se termine par une terrasse que délimite un parapet ajouré. Deux puissants contreforts encadrent la zone centrale de la façade. Deux tourelles d'escalier montant seulement jusqu'à l'étage du beffroi s'y juxtaposent, resserrant à l'excès le front des bas-côtés. Sur celui-ci s'échafaudent un portail, une fenêtre et un demi pignon. Une coursière à balustrade souligne la naissance de la tour proprement dite. Un grillage d'arcatures tapisse les murailles depuis le grand portail jusqu'à la plateforme du clocher; d'autres s'appliquent sur toute la hauteur des tourelles. Impossible, devant un pareil tableau, de ne pas songer aux deux basiliques audomaroises : Saint-Bertin probablement, Notre-Dame assurément car nous retrouvons dans les écoinçons des portails latéraux des fenestragés aveugles dont le dessin caractéristique, inusité en Picardie, ressemble fort aux capricieuses fioritures que les Brugeois Jean et Josse van der Poele exécutèrent en 1513-1514 au-dessus de la porte majeure de la collégiale de Saint-Omer (25).

Malgré ses défauts, la façade des deux grandes basiliques audomaroises, de la plus ancienne surtout, se recommande par de solides qualités de puissance et de noblesse. Rien de tel à Saint-Riquier qui nous offre sans aucun doute la plus laide façade de Picardie : trapue dans ses proportions, confuse dans son ordonnance, abusivement touffue dans son décor. La tour rabougrie s'engonce dans le reste de la bâtisse. Les tourelles, au lieu de s'incorporer aux contreforts, s'y juxtaposent et les élargissent de la façon la plus fâcheuse; on dirait que l'architecte, les ayant oubliées dans son projet, les a conçues après coup et logées au petit bonheur. Cette maladresse insigne, empêchant la structure interne de ressortir clairement à l'extérieur, selon les traditions médiévales et les lois de la franchise, étrangle par surcroît le front des bas-côtés. Aucun lien, aucun accord non plus entre les ornements des tourelles et ceux du reste des surfaces murales. Rien de cette légèreté, de cet équilibre, de cette logique, de

(25) Cf. DESCHAMPS de PAS, *Essai sur l'art des constructions*, op. cit., 186. On pourrait croire que l'architecte de Th. de Bayencourt s'est inspiré de la tour carolingienne de St-Riquier, mais celle-ci avait dû disparaître au XI^e siècle. Et, si le clocher roman bâti à sa place reproduisait quelques-unes des dispositions de la tour antérieure, il était certainement dans un tel état de ruine, en 1511, qu'on n'en eût pu tirer aucune leçon.

cette clarté qui caractérisent malgré tout, malgré ses excès le flamboyant en nos contrées, notamment à Saint-Vulfran d'Abbeville dont la façade est à peu près contemporaine de celle de Saint-Riquier. Les lignes sont brouillées : défaut auquel les auteurs de la chapelle trop riche du Saint-Esprit à Rue ont eux-même échappé. Nul sens monumental. Cette façade manquée paraît bien l'œuvre d'un sculpteur plutôt que d'un architecte ; elle ressemble davantage à un reliquaire ou à un retable qu'à une église. Ne nous étonnons pas car nombre d'artistes de l'Europe occidentale et centrale cumulaient aux XV^e et XVI^e siècles les fonctions de constructeur et de tailleur d'images.

Le plus difficile consiste à déterminer, à défaut de son état-civil, la nationalité du bâtisseur anonyme. Georges Durand a émis l'hypothèse que l'arrivée au pouvoir de Thibaud de Bayencourt avait entraîné un renouvellement du personnel attaché aux chantiers et, en particulier, un changement de maître d'œuvre (26). La chose est à mon avis hors de doute. Et l'historien de l'illustre abbaye ajoutait (27) : « Derrière leur décor flamboyant, la façade et la tour » de Saint-Riquier sont encore construites à la façon romane et, quand on les » compare aux belles tours, antérieures seulement de quelques années, de Saint-Vulfran d'Abbeville, on se demande si l'équipe employée par Thibaut de Bayencourt était bien française ». Le flamboyant français se recommande ordinairement par d'incontestables qualités de mesure et de retenue, notamment en Artois, Boulonnais et Picardie, voire en Normandie. Lorsqu'il dégénère sous l'abus de l'ornement, les lignes restent néanmoins apparentes : exemples à Saint-Vulfran, où elles sont clairement lisibles, et même à la chapelle du Saint-Esprit de Rue. Il en est ainsi aux Pays-Bas, y compris les monuments surchargés que sont Saint-Jean de Bois-le-Duc, les hôtels de ville de Gand et de Louvain.

Faut-il donc étendre notre enquête outre Manche ou bien dans l'Allemagne méridionale : pays — le second surtout — où l'on aimait la richesse et où l'on se piquait peu de logique ? De fait notre façade évoque sur certains points plusieurs édifices britanniques. Le tympan vitré du portail central est meublé d'un arbre de Jessé sculpté dans la pierre : disposition tout à fait insolite. On retrouve le même thème au grand portail de la cathédrale de Rouen, antérieur de quelques années seulement, mais les figures s'y adossent à un mur plein, tandis que la prieurale de Dorchester, dans l'Oxfordshire, nous montre depuis le XIV^e

(26) G. DURAND, *L'église de St-Riquier* (Paris, 1933), 68.

(27) *Ibid.*, 72.

siècle une grande fenêtre où des statuettes, symbolisant la généalogie de la Vierge, bourgeonnent sur le remplage et où des rameaux feuillus se greffent sur les meneaux (28). Rattacherons-nous Saint-Riquier à la famille de Dorchester plutôt qu'à celle de Rouen ? Comment répondre à cette question ?

Le couronnement de la tour pose un autre problème. Entre les fenêtres du beffroi et la corniche s'interpose une haute surface de mur meublée d'arcatures aveugles. Il y a là un alourdissement dont la France et les Pays-Bas nous ont donné de très rares spécimens : à Saint-Jacques de Dieppe à une époque inconnue du XV^e siècle (29), à Escaudain — près de Denain — vers 1540 (30) et au clocher artésien d'Isbergue en 1736 ; entre 1531 et 1543 on traita de la même façon la tour de la cathédrale d'Auxerre, sauf à y remplacer les arcades par des fleurons étirés en hauteur (31). L'Angleterre en a fait un usage beaucoup moins exceptionnel et plusieurs des exemplaires qu'elle a conservés, œuvres des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, offrent de frappantes analogies de principe et d'exécution avec le parti choisi à Saint-Riquier : aux tours des cathédrales de Worcester, Gloucester et Beverley, de l'abbatiale d'Evesham — déjà nommée — et de la prieurale de Great Malvern, dans le Worcestershire, on voit des archivoltes en accolade très allongées brochant sur un fond d'arcatures comme au couronnement du clocher de Saint-Riquier (32). On se sent d'autant plus enclin à invoquer en l'occurrence une importation d'outre Manche que les spécimens continentaux précédemment énumérés reproduisent un dessin différent. D'ailleurs l'épaisseur de la bande de maçonnerie qui sépare la clef des fenêtres hautes et la corniche est d'ordinaire beaucoup moindre dans les tours françaises et néerlandaises que dans les tours britanniques.

Je dois me contenter de poser ces questions auxquelles, dans l'état actuel de nos connaissances, il me paraît impossible de donner une réponse satisfaisante, assise sur des bases solides. Nous en sommes donc réduits sur les deux derniers points — le portail central et les parties hautes de la tour — à de simples conjectures. Quant au thème général, il ne semble pas douteux qu'il faille

(28) F. BOND, *An introduction to english church architecture from the XIth to the XVIth century* (Oxford, 1913), II, 671 et 680.

(29) F. DESHOULIERES, *Dieppe* (Paris, 1929), 61. Dans son décor cette tour accuse une influence anglaise difficilement contestable.

(30) M. BRUCHET, *Les monum. hist. du Nord*, dans *Bull. de la Commission hist. du Nord*, XXXI (1922), 145.

(31) Ch. POREE, *La cathédrale d'Auxerre* (Paris, 1926), 18 et 40.

(32) Voir F. ALLEN, op cit., 98, 101 et 104.

chercher à Saint-Omer — à Saint-Bertin et à Notre-Dame — les prototypes immédiats de la façade de la grande basilique du Ponthieu. Les ressemblances sont telles entre ces trois monuments que la conclusion suivante s'impose : Français ou Néerlandais, le maître d'œuvre qui acheva l'abbatiale de Saint-Riquier puisa son inspiration à Saint-Omer même, c'est-à-dire dans une terre politiquement étrangère. Ne nous étonnons pas car il y avait alors beau temps que Flandre, Boulonnais, Artois, Hainaut, Cambrésis et Picardie échangeaient des constructeurs, beau temps qu'Artois, Boulonnais et Picardie pratiquaient le même art de bâtir. Le rattachement définitif du Boulonnais et de la Picardie au domaine de la monarchie française, accompli en 1477, n'empêcha pas les méthodes néerlandaises de rayonner jusqu'à la Somme : ainsi l'hôtel de ville de Saint-Quentin se rattache-t-il à la famille des grandes maisons communales brabançonnaises. Les frontières n'avaient point en ces temps lointains l'imperméabilité que leur ont conférée nos nationalismes farouches. L'internationalisme survivait au contraire en ces époques qu'on méprise trop volontiers, du moins celui de la religion, de l'art et de la pensée.

L'analyse des façades et des tours que nous venons de passer en revue nous invite à d'autres conclusions d'une portée plus générale. Le modèle de massif occidental que les maîtres d'œuvre gallo-francs du VIII^e siècle avaient élaboré et planté en tête de leurs insignes basiliques, s'était altéré et dissocié avec le temps, puis avait fini par tomber en désuétude au XIII^e. Il reflorissait néanmoins au XV^e dans les Pays-Bas, peut-être sous l'influence de la cathédrale de Cambrai qui en gardait l'un des plus récents spécimens. Alors se diffusa une formule simplifiée, conforme à celle que proposait la future métropole scaldienne. Elle rayonna à travers les Provinces : à Saint-Bertin et Notre-Dame de Saint-Omer, à Saint-Pierre d'Aire, à Saint-Michel de Gand, à Notre-Dame de Bréda, à Saint-Eusèbe d'Arnhem. On en fit l'ultime application en plein XVII^e siècle, dans l'extraordinaire abbatiale baroque de Saint-Amand. Et n'est-il pas curieux que, grâce à des intermédiaires néerlandais, l'un des exemplaires de la nouvelle série se soit élevé en terre picarde, dans l'antique Centule, à l'emplacement même qu'occupait jadis le lointain prototype ?

Pierre HELIOT.

LES ÉVANGILES DU MUSÉE MAYER VAN DEN BERGH

L'exposition d'œuvres d'art byzantines ou inspirées par Byzance, que présente naguère la Bibliothèque Royale, à l'occasion du Congrès des Byzantinistes, nous a fait connaître un volume d'Évangiles d'un aspect peu banal. Ce livre, (1) qui appartient au Musée Mayer Van den Bergh, à Anvers, est pourvu d'une belle décoration consistant en portraits des évangélistes, initiales décoratives (une est historiée) et arcades de canons. L'originalité consiste dans les figures des évangélistes qui sont représentés comme des personnages antiques au milieu d'un mobilier antique, ce qui crée une impression de dépaysement dans un manuscrit dont l'écriture dénonce le derniers tiers du XII^e siècle. Dans l'ensemble de la production contemporaine de la Belgique et du Nord de la France, je ne vois aucun autre manuscrit décoré dans cet esprit. Sommes-nous donc en présence d'une œuvre exotique ? Un coup d'œil aux lettres ornées du début des Évangiles et des introductions de S. Jérôme va écarter cette hypothèse, car les initiales appartiennent au style qui prévalut dans le Nord de la France vers la fin du XII^e siècle : lettres enrichies de rinceaux en forme de cordons minces disposées en spirales à plusieurs enroulements terminées par un épanouissement végétal assez important. C'est le début du style qui atteindra sa maturité dans les Bibles de Saint-Bertin (Paris, B.N. lat. 16743-46) et de Saint-André-au-Bois (Boulogne s/mer, ms. 2). Mais la clé de l'énigme gît dans la lettre *I*, initiale de l'Évangile de S. Jean, qui est historiée. Cet *I* est traité comme un long rectangle dont le milieu est occupé par un portrait de S. Jean tenant une banderole avec les mots : *Ecce*

(1) Volume de 128 fols. de 251 x 186 mm.; texte à deux colonnes de 29 lignes. Canons: fol. 1^{ro}-6^{vo}; prologue de S. Jérôme à l'Évangile de S. Matthieu; 7^{ro}. Capitula: fol. 7^{ro}-8^{vo}; glossaire de noms hébraïques: 9^{ro} et v^o (col. 1), le reste de la page et le r^o du fol. 10 sont blancs. Fol. 10^{vo}: miniature: S. Matthieu. Fol. 11^{ro}: blanc, sauf l'*incipit* de l'Évangile. Fol. 11^{vo}-41^{vo}: Évangile de S. Matthieu. Fol. 41^{vo}-43^{ro}: prologue de S. Jérôme à l'Évangile de S. Marc. Fol. 43^{vo}: miniature: S. Marc. Fol. 44^{vo} à 62^{vo}: Évangile de S. Marc. Fol. 62^{vo}-66^{ro}: Prologue de S. Jérôme à l'Évangile de S. Luc. Fol. 66^{vo}: miniature: S. Luc. Fol. 67^r-99^{vo}: Évangile de S. Luc. Fol. 99^{vo}-100^{vo}: Prologue de S. Jérôme à l'Évangile de S. Jean. Fol. 101^{ro}: blanc. Fol. 101^{vo}: miniature: S. Jean. Fol. 102^{ro}: blanc, sauf l'*incipit* de l'Évangile. Fol. 102^{vo}-127^{vo}: Évangile de S. Jean. Fol. 128^{ro} et v^o: Texte du XVe siècle: indications sur l'emploi liturgique des Évangiles.

Incipit et explicit en capitales mêlées d'oncials, où se succèdent les mots de couleurs bleue, rouge et verte. — Débuts de textes (Évangiles et Prologues) de même facture. — Quelques initiales d'or, autres initiales rouges et bleues.

ego Iohannes (très différent du portrait à pleine page qui sert de frontispice à l'Évangile). Au-dessus de lui, dans un médaillon rond, l'aigle tenant une banderole vierge entre les serres ; au-dessous, dans un médaillon semblable, un buste de femme qui élève devant elle un voile et dont la tête seule est visible. Cette miniature constitue une composition qui n'est pas nouvelle pour les lecteurs de cette revue qui ont pu en voir déjà un autre exemplaire en regard de la p. 158 du tome XII, en 1942. C'est, en effet, l'une des deux grandes initiales qui décorent le début du texte de la Concordance des évangiles, d'Ammonius, dans le ms. 15 de Valenciennes, provenant de Saint-Amand. La comparaison entre les deux manuscrits se révèle décisive : même sujet — avec de très légères variantes (2) — même traitement, identité poussée jusque dans le dessin et la disposition des plis du vêtement, même technique aussi, de telle sorte que la seule explication qui reste plausible est l'identité d'auteur.

Or, si cette interprétation est juste, nous voici orientés vers l'enlumineur qui compléta l'œuvre de Sawalon dans la *Bible* (ms. 5), et étendit son activité à une série de volumes conservés aujourd'hui à Paris (mss. lat. 1808 et 2287) et à Valenciennes (mss. 80 et 108). Les concordances ne manquent pas en effet.

Rapprochons, par exemple, la lettre *Q*, initiale de l'Évangile de Marc, de la même lettre qui se superpose au *I* dans le ms. 15 de Valenciennes, nous constaterons que le rendu des rinceaux par de longues spirales en cordons de tonalités dégradées et terminées par des feuilles et des fleurs aux larges épanouissements est rigoureusement le même. Certaines feuilles et fleurs se retrouvent, trait pour trait, dans les deux manuscrits, dissipant les derniers doutes sur l'identité des auteurs. Des ornements de même facture apparaissent aussi dans d'autres manuscrits décorés par l'artiste que nous avons reconnu, notamment dans le ms. Val. 80 (*In* initial) et le Parisinus 2287 (*O* initial).

Passons aux 4 grands portraits : la représentation des chairs, pieds et mains particulièrement, nous restitue la technique illustrée par les portraits de S. Jean et S. Augustin (Val. ms. 80) et de S. Grégoire (Paris 2287), mêmes taches d'ombre et de lumière très vives, mêmes formes potelées, mêmes doigts un peu boudinés et aux phalanges bien détachées. Pour les visages et les cous, leur modelé rappelle celui des traits des principaux personnages de l'enlumineur elnonien mis en cause, mais l'identité ne présente plus la même évidence que

(2) Dans le dessin de l'aigle et dans celui de la femme, dont la tête seule remplit le médaillon dans le ms. de Saint-Amand.

dans les autres détails, car la qualité est encore supérieure pour une raison qui me paraît être l'influence du modèle.

Ce n'est pas le hasard évidemment, qui a fait renaître sous le pinceau de notre miniaturiste ces évangélistes de conception désuète dont aucun manuscrit du XII^e siècle ne présente de semblables. Les visages imberbes de Matthieu, de Marc et de Luc, le caractère réaliste de leur exécution comme de celle de leur costume à l'antique et la simplicité du mobilier qui les entoure, évoquent immédiatement l'enluminure carolingienne et, dans le cadre de celle-ci, les écoles dites du Palais, de Reims et de Hautvillers, qui toutes ont présenté les évangélistes dans un cadre très simple et avec un minimum de mobilier. Là seulement peut se trouver, à mon avis, l'explication des œuvres extraordinaires que contient le ms. d'Anvers. Disposant d'un modèle carolingien — que nous essayerons de définir plus bas — notre enlumineur a su en mettre à profit la supériorité technique qu'il a transposée dans son œuvre personnelle. Il en résulte des figures d'une vérité et d'un relief vraiment admirables.

Quelques caractères sont communs à la série des portraits. Dans un geste un peu exagéré, chacun des écrivains se tourne vers son symbole, qui occupe un angle du cadre, et jaillit d'un nuage. Le cadre étant composé de plusieurs bandes successives, une ou plusieurs d'entre elles sont coupées par ce sujet qui est comme plaqué sur la composition. Des fonds d'or mettent en relief toutes les figures, et les bandes extérieures des cadres sont d'or également.

Voici maintenant les détails : I. *Frontispice du 1^{er} évangile* (fol. 10 v^o). S. Matthieu assis sur un banc de bois garni d'un coussin quadrillé, les pieds posés sur un escabeau en forme de parallépipède, trempe le calame dans un encrier placé à sa droite et posé sur un support en forme de mince colonnette. Sa main gauche relevée soutient le rouleau qui s'étale sur ses genoux et retombe à sa droite. Il a la tête fortement renversée et tourne ses regards vers l'homme ailé qui occupe l'angle droit du tableau, un rouleau à la main, lui aussi (3). Le cadre est fait de 5 bandes successives. De l'extérieur vers l'intérieur : une

(3) Couleurs employées : a) S. Matthieu : Robe : beige ocré à plis rouges ; toge : brun violacé à reflets bleus et blancs ; visage, mains, pieds : beige ; chevelure : mauve rosé ; nimbe : bleu.

b) Symbole. Robe à reflets bleu pâle ; manteau rouge ; chevelure et chairs : beige ; nimbe : or.

c) Accessoires. Banc : vert ; coussin : blanc, à quadrillés noirs épinglés de blanc aux croisements, et garni d'un petit cercle rouge au centre de chaque carré ; chevalet : vert, rouge, violet et rouge-brun ; tabouret : vert et rouge ; encrier et rouleaux : beige.

bande rouge, une bande dorée, une bande plus large de tonalité rouge brun, remplie de feuilles d'acanthes stylisées comme celle des rinceaux, une bande d'argent, une large bande bleue claire. Sur le fond, au-dessus du nimbe de l'évangéliste se détache le nom « *Matheus A. et E.* » en un mélange d'onciales et de capitales blanches.

II. *Frontispice du 2^d évangile* (fol. 43^o). Cadre : une bande verte, une bande d'or, soulignée d'un filet blanc, une bande beige, une bande d'argent, une bande verte soulignée aussi d'un filet blanc, celui-ci d'une ligne noire limitant le fond sur lequel court, à un demi-centimètre environ de son cadre, un nouveau filet blanc. Au milieu de la bande beige, dans la partie supérieure du cadre: « *Marcus* » en capitales blanches. Ici le symbole occupe l'angle supérieur gauche. L'évangéliste est assis de face sur un banc de pierre et de marbre, les pieds joints sur un escabeau carré. Le haut de son buste subit une torsion pour lui permettre de diriger ses regards vers le lion, l'épaule droite est fortement relevée, la gauche abaissée d'autant, la tête renversée présente un visage de 3/4, comme celui de S. Matthieu. S. Marc tient de la main droite, élevée devant la ceinture, le calame, tandis que la gauche, munie du grattoir, se détache devant le codex posé sur un chevalet. Ce chevalet a un pied à renflements ornés du motif végétal festonné qu'on a vu dans le cadre de S. Matthieu et dans les lettres ornées. L'encrier se trouve sur le banc même, à la droite de l'écrivain (4).

III. *Frontispice du 3^e évangile* (fol. 66 v^o). Cadre fait d'une bande étroite verte, d'une bande d'argent, d'une bande composée de motifs losangés vus en perspective (5) et d'une bande d'or, séparée du fond par un filet noir dans le haut de laquelle on lit « *Lucas A. et E.* ». Dans l'angle supérieur droit, le nuage avec le bœuf limité par la bande argent extérieure et dissimulant le reste du cadre ; assis de 3/4, le corps tourné vers la gauche, sur un banc de pierre garni d'un coussin monochrome, les pieds joints sur un escabeau carré, l'évangéliste se retourne vers l'animal symbolique. Ici, le sujet empiète sur le cadre car le chevalet (à montant cylindrique) disposé devant le scribe, se détache sur l'en-

(4) Couleurs. a) S. Marc. Robe : blanc à plis bleus ; toge : brun violacé ; chevelure et chairs : comme chez S. Matthieu, mais en tonalité plus soutenue, avec des rehauts rouges sur le cou ; nimbe : or.

b) Lion : orangé.

c) Accessoires. Banc : beige, bleu et rouge, rouge-brun violacé moucheté de blanc sur la partie simulant le marbre ; chevalet à tablette verte et montant vert et rouge-brun violacé ; tabouret : beige clair et brun ; encrier : rouge ; manche du grattoir : vert.

(5) Le fond est beige, la face externe des parois des losanges est bleue, la face interne, rose.



S. Matthieu -- fol. 10v°



S. Marc -- fol. 43v°



S. Luc -- fol. 66v°



S. Jean -- fol. 101v°

cadrement, sur lequel empiète aussi l'escabeau. De la main gauche, S. Luc tient sur les genoux un codex qui semble assez volumineux, du pouce de la main droite appuyée sur le codex, il maintient verticale la corne à encre (6).

IV. *Frontispice du 4^e évangile* (fol. 101 v°). Cadre : une bande argent soulignée d'un filet blanc, puis une large bande beige dont la face interne est ornée d'un pointillé blanc qui, à intervalles réguliers, découpe une encoche semi-circulaire mauve dans la bande. Le fond présente encore une fois, à un demi-centimètre du bord, le filet blanc signalé plus haut. Au-dessous de ce filet « *Johannes evangelista* » (très effacé). Le symbole occupe le coin supérieur gauche du panneau. S. Jean se retournant lui aussi pour le regarder, a interrompu la rédaction de son œuvre sans lever le calame de la page où il courait. Comme dans le portrait de S. Luc, la main droite tient la corne à encre à l'angle du chevalet sur lequel est posé le codex. Celui-ci repose sur un montant à renflements ovoïdes et en tores, dont la base est un trépied appuyé sur des sabots de chèvre. Cet évangéliste se présente de 3/4 et orienté vers la droite, les deux pieds presque réunis sur un escabeau carré. Le banc de pierre et de marbre où il est assis a pour soubassement une assise appuyée sur de petites colonnes reliées par des arcs surbaissés. La tête de S. Jean offre cette particularité d'être garnie d'une longue chevelure blanche, d'une longue moustache tombante de même couleur et d'une barbe pointue (7).

L'attitude de S. Marc s'apparente quelque peu à celle de S. Matthieu, le seul portrait conservé des *Evangelistes* d'Hincmar (Reims, ms. 7). Mais les similitudes ne doivent pas nous aveugler sur la différence essentielle qui sépare inéluctablement les deux ouvrages : le fond de paysage montagneux avec ciel en deux tons de la miniature rémoise. Le mobilier de cette composition est très voisin de celui qu'on rencontre dans les *Evangelistes* du Musée Mayer van den Bergh : le banc

(6) Couleurs: a) S. Luc. Robe : vert dégradé ; toge : brun et beige à plis bleus ; chevelure : jaune paille ; chairs : jaune paille dégradé vers le blanc ; nimbe : bleu.

b) Bœuf jaune paille tenant une corne à encre noire.

c) Accessoires. Banc : bleu, argent, rouge et noir ; coussin : vert dégradé ; tabouret : bleu et rouge ; chevalet : vert dégradé ; corne à encre : brun et beige.

(7) Couleurs : a) S. Jean — Robe : vert dégradé vers le blanc ; toge : bleu clair à reflets beiges et blancs ; chairs : jaune paille ; chevelure, barbe et moustaches : blanc ; nimbe : rouge.

b) Aigle : or, avec nimbe bleu.

c) Accessoires : Banc : rose, vert dégradé, beige rehaussé de rouge, vert foncé moucheté de vert clair et de blanc (marbre), bleu et beige soutenu (colonnettes et arcades ; coussin : comme chez S. Matthieu, sauf des points au milieu des carrés ; chevalet : tablette : rose ; montant : vert et beige ; trépied : vert ; corne à encre : mauve.

de bois à quatre pieds pourrait avoir inspiré celui qu'occupe S. Matthieu (7), et le chevalet aurait pu servir de modèle à celui qu'on voit devant S. Jean. Cependant le traitement des tissus se rapproche, par certaines cassures, du caractère outrancier qui fait l'originalité de l'*Évangélaire* d'Ebbon, et de ceci, nulle trace dans le ms. d'Anvers, où tous les tissus sont souples et ne paraissent agités d'aucune vibration pareille à celle des miniatures de l'abbaye de Hautvillers. Et pourtant, après avoir étendu la comparaison aux portraits d'évangélistes réunis par M. Amédée Boinet (8), c'est sans doute à l'*Évangélaire* d'Ebbon que nos miniatures ressemblent le plus pour les attitudes et pour la composition des sujets. S'il est permis de formuler à ce propos une hypothèse, je pense que les miniatures du Musée Mayer van den Bergh sont inspirées par un manuscrit originaire de la région rémoise — c'est à dessein que je ne précise pas davantage — manuscrit qui peut-être appartenait au groupe de Hautvillers, mais dont le

(7) Il est vrai que, depuis le portrait d'Esdras, de l'*Amiatinus*, il y a tant de bancs semblables dans l'enluminure !

(8) a) Le rouleau que manie S. Jean et la façon dont il le tient de la main gauche se retrouvent chez le S. Marc des *Évangiles* du Sacre (S), des *Évangiles* de Blois (B), de Clèves (C) et chez S. Jean du livre d'Ebbon (E). Le geste de la main droite reparaît dans les figures citées de SBC. La position des jambes leur est à peu près commune, ainsi qu'au S. Marc de E. et au S. Matthieu de S., mais la perspective du tabouret devient excessive ici, elle le sera plus encore dans le S. Matthieu des *Évangiles* de Ste Aure (A). Ce n'est que dans S (S. Luc) que l'on voit un siège voisin de celui de notre S. Matthieu.

b) L'attitude de S. Marc ne présente guère de ressemblance qu'avec le S. Jean de S et le S. Luc de C et avec le S. Marc de E. Des bancs de pierre semblables à celui de l'évangéliste elnonien se voient dans S. (S. Marc, S. Jean), dans B. (S. Marc), dans C. (S. Marc, S. Luc et S. Jean) et dans E. (S. Matthieu, S. Jean). Le chevalet à colonne comportant des renflements ovoïdes et annelés est dans S et B (S. Matthieu), dans les *Évangiles* de Xanten (Matthieu), dans C. (S. Luc) et dans E. (S. Matthieu, S. Marc et, plus stylisé, S. Jean), etc.

c) Luc tenant un codex sur les genoux au moyen de la main droite, tandis que la gauche, appuyée aussi sur le livre, serre la corne à encre, représente un type répété dans S, dans E (S. Luc) et dans C (S. Jean), mais il faut arriver à A pour rencontrer le même mouvement de la tête.

d) Quant à S. Jean, il a le visage que lui prêtent S, C et, surtout, E. Sauf pour le geste de la tête, il répète l'attitude de S. Matthieu (S, B, C et Xanten). La base tripode de son chevalet est aussi celle du chevalet de S. Marc, dans B et E. Le siège, enfin, est la superposition du banc de pierre traditionnel au banc supporté par un système de colonnettes et d'arcades de S. Matthieu dans les *Évangiles* de Xanten.

Ce qui éloigne le manuscrit d'Anvers des portraits d'évangélistes du type le plus ancien, dans le groupe rémois (S, Xanten, B, C), c'est le mouvement de la tête, presque toujours opposé à celui du reste du corps, trait qui n'apparaît que dans les œuvres plus indépendantes (cf. déjà dans E) et, surtout plus tardives, comme A. Le dessin presque anguleux, de toute façon, outré, des arcades sourcilières me paraît un héritage de E, où le miniaturiste a rendu par un relèvement extraordinaire du sommet de la courbe des sourcils, la déviation des regards de l'écrivain brusquement tournés vers son symbole.



Evangiles du
Musée Mayer van den Bergh — fol. 102v°



Ms. 15 de Valenciennes,
fol. 5v°.

miniaturiste du XII^e siècle aurait alors volontairement estompé les traits qui lui paraissaient exagérés. Il ne faut pas, à mon sens, chercher ailleurs l'origine de nos miniatures et rien n'est plus naturel, après tout, pour un artiste de Saint-Amand, que de tirer parti, dans ses œuvres, d'un modèle admirable issu de la métropole de sa province et peut-être conservé dans celle-ci, sinon dans la sacristie de quelque église suffragante, ou de son propre monastère.

Avant de quitter les portraits des évangélistes, je voudrais signaler encore quelques détails qui achèveront d'étayer le rapprochement de notre manuscrit avec les œuvres de l'enlumineur elnonien que j'ai mis en cause ci-dessus. Les sièges de marbre et de pierre qu'occupent S. Marc, S. Luc et S. Jean sont conçus dans la même alternance de matériaux que celui de S. Grégoire (Paris, lat. 2287), c'est-à-dire en insérant un bloc de marbre entre un soubassement et un entablement de pierre (ou de marbre) unie. La représentation du marbre moucheté est identique dans ces quatre sièges et dans les colonnes qui encadrent S. Augustin et S. Jean dans le ms. 80 de Valenciennes. (Les chapiteaux de ces colonnes reparaissent, à plus grande échelle, dans les canons du Ms d'Anvers). Une tache claire sur le haut du nez des personnages se remarque particulièrement dans les portraits de S. Grégoire et de S. Jean (Valenciennes, ms. 80) ; elle s'impose aussi à l'attention dans le visage de S. Marc, du Ms. d'Anvers. De plus, tous les contours sont vigoureusement soulignés de noir.

Les arcades des canons ne retiennent guère l'attention : de petits arcs en plein cintre relient les chapiteaux de pilastre à pilastre; les pilastres extérieurs sont, en outre, reliés par un grand arc surplombant les autres. Ces arcs, comme les pilastres (deux sur 1^v°-2^v°, trois sur 2^v°-3^v°, quatre sur 4^v°-6^v°), présentent une large bande médiane en argent encadrée de deux listels verts. Les pilastres reposent sur des soubassements carrés à trois étages et supportent des chapiteaux garnis d'une grande feuille festonnée vue de face, et de deux feuilles vues de profil.

Restent les lettres ornées. L'initiale du texte de S. Matthieu étire sa haste sur toute la hauteur de la page ; les deux bandes juxtaposées qui dessinent la lettre dans ses parties étroites s'écartent à mi-hauteur pour former un cartouche en losange, et s'écartent à nouveau aux extrémités pour se croiser ensuite en un jeu d'entrelacs. Cette initiale bleue est entourée de rinceaux en spirales entassées et se détache sur un fond d'or de contours rectilignes limité par un cadre de tons dégradés (beige). La base de l'*L* remplit toute la largeur de la colonne, dont l'étroite partie libre, le long de la haste, est occupée par les premiers mots de l'*Evangile* écrits en majuscules.

C'est la même conception décorative que représente la première lettre (*I*) de l'Évangile de Marc, qui occupe aussi toute la hauteur de la page. Au milieu de la lettre subsiste une réserve où apparaît un petit lion, symbole de l'auteur. La lettre *Q*, en tête du 3^e synoptique, se compose d'un *Q* parfaitement circulaire et monochrome, qui se détache sur un fond carré, encadré comme ceux des lettres ci-dessus. Quatre spirales en occupent l'intérieur ; un dragon aux ailes repliée allonge la tête jusqu'à la base des spirales et dessine la queue de l'initiale.

Quant à l'initiale (*I*) de l'Évangile de S. Jean, elle a été décrite plus haut.

Un dernier mot sur deux letrines moins importantes qui introduisent les notices hiéronymiennes sur S. Marc et sur S. Luc. *M*, moitié or, moitié couleurs, est fait d'éléments rigides (jambage de droite) et d'un dragon, dont le corps suit avec souplesse les mouvements de la lettre, à peine arrondis ici. Sa queue, formant le premier jambage, s'achève en motif végétal, ce qui n'est pas original. Ce qui l'est davantage et présente plus d'intérêt pour nous, c'est le fond tapissé d'un entassement de spirales blanches et filiformes aux terminaisons généralement trilobées sur lequel la lettre est posée. (Même situation sous le *H* du prologue de S. Jean). Ces motifs se retrouvent dans les lettres des manuscrits 80 de Valenciennes et 1808 de Paris ; des spirales filiformes blanches couvrent tout le fond d'or du portrait de S. Grégoire (Paris, lat. 2287).

La lettre *L* du prologue de S. Luc a une longue haste en forme de bande à double listel, ornée à sa partie supérieure d'un motif en rouleau de parchemin ; la barre s'achève en se repliant, donnant naissance à trois spirales superposées.

Voici encore un dernier détail qui a son prix : la couleur bleue des inscriptions, lettres ornées et miniatures du manuscrit d'Anvers se désagrège comme tous les bleus employés à Saint-Amand dans la période qui suit immédiatement l'époque de Sawalon, et cet accident affecte aussi les surfaces dorées, dans le volume étudié ici et dans le S. Grégoire, découvrant des fonds identiques !

Seule une comparaison directe, sur originaux, juxtaposés, des manuscrits 5, 15, 80 et 108 de Valenciennes, du ms. 2287 de Paris et du manuscrit étudié ici permettrait des rapprochements plus complets et, s'il se peut, plus décisifs. Je crois cependant que les éléments réunis (dessin et palette) permettent de déclarer que le Musée Mayer van den Bergh, qui renferme tant d'objets dignes d'admiration, possède en ces Évangiles un chef-d'œuvre de l'enluminure elnonienne, la pièce la plus parfaite peut-être de cette série magnifique que nous devons au continuateur de Sawalon et qui se situe vers les deux tiers ou les trois quarts du XII^e siècle.

André BOUTEMY.

LES AUTEURS DES VERRIERES D'HOOGSTRATEN

TER INLEIDING.

Wanneer men de 16^e eeuwse glasschilderkunst der Lage Landen tracht te overzien, is één ding onmiddellijk duidelijk, nl. dit : dat de grens van 1830 tussen België en Nederland als een zeer willekeurige caesuur moet worden beschouwd. En zomin als deze door diplomaten en staatslieden getrokken scheidingslijn voor de glasschilderkunst — en natuurlijk ook voor de meeste andere vormen van beeldende kunst der 16^e eeuw — van enige betekenis is, is zij dit voor de kunsthistorie en haar beoefenaars. Wie dan ook kennis heeft genomen van het voortreffelijke Repertorium der Belgische Glasschilderkunst van mijn vriend Dr Helbig, draagt voor goed de overtuiging in zich mee, dat de auteur dit omvangrijk en scherpzinnig werk zowel voor Zuid- als voor Noord-Nederland heeft verricht, en dat zowel de Belgische als de Nederlandse kunsthistorici hem daarvoor het tribuut hunner dankbaarheid gelijkelijk en in hoge mate verschuldigd zijn.

Het onderwerp, dat hier aan de orde is, de gebrandschilderde glazen der Sinte Catharina-kerk te Hoogstraten, bevestigt opnieuw dat voor historisch onderzoek het gebied van Rijn, Maas en Schelde in de eerste plaats als een eenheid moet worden aanvaard. Wanneer wij nl. zien, dat de keizer in 1518 Hoogstraten tot een graafschap had verheven, terwijl dit erfgoed van de zeer gefortuneerde Elisabeth van Culemborg reeds eerder, door huwelijk, onder het bestuur van Anton van Lalaing was gekomen, moeten wij tegelijk bedenken, dat deze zelfde Lalaing van 1516 tot zijn dood in 1540 's keizers stadhouder van Holland is geweest en op het Binnenhof te 's Gravenhage heeft gezeteld.

Als zovele der rijksgroten schijnt ook Anton van Lalaing zich intensief met de kunst zijner dagen te hebben bemoeid. Natuurlijk werd deze in de eerste plaats aangewend tot vermeerdering van eigen luister en levensstaat, tot de glorificatie van het eigen geslacht. Daarvan getuigt de Catharinakerk van Hoogstraten met haar prachtige venstercyclus wel in bijzondere mate. Men houde evenwel in het oog, dat ook de St. Jacobskerk te 's Gravenhage van des stadhouders vrijgevigheid heeft geprofiteerd. Er zijn dus wederzijdse betrekkingen geweest. Het glas in het Noorder transept te Hoogstraten werd nl. in 1535 door de Staten van Holland aan hun stadhouder geschonken. Dergelijke ondernemingen brachten veel overleg mee, uitwisseling van gedachten tussen opdrachtgevers, ontwerper en uitvoerders. De voltooide werkstukken waren vaak voorbeelden, die tot navolging prikkelden, zodat dit alles ook voor de vormkwesties, waar het in laatste instantie toch om te doen is, van groot belang moet zijn geweest.

Nu, dank zij de speurzyn van mijn landgenoot Mr P. J. W. Beltjens te Culemborg (Kuilenburg), de naam van de glasschilder **Anthony's Eversoën** (Antonis Eversz.) uit de archieven voor de dag is gekomen en deze naam, mede door het onderzoek van de E. H. Lauwerijs te Hoogstraten en de conclusies van Dr Helbig, als die van de uitvoerder aan de koor-

apsisglazen kan worden verbonden, zijn wij niet slechts een stap verder, doch is het tevens mogelijk al te spitsvondige gevolgtrekkingen naar het rijk der fantasie te verwijzen.

Nu, zoals uit het hiernavolgend stuk van Dr Helbig ook blijkt, dat Eversoen grote opdrachten heeft gehad, ligt het voor de hand, dat die hem hetzij rechtstreeks, hetzij door bemiddeling van de stadhouder werden verstrekt. Het ligt daarom evenzeer voor de hand om tevens aan een werkzaamheid van de meester van Culemborg in Den Haag te denken. Van het glas, dat Anton van Lalaing aan de Haagse St. Jacobskerk heeft geschonken in 1541 (dus na zijn dood; de opdracht zal vermoedelijk direct na de kerkbrand van 1539 zijn gegeven), is niets met zekerheid bekend. Dr H. E. van Gelder, die in 1918 een belangrijke studie aan de zo goed als geheel verdwenen venstercyclus heeft gewijd (Oud-Holland, XXXVI) — de beglazing van de Haagse St. Jacobskerk, waarbij trouwens vroeg werk van Dirck Crabeth voorkomt, moet niet minder belangrijk zijn geweest dan die, welke tussen 1555 en 1603 te Gouda is ontstaan — meent in nog bewaarde scherven (opgenomen in het Gemeente-Museum) enkele kleine fragmenten te hebben gevonden, die tot het glas van Lalaing kunnen hebben behoord, o.a. een vrouwenkopje van de H. Elisabeth en een kop van een bedelaar.

Uit de recente publicatie van Mr Beltjens blijkt, dat Eversoen omstreeks 1530 de bemiddeling van Lalaing vroeg voor het verkrijgen van de uitvoering van een glasgeschenk, dat de keizer voor de Buurkerk te Utrecht had bestemd. Hij kreeg deze leverantie ten slotte niet, want zij werd gegund aan de glasmaker Jan Pietersz te Oudewater. Van meer belang is het echter, dat deze een ontwerp had (moest) laten maken door Jan Gossart van Mabuse, doch na diens dood in 1533 of '34 voor het « patroen » bij een « goet werckgeselle » van meester Jennin van Mabuze was terecht gekomen. Hoewel in beide gevallen van een « patroen » wordt gesproken, zou logischerwijs aan een kleine schets (vidimus) van Jan Gossart zelf en aan werktekeningen op ware grootte van zijn helper kunnen worden gedacht. Gossart behoorde tot de eerste werkelijke verbreiders der Renaissance in de Nederlanden, wiens adviezen vooral in Utrecht, waar bisschop Philips van Bourgondië zijn maecenas was, op prijs werden gesteld. Hij gold dus, waar het ging om kwesties van voorstelling en vormgeving, als een « moderne » in zijn tijd. Er is daarom, naar het mij wil voorkomen, alle reden eens in overweging te nemen, of Jan Gossart van Mabuse ook als ontwerper voor de graaf van Hoogstraten werkzaam kan zijn geweest en in het bijzonder, of voor de glazen van de koorapsis van de Catharina-kerk niet aan inventie van deze kunstenaar mag worden gedacht.

Haarlem.

A. VAN DER BOOM.

La bourgade campinoise d'Hoogstraten possède un des plus beaux ensembles de vitraux anciens qui se soient conservés en Belgique à travers les vicissitudes de plus de quatre siècles.

Sur les seize verrières de la Renaissance qui ornaient encore l'église Sainte-Catherine avant la dernière guerre mondiale, une seule fut détruite par l'explosion de la tour le 23 octobre 1944. Toutes les autres, abritées dans la crypte de l'église, échappèrent à la destruction. Ce trésor, aussi fragile que précieux, qui

a intéressé au plus haut point quelques chercheurs qualifiés (1), ne bénéficie cependant pas de la notoriété qu'il mérite, quoiqu'il soit de premier ordre tant au point de vue artistique qu'historique.

Nous ne nous arrêterons pas ici aux descriptions de ces verrières, déjà publiées ailleurs (2), mais ne nous occuperons que de l'identité des artistes qui participèrent à l'exécution de ces œuvres, en tâchant de relever quelques caractères propres au talent de chacun d'eux.

On connaît à présent, d'une manière certaine, les noms de dix peintres verriers ayant travaillé pour les édifices d'Hoogstraten : *Antonis Eversoen* de Culemborg, mentionné de 1524 à 1536 ; *Claes Mathyssen* ou *Mathys* d'Anvers, de 1525 à 1548 ; *Cornelis Cokemeesters* dit aussi *Cornelis Janszoon* ou *Cornelis Jan-Bartelmeeuweszoon*, probablement d'origine locale, de 1527 à 1537 ; maître *Aert van Ort*, natif de Nimègue mais alors bourgeois d'Anvers, en 1528 et 1529 ; *Mathys Claes*, fils de *Claes Mathyssen* susnommé, de 1541 à 1575 ; *Hendrik Adriaensen*, originaire de Dordrecht, de 1596 à 1610 ; *Hans van Roye* d'Anvers, en 1603-1605 ; *Kaerl de Gelaesmaker van Breda*, en 1606-1610 ; *Aert Andriessen*, de 1616 à 1625 ; et enfin *Jacob de Lâcourt*, d'origine inconnue, de 1651 à 1658.

Il y a lieu de signaler, en outre, deux autres peintres verriers du XVIIe siècle, cités dans les « Bedeboeken » et autres archives d'Hoogstraten : *Guilliam de Gelaesmaker* et *Herman van der Borch*.

Trois autres artistes passent aussi pour avoir exercé, si pas une intervention directe, du moins une influence d'école dans l'exécution de certaines verrières d'Hoogstraten. Ce sont *Antoon Worms* probablement allemand, en 1531-1533 ; *Dirck Vellert* d'Anvers, vers 1533 ; et *Pieter Coecke* d'Alost, en 1533-1535. Seule la mention de ce dernier nous semble devoir être retenue.

(1) Monsieur l'Abbé J. LAUWERYS, doyen d'Hoogstraten et président de l'« H. O. K. », a bien voulu nous communiquer la copie de tous les textes cités dans cette étude et qu'il a relevés dans les archives de l'église Sainte-Catherine et du Gelmelslot. Nous lui sommes redevables de la majeure partie de la documentation mise ici en lumière.

(2) Edward ADRIAENSEN et Gustaaf SEGERS. De Collegiale Kerk van de H. Katharina te Hoogstraeten. Hoogstraten, 1895.

J. LAUWERYS. Gids voor Hoogstraten en Omtrek. Hoogstraten, 3^e uitgave, 1935.

Pour complément de bibliographie, consulter l'ouvrage « De Glasschilderkunst in België, Repertorium en Documenten, door J. HELBIG », Anvers, 1943 : registre bibliographique, nos 4, 174, 292, 293, 424, 432 et 462.

L'église Sainte-Catherine (3) et le Gelmelslot ou château comtal (4) furent les deux principaux édifices que cette pleïade d'élite orna à profusion grâce surtout au mécénat local d'Antoine de Lalaing, premier comte d'Hoogstraten, et de sa femme, Ysabeau de Culemborg.

Que sait-on des différents artistes mentionnés ci-dessus, quelle fut la participation de chacun d'eux dans les vitraux d'Hoogstraten et quels caractères distinguent leur travail respectif ? Telles sont les questions auxquelles nous nous efforcerons de répondre brièvement.

1. ANTONIS EVERSOEN.

Le nom de cet artiste, natif de Culemborg, nous a été révélé par P.J.W. Beltjes, premier lieutenant de l'armée néerlandaise en Insulinde, qui l'a trouvé aux « Rijksarchieven » d'Arnhem (5).

Dans les archives du Gelmelslot et de l'église Sainte-Catherine, conservées à Hoogstraten, ce peintre verrier est toujours désigné sous le nom d'« Antonis van Culemborg », sauf dans deux cas où son prénom est suivi d'un nom propre peu lisible qu'on a cru être « Onerdt » et qui aurait dû se lire « Everdt » ou « Everds » (pour Eversoen) (6).



Fig. 1



(3) La construction de l'église Sainte-Catherine débuta en 1525 et sa consécration eut lieu en 1544.

Dates intermédiaires : 1529, achèvement du haut chœur,
1530, chœurs latéraux,
1531, chapelle comtale et transept,
1532, chapelles latérales,
1536-1550, tour,
1541, nef.

(4) Le château fut baptisé du nom d'un chef normand, son fondateur légendaire au IX^e siècle ; il fut remanié et agrandi en 1525.

(5) « Archief der Heeren en Graven van Culemborg », aux « Rijksarchieven in Gelderland » à Arnhem.

(6) Monsieur le Doyen Lauwerys a bien voulu décalquer à notre intention les deux mentions du nom d'Antonis EVERDS dans les archives du Gelmelslot, fasc. 12, p. 2 v^o et p. 34 v^o (mai-août 1528). Voir *fig. 1*.

Le plus grand titre de gloire de cet éminent praticien est certes l'exécution des sept verrières absidales du chœur de l'église d'Hoogstraten, œuvres qu'on peut lui attribuer d'une manière certaine. Il en dessina lui-même ou en fit dessiner à ses frais les cartons, qu'il céda en 1533 au comte Antoine de Lalaing pour dix Livres (7). L'artiste peignit ces verrières de 1531 à 1533 dans son atelier à Culemborg et les fit transporter à destination. Il reçut en moyenne 95 florins brabançons pour l'exécution de chacune des trois premières fenêtres et 85 pour chacune des quatre autres (8). Cette superbe série se rapporte à la glorification des sept Sacrements et comporte neuf portraits historiques représentant le cardinal Guillaume van Enckevoort, Charles Quint, Isabelle de Portugal, Ferdinand I avec Anne de Bohême, Philibert de Savoie avec Marguerite d'Autriche et Antoine de Lalaing avec Ysabeau de Culembourg.

Les autres œuvres d'Eversoen, que nous ne connaissons que par des données d'archives, ont disparu.

En 1524, il exécuta deux verrières pour le monastère du Saint-Sépulchre à Culemborg, l'une pour le compte de Charles Quint, l'autre pour celui d'une donatrice dénommée « Vrouwe van Savoye » (9), sans doute Marguerite d'Autriche, épouse de feu Philibert le Beau de Savoie.

De 1524 à 1528, Antoine de Lalaing lui fit faire plusieurs vitraux destinés à son château d'Hoogstraten, dit Gelmelslot (10).

En 1530 Eversoen s'offrit pour l'exécution d'une verrière que Charles Quint voulait octroyer à la « Buurkerk » d'Utrecht, mais le travail fut finalement confié à Jan Pietersz d'Oudewater. Celui-ci avait reçu ordre d'en faire dessiner le carton par Jean Gossart de Mabuse. Ce dernier étant mort sur ces entrefaites, ce fut un autre maître, resté inconnu, qui en assumait la composition (11).

(7) Archives d'Hoogstraten, Kerkbouwrekeningen :
1533, n° 17, f° 269 v° : « Antonis den glaesmaker van Culemborch vuyt scrivene ende laste van mynen heere tot behulp van zynen oncosten van den glasen van Culemborch te brengene omme alhier te comen setten, VI L. Ende noch XIII L. op rekeninge van zynen weercke der aff de X L. zyn voer zynen patronen die myn voers. heere daer voere van hem gecocht heeft ende III L. op rekeninge van dat myn heere hem sculdich es tsamen XX L. »

(8), (9) et (11). Ces renseignements nous ont été communiqués par M. Beltjes.

(10) A. Archives d'Hoogstraten, Gelmelrekeningen :
1528, f° 34 v° : « Betaelt Antonis Everds glaesmaker van Culemborch v daige in Junio a° xxviiij op rekening van de glasen die hy mynen heere maect xx L. Noch den zelven op rekening van de glasen die hy gemaect ende geleverd heeft opten huuse van Gelmel in de groote xale aldair cxi L. »

B. Archives d'Arnhem, consultées par M. Beltjes.

La ville de Lierre chargea Eversoën en 1536 d'exécuter une verrière, qui fut placée à l'église d'Hoogstraten et soldée en 1544-45 (12).

Nous ne pouvons juger du style d'Eversoën que d'après les panneaux originaux remontant à 1531-1533 et ornant encore les verrières absidales de l'église Sainte-Catherine (voir *fig. 8*). Les autres parties ont été reconstituées par Jean-Baptiste Capronnier, peintre verrier bruxellois, de 1841 à 1846.

Le triomphe des principes décoratifs de la Renaissance italienne dans ces œuvres est un phénomène tout naturel à cette époque. Le contraire serait exceptionnel. Même l'aspect particulièrement somptueux des architectures et des draperies ne suppose nullement que l'artiste ait été en Italie. On y relève, d'autre part, une influence marquée de la gravure allemande contemporaine, tant dans la manière nerveuse de concevoir le pli que dans le caractère des visages (*fig. 2 à 4*). Il est intéressant de comparer ces visages avec ceux qui furent repeints par Capronnier et qui manquent complètement de personnalité. Quant au coloris très vif de ces vitraux, Adriaensen et Segers y distinguaient deux palettes différentes dûes à deux artistes distincts (13). Ceci n'est que la conséquence naturelle des restaurations de Capronnier au XIXe siècle.

Il n'est pas possible d'affirmer d'une manière certaine qu'Eversoën dessina lui-même les cartons des sept verrières absidales d'Hoogstraten. Jan Pietersz d'Oudewater, qui l'évinça, comme nous l'avons vu plus haut, pour l'obtention du travail à Utrecht, dut exécuter la verrière de Charles Quint d'après un vidimus fourni par son illustre client (14) et selon des cartons qu'il dut faire dessiner à ses propres frais (15) par un artiste peintre. Le contrat, qui comportait cette clause, en tenait compte pour le prix de revient total de l'œuvre, soit 109 L. 17 s.

(12) Archives d'Hoogstraten, Kerkbouwrekeningen :

1544-45, f° 17 :) Peeter Augustyns van tgelas tot Ryckevorsel te doen halen dat de stadt van Lier gegeven heeft iij 1/2 s. — Geerden Snels van beert omme mede te stellen doemen tgelas setten vij s. » — f° 17 v° : « Joes Fruytiers van de stellinge te maken doemen tgelas van Lier setten vij s. » — f° 18 : « Betaelt Adriaen de vorster van verteerden costen die de glaemaker van Culemborg daer gedaen hadde doens hy tgelas van Lier setten xlvj s. »

J. LAUWERYS, op. cit., p. 38.

(13) « Antonio Worms overtrof zijnen mededinger door de kracht van zijn koloriet en de verscheidenheid der tinten : gene schilderde breder en helde meer naar het zwart over. » E. ADRIAENSEN et G. SEGERS, op. cit., p. 75.

(14) « ... achtervolgende 't vidimus tot Bruessel daarvan geconcipteert... » (P. J. W. BELTJES, Nogmaels « Een door Karel V aan de Buurkerk geschonken glasraam », Maandblad van « Oud-Utrecht », 1 September 1947, p. 43).

(15) « ... mits condicien dat hy tot zyner coste zoude vercrigen ende doen maecken dat patroen by meester Jennin van Mabuse... » (P. J. W. BELTJES, op. cit., p. 43).

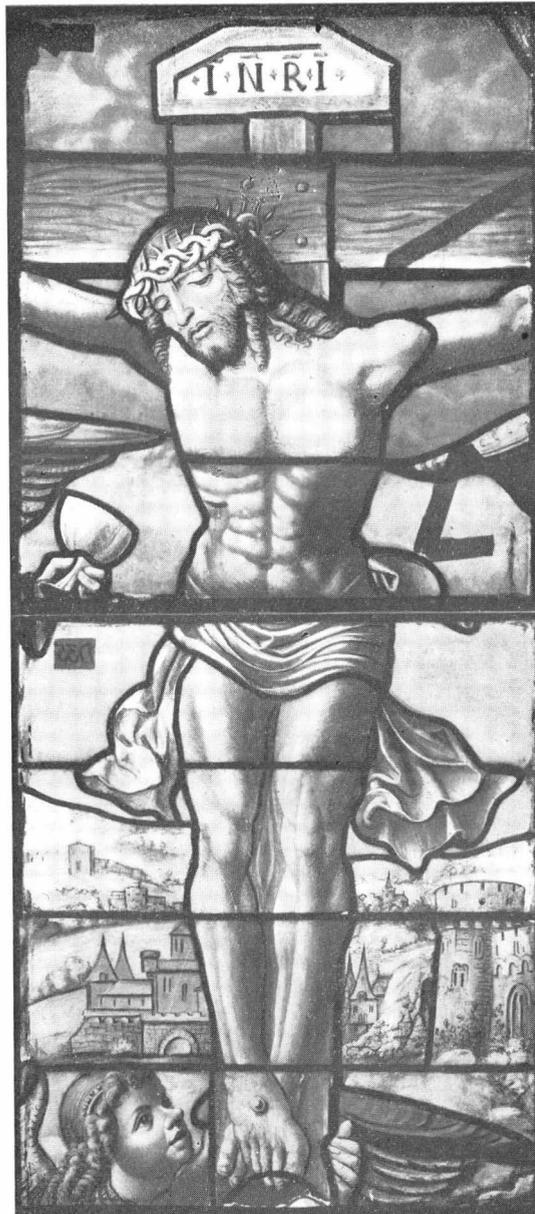


Fig. 2. — Christ, par Eversoën.

6 d. On ne peut donc pas écarter l'hypothèse qu'Eversoen vendit au comte de Lalaing des cartons qui lui appartenaient, mais qu'il aurait fait exécuter par un autre artiste. Quoiqu'il en soit, il n'en demeure pas moins vrai que la facture de ses verrières implique en Eversoen le talent d'un peintre verrier de grande classe.

2. ANTONIO WORMS.

Adriaensen et Segers, dans leur première étude (16), avaient établi une distinction très nette entre Antonie « Onerdt » (c. à d. Everds de son vrai nom), natif de Culemborg en Hollande et y résidant (17) et Antonio « Worms », d'origine probablement germanique et habitant Cologne (18). Après nous avoir appris que le premier de ces deux peintres verriers fut chargé d'exécuter les sept verrières absidales du chœur d'Hoogstraten et en vendit les cartons (19), ils n'hésitent cependant pas à attribuer au second ces mêmes verrières du chœur, sauf la quatrième et la partie supérieure de la troisième (20).

Les auteurs en question ne nous donnent pas les sources qui leur auraient révélé le nom de ce mystérieux Antonio Worms, ce second Antoine, qui est comme le double et l'ombre magnifiée du premier ! Ils se contentent de jouer aux magiciens qui tirent un secret d'une formule abracadabrante. Cette formule, ils la trouvent inscrite sur un fronton au sommet de la cinquième verrière : « *Afowrslobmanimantur* ». Nos prestidigitateurs nous en révèlent aussitôt le sens « ANTONIO WORMS LOCATORE Basilica (sic) Muri *Animantur* » (21). Sans doute avaient-ils relevé à une source quelconque le nom d'Antonio Worms, verrier résidant alors à Cologne. Comme le W détonait dans l'inscription latine en question et comme « WRS » suggérait assez normalement Worms... la conjonction se fit dans leur esprit. C'est ce qui a incité des archéologues allemands à penser qu'il s'agirait peut-être d'Antoon Woensam, artiste bien connu originaire de Worms.

(16) E. ADRIAENSEN et G. SEGERS, op. cit.

(17) Ibid., pp. 30-31.

(18) Ibid., p. 75.

(19) Ibid., p. 57 : « De eerste gelastte men in 1531 de zeven groote ramen uit het hooge koor te *vervaardigen* », « Antonis ontving tien pond voor de geleverde patronen die Lalaing van hem gekocht had ».

(20) Ibid., p. 75 : « Hij is, naar allen schijn, de *maker* van de kerkglazen ter uitzondering van n° 4 en het bovengedeelte van n° 3 ».

(21) « Antoine Worms plaçant, les murs de la basilique sont animés ».

Mais nos prestidigitateurs durent bientôt déchanter. En 1910, en effet, dans la revue *Taxandria* (22), Adriaensen, revenant sur sa mention d'Antonio Worms, identifie celui-ci avec Antonie Onerdt... qu'il fait naître à Worms et séjourner à Culemborg ! Il espérait ainsi concilier ses contradictions précédentes par ce nouveau tour de passe-passe, en réduisant à une seule personne ses deux Antoine.

Une chose est donc certaine c'est qu'un seul peintre verrier exécuta les sept verrières absidales de l'église Sainte-Catherine et ce verrier, les archives nous le mentionnent : c'est Antonis Eversoen, natif de Culemborg (23).

Les récentes découvertes de M. Beltjes dans les archives d'Arnhem ont confirmé que le rôle, joué prétendument à Hoogstraten par le mystérieux Worms, doit être relégué parmi les belles légendes illogiques.

3. CLAES MATHYSSEN.

Cet artiste fut inscrit comme maître dans les Liggeren de la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1512 sans mention de profession (24). Six ans plus tard on retrouve son nom parmi les artistes admis à la maîtrise en 1518 et cette fois il est accompagné de la mention « glaesmakere » (25). Cette double inscription fait présumer que Mathysen fut d'abord agréé dans une autre profession que celle de verrier, peut-être celle de peintre, et que ce ne fut que sous le décanat de Jan Leers et de Dirick Vellert, deux peintres verriers réputés, qu'il obtint son admission à la maîtrise de vitrailleur.

Dans l'entretemps il s'était fixé à Hoogstraten en 1515 (26), où il acheta le droit de bourgeoisie. Fidèle à sa commune d'adoption, il y travailla assidûment pendant une trentaine d'années et y mourut en 1547 ou 1548.

(22) « *Taxandria* », Turnhout, 1910, VII^e année, pp. 196-197.

(23) Archives d'Hoogstraten, Kerkbouwrekeningen :
1531, n^o 14, f^o 231 : « Henric Lenaerts van dat hy tot Culemborg Antonis den glaesmaker droech de patronen van de harnassche van de glazen van den hooghen coer, XVIII s. ». 1533, n^o 17, f^o 271 v^o : « Henric Lambrechts van dat hy vuyt laste van mynen heere de VII glazen van Antonis van Culemborch ende de VI glazen van Claes de glaesmaker al in den hooghen coer staende gemeten heeft daer over geweest twee daigen te X s. facit XX s. ».

Voir aussi note 7.

Archives d'Arnhem, consultées par M. Beltjes.

(24) Ph. ROMBOUTS et Th. VAN LERIUS. Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint-Luc. Anvers, 1872, I, p. 77.

(25) Ibid., I, pp. 89 et 90.

(26) B. W. VAN SCHIJNDEL. Hoogstraten's oude huizen en familie's. Brecht, 1940-1943, IV, p. 15, n^o 405.

Il fut l'auteur, entre autres, des six verrières latérales du chœur de l'église Sainte-Catherine (27), où il représenta plusieurs membres de la famille de Lalaing. Cette série, placée de 1528 à 1531, se détaille comme suit :

A. Vitrail aux effigies de Joost de Lalaing et Bonne de la Viesville. Ce Joost, mort en 1483, était le père d'Antoine de Lalaing, premier comte d'Hoogstraten. Le vitrail, qui porte encore la date de 1531, a été complètement renouvelé en 1890 par J.B. Capronnier, qui l'a signé bien ostensiblement.

B. Vitrail aux effigies d'Antoine de Lalaing et d'Eléonore de Montmorency, mariés en 1560. Le personnage en question était le 3^me comte d'Hoogstraten et petit neveu d'Antoine de Lalaing, premier comte. Ce vitrail, signé « J.B. Capronnier fecit 1888 », est lui aussi complètement renouvelé, sujet y compris !

C. Vitrail aux effigies de Philippe de Lalaing et Anne de Rennenberg. Cette fois il s'agit du 2^e comte d'Hoogstraten, neveu du premier comte. Cette verrière ancienne, restaurée toutefois par Capronnier vers 1888, porte deux fois la date de 1530 inscrite sur un décor architectural mais, constatation déroutante et contradictoire, le mariage des donateurs n'eut lieu que le 28 janvier 1532 (28).

Comment purent-ils dans ce cas figurer ensemble sur un vitrail de 1530 ? ! Le sujet a sans doute été renouvelé au cours du XVI^e siècle par Claes Mathysen lui-même ou son fils, en laissant subsister la date initiale dans l'entourage.

D. Vitrail aux effigies de Jean van Cuyck et François van Borselen. Cette fenêtre a été renouvelée en 1571, sans doute par Mathys Claes, fils de Claes Mathysen, et a été restaurée par Capronnier vers 1888.

E. Vitrail aux effigies de Floris d'Egmont et Anne de Berghes, grands-parents d'Eléonore de Montmorency. L'œuvre dans son état présent remonte probablement aussi à 1571 et a subi, comme la précédente, de substantielles restaurations par Capronnier.

F. Vitrail aux effigies de Charles de Lalaing et Marguerite de Croy-Chimay. Le donateur, frère de Philippe de Lalaing, était 2^e comte de Lalaing en France. Ce vitrail, assez bien conservé quoique restauré par Capronnier, est daté 1528. C'est le plus ancien de la série (*fig. 6*).

(27) Archives d'Hoogstraten, Kerkbouwrekeningen : 1530, n° 10, f° 162 : « Ierst betaelt Claus Mathys glaemaker op rekening van VI glaesen vensteren die hy maect voer de keercke 1 L. ».

(28) J. LAUWERYS, op. cit., p. 11.

En se basant sur le témoignage explicite des archives d'Hoogstraten (29), on peut encore attribuer à Claes Mathysen les trois verrières de la chapelle latérale nord, dont une est demeurée presque intacte, tandis que des deux autres il ne reste qu'un tympan, semblable à celui de la verrière subsistante.

Il semble qu'en 1533 ces trois verrières étaient déjà placées (30). Celle qui a échappé à la destruction est une œuvre de première classe. Elle représente Charles de Lalaing et Jacqueline de Luxembourg, accompagnés de leurs patrons (*fig. 7*) dans un très beau décor architectural. N. Beets a cru pouvoir y reconnaître la main de Dirck Vellert (31). Cependant les archives nous révèlent clairement que l'exécution en est due à Mathysen. On relève toutefois une sensible différence de style entre cette verrière et celles que Mathysen plaça dans le chœur. Mais comme ces dernières ont subi au cours des âges de multiples restaurations, on y décèle plusieurs factures différentes et il se pourrait fort bien que la plupart des parties essentielles en aient été renouvelées.

C'est donc plutôt sur la verrière de Charles de Lalaing, admirablement conservée, qu'il nous faut nous baser pour apprécier la facture de Mathysen. L'on peut affirmer que celle-ci est superbe et classe l'artiste parmi les meilleurs vitraillistes de son temps. Dans l'hypothèse gratuite que Vellert soit intervenu ici, ce ne peut être que comme cartonnier.

Tous les autres vitraux peints par Claes Mathysen à l'église Sainte-Catherine comme ceux de la sacristie (1530), de l'oratoire comtal (1531) et du transept (1543-44), ont disparu (32).

Au Gelmelslot, le rôle rempli par Mathysen comme peintre verrier fut aussi prépondérant, ce qui prouve qu'il était dans ce domaine le collaborateur préféré

-
- (29) Archives d'Hoogstraten, Kerkbouwrekeningen :
1533, n° 17, f° 269 : « Claesen de glaesmaker op rekening van de drie glasen staende in onse liever Vrouwen choer doer handen van Lazarus Tuycher 1 L. ».
- (30) Le tympan ancien de la verrière renouvelée par Capronnier en 1890 porte cependant la date 1535 (J. Lauwerys, *op. cit.*, p. 34).
- (31) N. BEETS. Dirick Jacobsz. Vellert, peintre d'Anvers. *L'Art Flamand et Hollandais*, XXVI, 1925, pp. 116 à 145.
- (32) Archives d'Hoogstraten, Kerkbouwrekeningen :
1530, n° 10, f° 135 v° : « Clausen de glaesmaker van diverssche glasen staende in de sacristie in de ramen... ».
1531, n° 14, f° 228 v° : « Betaelt Clausen de glaesmaker van diverssche partien van glasen staende in oratoer van mynen heere aan de keercke belopende iij L. iij s. ».
1543-44, f° 17 v° : « Betaelt Claes de glaesmaker voer oud ende nieuwe glasen die hy in den buyck van der kercken geleverd heeft beloopende tsamen xvij kg. xj s. ».



Fig. 3. — Eversoen



Fig. 4. — Eversoen



Fig. 5. — Pierre Coecke
ou son école.

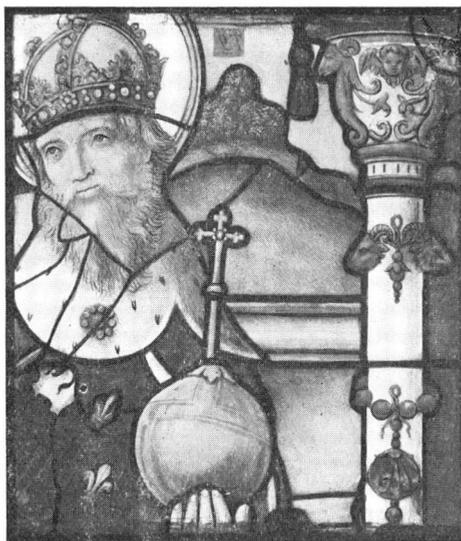


Fig. 6 — Claes Mathyssen
et Mathys Claes ?

*(Vitrail de Charles de Lalaing et de
Marguerite de Croy-Chimay).*

du comte de Lalaing. Les comptes du château mentionnent, outre de nombreuses réparations faites aux anciens vitraux, un apport impressionnant de nouvelles verrières en 1525, 1526, 1527, 1528, 1530 (pour 80 Livres !), 1531, 1537, 1539 et 1540 (33).

Afin d'apprécier à sa juste valeur l'œuvre de ce diligent artiste, il est utile de relever les sommes qu'il toucha comme salaire de ses travaux. Pour les six verrières du chœur au dessus des stalles, Claes Mathysen reçut 50 L. en 1529, 100 L. en 1531 et 130 L. en 1532, soit un total de 280 L. ou peut-être plus encore étant donné que plusieurs cahiers de comptes de la construction de l'église en ces années font défaut et pouvaient comporter des paiements supplémentaires consentis à l'artiste. Si l'on calcule la moyenne de ces prix par verrière, on obtient la somme de 46 L. Mais comme ces verrières n'ont que la moitié à peine de la superficie des verrières de l'abside, œuvres payées à Eversoen 95 ou 85 L., il s'en suit que le travail de Mathysen était apprécié à l'égal de celui de son célèbre confrère de Culemborg.

La même constatation s'impose au sujet des trois verrières de la chapelle mariale, pour lesquelles il reçoit, en 1533, 117 L. 19 s., qu'on peut vraisemblablement répartir comme suit : 46 L. pour chacune des deux verrières septentrionales et 25 L. pour celle surmontant l'autel, beaucoup moins grande que les autres. C'est encore une fois un prix analogue à celui accordé au travail d'Eversoen. Ce dernier reçut, d'après les comptes conservés dans les archives d'Hoogstraten, un total de 625 L. Claes Mathysen, de son côté, toucha au moins 320 L. pour les travaux qu'il assumait au château, 413 L. pour ceux qu'il exécuta à l'église et encore 22 L. pour des travaux courants d'entretien, soit en tout au moins 755 L. Tout ceci met en lumière l'importance de l'œuvre de Mathysen à Hoogstraten et l'estime assidue que lui témoignèrent ses concitoyens. L'artiste possédait au n° 127, à une centaine de mètres de l'église, une maison qu'il avait achetée en 1522. Il occupa le poste honorifique bisannuel de marguillier, de la Noël 1536 à la Noël 1538. A en juger d'après les dépenses occasionnées à cet effet, il bénéficia après sa mort d'un service funèbre de première classe et paraît avoir été

(33) Archives d'Hoogstraten, Gelmelrekeningen :

1530, n° 19, f° 16 v° : « Claus Mathysen glaesmaker b. voer de glaesen in de camer van Culemborch ende inden toerren van Oestenric bedragende soo heele soo halve cruysvensteren daer voer hy hebben soude na de voerwaerde by mynen heere met hem gemaect xiiij L. voer elck cruysvenster facit lxx L. »
Etc.

inhumé à l'église sous une pierre tombale, comme ne pouvaient en faire placer que les familles les plus fortunées (34).

4. CORNELIS COKEMEESTER eut un rôle beaucoup plus modeste que les peintres verriers précédents. Il fut chargé surtout de travaux d'entretien et de réparation et aidait ainsi Mathysen dans sa tâche. On lui confia cependant, en 1536 et 1537, l'exécution de médaillons historiés en grisaille, destinés à orner les fenêtres de la « nouvelle salle » et de diverses dépendances du Gelmelslot (35).

5. ARNOULT VAN ORT, un des peintres verriers les plus en vue de l'école anversoise à cette époque, nous est bien connu par ses œuvres réputées, conservées à Tournai, Rouen et Londres (36).

Ce qu'il peignit pour Hoogstraten est malheureusement détruit et il n'en reste plus trace. En s'adressant à lui, le comte de Lalaing s'assurait une collaboration de premier ordre pour la décoration de sa chapelle castrale (37). Il ne semble pas, d'autre part, qu'Arnould de Nimègue ait travaillé pour l'église Sainte-Catherine.

6. MATHYS CLAES.

La révélation de cet artiste, fils de Claes Mathysen, est due à Monsieur le Doyen Lauwerys.

Cité pour la première fois en 1541-42, le jeune Mathys ne reçoit qu'un pourboire de 8 s. à l'occasion du placement d'une verrière dédiée à Saint Antoine et exécutée très probablement par son père. C'est lui également qui place en 1544-45 la verrière donnée par le marguillier Cornelis Bouwens et exécutée vraisemblablement dans l'atelier paternel. Il ne reçoit de même à cette occasion qu'un pour-

(34) Tous ces détails nous ont été obligeamment communiqués par M. le Doyen Lauwerys.

(35) Archives d'Hoogstraten, Gelmelrekeningen :

1536, n° 35, f° 19 v°; n° 37, f° 29 v°.

1537, n° 38, f° 26.

(36) Bibliographie concernant Arnould van Ort de Nimègue : voir J. HELBIG, op. cit., p. 238. Le spécialiste attitré de la question est Monsieur Jean LAFOND de Rouen.

(37) Archives d'Hoogstraten, Gelmelrekeningen :

1528, n° 12, f° 33 v° : « Augustynen de schalidecker van dat hy Mr. Aerts van Nymweghen knechten de glasen opte bovenste capelle hielp setten, x s. ».

1529, n° 15, f° 22 v° : « Noch doer handen als voer Mr. Aert van Nymwegen by twee zyne quittancien, lxxx L. ».

hoire de 8 s. A partir de 1545 jusqu'en 1575 son nom intervient souvent dans les comptes de l'église à l'occasion de diverses réparations aux verrières, entre autres à celles du chœur. En 1562-63 il touche la somme importante de 45 florins, rien que pour des travaux de restauration.

Les seules œuvres personnelles qu'on peut attribuer d'une manière certaine à Mathys Claes sont, d'une part, un nouveau panneau placé en 1553-54 dans une des verrières du haut chœur et pour lequel il touche 16 s. et, d'autre part, la verrière actuellement disparue qu'il exécuta en 1555-56 pour la fenêtre du grand porche sous la tour (38). Il est fort probable, en outre, qu'il renouvela dans le chœur deux des six verrières dûes à son père, à savoir celles qui datent de 1571.

L'église et le château d'Hoogstraten possédaient déjà de son temps une riche décoration translucide et, d'autre part, la situation politique devenait orageuse pour s'exarcerber à partir de 1565, à l'occasion du Compromis des Nobles suivi des excès iconoclastes et de l'arrivée du duc d'Albe dans les Pays-Bas. Rien d'étonnant donc à ce que le rôle de Mathys Claes ait été moins brillant que celui de son père.

7. HENDRIK ADRIAENSEN, sans doute le même que celui qui fut reçu bourgeois d'Hoogstraten le 4 décembre 1598, était né à Dordrecht. Les comptes de l'église citent « Heynrick de gelasmaker » à diverses reprises pour des réparations faites aux verrières de 1596 à 1610. Nombreux furent les dégâts occasionnés par la guerre qui sévissait alors entre les Espagnols et les Provinces Unies, aussi Adriaensen a-t-il du pain sur la planche. Il doit d'abord, en 1596-98, restaurer les vitraux du chœur. Il intervient de nouveau en 1602-03. Ensuite, de 1606 à 1610, il remet successivement en bon état le vitrail de la tour, puis celui des Etats de Hollande dans le chœur Sainte-Catherine pour la somme importante de 60 florins, enfin un des vitraux de la chapelle de la Sainte Vierge, ainsi que le vitrail de la sacristie et celui « au dessus de Saint Jean » (39).

Mais, d'autre part, à partir de la 2^e moitié du XVI^e siècle et surtout au XVII^e on surseoit à la restauration de certains vitraux en bouchant tout simplement les

(38) Archives d'Hoogstraten, Kerkrekeningen :
1555-56, f^o 19 v^o : « Mathys gelaesmakers op rekeninge van den gelas in den kercktooren geset, x kg. ».

(39) Archives d'Hoogstraten, Kerkrekeningen :
1606-1610, f^o 46 : « Heynrick de gelaesmaker heeft aangenomen het gelas in den thoren te maken, ende het gelas voer sinte Catelnyen te versien, daarvan hem betaelt 1x kg. » Etc.

fenêtres, plus ou moins provisoirement, au moyen de paille (« mette stroye ») ou de briques (« toegemets ») ou plus fréquemment encore de clayonnage enduit d'argile (« toegevit ende geleemt »), comme ce fut le cas en 1605-1606 pour la verrière du chœur du S. Nom de Jésus (40).

8. L'activité des PEINTRES VERRIERS DU XVII^e SIÈCLE, à Hoogstraten comme ailleurs, ne pouvait guère dans ces circonstances prétendre égaler celle de leurs prédécesseurs du XVI^e siècle. Le goût n'y était plus ni la faveur des mécènes. Aussi, le rôle des quelques vitraillistes de l'époque baroque que l'on peut signaler dans la petite ville campinoise, est-il des plus modestes.

De HANS VAN ROYE on sait seulement qu'il reçut 13 florins 6 shellings pour une verrière qu'il refit en 1603-05 (41). Cet artiste, inscrit en 1585-86 comme apprenti dans la Gilde anversoise de Saint-Luc, y obtint sa maîtrise en 1591 (42).

KAERL DE GELAESMAKER VAN BREDA se vit adjugé à deux reprises, de 1606 à 1610, des restaurations à faire aux vitraux, une première fois à ceux du haut chœur pour 34 florins et, une seconde fois, dans des fenêtres non spécifiées (43).

De GUILLIAM DE GELAESMAKER nous ne savons jusqu'à présent que le fait de sa présence à Hoogstraten. Il était logé à l'auberge « De Swaen » en 1617. Le nommé AERT DE GELAESMAKER, qui habitait le n° 104 en 1621, s'identifie vraisemblablement avec AERT ANDRIESEN gelaesmaker, signalé à quatre reprises dans les comptes de l'église Sainte-Catherine, une première fois en 1616 pour la somme importante de 34 Kg., puis en 1618, 1621 et 1625. Enfin, HERMAN VAN DER BORCH, VAN BORGHT ou VAN DEN BUEERCHT gelaesmaker, est cité sous ces trois variantes en 1614, 1615 et 1629 (44).

-
- (40) Archives d'Hoogstraten, Kerkrekeningen :
1605-1606, f°9 v° : « Den v November betaelt aen Jan Cornelis van dat hy het gelas in den Soeten Naem Jesus choir heeft toegevit ende geleynt, xxxvj s. »
- (41) Archives d'Hoogstraten, Kerkrekeningen :
1603-05, f°32 : « Aen Hans van Roye gelaesmaecker van gelas dat [hy] voor de kercke heeft gemaect ende beset, xiiij gl. vj s. »
- (42) Ph. ROMBOUTS et Th. VAN LERIEUS, *op. cit.*, I, pp. 298, 310 et 364.
- (43) Archives d'Hoogstraten, Kerkrekeningen :
1606-10, f°63 : « Kaerl de gelaesmaker van Breda van dat hem de gelaesen in de hooge choir aenbesteet syn ter presentie van den schouteth ende Michiel Ghys Aerts ter somme van xxxiiij kg. »
1606-10, f°64 v° : « Item doen de gelaesen aen Caerl den gelaesmaker aenbesteet werden present de schouteth ende Michiel Ghys Aerts int gelach gegeven, ij kg. »
- (44) Renseignements inédits relevés par M. le Doyen Lauwerys dans les archives d'Hoogstraten.



Fig. 7 — Vitrail de Charles de Lalaing
et de Jacqueline de Luxembourg (détail)
par Claes Mathysen

Il n'est guère probable que nous en apprendrons jamais davantage sur le travail de ces derniers peintres verriers. Aucune trace de verrières, exécutées au XVII^e siècle ne subsiste, en effet.

Tel est aussi le cas, semble-t-il, de JACOB DE LACOURT, dernier peintre verrier connu ayant travaillé à Hoogstraten et signalé dans les archives de l'église Sainte-Catherine de 1651 à 1658. Ces textes, laconiques comme d'habitude, ne nous révèlent guère la nature de ses interventions. Cet artisan, que l'on charge entre autres de badigeonnages à la chaux, s'est borné sans doute à restaurer les anciennes verrières subsistantes et à placer ailleurs du verre incolore (45).

9. PIERRE COECKE.

Pour tout observateur attentif, les rapprochements à faire entre la grande verrière des Etats de Hollande représentant la Dernière Cène (1535) et le tableau de Pierre Coecke offrant le même sujet aux Musées Royaux des Beaux Arts de Bruxelles (1531) sont tellement frappants, qu'il est impossible de nier que le vitrail est, si pas de la même main, du moins nettement inspiré de l'œuvre du maître d'Alost. La composition générale du vitrail est la même que celle du tableau. Ici et là s'affirme le dynamisme de ces personnages démocratiques, aux cheveux désordonnés et aux gestes brusques (fig. 5). L'arrière-plan du vitrail, avec ses monuments étranges représentant Jérusalem, rappelle les gravures turques de Coecke. Des détails évidemment empruntés au tableau se répètent dans le vitrail, comme le panier à pains, la corbeille à fruits et le chien placés à l'avant-plan. C'est aussi le détail, insignifiant mais très significatif, de la petite niche de pain posée en équilibre au tout bord de la table, qui nous révèle la communauté d'origine des deux œuvres.

Il ne peut être question ici, comme auteur du carton de ce vitrail, de Bernard Van Orley, dont les œuvres de 1537-1540 à la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles nous montrent un talent bien différent. D'une part, les personnages n'y ont pas cet aspect patibulaire et rustique qu'ils offrent ici et, s'ils se déchaînent sous le coup de sentiments violents, ils sont pourtant d'une autre race que les apôtres de Coecke. Van Orley n'aurait pas peint une *Dernière Cène* aussi agitée et il aurait idéalisé la figure du Christ. D'autre part, le décor architectural composé par le

(45) Archives d'Hoogstraten, Kerkrekeningen :

1652-53, f°62 v° : « Item alnoch heeft den rendant betaelt aen Jacob de la court van dat hy de kercke heeft helpen veygen ende witten ende de gelasen versien ende nieu ingeseth, clxxxj gl. x s. » Etc.

maître bruxellois est une conception purement monumentale traitée en grisaille, à l'antipode de la façade multicolore et pittoresque que nous voyons à Hoogstraten.

L'hypothèse que Jan Deys de Culemborg serait l'auteur du carton de cette verrière est encore moins admissible, étant donné que cet artiste peintre était encore tout jeune enfant en 1535 et qu'il ne semble jamais s'être occupé de peinture sur verre (46).

A la verrière des Etats de Hollande faisait face celle de la Ville d'Anvers. Cette œuvre, peinte en 1533, probablement par le même artiste que son pendant, avait été restaurée de fond en comble par Capronnier en 1856. Elle fut détruite en 1944.

CONCLUSION.

Dans les vitraux anciens de l'église Sainte-Catherine d'Hoogstraten qui subsistent encore, nous pouvons distinguer quatre groupes principaux, présentant chacun des caractères bien définis.

1. Eversoen s'affirme par sa facture personnelle, nerveuse et assez sculpturale, trahissant l'influence de la gravure allemande (fig. 2 à 4).

2. La technique de Claes Mathysen, si on l'admet comme auteur du vitrail de Charles de Lalaing, est superbe ; sa grisaille est largement brossée avec enlèvement des clairs au pouce ou à l'aiguille. Il possède un sens décoratif de haute allure et se classe parmi les meilleurs vitraillistes de la Renaissance (fig. 7).

3. Dans les vitraux latéraux du chœur, œuvres dûes elles aussi à Claes Mathysen, mais remaniées substantiellement dans la suite, se révèlent au moins trois mains différentes, abstraction faite de celle de Capronnier, laquelle est très reconnaissable et malheureusement prépondérante.

Une de ces mains anciennes se distingue par une facture délicate, assez maigre et linéaire ; le modelé est discret et les chevelures sont rendues au moyen de nombreux traits fins (fig. 6). Il est intéressant de constater que cette facture se présente tant dans les vitraux datant de 1571, comme sur le visage de Saint Barthélémy appartenant au vitrail van Cuyck-Borselen, que dans ceux datant de 1528-1531, comme sur les figures de Sainte Marguerite et de Charlemagne faisant partie du vitrail de Charles de Lalaing. Il s'en suit que la facture en question ne peut appartenir qu'à un verrier de la seconde moitié du XVI^e siècle, auteur des

(46) D'après l'enquête de M. Beitjes.

verrières de 1571 et restaurateur de celles de 1528-1531, c.-à-d. vraisemblablement Mathys Claes, fils de Claes Mathysen.

De la deuxième main on ne relève qu'une fort rare intervention. Celle-ci est rude, grasse et même un tantinet grossière, comme dans les figures de Sainte Anne, de la Vierge et de l'Enfant Jésus, faisant partie du vitrail de Philippe de Lalaing (1530). Il s'agit évidemment de pièces renouvelées par un restaurateur, probablement du XVII^e siècle (47).

Enfin, la troisième main pourrait être celle de Claes Mathysen lui-même, dont il ne subsiste guère, semble-t-il, qu'une partie assez notable du décor Renaissance.

4. Très caractéristique, en fin de cause, est le style de Pierre Coecke ou de son disciple, avec sa tendance prononcée à l'effet pictural, son dynamisme, ses visages aux traits populaires et ses chevelures volages en masses laineuses (fig. 5). Il est le plus typiquement flamand (48) dans la brillante équipe des vitraillistes du XVI^e siècle qui travaillèrent pour l'église Sainte Catherine d'Hoogstraten.

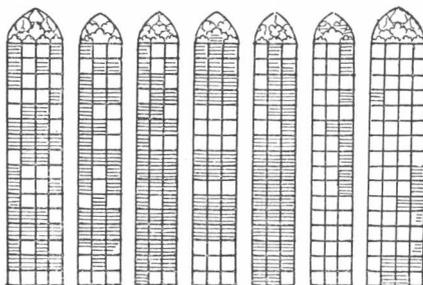


Fig. 8

Schema approximatif de l'état des verrières de l'abside, avant les restaurations de J. B. Capronnier. Les parties anciennes sont hachurées.

Jean HELBIG.

(47) On relève des factures semblablement décadentes et lourdes dans les vitraux du XVII^e siècle à la cathédrale d'Anvers.

(48) Préjordaenesque par sa vulgarité sublimisée et pré-rubénien par son dynamisme.

Notes supplémentaires : De nombreux fragments originaux provenant des anciennes verrières d'Hoogstraten sont devenus la propriété de M. Paulet, peintre verrier de Paris. Comme le déballage et la repose des verrières d'Hoogstraten peut encore tarder à se réaliser, nous n'avons pas voulu attendre plus longtemps pour publier cette étude, espérant pouvoir reprendre plus tard le même sujet, après examen minutieux des panneaux « in manu ».

IN EFFIGIEM LOMBARDI,
A. M.



Αὐτός ταυτοῦ σώμα γράφει Λόμβαρδος ἄριστος
ἔθεα καὶ ψυχὴν Λαμβολονίου γραφίς.

HVBERTVS GOLTZIUS³
HERBIPOLITA VENLONIANVS
ABRAHAMO ORTELIO GEO-
GRAPHO DOCTISSI-
MO S. D.

INCREDIBILEM mihi vos
I luptatem attulit Abrahame cū didissime vita
Lamberti Lombardi præceptoris mei, quam
ad me nuper Antuerpia misisti, eamque ceu varum ali-
quod κειμήλιον inter res mihi carissimas studiosissi-
mè hætenus seruavi. At quoniam nec gemmæ ipse
antequam eruantur & lucem accipiant magno in precio
sunt, semper in votis habui hanc etiam vitam, quò fieret
illustrior, omnibus communem facere: idque non so-
lum ut meam erga Lombardum obseruantiam publico
quoque testimonio, pro eius in me merito declararem:
ut cuius iam olim præceptis institutisque, quum me in
ipsius disciplinam tradidissem, in arte pingendi me non
mediocriter adiutum & profecisse vel lubentissimè
agnoscam: sed vel hinc potissimum quòd exacta quædam
lene & rectè pingendi ratio hic non minus absolute sit
expressa & tradita, quam ipsa Lombardi opera per se
sunt absolutissima. Ita ut virumque ipsorum, Lombardum
inquam & auctorem ipsum (qui tamen nomen hic
suum vulgari passus non est) ex æquo felices iudicem.
Lombardum quidem, quòd tantum virum natus sit
qui non solum eruditione præcellat, sed colorum, um-
brarum, linearum rationem, atque exactiora illa paucis-
que etiamnum cognita & paucioribus vsitata pingendi
arcana ita intelligat & capiat, ut omnes qui in eis vere
sati sunt mecum fateri cogantur neminè rectius ea describe

A 2 re 46

DOMINIQUE LAMPSON

LAMBERTI LOMBARDI... VITA

TRADUCTION ET NOTES

Si les historiens de l'art peuvent retracer la biographie de Lambert Lombard, mentionner le nom de ses maîtres et de ses bienfaiteurs, rappeler ses goûts et ses talents, c'est à son disciple et ami Dominique Lampson qu'ils le doivent.

Parmi ceux qui ont étudié le maître de l'école liégeoise du XVI^e siècle, il en est peu qui aient puisé leurs renseignements à la source même ; en effet, les exemplaires du livre de Lampson sont très rares et le latin dans lequel il est écrit pourrait rebuter les plus courageux philologues.

Ce sont ces raisons qui nous ont incités à donner la traduction de cet ouvrage. La personnalité de l'auteur nous a autorisés, à rappeler ici quelques aspects de sa vie et de ses talents.

Dominique Lampson est né à Bruges en 1532. Après avoir complété ses études à la faculté des Arts de l'Université de Louvain (1), il entra, en 1554, au service du cardinal anglais Reginald Pole et séjourna à Londres pendant quatre ans.

Pole qui était, à ce moment, archevêque de Canterbury et président du Conseil de la Couronne, avait vécu vingt-deux ans en Italie. Élégant humaniste, il s'était plu à grouper autour de lui un cénacle d'hommes instruits et cultivés (2). Nul doute que ce milieu savant et distingué eut sur l'esprit du jeune flamand la plus heureuse influence.

En 1558, après la mort du cardinal Pole, Lampson rentra en son pays. Christophe d'Assonleville, membre du Conseil privé à Bruxelles, le recommanda à Robert de Berghes qui venait d'être élu prince-évêque de Liège ; celui-ci lui confia la charge de secrétaire privé. Il mit dans l'accomplissement de sa tâche

(1) *Quartus liber intitulatorum*, fol. 241 r°, aux Archives Générales du Royaume à Bruxelles, Fonds de l'Université de Louvain, reg. N° 24.

(2) Dom BIRON et J. BARENNE, *Un prince anglais cardinal-légit au XVI^e siècle, Reginald Pole*, Paris, s. d.

des qualités telles que Gérard de Groesbeeck et Ernest de Bavière, le maintinrent successivement dans le même emploi. Lampson était logé au palais et Robert de Berghes reconnut ses services en lui octroyant des prébendes canoniales aux collégiales Saint-Denis et Saint-Pierre à Liège (3).

Lampson, qui n'appartenait pas au clergé, épousa, en 1569, Beelken (Isabeau) Schelen, de Hasselt. Il eut deux enfants : Marie et Gérard (4). Il mourut à Liège, le 17 juillet 1599 et fut inhumé en l'église Saint-Denis.

Dominique Lampson participa activement à la vie politique, religieuse, intellectuelle et artistique du temps.

Ses qualités de secrétaire privé autorisèrent les princes à lui confier des affaires très importantes. Aussi bien son nom apparaît-il sur les nombreux documents qui entourent le démembrement du diocèse en 1560 (5) et la révolte des protestants en 1567 (6). Enfin, c'est Lampson qui fut chargé, en compagnie des conseillers Fraypont et Meetkerke, de rédiger le traité appelé l'*Edit perpétuel*, signé à Marche, le 12 février 1577, par Don Juan d'Autriche et les représentants des Etats Généraux de Bruxelles (7).

L'amitié qui le lia à Torrentius et à Pierre Ximenius lui fit affronter également les problèmes religieux. Liévin Torrentius, avant d'occuper le siège épiscopal d'Anvers, remplit la charge de vicaire général au diocèse de Liège, il avait été chargé de défendre à Rome les intérêts de l'évêque de Liège, et honorait Lampson d'une entière confiance (8) ; pour Pierre Ximenius, ancien chapelain de Robert de Berghes, qui préparait un important ouvrage ayant trait à la contre-réforme catholique, Lampson ne ménagea ni les peines ni les démarches. Intermédiaire entre Ximenius et les polémistes du temps, Lampson qui recevait ses manuscrits, les transmettait à l'évêque d'Anvers, aux éditeurs Plantin et

(3) J. DARIS, *Histoire du diocèse et de la principauté de Liège pendant le XVI^e siècle*, Liège, 1884, pp. 239 et 629-630. E. PONCELET, *Inventaire des chartes de la collégiale de Saint-Pierre à Liège*, Bruxelles, 1906, p. LXXI.

(4) A. PAQUAY, *Frans Tittelmans van Hasselt*, Hasselt, 1906, pp. 155-158.

(5) X. de RAM, *Notice sur les lettres inédites de Levinus Torrentius, relatives à l'érection de nouveaux évêchés au XVI^e siècle et sur sa mission à Rome en 1560-1561* dans le *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, 1^{re} série, t. XVI, 1850, pp. 100-106.

(6) H. van NEUSS, *Lettres des princes-évêques de Liège au magistrat de Hasselt* dans le *Bulletin de la Société des Mélophiles de Hasselt*, t. XXII, 1885, p. 119, t. XXVI, 1889, pp. 147 ss. et t. XXVIII, 1892, pp. 81 ss.

(7) M. GACHARD, *Correspondance de Philippe II*, t. V (Bruxelles, 1879), p. 691, note 1.

(8) *Lettres de Torrentius*, Ms. N° 15704. Bibliothèque Royale de Bruxelles. Cet important manuscrit sera publié par M. DELCOURT et J. HOYOUX, sous le titre : *Correspondance de Lievin Torrentius*, le t. I, *Période liégeoise* (1583-1587), est sous presse.

Ortelius et au chef des huguenots Philippe de Mornay (9). Malheureusement l'ouvrage de Ximenius ne fut jamais publié.

L'humaniste liégeois qui possédait le grec, le latin, le flamand, le français, l'italien et l'espagnol, pratiqua ces différentes langues en prose et en vers.

Parmi les rapports épistolaires qu'il échangea avec les personnages illustres du temps, il convient de citer ceux qui lui valurent l'amitié de Juste Lipse (10).

Les nombreuses œuvres poétiques de Lampson parurent dans plusieurs ouvrages ; et son frère Nicolas, humaniste distingué, doyen de la collégiale Saint-Denis, à Liège, en réunit quelques unes dans un ouvrage intitulé *Dominici... ac Nicolai Lampsonii... selecta poemata*, publié à Liège, chez J. Tournay, en 1626.

Lampson avoue que dès l'enfance il se sentit poussé par un incroyable et naturel amour vers les Beaux-Arts. C'est ce goût qui lui fit entretenir une importante correspondance, en Italie, avec Georges Vasari, Le Titien, Frédéric et Thadée Zuccherò ; en France, avec Louis de Montjosieu, Denis Lambin et Guillaume Philandrier ; dans les Pays-Bas, avec Antonio Moro, Théodore Barentsen et Abraham Ortelius (11).

Amateur d'art, critique averti, collectionneur d'estampes et de monnaies, Lampson voulut aussi manier le crayon et le pinceau. Il s'initia à l'art de peindre dans l'atelier de Lambert Lombard et acquit le métier des orfèvres, le 14 novembre 1575 (12). Sa seule œuvre authentique aujourd'hui connue, est une grande toile représentant la scène du Calvaire, qu'il livra, en 1576, à l'église Saint-Quentin à Hasselt, où elle se trouve encore (13).

Ce sont ses qualités de peintre et d'humaniste qui déterminèrent Corneille van Veen à lui confier l'éducation de son fils Otto. Celui-ci allait s'illustrer sous le nom d'Otto Venius (14).

(9) X. de RAM, *Lettres de Laevinus Torrentius, évêque d'Anvers relatives à la publication d'un ouvrage de Pierre Ximenius* dans le *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*. 2e sér., t. VI, 1854, pp. 32-56 et J.H. HESSELS, *Abraham Ortelius Epistolæ* dans *Ecclesiæ Londino-Batavæ Archivum*, t. I (Cambridge, 1884), N° 154.

(10) P. BURMANNUS, *Sylloges epistolarum a viris illustribus*, t. I (Leyde, 1727), pp. 128-149.

(11) J. PURAYE, *Dominique Lampson, peintre, poète et critique d'art* (en préparation)

(12) J. BREUER, *Les orfèvres du pays de Liège* dans le *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, t. XIII, 1935, N° 570.

(13) J. GESSLER, *Le peintre liégeois Dominique Lampson et son calvaire à Hasselt* dans *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles, 1931, pp. 187-192.

(14) C. van MANDER, *Le livre des peintres*, édit. par H. HYMANS, t. II (Paris, 1885), pp. 271-272.

Outre la vie de Lombard, qui fait l'objet principal de cette publication, Lampson publia en 1572, un ouvrage intitulé *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniæ Inferioris Effigies* (Anvers, J. Cock, 1572). Celui-ci est un recueil de 23 planches gravées représentant les peintres célèbres des Pays-Bas. Chacun de ces portraits est accompagné de quelques vers latins où Lampson rappelle le mérite, les œuvres ou certains traits de la vie de l'artiste représenté.

La vie de Lambert Lombard parut sous le titre : *Lamberti Lombardi Apud Eburones Pictoris Celeberrimi Vita, Pictoribus, Sculptoribus, Architectis, Allisque Id Genus Artificibus Utilis Et Necessaria*. Elle fut imprimée à Bruges, sous les presses de Hubert Goltzius, en 1565.

Cet ouvrage est un petit in-8°, comptant 38 pages chiffrées plus 1 feuillet non chiffré ; signés [A] A2-[C] C4. Les caractères employés sont des caractères romains. La dédicace (pp. 3-4) et les notes marginales sont en italiques. Le feuillet 1 porte le titre. Au verso de ce feuillet, se trouve un médaillon gravé représentant le portrait de Lambert Lombard avec l'inscription : *Lambertus Lombardus Pictor Eburonensis. Anno Aet. XLV. MDLI*. Au dessus de ce portrait on lit : *In Effigiem Lombardi A.M.* et au dessous, le distique suivant :

Ἀὐτὸς Ἐαυτοῦ σῶμα Ὑράφεν Λομβαρδος ἀριστος,
ἦθεά Κ. φυχὴν Λαμφονίου Ὑραφίς

que l'on peut traduire par ces mots :

« L'excellent Lombard a dessiné sa propre effigie,
La plume de Lampson a décrit ses mœurs et son âme. »

M. Julien Simonis voulait voir dans ce médaillon gravé le souvenir d'une médaille aujourd'hui perdue, exécutée par l'artiste portant les initiales A.M., c'est-à-dire : Antoine Morillon (15).

M. Alphonse Roersch considère les deux initiales comme étant celles de l'auteur du distique. Il s'agit dès lors d'Adolphe Meetkerke (16). Cette dernière opinion s'accorde parfaitement avec le sens des mots : *In Effigiem Lombardi* qui

(15) J. SIMONIS, *L'art du médailleur en Belgique*, Bruxelles, 1900, pp. 106-109.

(16) BIBLIOTHECA BELGICA, 3e sér. 202 livraison, L. 6912 art de A. ROERSCH.

précèdent les initiales, le sens du distique, la mode du temps et la personnalité d'Adolphe Meetkerke. Cet humaniste qui fut intimement lié à la vie politique et religieuse des Pays-Bas, connaissait particulièrement bien la langue grecque. Il publia un traité sur la prononciation de cette langue et une édition de Moschus et Bion. Lié d'amitié avec Goltzius il collabora à ses ouvrages et les enrichit de poèmes et d'épigrammes écrits également en grec (17).

Quant à l'exécution du médaillon lui-même De Theux écrivait qu'il avait été « probablement gravé par Lambert Suavius » (18). Il convient, en effet, de rapprocher cette gravure tant du point de vue de sa composition que de sa technique, des portraits semblables gravés par Suavius (19). On peut, croyons-nous, l'attribuer à cet artiste.

Les pages 3 et 4 contiennent la dédicace. C'est Hubert Goltzius qui offre l'ouvrage à Abraham Ortelius, le texte est daté de Bruges, le 7 avril 1565.

Les pages [5] à 37 forment le corps de l'ouvrage. La page 38 reproduit le privilège donné à Bruxelles le 16 des calendes de mai 1565. Le dernier feuillet porte au recto la marque typographique de Hubert Goltzius — la Fortune — et au dessous les mots : *Brugis Fland. Excudebat Hubertus Goltzius Pridie Nonas MAI, M.D.LXV*. Le verso est blanc.

Le livre de Lampson, source indispensable à ceux qui veulent étudier l'œuvre et la vie de Lambert Lombard, ne fut jamais d'un accès facile. Ceci est dû au fait que l'ouvrage ne fut probablement tiré qu'à un petit nombre d'exemplaires et que le latin employé par l'auteur est d'une lecture difficile. La rareté de cet ouvrage est telle qu'en 1604 déjà, l'historien de l'art Karel van Mander ne put se le procurer. En effet, dans le chapitre qu'il consacre à Lambert Lombard dans son *Schilderboek*, il écrit : « Toutes mes recherches n'ont pas abouti à me mettre en possession d'un opuscule écrit en latin par Lampsonius de Bruges, secrétaire de l'évêque de Liège, et amateur non moins passionné de la peinture que connaisseur éclairé. Ayant été très lié, à Liège, avec Lambert Lombard, il avait écrit en détail la vie de ce célèbre artiste, et son travail m'eût été bien utile » (20).

(17) BIOGRAPHIE NATIONALE, t. XIV, 1897, col. 277-284 art. de L. WILLEMS.

(18) DE THEUX, *Bibliographie liégeoise*, 2e édit., Bruges, 1885, col. 1317.

(19) J.S. RENIER, *Lambert Suavius de Liège* dans le *Bulletin de l'Institut Archéologique liégeois*, t. XIII, 1877, pp. 57 ss.

(20) C. van MANDER, *Le livre des peintres*, trad. par H. HYMANS, t. I (Paris, 1884), p. 207.

En 1612 Nicolas Grudius consacra à l'ouvrage de Lampson un poème qui fut publié dans les *Poemata et Effigies* (21).

Joachim von Sandrart, qui, en 1679, réserva dans sa *Teutsch Academie* une notice à Lambert Lombard, avoua qu'il n'avait pas pu, lui non plus, se procurer le livre de Lampson (22).

Le chevalier De Theux de Montjardin qui publia une importante étude sur la *Bibliographie liégeoise* écrivait, en 1868 : « On ne connaît que trois exemplaires de ce livre. Le premier appartenant à M. de Cler, de Liège, fut acheté en 1802 par M. van Hulthem qui y ajouta un second portrait de Lombard et le portrait de Lampson. Il est maintenant à la Bibliothèque Royale de Bruxelles. Le second exemplaire appartient à M. Henri Helbig et le troisième à la collection Parmentier » (23).

Charles Brunet reconnaît également que l'ouvrage de Lampson est rare et signale que l'exemplaire de la bibliothèque de M. de Servais, de Malines, fut vendu 15 frs en 1808 (24).

Actuellement nous connaissons sept exemplaires de cet ouvrage : trois à la Bibliothèque Nationale, à Paris (25) deux à la Bibliothèque Royale, à Bruxelles (26) un à la Bibliothèque de l'Université de Liège (27) et un autre à celle de Göttingen (28).

Dans la lettre qu'il adressa à Georges Vasari, le 25 avril 1565, Lampson lui annonça qu'il avait écrit une vie de Lambert Lombard (29). Il n'attendit pas que son travail, qui était sous presse — il sortira au mois de mai suivant — fut imprimé, pour le faire connaître à son correspondant. Il en fit faire une copie manuscrite et l'envoya à Florence. Ce manuscrit est conservé actuellement à la Bibliothèque Vasarienne à Arezzo (30). Il a été publié par M. Alessandro del Vita (31). Le texte de ce manuscrit correspond à celui du livre imprimé. S'il

(21) *Poemata et effigies*, N. Grudii, H. Marii, J. Secundi, Leyde, Elsevirius, 1612, p. 77.

(22) J. von SANDRART, *Teutsch Academie*, t. II (Nuremberg, 1679), p. 69.

(23) DE THEUX, *Bibliographie liégeoise*, 2e édit., Bruges, 1885, col. 1317.

(24) C. BRUNET, *Manuel du libraire*, t. III, 5e édit. (Paris, 1862), col. 790.

(25) *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, t. 87 (Paris, 1926), col. 866, n° M28768, 28769 et Rés. M975.

(26) Fonds van Hulthem, n° 22822, 22823.

(27) Réserve n° 378A.

(28) A. pl. VI, 1900.

(29) KARL FREY, *Der litterarische Nachlass Giorgio Vasari*, t. II (Munich, 1930), lettre XDII, p. 161.

(30) Fonds Rasponi Spinelli, *Archives Vasariennes d'Arezzo*, Cod. LXV, n° 36, fol. 93-102.

(31) ALESSANDRO DEL VITA, *Lo Zizaldone di Giorgio Vasari*, Rome, 1938, pp. 209-224.

n'est pas nécessaire de relever ici les quelques erreurs d'écriture dues probablement au copiste, nous devons signaler de notables différences dans l'ordre même du texte. Les pages 1 à 13 de l'imprimé correspondent bien aux premiers feuillets — 93-95b — du manuscrit ; quant aux pages 13 à 37, elles se trouvent en trois parties interchangeables, soit pp. 13-17 = f° 101 a b ; pp. 17-27 = f° 98 b-100 b ; pp. 27-37 = f° 96-98 ; p. 37 = 102 a.

Le manuscrit original de Lampson ne nous est pas conservé ; nous ne pouvons donc pas savoir si les modifications relevées dans cette copie sont dues à Lampson ou à son copiste ; ou si l'auteur a corrigé son travail au cours de l'impression.

Notre but étant de donner une traduction de l'ouvrage de Lampson, nous nous en tiendrons au texte imprimé qui reçut probablement ses derniers remaniements.

En 1868, Alfred Michiels, annonçait dans son *Histoire de la peinture flamande*, qu'il était le premier auteur à tirer parti de *La vie de Lambert Lombard* (32). Cette assertion n'est pas exacte. En effet, Georges Vasari (33), Louis Abry (34), le baron de Villenfagne (35) et Pierre Zani (36) avaient, avant lui, utilisé l'ouvrage de Lampson.

Si les nombreux historiens de l'art qui, par la suite, étudièrent l'œuvre de Lambert Lombard, puisèrent à la même source (37), aucun n'en donna une édition complète.

Le latin de l'auteur est très difficile ; et ceci tient en partie à ce que l'humaniste qui manie cette langue artificielle et très composite, est à l'aise lorsqu'il s'agit de parler de morale ou de politique, mais se heurte à de grandes difficultés lorsqu'il aborde des réalités concrètes. Ce fut le cas pour Lampson vis-à-vis des

(32) A. MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande*, t. V, 2e édit. (Paris, 1868), p. 253, note 2.

(33) G. VASARI, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, trad. par L. LECLANCHE, t. IX (Paris, 1842), p. 348.

(34) L. ABRÿ, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*. édit. par H. HELBIG et S. BORMANS, Liège, 1867, pp. 61 et 151-168.

(35) H. de VILLENFAGNE, *Mélanges de littérature et d'histoire*, Liège, 1788, pp. 114-115 et notes 14, 15.

(36) P. ZANI, *Enciclopedia*, t. IX (Parme, 1822), p. 222 et t. XII (Parme, 1822), pp. 165-166.

(37) J. HELBIG, *Lambert Lombard, peintre et architecte*, Bruxelles, 1863; du même : *La peinture au pays de Liège*, Liège, 1903. M. KUNTZIGER, *Lambert Lombard*, Turnhout, 1920.

problèmes techniques et esthétiques posés par les Beaux-Arts. Enfin, les longues phrases et leurs nombreuses incidences augmentent les difficultés de la lecture. La traduction que nous en donnons a essayé de garder le caractère du texte primitif. Des notes complètent ou éclairent les allusions de l'auteur.

Si nous pouvons reconnaître que la langue de l'ouvrage est « d'une latinité savante et précieuse », nous nous refusons à n'y voir « malheureusement [qu']une amplification d'un rhéteur, sans grand intérêt pour la biographie de l'artiste » (38).

« Mon dessein, écrit Lampson, ne fut pas de retracer toute sa vie [de Lombard] comme s'il se fut agit d'un homme ordinaire mais seulement de montrer par quelques traits combien il a contribué à enrichir et à promouvoir les Beaux-Arts chez les Belges ».

L'ouvrage de Lampson est donc tout à la fois une biographie et un panégyrique du maître liégeois. Quelle en est la valeur au point de vue historique et esthétique ?

Lampson qui était un disciple de Lombard, a fréquenté son atelier, rencontré l'artiste, à la cour des princes, recueilli ses propres et connu ses disciples. Il a donc pu réunir de précieux renseignements, apprécier le caractère et pénétrer la pensée de Lombard. Lampson était un écrivain probe et sérieux. Sa compétence en matière d'art et le fait que la biographie de Lombard fut imprimée alors que l'artiste vivait encore, nous autorisent à reconnaître à son ouvrage le caractère d'authenticité.

Du point de vue esthétique, soulignons que la biographie de Lombard paraît en 1565. C'est l'époque où l'école des Pays-Bas, riche de deux siècles de gloire, subit l'influence prépondérante des « romanistes » et des « italianisants ». La plupart des artistes allaient compléter leur éducation en Italie. Rome et ses monuments, Florence et ses créations, ne possédaient-ils pas les canons des antiques et les lois du nouveau style ? De ce nouveau style qui condamnait celui des « siècles arriérés » ?

Lampson salua les nouveautés qui venaient d'Italie et Lombard sera pour son biographe le modèle proposé aux artistes du temps : le maître liégeois s'astreint à l'étude des langues grecque et latine pour mieux comprendre les « règles » que Plin reproduit dans son Histoire Naturelle, il va en Italie pour bénéficier du contact direct avec les œuvres antiques et les créations de la Renais-

(38) [Bon. A. WITTERT], *Lettre de Lombard à Vasari*, Liège, 1874, pp. 116-117.

sance, et il assure qu'il y a « plus de fruits dans l'imitation d'une seule statue antique que dans celle de toutes les œuvres modernes ».

A chacune des pages de sa biographie apparaissent les noms d'Apelle, de Pline et de Vitruve mêlés à ceux de Michel-Ange, de Raphaël et du Titien ; mais Lampson écrit aussi que le respect et l'amour que Lombard portait aux œuvres de l'antiquité « ne l'empêchait pas d'apprécier hautement et parfois même d'imiter fidèlement les œuvres des artistes qui avaient vécu au temps de la décadence de l'art français, de ceux qui à l'époque de nos pères et de nos grands-pères s'étaient fait un nom dans le dessin ou dans la sculpture ».

Ces œuvres « de la décadence de l'art français » sont, à n'en point douter, des productions du Moyen Age. Le souci que Lampson apporte à rappeler les goûts de Lombard, mérite que l'on s'y arrête. L'auteur donne les raisons qui portent l'artiste vers ces œuvres du passé et les leçons qu'il peut en tirer. Tout d'abord on y découvre fréquemment, dit-il, l'observation des canons antiques ; ensuite on peut voir comment les artistes qui se sont contentés de l'application de ces seules règles et qui ne les ont plus « nourries » de l'observation de la nature, ont oublié les lois de l'art.

« Dans la suite des temps, les artistes ayant oublié les règles se virent contraints à imiter la nature d'une main incertaine et qui n'obéissait plus à aucune loi, jusqu'à ce que par des exercices incessants et assidus, ils retrouvassent petit à petit les règles perdues ». Les canons ainsi redécouverts ne furent connus que par un petit nombre d'artistes contemporains, les plus savants et les plus géniaux...

Rien n'était plus vrai et c'était bien à l'observation, à l'étude de la nature, qu'était liée la renaissance de l'art. Lampson a eu le grand mérite de s'en rendre compte et de l'exprimer.

Ainsi, malgré la mode du temps, Lampson reconnaît le mérite des œuvres du Moyen Age. Cet électisme, nous dirons même cette indépendance, qui l'autorise dans la personne de Lombard, à prôner l'étude de maîtres « arriérés », lui permettra de réunir dans ses *Effigies* les noms de van Eyck et de Floris, de van der Weyden et de Patenier et de proclamer, en dehors de considérations de mode ou de goût, les mérites des principaux peintres des Pays-Bas.

Il nous a paru opportun de souligner les caractères d'originalité et la sûreté de jugement de cet historien de l'art. Ces qualités ajoutent à l'intérêt de la biographie de Lombard.

Jean HUBAUX et Jean PURAYE.

*Dédié par Hubert Goltzius, citoyen de Würzbourg et de Venlo,
à Abraham Ortelius, savant géographe.*

Mon cher Abraham, la vie de Lambert Lombard, mon maître, que tu m'as envoyée récemment d'Anvers, m'a donné une grande joie et je l'ai conservée comme un joyaux rare parmi les choses auxquelles je tiens le plus. Les pierres précieuses elles-mêmes, avant d'être extraites et d'être frappées par la lumière, n'ont pas encore tout leur prix; de même j'ai toujours souhaité que cette vie par laquelle Lambert Lombard gagnera toute sa réputation, soit mise à la portée de tous. D'abord afin de déclarer par un témoignage public mon respect pour Lombard, à cause de tout ce que je lui dois, et de reconnaître de grand cœur qu'il m'a puissamment aidé dans l'art de peindre à l'époque où je me consacrais à l'art qu'il pratiquait lui-même; et, raison plus forte encore, parce qu'une certaine méthode de peindre bien et correctement s'exprime ici aussi nettement que dans les œuvres de Lombard lui-même. C'est pourquoi je félicite également l'un et l'autre; à savoir Lombard et l'auteur, qui n'a cependant pas voulu que son nom soit dévoilé. Je félicite Lombard parce qu'il a rencontré un homme éminent par son érudition, capable de comprendre le problème des couleurs, des ombres et des lignes et ces règles minutieuses que peu de gens connaissent, que moins encore savent utiliser et qui sont les secrets de l'art de peindre. Tous ceux qui connaissent ces problèmes seront obligés d'admettre avec moi que personne n'aurait pu en mieux parler et les exposer comme s'ils étaient sur le tableau et peints avec des couleurs véritables. Et je félicite l'auteur, car s'il y a beaucoup de bons peintres dans tous les pays, il y en a peu auquel un biographe eût pu plus dignement consacrer la finesse de son esprit et mettre sous les yeux un art aussi singulier et admirable. C'est ainsi que cette description n'aboutit pas seulement à l'honneur et à la louange de Lombard (quoiqu'elle y contribue beaucoup en faisant connaître avec éloge son art raffiné, achevé, son expérience, ses mœurs excellentes, sa vie sans tache), mais en même temps elle plaît, elle instruit et enseigne ceux qui se sont consacrés au même art, en présentant Lombard comme un exemple à imiter pour tous ceux qui poursuivent le beau de leurs études et de leur amour et qui s'efforcent d'atteindre le sommet d'une gloire méritée. Voilà en peu de mots, mon cher Ortelius, les raisons qui m'ont poussé à éditer ce petit livre; comme, de plus, Lombard lui-même t'aime autant que je le fais, à cause de l'intérêt que vous portez tous les deux à l'antiquité, et que l'auteur t'estime hautement comme font aussi tous les gens instruits à cause de ta rare connaissance de la géographie, où tu as passé tant de jours et de nuits, que, sans jamais t'interrompre, tu mets au jour de nouvelles régions, provinces, villes, îles, mers, terres, enfin de nouveaux univers; c'est toi qui m'as paru le plus digne d'avoir ton nom écrit par moi en tête de cet ouvrage. Et cela d'autant plus que tu peux toi aussi parler de l'*art graphique* (*) et que tu as pour le nom de Lombard un culte égal au mien. Toutes ces raisons font que je me persuade que tu accepteras de bon cœur ce petit cadeau que j'ai moi, reçu de toi. Salut, de Bruges, en Flandre, de mon atelier, le 7 des Ides d'Avril 1565.

(*) En grec dans le texte.

VIE DE LAMBERT LOMBARD ILLUSTRE PEINTRE LIEGEOIS.

[p. 5] Lambert Lombard, fils de Grégoire, naquit à Liège, première ville du pays des Eburons ; il fut un peintre et un architecte remarquable et, dans l'une, aussi bien que dans l'autre de ces professions, il l'emporta selon moi, sur tous les artistes belges, qui ont vécu jusqu'à ce jour. Ses parents étaient de pauvres gens vivant dans une époque difficile(1) ; le petit Lambert Lombard ne fut pas formé à l'étude de ces langues anciennes que nous appelons langues savantes pour le motif qu'elles contiennent toutes les sciences et connaissances humaines. Dès sa jeunesse il s'adonna à la peinture, se proposant de faire de cet art son gagne pain; malgré son jeune âge, il ne tarda pas à y faire d'appréciables progrès. Sur ces entrefaites, il prit femme. Puis il commença de se sentir animé d'une passion singulière pour les belles-lettres et pour les sciences. C'était là, à coup sûr, la preuve d'une rare noblesse de caractère. Ne voit-on pas, en effet, beaucoup de gens, à la suite de leur mariage se laisser embarrasser par la nécessité de fournir le pain quotidien à leur femme et à leurs enfants, se détourner en conséquence des préoccupations élevées et généreuses ? Encore faut-il ajouter qu'on en voyait beaucoup de ce métier et condition qui étaient à ce point dépourvus de bonne et belle culture, qu'ils avaient fini par jeter le discrédit sur la profession de peintre, qui est la plus belle de toutes, si bien qu'en ces temps là, la peinture passait pour un art libéral, mais en même temps pour un art vulgaire.

6 Le zèle qui animait notre jeune peintre pour les lettres et les sciences avait été allumé en son cœur par un homme fort savant et distingué, Michel Zagrius, secrétaire de la commune de Middelbourg en Zélande, où Lombard se trouvait alors par hasard(2). Zagrius, grand amateur de dessin, étant un jour entré comme c'était sa coutume dans l'atelier du peintre, remarqua un solécisme que celui-ci avait commis dans l'inscription qui accompagnait le portrait de Didon, reine de Carthage. Il en fit l'observation au jeune artisan et se mit à lui faire le plus vif éloge de la science des peintres de l'antiquité, s'en rapportant au témoignage de Pline le naturaliste. Il lui en cita la fameuse règle qui se rapporte au contour des corps et à la manière d'achever une peinture, pour se servir des termes mêmes de l'auteur ancien(3). Cette règle, ainsi que plusieurs autres relatives à cet art, qui avaient

7

(1) L'inscription qui se trouve sur le médaillon représentant Lambert Lombard (fol. 1 v°), nous apprend que le peintre était âgé de 45 ans en 1551 ; ceci nous permet de situer l'année de sa naissance en 1506. Son père Grégoire Lombard avait relevé du métier des mangons — bouchers —, sa mère était la fille de Léonard de Sart et appartenait à une famille bourgeoise. Cfr. L. ABRYS, *Les Hommes illustres de la Nation liégeoise*, édit. par H. HELBIG et S. BORMANS, Liège, 1867, p. 153.

(2) C'est probablement pour rencontrer Jean Gossart de Mabuse que Lombard se rendit à Middelbourg. Jean Gossart (Maubeuge 1465-Middelbourg 1534) travaillait en effet à la Cour des princes de Bourgogne. Il avait séjourné en Italie et fut un des premiers artistes de l'école des Pays-Bas à s'inspirer des leçons de la Renaissance italienne. Cfr. C. van MANDER, *Le Livre des peintres*, trad. H. HYMANS, t. I (Paris, 1884), pp. 232-240.

(3) Voici ce que nous lisons dans l'*Histoire Naturelle* de Pline : « Parrhasius d'Ephèse contribua beaucoup, lui aussi, au progrès de la peinture. Il a le premier observé la proportion, mis de la finesse dans les airs de tête, de l'élégance dans les cheveux, de la grâce dans la bouche, et, de l'aveu des artistes, il a remporté la palme pour les contours. C'est

été empruntées aux livres des Grecs aujourd'hui perdus, et que Pline avait insérées dans son Histoire Naturelle pour qu'elles y fissent figure d'ornement, causèrent à Lambert Lombard lorsqu'il les entendit énoncer un incomparable plaisir. Incontinent il se mit à étudier les rudiments des langues grecque et latine. Mais après qu'il se fut adonné pendant quelque temps à cette tâche, eu égard à la modicité de ses ressources et au genre de vie qu'il avait mené jusqu'alors et enfin à l'extrême misère dans laquelle vivaient, en ces temps et lieux à tout le moins, les magisters, il désespéra de parvenir jamais à la connaissance qu'il souhaitait d'avoir de ces langues anciennes. Il se résigna donc à se contenter autant que faire se pourrait de traductions des auteurs grecs et latins en français et en italien. Encore ne fut-il pas sans rencontrer en cette dernière langue quelques difficultés, car il ne l'entendait que dans la mesure où le lui permettait sa connaissance

8 de la langue française. A cet inconvénient venait encore s'ajouter l'extrême rareté à cette époque des bons auteurs qui avaient été traduits dans l'une ou dans l'autre de ces langues vulgaires. Ces traductions au surplus étaient de médiocre valeur; mais s'en étant procuré en nombre toujours plus grand et s'y étant appliqué avec la plus admirable constance, il finit par en pénétrer l'esprit aussi bien que s'il avait réussi à lire ces œuvres dans le texte original. Il s'assimila de la sorte non seulement les historiens et les poètes de l'Antiquité, mais aussi les philosophes, singulièrement ceux qui traitaient de morale. Si bien qu'il fut tenu, dans la société de ses pairs, pour un homme qui, pour privé qu'il était de la connaissances des langues savantes, n'en possédait pas moins les bons auteurs juqu'à passer pour un véritable prodige d'érudition.

Cette passion pour les belles lettres, tout autant que son amour du dessin, se trouvèrent grandement favorisés par le voyage en Italie qu'il entreprit en compagnie d'un très éminent personnage, Réginald Pole, Cardinal anglais(4). Au cours de ce séjour, il lui fut donné

dans la peinture l'habileté suprême : rendre, en peignant les corps, le milieu des objets, c'est sans doute beaucoup, mais c'est en quoi plusieurs ont réussi ; au lieu que faire les extrémités des corps, bien terminer le contour de la peinture finissante se trouve rarement exécuté avec succès ; car l'extrémité doit tourner et finir de façon à promettre autre chose derrière elle, et à faire voir même ce qu'elle cache ». Cfr. PLINE, *Histoire Naturelle*, (liv. XXXV, ch. 36), trad. E. LITTRÉ, t. II (Paris, 1860), p. 473.

(4) Reginald Pole (Stourton 1500-Londres 1558) était apparenté à la famille royale d'Angleterre. Cadet de famille, il fut destiné à l'état ecclésiastique. Il compléta ses études aux Universités d'Oxford, de Padoue et de Paris, et, lorsque le roi Henri VIII lui demanda de donner son avis concernant le divorce royal et les rapports du trône avec le Saint-Siège, il écrivit un traité — *De Unitate* — qui fut un véritable réquisitoire contre les désirs du souverain. Il n'échappa à l'échafaud que par l'exil. Il vécut 22 ans en Italie. En 1537 le pape Paul III le nomma cardinal et la même année le chargea de mission en Angleterre. Le cardinal légat se rendit en France et dans les Pays-Bas mais ne put atteindre son pays. C'est à l'occasion de son retour à Rome qu'il passa par Liège. Pole s'occupa activement du concile de Trente et du gouvernement de l'Eglise. En 1554, Marie Tudor qui venait de monter sur le trône d'Angleterre le rappela en son pays. Il s'y rendit avec le titre de légat et négocia le retour du royaume dans l'Eglise catholique et romaine. Il ne reçut les ordres qu'en 1556 puis fut sacré archevêque de Cantorbéry. Pole était un élégant humaniste et s'était plu à grouper autour de lui un cénacle d'artistes et de lettrés. Cfr. Dom R. BIRON et J. BARENNE, *Un prince anglais, cardinal-légat au XVIe siècle, Reginald Pole*, Paris, s.d.

de s'initier à l'architecture, dont il acquit promptement l'entière connaissance par la contemplation des monuments tant antiques que modernes. Encore faut-il dire qu'avant son départ pour l'Italie, n'ayant qu'à peine entrevu l'un ou l'autre des grands ouvrages italiens comme il avait quitté la Zélande pour rentrer en son pays, il avait fait preuve d'une si grande connaissance de cet art, aux yeux de ses confrères et de ses maîtres, qu'il passait auprès des meilleurs juges en ces matières et en particulier auprès de Jean Scorel, peintre célèbre, qui avait séjourné de nombreuses années en Italie(5), pour un homme qui y avait vécu lui-même ou bien appris de maîtres italiens les principes de la peinture et de l'architecture. Tel avait été aussi le jugement porté, dès le premier coup d'œil, sur ses œuvres par les familiers de Reginald Pole, grands connaisseurs en ces matières et amateurs d'art fort distingués : Bartholome Stella de Brescia(6) et Aloys Priuli, patricien de Venise(7). Ce dernier, que je connus en Grande-Bretagne, m'assura que tel avait bien été son opinion à lui et à Stella quant à la valeur des œuvres de Lambert Lombard. Je n'ai jamais vu, affirmait-il, aucune peinture sortie des mains d'un homme qui ne fût pas né en Italie, l'emporter en mérite sur le tableau que Lombard avait exécuté à Rome, en deux teintes seulement, blanc et noir, d'après le dialogue de Cébès(8), et à la demande de Reginald Pole.

Mais laissons de côté l'architecture dans laquelle, il en faut convenir, Lombard, avant son départ en Italie, n'accomplit pas les mêmes progrès que dans le dessin. Ce dernier art, il l'avait appris des Belges Ursus(9) et Mabuse(10), dont on peut dire d'ailleurs qu'ils

(5) Jean van Scorel, peintre hollandais (Schoorl 1496-Utrecht 1562) pouvait, en effet, donner un avis circonstancié sur les qualités de Lombard ; il avait voyagé en Allemagne, en Italie et en Terre Sainte. Il séjourna plusieurs années en Italie et s'assimila les lois des écoles romaines et lombardes. Scorel eut une grande influence sur l'art des Pays-Bas. Cfr. C. van MANDER, op. cit., t. I, pp. 306-320 et L. de FOURCAUD, *La peinture dans les Pays-Bas* dans A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, t. V, 1re partie (Paris, 1912), pp. 277-281.

(6) Bartholome Stella de Brescia, gentilhomme italien, fit partie de la maison du cardinal Pole. En 1541 il était à Viterbe alors que Pole y occupait le poste de gouverneur de la province du Patrimoine. Cfr. BIRON et BARENNE, op. cit., p. 16.

(7) Aloys Priuli (1497-1560), appartenait à une des premières familles patriciennes de Venise — son père fut déclaré « père de la patrie » et ses frères Lorenzo et Geronimo furent nommés doges — il rencontra Réginald Pole à l'Université de Padoue, en 1532, se lia d'amitié avec lui et dédaigna les plus hautes fonctions afin de pouvoir demeurer en sa compagnie. Il le suivit en ses voyages, puis en Angleterre en 1554. Il mourut vingt mois après son ami. Cfr. BIRON et BARENNE, op. cit., pp. 67 et ss. et *Enciclopedia italiana*, t. XXVIII, 1935, pp. 253-254.

(8) Le tableau de Cébès est une œuvre faussement attribuée au philosophe pythagoricien Cébès de Thèbes, mis en scène par Platon dans le Phédon. Cet ouvrage décrit un tableau allégorique représentant la vie humaine et la conquête du salut. D. Lampson semble avoir porté une attention spéciale au tableau de Cébès ; il en a tiré la matière d'un poème intitulé « *Typus vitae humanae* » et il l'a proposé comme sujet au peintre Frans Floris. Cfr. *Poemata et effigies N. Gradii, Marii, Secundi*, Leyde, Elsevirius, 1612, pp. 32-37.

(9) Il s'agit ici d'Arnould de Beer (Beer signifiant ours, en flamand, Lampson latinise le nom en Ursus). Ce peintre, né à Anvers en 1490, fut reçu dans la gilde des peintres en 1528 et mourut en 1542. Van Mander nous apprend qu'il « dessina beaucoup pour les

ne le connaissent pas eux-mêmes, si on les compare aux peintres les plus accomplis qui vivaient en Italie à cette époque : Michel-Ange Buonarroti et Baccio Bandinelli, de Florence, Raphaël d'Urbain, Titien de Venise(11) et bien d'autres qui s'inspiraient des maîtres antiques, produisaient en copiant la nature des œuvres d'une parfaite beauté.

Mais les premiers maîtres de Lombard, eux, manquaient de ces qualités qui font qu'un dessin séduit à la fois les yeux et le cœur des personnes cultivées; savoir, l'ingéniosité qui révèle l'artiste à la fois érudit, prudent dans sa fantaisie et abondant dans son imagination; la disposition harmonieuse des figures, lesquelles doivent présenter, tant dans leur partie centrale que dans leurs contours, non seulement de la beauté, mais aussi quelque ample et auguste majesté, valoir par leur attitude, leurs mouvements, leur maintien et leurs gestes dans la mesure où le comporte le sujet. Ce sont là qualités qui plaisent plus encore dans un tableau que dans la nature; on y doit trouver en plus un sens exquis de la mesure, ou bien quelque beauté tranquille ou bien quelque habileté vigoureuse ou bien
11 quelque véhémence ou du moins quelque fougue ou au contraire de la langueur, de l'abandon de la morbidesse, bref l'expression sensible de quelque passion allant jusqu'à produire le même effet que celui du langage(12); on y doit sentir une grande connaissance des vêtements, des ornements, des armes et de tous autres accessoires antiques ou modernes. Tout y doit contribuer par l'abondance et la variété au plaisir des sens. Les couleurs doivent y être plaisantes et agréables aussi bien celles qui dépeignent les chairs, les cheveux, les champs, les arbres, les nuages; tout cela doit procéder de l'imitation de la nature, non d'une imitation vague et lointaine, mais d'une ressemblance sincère et véritable, se rapprochant autant que possible des objets mêmes qu'il s'agit de représenter.

Ayant, dis-je, suivi les leçons de ces maîtres belges, auxquels manquaient ces dites qualités, Lombard cependant révélait déjà par ses œuvres qu'il avait plus de talent qu'eux et plus d'habileté manuelle et que par là il se rapprochait davantage du génie des peintres
12 italiens; doué qu'il était de quelque sentiment caché de la nature qui commençait dès ce temps-là à le faire se détourner de cette déplorable et misérable affectation par quoi les peintres qui l'avaient précédé avaient toujours péché. Ceux-ci, dans la mesure même, où

peintres verriers. C'était, ajoute-t-il, un fort habile homme ». Cfr. C. van MANDER, op. cit., t. I, pp. 66, 210.

(10) Le peintre Jean Gossart de Maubeuge, dit Mabuse, après son séjour en Italie, fut un des premiers artistes de l'école des Pays-Bas qui s'inspira des modèles de la Renaissance italienne. Rappelons que Lombard était allé à Middelbourg afin de l'y rencontrer. Cfr. C. van MANDER, op. cit., t. I, pp. 232-240 et G. MARLIER, *La peinture au XVIe siècle* dans P. FIERENS, *L'art en Belgique*, Bruxelles, 1939, pp. 215-218.

(11) Lampson cite les « peintres les plus accomplis » de la Renaissance italienne. Michel-Ange Buonarroti (Capese 1475 — Rome 1564), Baccio Bandinelli (Florence 1488-1560), Raphaël Sanzio (Urbain 1483 — Rome 1520), Tiziano Vecellio dit le Titien (Pieve-di-Cadore 1477 — Venise 1576). Les détails de leur vie et les qualités de leurs œuvres sont connus, nous pouvons donc nous dispenser de les rappeler ici.

(12) Ce passage, où l'auteur accumule les qualificatifs, doit être rapproché de celui où Pline emploie le même procédé de style pour caractériser les beautés du tableau de Parrhasius d'Ephèse représentant le Peuple athénien. Cfr. PLINE, *Histoire Naturelle*, liv. XXXV, ch. 36, trad. LITTRE, p. 474.

ils s'appliquaient à procurer du plaisir à ceux qui voyaient leurs œuvres, leur causaient bien plutôt de l'ennui et du dégoût par ce trop visible souci de plaire, qui apparaissait dans leurs tableaux comme aussi par l'aridité et la sécheresse que trahissaient leurs œuvres, lesquelles semblaient avoir été faites à contre cœur. On eût dit qu'ils exécutaient ces tableaux avec une sorte de laborieux déplaisir, jamais satisfait de soi et qu'ils avaient la superstition de la peinture léchée. Par quoi il était facile de voir que Lombard avait en lui quelques dons meilleurs et que pour l'œil averti, qui exige chez le peintre cette facilité de travail, qui doit avoir la légèreté d'un oiseau et tout à la fois quelque diligence tempérée par une juste mesure, il projetait des œuvres plus nobles et que petit à petit, il en arriverait pour ainsi dire à les enfanter.

13 Mais dès qu'il fut arrivé en Italie et qu'il y eut admiré les œuvres tant peintes que sculptées de ces excellents artistes, dont je parlais tout à l'heure; dès qu'il eut contemplé aussi leurs chefs-d'œuvre d'architecture, il commença à distinguer plus clairement ce je ne sais quoi qui ne lui avait été révélé par personne en son pays, et qu'il n'avait encore entrevu qu'à travers un nuage, et à concevoir d'un cœur plus magnanime et avec plus de confiance dans ses espoirs, des œuvres qui lui devaient assurer des succès moins vulgaires. Certes, il faisait à bon droit le plus grand cas des peintres les plus récents, et notamment de Raphaël d'Urbin, auquel il attribuait cette vénusté, cette grâce que les anciens avaient réservées au seul Apelle. Il reconnaissait au Titien cette splendeur et cette vivacité de coloris qui évoque la nature elle-même avec tant de puissance qu'elle l'impose à nos sens dès le premier coup d'œil. Mais c'était surtout André Mantegna, Michel-Ange et Baccio, qu'il avait élus comme trois héros de l'art et qu'il vénérât à ce titre parce qu'il estimait trouver en eux une intelligence plus éclatante, un jugement plus exact que dans les autres peintres; encore qu'il constatât que les œuvres de ces trois derniers pouvaient être critiquées par ceux qui, ayant l'esprit plus mûr et plus religieux, s'attachaient plutôt à l'excellence interne et à la perfection qu'à la facilité de touche et à cette splendeur de coloris, dont j'ai parlé.

14 Toutefois, comme il observait que cette précellence qu'avait conquise ses trois modèles favoris, ils la devaient avant tout à l'imitation des œuvres de l'Antiquité, il préféra, lui aussi, s'appliquer à imiter les statues et les fragments antiques, plutôt que les ouvrages plus récents. Au demeurant, il contemplait ces œuvres exemplaires plutôt pour la formation de son esprit que pour en tirer des copies serviles, encore qu'il ne négligeât point de s'adonner également de temps à autre à ce genre de travail, décidé qu'il était à n'admirer nulle autre beauté que celle qu'il trouvait pour ainsi dire dans la moëlle même et jusque dans les fibres les plus intimes des œuvres d'art. Il estimait que dans les chefs-d'œuvre de l'Antiquité, même lorsque ceux-ci avaient été l'objet d'un travail minutieux et fouillé, comme il arrive pour certaines œuvres modernes, il se cache quelque chose de plus solide, révélant une technique accomplie, il se décèle quelque science procurant plus de certitude, toujours infaillible, mieux à l'abri de toute critique. Il appelait cette science grammair, détournant ce mot de son sens habituel, et voulant indiquer par là qu'il s'agissait de règles sûres. Il l'appelait encore la substantifique moëlle de l'art et il assurait qu'il y avait plus de fruits dans l'imitation d'une seule statue antique que dans celle de toutes les œuvres modernes. Parmi ces dernières, néanmoins, il réservait celles du seul Mantegna et les préférait aux autres, encore qu'elles lui parussent affectées de rigidité et de dureté.

Ces œuvres remplies de figures maigres et d'un coloris assez pauvre s'apparentaient, disait-il, aux œuvres antiques et, en raison précisément de cette maigreur il discernait mieux et s'assimilait mieux les lois de cette grammaire, comme il l'appelait et dans laquelle il reconnaissait le fondement même de son art; de même que dans les écrits et traités des hommes éloquents il distinguait plus facilement la force et la vigueur des idées lorsqu'il en avait retiré tous les ornements de rhétorique. Tandis que chez les artistes contemporains, il trouvait comme chez les rhéteurs, des images plus grasses, des carnations plus florissantes, destinées à captiver les yeux, mais qui en réalité trahissaient quelque négligence des lois essentielles de l'art. Ces artistes ne se contentaient pas de mettre sur le même pied les œuvres de Michel-Ange et celles de l'Antiquité; ils allaient jusqu'à les leur préférer. Lombard, au contraire, bien qu'il éprouvât à l'égard de ce grand homme le même sentiment que celui d'Homère à l'égard de l'ombre de Tirésias, auquel le poète réservait un sort spécial parmi les autres ombres⁽¹³⁾, se permettait sur ce point seulement de n'être pas du même avis que ses confrères; et, lorsqu'il m'arrivait par esprit de dispute de le contredire en cette matière, il me demandait plaisamment de bien vouloir admettre que cette erreur s'était formée en lui en raison du trop grand respect qu'il portait aux œuvres de l'Antiquité. Ceci toutefois ne l'empêchait pas d'apprécier hautement et parfois même d'imiter fidèlement les œuvres des artistes qui avaient vécu au temps de la décadence de l'art français; de ceux qui à l'époque de nos pères et de nos grands-pères s'étaient fait un nom dans le dessin ou dans la sculpture⁽¹⁴⁾. La raison en était que, fréquemment chez ceux-là, moins souvent chez ceux-ci, mais non rarement toutefois, nonobstant cette maigreur des figures dont j'ai parlé, cette rigidité, et, comme il le disait, cette sécheresse, qui rendait leurs œuvres moins agréables, il y décelait cependant quelques observations des règles de sa fameuse grammaire. Ingénieusement et justement selon moi, il conjecturait que ces artistes avaient pu acquérir ces qualités par ce que vivant en des temps moins heureux ils n'avaient conservé qu'en partie le souvenir des règles de l'art qui, formulées jadis par les très doctes ancêtres, ne leur avaient été transmises en quelque sorte que par les mains de gens qui les trahissaient. Peu à peu ils s'étaient habitués à se contenter de ces seules règles et à ne plus regarder la nature. Ils n'unissaient plus comme il l'eût fallu, et, comme l'avaient fait les anciens eux-mêmes, à l'observation des règles, l'imitation de la nature; si bien que peu à peu ces règles elles-mêmes, privées qu'elles étaient de l'imitation de la nature, laquelle constitue en quelque manière leur nourriture et aliment, finirent par s'effacer de leur mémoire. Dans la suite des temps, les artistes ayant oublié les règles se virent contraints à imiter la nature d'une main incertaine et qui n'obéissait plus à aucune loi, jusqu'à ce que, par des exercices incessants et assidus, ils retrouvassent petit à petit les règles perdues.

(13) Allusion au passage de l'Odyssée (liv. XI), où l'on voit Ulysse consulter l'ombre de Tirésias pour connaître le moyen de rentrer en Ithaque.

(14) Lambert Lombard « visita plusieurs pays; d'abord dans le voisinage des Pays-Bas, l'Allemagne et la France. Il rassembla de la sorte des antiquités, œuvres des Francs ou Allemands, produites à une époque où, en Italie, l'art avait presque cessé d'être, par le fait des révolutions, des guerres civiles et d'autres causes. Il s'appliqua à dessiner avec soin ces objets, avant d'avoir jamais vu des antiquités romaines, et à déduire de ces images gauloises les principes de l'art ». Cfr. C. van MANDER, op. cit., t. I, pp. 207-208.

Il est vraisemblable et il faut en convenir que les canons ainsi redécouverts et qui ne furent connus que par un petit nombre d'artistes contemporains, les plus savants et les plus géniaux, ne parvinrent jamais à ce degré de certitude et de perfection où les avaient conduits les siècles antiques. En ces temps là c'est par l'application incessante d'un très grand nombre d'artistes extrêmement bien doués, se succédant les uns aux autres en séries ininterrompues qu'ils avaient été élaborés. C'était l'époque où la Grèce ayant vécu toutes ses terribles guerres se reposait dans la paix et la tranquillité, en pleine possession de toutes les connaissances littéraires et artistiques, ayant hérité aussi de toutes les perfections que lui avait transmises l'antiquité. A cela venait encore s'ajouter la haute estime en laquelle étaient tenus chez les anciens Grecs les arts de la peinture et de la sculpture.

Tous deux, unis par un lien très étroit et se soutenant l'un l'autre, avaient gravi simultanément et d'un pas égal le chemin qui les menait à la perfection. Cette estime allait jusqu'à écarter par un interdit perpétuel les esclaves de la pratique de ces arts, lesquels n'étaient exercés que par les hommes libres et pour mieux dire par les gentilhommes(15). Chez ceux-ci l'éducation était libérale, les facultés, à tout le moins estimables; et ils se livraient à la production artistique moins dans un esprit de lucre qu'en vue d'un honorable plaisir et pour l'amour même de l'art. Nul besoin vil ne contraignait leurs mains à travailler; leur esprit libre et dégagé de soucis matériels les entraînait vers leur ouvrage au moment qui leur convenait le mieux et c'était alors seulement qu'ils s'occupaient à exécuter et à parachever leurs œuvres. Il en résultait pour ces hommes géniaux, avides seulement de gloire et trouvant leur seul plaisir dans la perfection de leurs œuvres, qu'ils découvraient toujours plus nombreuses les voies qui les acheminaient vers cette perfection même et qu'ils parvenaient sans peine au degré suprême de l'art. Avons nous besoin de trouver une autre explication de ce que nous ne voyons en ce siècle-ci, dans les arts libéraux, rien qui puisse être comparé à la situation de ces doctes personnages de l'antiquité dont le nombre, à en croire les historiens, fut considérable? De nos jours, ceux qui fréquentent les académies en vue de leurs études sont des gens médiocres dont l'esprit reste terre à terre en raison de la misérable éducation qu'ils ont reçue. Ils ne s'appliquent à aucune étude qu'à celle dont ils espèrent tirer un plus grand profit pécuniaire et encore ne s'y adonnent-ils que dans la mesure où ils voient qu'elles peuvent les conduire à la richesse, laissant de côté les parties de ces disciplines qui ne leur paraissent pas devoir leur rapporter de l'argent. Pour revenir à Lombard il prenait pour modèle ceux qui avaient paru digne d'être imités; et il ne s'inspirait pas, comme le font la plupart, d'une méthode hésitante et timide, passant tout leur temps à imiter une seule œuvre à la fois, s'attachant pesamment à dépeindre les parties centrales des figures sans se rappeler que les contours et les parties extérieures sont tout aussi importantes, échouant par là même dans leur œuvres, car, là où les contours ne sont point réussis la figure entière est manquée, mais lui dessinait à la plume les contours principaux; la plume était l'instrument de travail dont il se servait le

(15) Voici ce que nous lisons dans Pline : « Le fait est que l'art de la peinture fut toujours en honneur; des hommes libres l'ont exercé, et même des hommes de haut rang, et constamment il a été défendu de l'enseigner aux esclaves; c'est pourquoi ni en peinture ni en toreutique on n'a aucun ouvrage célèbre fait par un esclave ». Cfr. PLINE, *Histoire Naturelle*, liv. XXXV, ch. 36, trad. LITTRÉ, p. 475.

plus souvent et le plus volontiers, quant aux parties centrales, savoir les muscles, les veines et autres surfaces de ce genre, il se contentait de les représenter par de simples lignes plutôt que par ce juste arrangement des couleurs que Pline appelle harmoge(16). Cette harmoge elle-même s'il lui arrivait de s'y vouloir appliquer, il la réalisait au moyen de la couleur à l'eau laquelle adhéraient facilement au papier. Il préférait ce procédé à la multiplicité laborieuse de hachures et de lignes très minces dont se servent les peintres lorsqu'ils prétendent rendre les parties ombrées. Toutefois il ne renonçait pas entièrement à cette dernière technique non plus; mais, il y déployait bien moins de minutie que les autres si bien qu'on y reconnaissait la main d'un maître qui valait plus par la sûreté de trait que par son application dans le détail. Il apparaissait ainsi que ses œuvres étaient excellentes parce qu'il les avait conçues d'un seul jet et non point à la suite d'innombrables et vaines pratiques qu'il aurait infligées à ses doigts pour les y préparer.

- 21 Quant à l'harmonie des couleurs [harmoge] il s'y attachait surtout quand il composait des œuvres de couleurs variées. Aucune figure n'y apparaissait distincte des autres en raison de la couleur particulière qu'il y eût donné aux muscles, tendons, artères, nerfs et tous organes de ce genre; mais il y déployait tant d'art, surtout lorsqu'il s'agissait de représenter des personnages humains plein de jeunesse et de beauté pour lesquelles cette délicatesse est spécialement requise, que, si vous eussiez approché vos yeux de ses tableaux, vous y auriez à peine discerné les diverses couleurs; si, au contraire, vous vous en fussiez quelque peu écarté, vous vous fussiez demandé, tant elles avaient de finesse, si vous les aperceviez ou non ou si plutôt elles n'apparaissaient pas comme en relief dans sa composition. Que l'on me comprenne bien, j'estime tout autant l'habileté de Lombard à représenter toutes les choses qui se peuvent voir que son talent à figurer le corps humain. Mais j'ai raison de mentionner ici singulièrement le corps humain parce que s'il est vrai que le philosophe se propose pour fin la parfaite connaissance de l'homme, lequel constitue une sorte de microcosme où est contenu l'ensemble de tous les êtres, de même le dessin
- 22 et la sculpture ont pour objet d'exprimer l'être humain parce que l'apparence extérieure de l'homme contient soit dans ses contours, soit dans ses couleurs, l'image de tout ce que l'on peut voir. Or donc, la méthode de Lombard pour atteindre à cette harmonie dans les tableaux polychromes est de telle nature que si l'on n'y recourt pas pour représenter les chairs et particulièrement comme je l'ai dit les chairs jeunes, belles et quelque peu grasses ainsi que tous les reliefs, surfaces et rotondités qui en requièrent plus spécialement l'emploi, on en arrive à peindre non pas de la chair humaine, mais bien plutôt une statue de bois ou de pierre enduite de couleurs. Il n'existe, en effet, aucune carnation humaine, quelque

(16) « Enfin, l'art sortit de son chaos; il inventa la lumière et les ombres, et par cette différence les couleurs se firent ressortir l'une l'autre. Puis on ajouta l'éclat, lequel est autre que la lumière. On nomma ce qui est entre l'éclat ou la lumière et les ombres, ton (clair-obscur); et la réunion des couleurs dans leur passage de l'une à l'autre, harmoge ». PLINE, *Histoire Naturelle*, liv. XXXV, ch. 11, trad. LITTRÉ, p. 467.

Lampson reparlera longuement de l'harmoge dans la lettre qu'il adressa à Demontiosus (Louis de Montjosieu), datée de Liège, le 28 février 1589. Cfr. J. H. HESSELS, *Abraham Ortelius Epistolae* dans *Ecclesiae Londino-Batavae Archivum*, t. I (Cambridge, 1887), pp. 380-392.

23 peau et délicat qu'on en imagine le possesseur, qui en raison du sang partout également répandu sous la peau, ne tende tantôt vers la pâleur, tantôt vers la rougeur, parfois même vers quelque lividité cadavérique. Et cette diversité des teintes on en saisit les effets dans les ombres mêmes de la chair, qui se colorent de jaune, de rose, de violet ou de bleu. Cette ingénieuse imitation des différentes couleurs ne va pas sans donner quelque dureté aux pigments, laquelle rugosité doit être appropriée à la brillante figuration des pores de chacun des corps qu'il s'agit de représenter; de cette dureté, en effet, il doit être fait usage pour rendre tous les corps, sauf les plus légers (et ceux dont les pores ne sont pas perceptibles), par quoi la peinture atteint un tel degré de force qu'on y croirait voir non pas des objets peints, mais la nature elle-même. Les figures ressortent et font en quelque manière saillie sur la surface du tableau, la chair humaine paraît vivante, on la croirait, sans qu'on puisse savoir comment, vibrante et brillante à la fois; et tout cela sans que l'artiste ait eu recours à ces ombres trop accentuées qu'ont affectées à peu près tous les peintres qui avant le Titien ont voulu donner à leurs figures ce relief et cette vivacité. C'est le Titien, en effet, qui a renoncé à cette opacité, à cette noirceur des parties, si désagréables à la vue et qui a réalisé la méthode la plus parfaite de présenter les couleurs aux yeux qui aiment la lumière, qualité pour laquelle il l'emporte sur tous les peintres de son temps. Mais revenons à Lombard. Grâce à sa façon rapide et habile de s'approprier les méthodes des autres peintres, il parvint sans peine à faire des progrès plus rapides et plus satisfaisants que n'en font d'ordinaire les peintres de son âge. Il acquit de la sorte tant d'expérience et tant d'habileté manuelle, qu'il parvint à se faire admirer par la plupart des grands artistes italiens, et notamment par Francisco Salviati, peintre florentin (17). Honneur que ces artistes n'avaient jamais fait jusqu'alors à aucun de leurs confrères transalpins. S'étant donc imposé pendant quelques mois ces exercices d'imitation, il apprit la mort du très éminent Seigneur Erard de la Marck, Cardinal et Prince-Evêque de Liège, qui l'avait envoyé à Rome en vue d'y faire ses études de peintre dans la société, comme je l'ai dit, de Reginald qui avait fait le voyage de Liège à Rome. Erard de la Marck avait fait à Rome une pension à Lombard, se proposant d'employer le talent de cet homme, qui était déjà devenu un artiste accompli, à décorer de peintures les palais superbes qu'il avait fait, les uns bâtir, les autres restaurer en divers lieux de la province liégeoise (18). Ce malheur, qui fut le plus dommageable de tous ceux qu'éprouva Lombard, l'obligeant à rentrer en son pays, vu qu'il n'estimait pas

24

(17) L'éloge décerné par Francisco dei Rossi dit il Salviati (Florence 1510 — Rome 1563), était flatteur; en effet, ce peintre, qui avait promené ses talents en Italie et en France, était un des maîtres de l'Ecole Florentine. Vasari lui a consacré une importante notice. Cfr. G. VASARI, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, trad. par L. LECLANCHÉ, t. IX (Paris, 1842), pp. 94-134.

(18) Erard de la Marck est mort à Liège le 16 février 1538. « J'ai vu, dit Heusy, dans une lettre du 23 juillet 1771, par les mémoires de sa famille, qu'il avait envoyé à Rome les dimensions de ces deux galeries [du palais épiscopal de Liège] pour y assortir les peintures, les statues et les vases antiques, qu'il avait donné commission d'y acheter. Sa mort, arrivée avant d'avoir reçu cette collection, la laissa au pouvoir de ses héritiers qui la firent revendre sur les lieux et dont la majeure partie passa dans les amas prodigieux de ces chefs-d'œuvre que les grands-ducs de Toscane commençaient, dès lors, à amasser ». Cfr. J. DARIS, *Histoire du Diocèse et de la principauté de Liège pendant le XVIIe siècle*, Liège, 1884, p. 121.

25 digne de lui de louer son travail pour gagner sa vie à quelque peintre roturier et peut-être sans culture; après avoir été jusqu'alors libéralement soutenu dans une noble carrière artistique par un prince si éminent. De plus, une lettre qu'il avait reçue d'un certain ami lui faisait grandement espérer que s'il rentrait dans sa patrie, il n'y serait pas moins bien accueilli auprès du successeur d'Erard qu'il ne l'avait été auprès d'Erard lui-même. Il s'y venait encore ajouter qu'il devait bien aussi se souvenir de son épouse qu'il avait laissée à la maison et qui avait le même âge que lui. Il s'en revint donc à Liège et sa plus chère ambition était de s'y enrichir par les arts du dessin et de l'architecture. Comme peintre et dessinateur, en effet, il révélait dans ses œuvres une rare puissance d'invention et une érudite *habileté* (*) dont il devait l'une à la nature, l'autre à ses lectures. Il faisait preuve d'une dextérité parfaite dans l'art des contours, l'ayant acquis surtout par l'étude des statues antiques, mais aussi par l'imitation de Mantegna et de Baccio; ses figures étaient pleines d'une auguste grandeur et d'une majesté héroïque qu'il devait à Michel-Ange; pleine aussi de charme et de *grâce* (*) qu'il devait à Michel-Ange et à Raphaël; son coloris était riche et vif; il l'avait emprunté au Titien. Aussi ses peintures ravissaient-elles les yeux des amateurs belges, qui n'avaient pas été accoutumés à des œuvres de cette valeur. Mais ses réalisations architecturales ne le cédaient point à ses tableaux (19). On voyait que cet homme prenait plaisir à créer des monuments de l'ordre étrusque ou de l'ordre dorique, étant lui-même étrusque par son tempérament et par ses mœurs, qui étaient dignes de l'antique et n'avaient rien de la mièvrerie moderne, étant par ailleurs dorique par sa haute taille et par sa robustesse. C'est pourquoi beaucoup de gens commençaient à acquérir ses œuvres et cela à des prix qu'on n'avait point à regretter. Mais il était enflammé d'un si vif amour pour les belles lettres et pour la science, que sans elles il n'avait aucun plaisir à vivre. Il passait donc son temps plutôt à lire les bons auteurs et à cultiver son esprit qu'à se livrer à ses travaux manuels. La peinture, disait-il, ne doit point être servile comme les autres professions sédentaires; car elle a été conçue moins pour résoudre quelques problèmes matériels de l'existence que pour procurer aux yeux quelque honnête jouissance et volupté. Voilà ce qu'il allait répétant, cherchant plutôt à peindre bien, qu'à peindre beaucoup. Il avait appris chez son cher Vitruve (20) que l'architecte devait avoir l'esprit élevé et se devait

26

27

(*) En grec dans le texte.

(19) Lambert Lombard construisit plusieurs édifices à Liège. Malheureusement la maison en style corinthien surmonté du composite, construite pour le chanoine Jean de Wyngaerde, ainsi que la demeure érigée pour Liévin Torrentius, ont été détruites. Le portall occidental de l'église Saint-Jacques, qui existe encore, témoigne de la science et du goût de Lombard. Cfr. M. KUNTZIGER, *Lambert Lombard*, Turnhout, 1920, pp. 29-32.

(20) Vitruve, architecte romain du 1er siècle avant J.-C., écrivit un traité intitulé *De Architectura* qu'il dédia à Auguste. Ce traité est composé de 10 livres : architecture en général, matériaux, architecture religieuse (2 livres), édifices civils, édifices privés, ornementation, eaux, horloges, machines de guerre. L'ouvrage de Vitruve a été imprimé plusieurs fois. La première édition, qui passe généralement pour avoir été imprimée à Rome vers 1486, a été suivie au cours des XVe et XVIe siècles d'une dizaine d'éditions. Ceci montre bien l'intérêt que les architectes de la Renaissance attachaient à ce célèbre ouvrage. Cfr. BRUNET, *Manuel du Libraire*, t. V (Paris, 1864), col. 1326-1331 et supplément t. I (Paris, 1878), col. 920-921.

garder de toute avarice, qu'il lui fallait entreprendre une œuvre non après avoir sollicité la commande, mais seulement après que l'on l'y aurait engagé. C'est pourquoi il estimait peu en rapport avec sa haute nature de s'adonner constamment à un labeur manuel et par je ne sais quelle fierté, bien digne d'un homme libre, il se refusait à s'abaisser de la sorte. S'il est donc vrai qu'il fut toujours en grande faveur auprès des trois Princes-Evêques de Liège, qui succédèrent à Erard, savoir Corneille, Georges et Robert (21), comme auprès de ceux qui appartenaient à leur famille, ou qui occupaient par leurs talents ou par leur richesse un rang éminent dans toute la province liégeoise, s'il faut reconnaître qu'il s'acquittait quelque renommée par la pratique de ses arts divers, il n'en est pas moins vrai qu'il en recueillit, selon moi, beaucoup moins d'avantage qu'il n'en méritait. C'est ce qu'il donnait lui-même à entendre avec son habituelle liberté de langage toujours fine et érudite, parfois quelque peu mordante, jamais méchante cependant et qui lui permettait de parler en toute franchise en présence même des princes, mais avec tant d'adresse qu'il se pouvait venger sans nulle peine du mépris où le tenaient leurs courtisans. Ces derniers (il leur donnait le nom d'empourprés, sous entendant par là qu'ils n'avaient rien de remarquable que la pourpre de leurs habits) se permettaient parfois quelques moqueries et plaisanteries au détriment des gens qui n'avaient ou ne leur paraissaient avoir aucun mérite ni de naissance ni de richesse, mais ils n'osaient point s'en prendre à lui et paraissaient le tenir pour quelqu'un de leurs pairs. Et si d'aventure ils se risquaient à l'attaquer de quelques saillies, il n'était jamais à court d'une ou l'autre bonne réplique, puisée dans les apophtegmes des anciens dont il était grand lecteur. Et quand il lançait ainsi quelques bonnes ripostes, ce n'était jamais sans causer un vif plaisir au prince lui-même et à tout son entourage; encore est-il que les hauts personnages de ce temps ne furent pas moins coupables que ceux d'aujourd'hui en récompensant les grands esprits plus par des louanges que par de justes rétributions. Il est certain que Lombard n'éprouva pas les effets de la libéralité de ces princes dans la mesure ou le méritaient, comme je l'ai fait voir, ses dons exceptionnels, ni non plus dans celle où ils l'auraient pu soutenir le plus aisément du monde et sans aucun inconvénient pour eux-mêmes. Il se contenta de vivre à l'abri du besoin, se maria trois fois et eut de ses trois épouses successives un assez bon nombre d'enfants qu'il éleva
28
29
petitement il est vrai mais tout de même décevement(22). Sa destinée sur ce point

(21) Il s'agit de Corneille de Berghes, prince-évêque de Liège de 1538 à 1544, de Georges d'Autriche, qui occupa le même trône de 1544 à 1557, et de Robert de Berghes, prince-évêque de 1557 à 1564. Préoccupés par de graves problèmes d'ordre politique et religieux, ces successeurs d'Erard de la Marck ne continuèrent pas sa politique de mécénat. Corneille de Berghes, forcé d'accepter une charge pour laquelle il ne montrait que du dégoût, abdiqua en faveur de Georges d'Autriche, celui-ci intelligent et cultivé, mais d'un tempérament délicat et maladif, ne put donner toute sa mesure. Robert de Berghes, son successeur, rêva de faire de Liège un centre intellectuel important, mais il abdiqua lui aussi pour raison de santé. Cfr. L.-E. HALKIN, *Histoire religieuse des règnes de Corneille de Berghes et Georges d'Autriche, princes-évêques de Liège*, Liège, 1936 et C. TIHON, *La principauté et le diocèse de Liège sous Robert de Berghes*, Liège, 1922.

(22) Lambert Lombard se maria trois fois; sa deuxième épouse était la sœur du graveur liégeois Lambert Suavius. Cfr. L. ABRÿ, *Les hommes illustres*, op. cit., pp. 158 et 162.

30 ressemble grandement à celle de Balthazar Peruzzi, célèbre peintre et architecte Siennois. En effet, Georges Vasari d'Arezzo qui fut lui-même à ce qu'on assure un très grand peintre et par ailleurs comme on peut le voir par ses écrits un excellent juge en matière d'art, nous dit dans les livres qu'il composa en langue italienne sur les grands architectes, peintres et sculpteurs de l'Italie, que Peruzzi après avoir été en grande faveur en raison de son honnêteté et de ses talents auprès de plusieurs souverains pontifes, se montra toutefois si modeste et si étranger à cet art de mendier sans lequel il ne se peut rien obtenir dans les cours princières, éprouva enfin tant de scrupules à mettre en vente son art et ses talents que lorsqu'il sentit les atteintes de l'âge, fort peu riche et pour ainsi dire réduit à la misère il avait à peine de quoi subvenir à ses besoins, et à ceux de sa femme et de ses enfants. Et comme, dans une pareille détresse, il commençait à se consumer d'amertume, ce qui était bien excusable même pour un caractère bien trempé comme le sien, le pape Clément VII se rendant compte enfin de la fâcheuse renommée qu'allait lui valoir le trépas de l'illustre artisan, lui fit remettre 50 pièces d'or en les accompagnant du conseil très affectueux certes mais quelque peu tardif de lui demander en toute confiance ce dont il pourrait encore avoir besoin(23). Semblablement ce qui nuisit à Lombard ce fut sa modestie, mais cette rigueur de la fortune n'eut point raison de cette grande âme : avec une étonnante avidité, avec plus de prodigalité même que ne lui permettait l'exiguité de ses moyens, il acquérait les statues, gemmes, pierres gravées et toutes autres œuvres antiques ou encore toutes celles dont la valeur se rapprochait plus ou moins des antiques. Il achetait surtout les monnaies anciennes dont il lisait les inscriptions et interprétait les symboles avec tant d'aisance et d'érudition qu'il ne le cédait en cela à aucun savant spécialisé dans les langues anciennes et dans l'histoire de l'antiquité. C'est donc à Lombard que les Belges doivent, outre ces progrès dont j'ai parlé dans l'art de peindre et dont il se disait lui-même redevable en partie à ces monnaies anciennes, ce goût si estimable de la numismatique (*), vocable qui ne me paraît pas trop mal approprié à ce genre de connaissance. Parmi les Belges qui s'y consacrent, je ne saurais les citer tous, je veux ici faire mention du seul Hubert Goltzius si excellent en cette matière qu'on lui trouverait difficilement son pareil comme en font foi les ouvrages qu'il a récemment publiés(24).

31

(*) En grec dans le texte.

(23) Balthazar Peruzzi (Sienne 1481 - Rome 1536) fut le constructeur et le décorateur du palais « La Farnésine » ; ami de Raphaël, il fut son collaborateur dans la décoration des Chambres du Vatican. Peruzzi a laissé plusieurs œuvres importantes dans les églises et palais de Rome et de Sienne. L'anecdote rapportée par Lampson est empruntée à VASARI, *Vie des peintres*, op.cit., t. V (Paris, 1841), p. 11.

(24) On peut donc supposer que ce sont les leçons de Lambert Lombard qui orientèrent définitivement la carrière d'Hubert Goltzius. Celui-ci, né à Würzbourg en 1526, mort à Bruges en 1583 se distingua spécialement par ses connaissances numismatiques et par ses qualités de graveur. Sa première étude qui se rapporte aux *Effigies de presque tous les empereurs romains* (Anvers, G. Coppens, 1557), le signala à l'attention des savants du temps. Il continua ses recherches en examinant la plupart des collections d'Europe ; son œuvre s'accrut de plusieurs ouvrages illustrés de ses propres gravures. Ses livres gardent un grand intérêt et placent Goltzius non seulement parmi les plus célèbres numismates mais aussi parmi les bons graveurs du XVIe siècle. Cfr. C. van MANDER, op.cit., t. I, pp. 376-383, et *Bibliotheca Belgica*, 2e sér., t. XV, 1891-1923, s.v. Goltzins.

Goltzius est élève de Lombard à la fois en peinture et en numismatique, il confesse lui-même dans ses écrits comme il se doit que c'est à l'exemple de Lombard qu'il a entrepris d'étudier le dessin vers lequel d'ailleurs l'attiraient ses dons naturels. Je citerai encore parmi beaucoup d'autres, deux peintres sortis de l'atelier de Lombard, Frans Floris(25) et Guillaume Key(26) tous deux Anversois dont je me contenterai de mentionner les noms car tous deux méritent qu'on leur consacre une biographie spéciale. Quant à ce qu'on reproche à Lombard et c'est un grief que j'ai moi même à plusieurs reprises formulé contre lui, savoir qu'il n'ait pas honoré son siècle et sa patrie d'un plus grand nombre de peintures; voici comment il s'en défendait : il avait, disait-il, attendu de jour en jour que les princes dont j'ai parlé l'invitassent à réaliser quelques grandes œuvres dignes de son labeur et de tout son génie. Et ces princes eux-mêmes avaient montré fréquemment que telles étaient bien leurs intentions, mais ils étaient morts ou sortis de leur charge avant le moment prévu, soit par eux-mêmes, soit par la principauté de Liège. Ils ne s'étaient d'ailleurs jamais affectés outre mesure de l'inactivité dans laquelle ils le voyaient demeurer. On lui devait donc passer la fierté avec laquelle client des princes et attendant d'heure en heure leurs commandes, il n'avait point voulu se louer pour un travail sans gloire à quelque homme du commun. Il lui semblait qu'il en eut résulté pour les princes quelque déshonneur car il devait déclarer qu'il s'attendait de leur part à une libéralité telle, qu'il n'aurait jamais du être contraint pour vivre, de vendre ses œuvres à de simples particuliers. Comme je lui demandais pourquoi il s'était ainsi livré à tant d'occupations différentes, il m'en fournit sans peine l'explication, en me faisant remarquer qu'à tout le moins il s'était toujours montré un fervent ami des belles-lettres, autant qu'un ennemi irréductible de la paresse intellectuelle et du laisser aller. Il ajouta ceci encore, dont j'éprouvais la plus vive satisfaction, qu'il avait toujours pris plus de plaisir à composer des peintures monochromes et des dessins, que des tableaux en plusieurs teintes; il partageait en cela le sentiment des plus grands artistes, lesquels s'appliquent bien plus à l'invention des motifs et à l'excellence du dessin, qu'aux qualités toujours contestables et souvent empruntées du coloris.

Ces croquis monochromes il les exécutait parfois au crayon rouge ou noir; le plus souvent à la plume. Il les réservait à son usage personnel ou peut-être préludait-il par là à ses œuvres plus importantes qu'il espérait se voir commander un jour par les princes, comme nous l'avons vu. J'ai eu, moi-même, l'occasion d'en voir un bon nombre, il y a

(25) Frans Floris (Anvers 1516-1570), après avoir été initié par Lombard aux lois de la Renaissance italienne, partit pour la péninsule. Il revint à Anvers tout imprégné de l'influence de Michel-Ange et révéla dans les Flandres « la grande et vraie manière de peindre ». Frans Floris et son frère Cornelie (1514-1575), architecte et sculpteur, fondèrent un important atelier et influencèrent profondément la production artistique de leur époque. Cfr. C. van MANDER, op. cit., t. I, pp. 333-352; DORA ZUNTZ, *Frans Floris*, Strasbourg, 1929 et R. HEDICKE, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlin, 1913.

(26) Willem Key (Bréda 1520 ? - Anvers 1568) qui compléta sa formation dans l'atelier de Lombard s'installa à Anvers. Les peintures religieuses et surtout les portraits que l'on attribue à cet artiste lui confèrent une place de choix dans l'école artistique des Pays-Bas. Cfr. C. van MANDER, op. cit., t. I, pp. 294-298 et M.-J. FRIEDLANDER, *Die altniederländische Malerei*, t. XIII (Leyde, 1926), pp. 94-106.

quelques années, chez un ami en Grande-Bretagne(27) et celui qui en était le détenteur s'étonnait de leur nombre plutôt que de leur qualité. C'étaient des nus masculins ou
34 féminins figurant des attitudes diverses. Etant d'ailleurs fort généreux de sa nature et toujours prêt à rendre service, comme l'avaient été les grands artistes Mantegna, Dürer, Raphaël, qui pensaient toujours à mettre leur art à la disposition du public, il abandonnait volontiers ses dessins à ses confrères moins doués que lui au point de vue de l'invention et du dessin et qui les coloriaient alors pour en tirer de l'argent. Il en donnait fréquemment à des peintres verriers et à de médiocres sculpteurs et afin de pouvoir leur en fournir plus abondamment et à des conditions moins onéreuses pour eux, il en fit graver sur cuivre un bon nombre et les fit imprimer sur papier(28). On en trouve encore çà et là. C'est même à lui que l'on doit sans doute de voir à Anvers et dans d'autres villes un bon nombre d'artisans s'occuper à graver sur cuivre, non sans mérite d'ailleurs, les œuvres des grands artistes de ce temps. C'est lui en effet qui le premier, ouvrit dans sa maison, une école où il enseignait à des jeunes gens à dessiner et à graver ses propres dessins, ou ceux des autres maîtres. Au demeurant, cette activité entraîna pour lui plus de dépenses
35 que de gains, par où l'on peut voir qu'il avait non seulement de la générosité, mais encore une sorte d'obstination à se montrer magnanime.

Le cœur des hommes, et surtout celui des jeunes gens, étant facilement enclin à oublier les bienfaits et à s'abandonner à l'ingratitude, on vit bientôt quelques-uns de ceux qu'il avait ainsi formés quitter son atelier, s'imaginant qu'ailleurs ils gagneraient mieux leur vie; en quoi du reste ils se trompèrent grandement comme ils le virent par la suite. Et ceux d'entre eux qui ne l'éprouvèrent point, n'en furent que mieux punis de la peine qu'ils lui avaient causée en l'abandonnant ainsi, car, chacun sait qu'il n'y a pas de punition plus grave que celle d'être ignorant, surtout lorsque cette ignorance se renforce
36 par leur légèreté et par le désir qu'ils avaient d'une liberté périlleuse, se furent affranchis du joug de la discipline, avant d'avoir acquis les solides connaissances qui sont les fondements de l'art, se proposant d'apprendre par eux-mêmes ces notions qui ne peuvent se concevoir sans la direction et la conduite d'un maître, ils en vinrent peu à peu à oublier les méthodes rigoureuses de la gravure et du dessin qu'ils avaient apprises de Lombard. Leurs œuvres dégénérent à ce point de leur excellence originelle, que chacun peut observer aujourd'hui, que plus rien n'y répond aux qualités des toutes premières, qu'ils exécutèrent chez Lambert Lombard.

Cette ingratitude, cette impiété en quelque sorte, de ces jeunes élèves, m'amena moi-même, ainsi que beaucoup d'amis de Lombard, à lui reprocher son imprudence en

(27) Rappelons que Lambert Lombard avait fait partie de la suite du cardinal anglais Reginald Pole lors de son voyage en Italie en 1537. Dominique Lampson entra au service du même cardinal en 1554 et séjourna à Londres jusqu'à la mort de celui-ci en 1558.

(28) Les dessins de Lombard furent gravés mais il est dangereux de juger du style de l'artiste d'après les estampes dérivées de ses projets car ceux-ci furent quelques fois copiés par de médiocres artistes. « C'est à l'imitation des dessins de Lombard que nous devons, je pense, écrit M. M. Kuntziger, toute une série de peintures de second ordre ». Cfr. M. KUNTZIGER, *Lambert Lombard*, op.cit., p. 27.

cette matière mais elle ne l'empêcha point, lui qui avait été tant de fois déçu dans ses affections, d'envoyer à Rome deux de ses élèves qui lui donnaient de bonnes espérances. Il les y envoya comme au marché des Beaux-Arts, et ce voyage se fit en partie aux dépens de quelques amis, auxquels il les recommanda, mais pour une bonne part c'est lui-même qui depuis longtemps déjà les y entretient.

En voilà assez sur Lambert Lombard : mon dessein ne fut pas de retracer toute sa vie, comme s'il se fut agi d'un homme ordinaire, mais seulement de montrer par quelques faits, combien il a contribué à enrichir et à promouvoir les Beaux-Arts chez les Belges. Puisse son exemple, ainsi mis sous les yeux de tous, comme quelque illustre peinture, enflammer les jeunes gens qui s'adonnent aux mêmes arts que lui, non seulement pour la connaissance parfaite qu'il en faut acquérir à tous prix, mais aussi pour l'étude des belles-lettres ! Qu'ils se persuadent bien que c'est par là seulement qu'ils parviendront à une gloire comme la sienne et que s'ils y veulent aspirer, ils doivent acquérir les principes de ces sciences, si intimement unies à ces arts comme l'ont fait jadis l'illustre Pamphile, qui fut le maître du plus grand des peintres(29) et comme l'ont fait aussi Leone Baptista, Alberti de Florence, Albert Dürer et Pomponio Gauricus(30).

(29) Pamphile, originaire d'Amphipolis en Macédoine, philosophe, politicien, mathématicien et peintre, fut le chef de l'école sicyonienne du IV^e siècle et le maître d'Apelle. Cfr. PLINE, *Histoire Naturelle*, liv. XXXV, ch. 36 et 40, trad. LITTRÉ, p. 475.

(30) Les trois artistes cités possédaient, en effet, « la connaissance parfaite » de leur art et cultivaient également les Belles-Lettres. Leone Battista (Florence 1404 - Rome 1472) peut être considéré comme un génie universel, il fut architecte, poète, peintre, sculpteur, mathématicien et moraliste. Il a publié plusieurs traités et laissé de nombreux manuscrits. Ses écrits ont été réunis sous le titre : *Opere volgari di Leon Battista Alberti per la più parte inedite e tratte dagli autografi annotate e illustrate dal Dott. Anicio Bonucci*, Florence, Galiliana, 5 vol., 1843-1849. Cfr. également VASARI, op.cit., t. II (Paris, 1841), pp. 327-357.

Quant à *Albert Dürer* (Nuremberg, 1471-1528), outre l'Arc Triomphal de l'empereur Maximilien, la petite et la grande Passion, l'Apocalypse, l'Histoire de la Vierge Marie, qui sont des recueils de planches gravées, il a publié également un ouvrage traitant des *Proportions du corps humain* (Nuremberg, Dürer, 1525, 1528) qui fut traduit et souvent réimprimé. Cfr. BRUNET, *Manuel du libraire*, t. II, 1^e partie, 5^e édit. (Paris, 1861), fol. 912-914. *Pomponio Gaurico* (Gauro 1481-Salerne 1530), humaniste, érudit et poète, est l'auteur du traité de la *Sculpture* (Florence, Ph. Junta, 1504) et d'un recueil d'*Elégies et épigrammes* (Venise, Alde Manuce, 1526). Cfr. BRUNET, idem, col. 1504-1505 et *Enciclopedia italiana*, t. XVI, 1932, p. 459.

CHRONIQUE — KRONIEK

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

EXERCICE 1949 — DIENSTJAAR 1949

DIRECTION - BESTUUR

Président - Voorzitter : Max WINDERS.

Vice-Président - Onder-Voorzitter : Chanoine LEMAIRE.

Secrétaire Général - Secretaris Generaal : Paul ROLLAND.

Trésorier - Schatbewaarder : Jos. de BEER.

Bibliothécaire - Bibliothecaris : Ad. JANSEN.

Secrétaire-adjoint (Revue) - Adjunct-secretaris (Tijdschrift) : J. LAVALLEYE.

CONSEIL D'ADMINISTRATION - BEHEERAAID

Conseillers sortant en 1952 - Raadsleden uitgaande in 1952 : L. STROOBANT, Vicomte Ch. TERLINDEN, Paul SAINTENOY, G. HASSE, J. de BEER, H. VELGE.

Conseillers sortant en 1955 - Raadsleden uitgaande in 1955 : R. P. de MOREAU S. J., Chan. R. MAERE, BAUTIER, GANSHOF, VAN DEN BORREN, VAN DE WALLE.

Conseillers sortant en 1958 - Raadsleden uitgaande in 1949 : VANNERUS, Mgr. H. LAMY O.P., L. van PUYVELDE, Paul ROLLAND, Chan. R. LEMAIRE, Max WINDERS.

MEMBRES EFFECTIFS - WERKENDE LEDEN

MM... HH...

SAINTENOY, Paul, architecte, Bruxelles, rue de l'Arbre Bénit, 123	1896 (1891)*
van den GHEYN (Mgr), président du Cercle archéologique de Gand, Gand, Kwaadham, 10.	1896 (1893)
STROOBANT, L., directeur honoraire des Colonies agricoles de Wortel et Merxplas, Laeken, Avenue de Smet de Nayer, 653	1903 (1890)
MAERE (Mgr), professeur à l'Université, Louvain, rue des Récollets, 29.	1919 (1904)
HASSE, Georges, professeur à l'Université coloniale, Berchem-Anvers, avenue Cardinal Mercier, 42.	1922 (1910)
ROLLAND, Paul, conservateur aux Archives de l'Etat, professeur à l'Institut National Supérieur des Beaux-Arts et d'Architecture, Anvers, rue St-Hubert, 69.	1925 (1922)

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

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

TERLINDEN (vicomte Ch.), professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, rue du Prince Royal, 85.	1926 (1921)
LAMY (Mgr Hugues), abbé de Leffe (Dinant).	1926 (1914)
VAN PUYVELDE, Leo, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Uccle, Avenue de Kamerdelle, 15.	1928 (1923)
BAUTIER, Pierre, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Avenue Louise, 577.	1928 (1911)
MICHEL, Ed., conservateur honoraire au Musée du Louvre, professeur honoraire à l'Université de Bruxelles, rue de Livourne, 49.	1928 (1925)
VAN DEN BORREN, Ch., professeur émérite aux Universités de Liège et de Bruxelles, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55.	1928 (1920)
GESSLER, Jean, professeur à l'Université, Louvain, boulevard L. Schreurs, 31.	1930 (1921)
GANSHOF, F. L., professeur à l'Université de Gand, Bruxelles, rue Jacques Jordaens, 12.	1931 (1928)
de MOREAU, S. J. (R. P. d.), professeur aux Facultés S. J. St-Albert, Route de Mont St-Jean, 23, Louvain.	1932 (1926)
VERHAEGEN (barin), Pierre, Gand, vieux quai au Bois, 60.	1932 (1914)
LEFEVRE, O. P. (chan. Pl.), conservateur-adjoint aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, avenue de la Brabançonne, 24.	1932 (1925)
van de WALLE, Baudouin, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue Belliard, 187.	1932 (1926)
de BEER, Jos., conservateur du Musée du Sterckshof, Deurne-Anvers, Hoofvunderlei, 160.	1933 (1931)
VANNÉRUS, Jules, membre de l'Académie royale de Belgique, Bruxelles, avenue Ernestine, 3.	1934 (1928)
de BORCHGRAVE d'ALTENA (comte), Jos., conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue d'Arion, 90.	1935 (1927)
de SCHAETZEN (baron), Marcel, membre du Conseil héraldique, Bruxelles, rue Royale, 87.	1935 (1925)
LAVALLEYE, Jacques, professeur à l'Université de Louvain, Louvain, rue au Vent, 13.	1935 (1930)
HOC, Marcel, conservateur à la Bibliothèque royale, professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19.	1935 (1926)
BREUER, Jacques, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège, Woluwe, Parc Marie-José, 1.	1936 (1929)
VELGE, Henri, professeur à l'Université de Louvain, président du Conseil d'Etat, Bruxelles, boulevard St-Michel, 47.	1936 (1927)
CRICK-KUNTZIGER, Marthe, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, rue de l'Aurore, 18.	1937 (1929)
LAES, A., conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, place G. Brugmann, 30.	(1937 (1931))
COURTOY, F., conservateur honoraire des Archives de l'Etat et du Musée d'Antiquités, Namur, boulevard Frère Orban, 2.	1939 (1926)
THIBAUT de MAISIERES (Abbé M.), professeur à la Faculté catholique de Bruxelles, Bruxelles, Boulevard Botanique, 38.	1939 (1932)
ROGGEN, D., hoogleraar te Gent, Elsene-Brussel, Ad. Buyllaan, 105.	1941 (1937)
VAN CAUWENBERGH (Chan.), Etienne, bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain, Lovenjoul (Corbeek-Loo).	1941 (1937)
LEMAIRE (Kan. R.), hoogleraar te Leuven, Héverlé, Van den Bemptlaan, 15	1942 (1914)
WINDERS, Max, architecte, membre de l'Institut de France, Anvers, Avenue de Belgique, 177.	1943 (1941)
JANSEN, Ad., professeur au Kunsthistorisch Instituut, Anvers, rue van Schoonbeke, 79.	1946 (1936)

POUPEYE, Cam., Schaarbeek, boulevard Lambermont, 470.	1946 (1914)
LOSSEAU, Léon, avocat, Mons, rue de Nimy, 37.	1947 (1928)
HALKIN, Léon, professeur émérite à l'Université de Liège, Esneux, route de Dolembreux, 4.	1947 (1931)
NINANE, Lucie, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153.	1947 (1932)

*MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES
IN HET LAND GEVESTIGDE BRIEFWISSELENDE LEDEN*

MM. HH.

TOURNEUR, Victor, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale, Bruxelles, Chaussée de Boitsfort, 102.	1922
LACOSTE, Paul, commissaire général du Gouvernement à la promotion du Travail, Bruxelles, Audergem, avenue des Frères Goemaere, 55.	1929
PEUTEMAN, Jules, membre de la Commission royale des Monuments et des Sites, Verviers, rue des Alliés, 32.	1930
HUART, Alb., auditeur militaire, campagne de Sedent, Jambes-lez-Namur.	1931
NOWE, H., archiviste de la Ville, Gand, rue Abraham, 13.	1932
BERGMANS, Sixnone, Gand, chaussée de Courtrai, 496	1932
DELBEKE (baron), Francis, Moustier sur Sambre	1932
LYNA, Frédéric, conservateur en chef de la Bibliothèque royale, Bruxelles, rue Froissart, 114.	1934
de SCHOUTHEETE de TERVARENT (chevalier Guy), Ministre de Belgique à Copenhague.	1934
de CLERCQ, abbé Carlo, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome, Anvers, rue du Péage, 54.	1934
DE BOOM, Chislaine, conservateur-adjoint à la Bibliothèque royale, Bruxelles, avenue H. Dietrich, 35.	1935
BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique, Arlon, avenue Nothomb, 50.	1935
ERENS O.P., (chanoine), archiviste de l'Abbaye de Tongerlo.	1935
BONENFANT, Paul, professeur à l'Université de Bruxelles, Ixelles, avenue du Pesage, 12.	1935
MARINUS, Albert, directeur des Services historiques et folkloriques du Brabant, Bruxelles, Velle Halle au Blé, 9.	1935
DE RUYT, Frans, professeur à l'Université de Louvain, Corbeek-Loo, Chaussée de Tirlemont, 247.	1935
DELFERIERE, Léon, préfet à l'Athénée royal, Châtelet, rue du Calvaire, 49.	1936
de GAIFFIER S. J. (le R. P.), membre de la Société des Bollandistes, Bruxelles, boulevard S. Michel, 24.	1937
BRIGODE, Simon, architecte, professeur à l'Ecole Nationale supérieure, d'Architecture et des Arts décoratifs, Marcinelle, rue Sabatier, 11.	1937
CALBERG (Mlle), Conservatrice-adjointe aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Cinquantenaire, Bruxelles, rue Montoyer, 17.	1937
WILLAERT S. J. (le R. P.), professeur aux Facultés de N. D. de la Paix, Namur, rue de Bruxelles, 59.	1937
FIERENS, Paul, professeur à l'Université de Liège, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, rue Souveraine, 79.	1937
STELLFELD, J. A., juge au Tribunal de 1 ^{re} Instance, Anvers, rue S. Joseph, 14	1937
SABBE, Etienne, conservateur des Archives de l'Etat, Anvers, rue du Transvaal, 62.	1937
DUVERGER, J., hoogleeraar te Gent, Sint-Amandsberg, Toekomststraat, 88.	1937

LENAERTS, E. H. R., hoogleeraar te Leuven, Borgerhout-Antwerpen, Lam- mekensstraat, 76.	1938
HALKIN, Léon-Ernest, professeur à l'Université de Liège, Tilff, avenue A. Neef, 8.	1938
SULZBERGER, S., professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts, Bruxelles, rue Frans Merjay, 101.	1938
LOUANT, A., conservateur des Archives de l'Etat, Mons, avenue S. Pierre, 36	1939
DOUTREPONT, Antoinette, ancienne bénéficiaire de la Fondation Marie- Jcsé, Louvain, rue des Joyeuses Entrées, 26.	1939
MORETUS PLANTIN, S. J., (le R. P. H.), professeur aux Facultés de N.-D. de la Paix, Namur, rue de Bruxelles, 59.	1940
JACOBS van MERLEN, Louis, président de la Société « Artibus Patriae », Anvers, rue van Brée, 24.	1940
FAIDER-FEYTMANS (M ^e), conservateur du Château de Mariemont.	1941
SQUILBECK, Jean, attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, rue Gachard, 69.	1941
HELBIG, Jean, conservateur-adjoint aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, avenue des Nénuphars, 50.	1941
CLERCX-LEJEUNE, Suzanne, bibliothécaire du Conservatoire royal de Mu- sique de Bruxelles, Liège, rue du Rèwe, 2bis.	1941
DOSSIN, G., professeur à l'Université de Liège, Wandre, rue des Ecoles.	1911
BAUWENS (Mgr.), ancien abbé de Leffe, Tongerlo.	1941
VAN WERWEKE J., hoogleeraar te Gent, Sint-Denijs Westrem, Nieuw- straat, 10a.	1941
SCHOUTEDEN-WERY (M ^e J.), Bruxelles, Boulevard du Régent, 24.	1941
DEVIGNE, Marguerite, conservateur aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, rue du Musée, 9.	1942
VERHOOGHEN, Violette, conservateur-adjoint aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, Boulevard Général Jacques, 20, Bruxelles.	1942
PARMENTIER, R. A., archiviste de la ville, Bruges, quai Spinola, 7.	1942
LECONTE L., conservateur en chef honoraire du Musée Royal de l'Armée, Bruxelles, rue des Paquerettes. 38.	1942
d'ARSHOT (comte), Bruxelles, avenue Gribaumont, 38.	1943
DE SMIDT (E. Br. Firmin), professor aan het Hoger Instituut voor Kunsten en Vakonderwijs Sint-Lucas, Gent, Zwarte-Zusterstraat, 30.	1943
d'ARSHOT (comtesse), Bruxelles, avenue Gribaumont, 38.	1945
DENIS, Valentin, maître de conférences à l'Université, Louvain, rue Léopold, 9	1945
FOUREZ, Lucien, vice-président de la Société royale d'histoire et d'archéologie, Tournai, rue Joseph Hoyois, 2 ^e .	1945
ROBIJNS de SCHNEIDAUER, attaché à l'Administration des Beaux-Arts, Bru- xelles, rue Defacqz, 122.	1945
STUYCK, Fernand, Vice-Président d' « Artibus Patriae », Anvers, avenue van Put, 14.	1946
BOUTEMY, André, professeur à l'Université de Bruxelles, Bruxelles, avenue Brugmann, 575.	1946
de JONGHE d'ARDOYE (vicomte Théodore), membre du Conseil héraldique, Bruxelles, Square Frère Orban, 11.	1946
GREINDL, (baronne Edith), Bruxelles, rue Tasson-Snel, 19.	1947
de HEVESY, André, Bruxelles, rue de la Bonté, 11.	1947
MAQUET-TOMBU (M ^e), Bruxelles, avenue de Broqueville, 283.	1948
JANSON, Claire, conservateur-adjoint aux Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, rue Jean d'Ardenne, 68.	1947
JADOT, Jean, Bruxelles, Avenue Louise, 32.	1947
TAMBUYSER (Ch ^{ne}), archiviste diocésain, Malines, Vlietje, 9.	1948
d'ANSEMBOURG (Comtesse), château de Hex, Limbourg.	1948

Séance des membres titulaires du 3 octobre 1948.

La séance s'ouvre à 2 h. 30 à la Fondation Universitaire sous la présidence du Vicomte Terlinden, président.

Présents : MM. Max Winders, vice-président, Rolland, secrétaire, Mme Crick-Kuntziger, MM. Hoc, Laes, Lavalleye, Michel, Mlle Ninane, MM. Poupeye, Van den Borren, Van Puyvelde.

Excusés : MM. de Beer, trésorier, Bautier, Mgr Lamy O. Praem.

Le procès-verbal de la séance du 2 mai est lu et adopté.

Le secrétaire donne connaissance de l'octroi de subsides par la Fondation Universitaire et par la Province d'Anvers.

Il fait part de généreuses donations de la part de deux membres du Comité de Patronage de la revue, M. Willy Friling, d'Anvers, et M. J. Philippart, de Tournai, auxquels s'ajoute un nouveau membre, M. Edgar Frankignoul, de Liège.

Sur présentation d'un relevé du trésorier, on décide d'insister encore auprès de quelques membres défaillants en matière de cotisation.

Une proposition du secrétaire tendant à obtenir des personnes qui y consentent un engagement à verser frs. 500 par an au profit de la revue est approuvée. Les personnes en question feront partie du Comité de Patronage. Une lettre circulaire sera adressée dans ce sens à tous les membres de l'Académie et à des personnes étrangères à celle-ci. L'engagement en question ne sera naturellement pas exclusif de toute donation ne revêtant aucun caractère de périodicité et dont le mondanat serait différent.

On procède à l'élection de deux membres correspondants. La Comtesse d'Ansembourg et M. le Chanoine Tambuyser, archiviste diocésain de Malines, sont élus.

Après une intervention de M. L. van Puyvelde, on décide de réviser prochainement la liste des membres correspondants étrangers et de procéder à de nouvelles nominations dans ce sens.

La séance est levée à 3 h.

Séance générale du 3 octobre 1948.

La séance s'ouvre à 3 h. à la Fondation Universitaire sous la présidence du vicomte Terlinden, président.

Présents : MM. Max Winders, vice-président, Rolland, secrétaire, Mme Crick-Kuntziger, MM. Hoc, Laes, Lavalleye, Michel, Mlle Ninane, MM. Poupeye, Van den Borren, van Puyvelde, membres titulaires ; MM. Boutemy, Denis, Baronne Greindl, Mlle Janson, Mme Macquet-Tombu, Mme Schouteden-Wéry, MM. Squilbeck et Stuyck, Mlle Sulzberger, membres correspondants.

Excusés : MM. de Beer, trésorier, Bautier, Mgr Lamy O. Praem., membres titulaires ; Mlle Clercx, Comte et Comtesse d'Arschot, Mme Faider-Feytmans, MM. Fourez et Jacobs van Merlen, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance du 2 mai est lu et adopté.

Mme Schouteden-Wéry entretient la Compagnie des fouilles effectuées à l'emplacement de **l'ancien château des ducs de Brabant à Tervueren.**

Ces fouilles, dont l'orateur replace les résultats dans l'évolution de la politique des chefs du Brabant à l'époque pré-bourguignonne, ont révélé la présence de constructions du XI^e siècle et d'autres datant de Henri le bâtisseur (salle et remparts) et de Marguerite Plantagenet (Hall d'honneur).

Monsieur André Boutemy procède ensuite à un double exposé relatif d'une part à un **Recueil d'Évangiles du Musée Mayer van den Bergh à Anvers**, que des rapprochements suggestifs lui permettent de rattacher à l'abbaye Saint-Amand sur la Scarpe, au XII^e siècle, ainsi qu'à un **Meuble du Musée de Tessé** au Mans, lequel, grâce à un autre meuble, de l'ancienne collection de M^e Barat, il attribue au mystérieux ébéniste du XVIII^e siècle qui signait B. V. R. B.

Après une intervention du Vicomte Terlinden, la séance est levée à 5 h. 30.

Séance des membres titulaires du 5 décembre 1948.

La séance s'ouvre à 2 h. 30 à Bruxelles, à la Fondation Universitaire, sous la présidence du Vicomte Terlinden, président.

Présents : MM. Max Winders, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, Comte de Borchgrave d'Altena, Lavalleye, Poupeye, Van den Borren, van de Walle, van Puyvelde.

Excusés : MM. Hoc, Laes, Mgr Lamy O. Praem., Chanoine Lemaire, Velge.

Le procès-verbal de la séance du 3 octobre est lu et adopté.

Le secrétaire donne connaissance d'une lettre de remerciements de M. le Chanoine Tambuysen élu membre correspondant régnicole.

Sur la proposition de M. van Puyvelde, M. G. Wildenstein et Madame Visson, respectivement directeur et secrétaire de la Gazette des Beaux-Arts à Paris, sont nommés membres correspondants étrangers.

Des noms sont proposés en vue de compléter, au cours de la prochaine séance la liste des membres de cette dernière catégorie.

M. Winders offre un ouvrage à la Bibliothèque.

La séance est levée à 3 h.

Séance générale du 5 décembre 1948.

La séance s'ouvre à 3 h., à Bruxelles, à la Fondation Universitaire, sous la présidence du Vicomte Terlinden, Président.

Présents : M. Max Winders, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Bautier, Comte de Borchgrave d'Altena, Lavalleye, Ed. Michel, Poupeye, Van den Borren, van de Walle, van Puyvelde, membres titulaires; Mlle De Boom, M. Denis, Mlle Doutrepoint, M. Fourez, la Baronne Greindl, M. Helbig, Mlle Janson, Mad. Maquet-Tombu, M. Stuyck, Mlle Sulzberger, membres correspondants.

Excusés : MM. Hoc, Laes, Mgr Lamy O. Praem., Chan. Lemaire, Velge, membres titulaires, le R. P. de Gaiffier S. J., Mad. Faider-Feytmans, Mad. Lejeune-Clercx, M. Robijns de Schneidauer, Mad. Schouteden-Wéry, le Chan. Tambuysen, Mlle Verhoogen, membres correspondants

Le procès-verbal de la séance du 3 octobre est lu et adopté.

M. Ed. Michel fait une communication sur **Bruegel de Velours et l'Italie**, de laquelle il résulte que la disposition appliquée par cet artiste dans certains de ces tableaux, consistant en deux trouées claires flanquant une masse sombre, avec localisation de personnages ou d'animaux au premier plan, doit provenir de la connaissance de certains principes de l'école de Florence, à la fin du XVI^e siècle. Bruegel visita d'ailleurs l'Italie de 1590 à 1596.

A la suite de cette communication M. Van den Borren confirme l'influence italienne aux XV^e et XVI^e siècles, cette fois sur les musiciens des anciens Pays-Bas.

M. Jacques Lavalleye analyse ensuite **Quatre Sculptures conservées au Pays de Stavelot**. Ce sont respectivement une N.-D. de Stavelot (1250-1280), un saint Jean au Calvaire de Wasmes, un saint Remacle de l'église de Bras (vers 1330) et surtout une sainte Anne de Francheville, sur les caractères artistiques de laquelle il insiste en les rattachant à l'école brabançonne. L'atelier bruxellois de Jean Borreman (1490-1500) est évoqué à ce propos.

Après une intervention du Comte J. de Borchgrave d'Altena et de Mlle Sulzberger la séance est levée à 4 h. 30.

Le Secrétaire,
Paul ROLLAND.

Le Président,
Vicomte TERLINDEN.

RAPPORT SUR L'EXERCICE 1948.

MM.,

Durant l'exercice 1948 l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a repris à peu près son train d'avant-guerre par la régularité de son activité.

Celle-ci s'est portée, comme d'habitude, sur les réunions avec communications et sur la publication de la revue.

Les réunions, qui décident de la composition du Bureau, ont porté à la présidence de celui-ci le Vicomte Terlinden et à la vice-présidence, M. Max Winders (1^{er} février), tout en maintenant en place le trésorier et le secrétaire, soit respectivement M. J. de Beer et le soussigné ; par la même occasion, M. Winders a été élu conseiller sortant en 1949.

Afin de pourvoir à certaines vacances de sièges, ont été élus : Membres correspondants régionales, la Comtesse d'Ansembourg, Membre de la Commission royale des Monuments et des Sites, et M. le Chanoine Tambuyser, Archiviste diocésain de Malines (3 octobre) ; Membres correspondants étrangers : M. Georges Wildenstein, Directeur de la Gazette des Beaux-Arts, et Madame André Visson, Rédacteur en Chef de la Gazette des Beaux-Arts (5 décembre).

Ces élections ont été faites statutairement au cours de séances de membres titulaires, lesquelles se sont tenues les 1^{er} février, 2 mai, 3 octobre et 5 décembre.

Des séances générales ont eu lieu aux mêmes dates. On y a entendu les communications suivantes :

Vicomte Terlinden, « L'Hôtel de ville de Louvain » (1^{er} février).

M. Valentin Denis, « Saint Job, patron des musiciens » (1^{er} février).

Mme Maquet-Tombu, « Le thème de la Trinité chez le Maître de Flémalle » (2 mai).

M. Paul Rolland, « La Madone italo-byzantine de Frasnès-lez-Buissenal » (2 mai).

Mme Schouteden-Wéry, « L'Ancien château des ducs de Brabant à Tervueren » (3 octobre).

M. André Boutemy, « Un recueil d'Évangiles du Musée Mayer van den Bergh à Anvers » (3 octobre).

M. André Boutemy, « Un meuble du Musée de Tessé » (3 octobre).

M. Ed. Michel, « Bruegel de Velours et l'Italie » (5 décembre).

M. J. Lavalleye, « Quatre sculptures conservées au pays de Stavelot » (5 décembre).

Pour ses séances l'Académie a profité de la généreuse hospitalité de la Fondation Universitaire.

Grâce à la même Fondation, ainsi qu'avec l'aide diverse de l'Etat, des Provinces de Brabant et d'Anvers, ainsi que de généreux donateurs appartenant au Comité de Patronage de la Revue, parmi lesquels il faut citer MM. Willy Friling, d'Anvers, J. Philippart, de Tournai, et Edg. Frankignol de Liège, elle a réussi à livrer au public un nouveau volume, en deux fascicules, de sa Revue, la « Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art » (T. XVII). Tous les efforts tendent à rendre à cette revue la périodicité trimestrielle d'avant-guerre, mais ils se butent encore à des empêchements matériels quasi insurmontables. Chi va piano, va sano !

Le 6 février 1949.

Le Secrétaire général,
Paul ROLLAND.

Séance des Membres titulaires du 6 février 1949.

ASSEMBLEE GENERALE DE L'ASSOCIATION SANS BUT LUCRATIF .

La séance s'ouvre à 14 h. 30 à la Fondation Universitaire, sous la présidence du Vicomte Terlinden, Président.

Présents : MM. Max Winders, vice-président ; Rolland, secrétaire ; de Beer, trésorier ; Hoc, Laes, Chanoine Lemaire, Ed. Michel, Poupeye, van de Walle, Van den Borren.

Excusé : M. Lavalleye.

Le P. V. de la séance du 5 décembre est lu et adopté.

Communication est donnée de lettres de remerciements émanant de la Comtesse d'Ansembourg, élue membre correspondant régionale, et de M. G. Wildenstein et Madame A. Visson, nommés membres correspondants étrangers.

Le secrétaire et le trésorier font rapport sur l'exercice 1948. Ces rapports sont approuvés après vérification des comptes par deux contrôleurs : MM. Laes et Poupeye.

A cette occasion le trésorier fournit des indications sur les dons généreux reçus au début de 1949 de la part de MM. Bautier, Jadot, Jussiant, Mme Schouteden-Wéry, le Vicomte Terlinden et M. Winders.

A la suite d'une invitation du troisième Congrès de Toponymie et d'Anthroponymie, on décide de déléguer à ce Congrès MM. Vannérus et Breuer.

D'autre part, MM. Max Winders et le Chanoine Lemaire sont désignés pour représenter la Compagnie au Congrès international d'Histoire de l'Art, qui se tiendra à Lisbonne.

Les mandats de MM. Rolland et Van den Borren auprès du Comité National des Sciences Historiques sont renouvelés.

Sur proposition du Vicomte Terlinden, M. le Chanoine Lemaire est élu à l'unanimité vice-président pour 1949.

Les six conseillers sortant en 1949 sont réélus jusqu'en 1958. Ce sont MM. Vannérus, Mgr Lamy O.P., L. Van Puyvelde, Paul Rolland, Chanoine Lemaire, Max Winders.

Sur propositions respectives de MM. Max Winders et Edouard Michel, MM. Jean Verrier, Inspecteur Général des Monuments Historiques, et Jacques Dupont, Inspecteur principal des Monuments Historiques, tous deux à Paris, sont nommés membres correspondants étrangers.

On décide de remettre à une séance ultérieure d'autres nominations dans la même catégorie de membres.

La séance est levée à 15 h.

Séance générale du 6 février 1949.

La séance s'ouvre à 15 h. à la Fondation Universitaire, sous la présidence du Vicomte Terlinden.

Présents : MM. Max Winders, président; Rolland, secrétaire; de Beer, trésorier; Hoc, Laes, Chanoine Lemaire, Edouard Michel, Poupeye, van de Walle, Van den Borren, Van Puyvelde, membres titulaires; M. l'Abbé de Clercq, le R.P. de Gaiffier S.J., Baronne Greindl, MM. Jadot, Leconte, Mad. Schouteden-Wéry, M. Squilbeck, Mlle Sulzberger, membres correspondants.

Excusés : M. Lavalleye, membre titulaire ; M. Fourez, Mad. Maquet-Tombu, M. Stuyck, Mlle Verhoogen, le Chanoine Tambuyser, membres correspondants.

Le P.V. de la séance du 5 décembre est lu et adopté.

Le Vicomte Terlinden cède le fauteuil présidentiel à M. Max Winders, qu'il félicite et annonce la nomination de M. le Chanoine Lemaire en qualité de vice-président pour 1949.

M. Max Winders remercie et inaugure sa présidence par une communication sur une **Vierge inconnue de la fin du XV^e siècle**. Son but est d'attirer l'attention sur une statuette remarquable en albâtre, d'environ 70 cm. de hauteur, conservée dans une collection anversoise et dont il raconte l'odyssée depuis un certain nombre d'années. Le vœu est émis de voir cette pièce de toute première qualité étudiée et maintenue dans le pays.

Quelques questions sont posées à l'orateur par MM. le Vicomte Terlinden, le Chanoine Lemaire, Squilbeck et Rolland.

Mlle Sulzberger entretient ensuite la compagnie de **Deux thèmes iconographiques funéraires**. Il s'agit de la figuration des défunts présentés par leurs patrons et de l'enlèvement de l'âme sur un linge soutenu par deux anges. L'auteur recherche les prototypes les plus lointains de ces représentations et signale que, en ce qui concerne la première en particulier, on la voit se répandre de façon méthodique dans l'art des Pays-Bas vers 1375 pour se développer au cours du XV^e siècle.

A la suite de cette communication, un échange de vues s'établit entre Mlle Sulzberger et MM. Squilbeck, Van den Borren, Vicomte Terlinden, Winders et Rolland.

La séance est levée à 17 heures.

Le Secrétaire,
Paul ROLLAND.

Le Président,
Max WINDERS.

BIBLIOGRAPHIE

I. — OUVRAGES-WERKEN

M. BATTARD. **Beffrois, Halles, Hôtels de Ville dans le Nord de la France et la Belgique.**

Préface de l'Abbé J. Lestocquoy. Arras. Brunet, 1948, 1 vol. 8°, 175 p. ill. (Commis. départem. des Monum. histor. du Pas-de-Calais).

La littérature concernant les monuments communaux s'accroît de jour en jour. Après les ouvrages de F. L. Ganshof et de Fockema-Andraea, analysés dans cette revue, il faut citer aujourd'hui celui de feu M. Battard. Dans son esprit général, cet ouvrage fait grandement honneur au Centre d'Études Régionales dont M. l'Abbé Lestocquoy, qui en écrit l'introduction, est l'actif directeur. C'est un ouvrage qui surélève véritablement le sujet, le transcende jusqu'au plan de la grande évolution historique où se conjuguent les efforts des institutions, du droit, du commerce, de l'intellectualité et de l'art. Les monuments communaux de ce que l'on appelle *lato sensu* « les Flandres » sont issus, à des degrés divers, de cette collaboration d'éléments multiples et l'archéologue ou l'historien de l'art ne peut jamais l'oublier. Traiter de sa propre « spécialité » sans regarder autour de soi, c'est se mettre volontairement des œillères, au détriment du sujet envisagé.

Il va de soi que pareille méthode, éminemment compréhensive et fructueuse, requiert plus de prudence qu'un procédé moins ambitieux. Elle multiplie les occasions de faillir, à commencer par celle de ranger certains faits dans des synthèses désuètes. A côté de milliers de faits bien classés, c'est malheureusement le cas ici en ce qui concerne le caractère **absolu** des destructions attribuées aux invasions normandes et de la liberté laissée aux premiers marchands urbains, qu'on représente comme indépendants de qui que ce soit à l'égard de leurs petites affaires réglées d'après un *jus mercatorum*. Ce l'est encore quand il s'agit des caractères juridiques des communes, que l'on dépeint comme de véritables personnes morales seigneuriales, de vraies vassales collectives, alors que ce cas est l'exception dans le Nord de la France, et auxquelles on attribue, toujours du point de vue purement juridique, également des vassales : « il y eu même, écrit l'auteur, des grandes communes, comme Ypres, Bruges et Liège, qui eurent d'autres petites cités comme vassales » (p. 12). Strictement parlant, comme le cas se présente ici, c'est faux.

Encore plus dangereuse est la démarche d'ordre documentaire. Si l'auteur s'en est généralement bien tiré, il est quelquefois tombé dans des chausse-trapes. Pour tout le territoire qu'embrasse le titre (Entre Somme-et-Meuse) il convenait de rassembler tous les renseignements relatifs au sujet, celui-ci, venons-nous de dire, comprenant le « milieu » dans le plein sens du mot. Or l'auteur n'a procédé à cet examen, archivistique et bibliographique de façon vraiment satisfaisante que pour les villes du Nord de la France, Douai surtout, qui se trouvent ainsi supérieurement traitées, et il a recouru pour la Belgique à des ouvrages dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils sont passablement vieux ou d'un tout autre ordre : Schayes, Duclos, Dumon-Wilden ! Aucune mention des grandes synthèses, et de la bibliographie que celles-ci indiquent, comme la *Geschiedenis van de Vlaamse Kunst* et l'*Art en Belgique* éditées respectivement sous la direction de Stan Leurs et Paul Fierens. C'est du moins l'impression que l'on a en se reportant immédiatement aux références et c'est celle que confirme l'approfondissement d'un cas particulier. Pour Tournai, par exemple, que nous prenons comme pierre de touche, l'auteur nie plusieurs fois la présence d'un hôtel de Ville au Moyen Age, alors qu'il en exista un du XIII^e au XIX^e siècle; il fait enfermer les privilèges au beffroi, alors que ceux-ci se trouvaient sous clef dans une tour de l'hôtel de Ville; il considère tous les accessoires du beffroi (bancoque, sirènes, etc.) comme disparus et — *horresco referens* — il donne aux statues des quatre coins, en liaison sans doute avec une tradition qui voyait en elles des figures de barbares, les noms de « Frisons » et de « Dutrieux » (!), qui sont tout bonnement ceux de leurs sculpteurs, au XIX^e siècle ! C'est, cette fois, prendre un homme pour une pierre...

Nous nous garderons d'user du sophisme « **ab uno disce omnes** », mais des sondages à propos d'autres villes belges nous font craindre une situation assez analogue. Pour Liège, l'auteur rappelle, fort naïvement, l'hypothèse de l'origine gauloise des perrons, lesquels seraient propres à l'Est de la Belgique, alors que l'Ouest connaît d'eux tout-au-moins le nom, si ce n'est la chose, sous forme de pierre réservée à l'exercice de l'autorité (Arras et Tournai). Pour Gand, il écrit que « le sous-sol du beffroi (XIV^e s.), où se tenaient les prisons s'appelle encore **mammelokker** » alors qu'il s'agit, dans le bâtiment de ce nom, d'une annexe au rez-de-chaussée, élevée en 1764 ! Pour Gand encore, la Maison de l'Etape daterait soit de la fin du XI^e ou du début du XII^e siècle, soit de 1323, alors que la vraie date est la seconde moitié du XII^e siècle. Les Halles de Bruges seraient « teintées d'italianisme », alors que leur base est de la plus pure tradition flamandienne (Ypres) et leur partie supérieure de style brabançon. Pour Malines, le beffroi des Halles « devait rivaliser avec la tour de Saint-Rombaut », à laquelle les plans attribuent une hauteur de 167 mètres ! Pour Anvers, si le nom de l'architecte Dominique « Van Vanghernorkere » est une faute d'impression pour « De Waghemaeckere » (il y a d'autres mots flamands estropiés de la sorte), l'hôtel de Ville verrait l'idée de beffroi rappelée dans sa partie centrale — alors qu'il s'agit d'une interprétation, par Floris, de la Logetta de Venise — et l'intérieur qui, on le sait, fut totalement rebâti au XIX^e siècle, témoignerait du « goût luxueux des Anversoises de la Renaissance » !

Il nous est pénible de devoir insister sur ces défauts alors que la conception générale de l'ouvrage et les qualités des autres parties sont vraiment remarquables. A tout le moins conseillons-nous aux lecteurs de prendre la précaution de bien vérifier les faits relatifs à la Belgique tout en se pénétrant d'autre part des excellentes idées générales.

Paul ROLLAND.

FRITZ QUICKE. Les Pays-Bas à la veille de l'unification bourguignonne. (1356-1384).
Bruxelles, Editions Universitaires, 1947, 8°, 458 p. 12 pl. hors texte.

M. Fritz Quicke qui, entre autres bons ouvrages, nous avait déjà donné, en collaboration avec le bien regretté Henri Laurent, une étude sur la Guerre de Succession du Brabant (1927), part de cette dernière étude, apparemment préparatoire, pour traiter ici de tout le problème des prodromes de l'unification bourguignonne. A l'opinion surannée d'une sorte de rassemblement subit de nos anciennes principautés sous Philippe le Bon se substitue de plus en plus celle d'une préparation lente, où tous les moyens ont été essayés pour ainsi dire automatiquement et jusqu'à ce que le bon se trouvât de lui-même, afin de réunir en un seul bloc ce qu'une communauté de vie économique et morale tendait fatalement à agglomérer. Un progrès dans ce sens avait déjà été fait en reportant à Philippe le Hardi la politique d'unification. Aujourd'hui c'est plus haut encore qu'il faut remonter, non pas peut-être pour trouver un programme préconçu et bien établi de concentration, tel qu'en pouvaient formuler, de leur côté, les légistes français, mais au moins pour déceler les cartes du jeu que les circonstances allaient mettre entre les mains de Philippe le Hardi. Ces cartes c'est Louis de Male qui en possède les meilleures et il en abat déjà quelques unes pour le plus grand profit de sa fille, Marguerite de Male, dont l'heureux second mari bourguignon, Philippe le Hardi, n'aura qu'à développer la succession et, semble-t-il souvent, suivre les conseils. Le fait se produit notamment en Brabant où le traité d'Ath (1357), terme chronologique initial du présent ouvrage de M. Quicke, livre aux comtes de Flandre Anvers et Malines.

Or — et ceci s'imposera tout spontanément aux historiens de l'art — Anvers et Malines s'éveillent exactement sous le régime « flamand » à la vie de l'architecture et de la sculpture. Ce sont les chœurs de Notre-Dame d'une part, et de Saint-Rombaut, d'autre part, qui, sinon se fondent, au moins s'élèvent superbement et c'est la maison échevinale de Malines qui adopte les principes de l'hôtel de ville dont le comte Louis a décidé la construction à Bruges. A Malines encore, pour l'œuvre des chanoines et des échevins, on voit intervenir André Beauneveu, que Louis de Male a choisi comme sculpteur pour son tombeau et pour la chapelle comtale de Courtrai.

De telle sorte que, quand M. Quicke écrit judicieusement, à propos des ducs de Bourgogne, que les fondements de leur Etat « ont été pasés avant leur venue et qu'ils ont profité, plus qu'on ne l'a cru, des travaux d'approche de leurs prédécesseurs, et notamment de Louis de Male », nous serions tenté d'élargir son point de vue et de nous demander s'il n'en est pas de même de l'efflorescence de l'art « brabançon-bourguignon » qui, appelé bientôt à unir aussi les tendances des divers états de par deçà, plongerait ses plus solides racines dans le courant franco-flamand lancé par le vainqueur des palabres d'Ath. C'est en tout cas un sujet de choix pour une thèse doctorale...

Paul ROLLAND.

P. COREMANS ET A. JANSSENS DE BISTHOVEN. **Van Eyck. L'Adoration de l'Agneau mystique.** Anvers. De Nederlandsche Boekhandel. 1945. 1 vol. f°, 44 pp. 209 pl. hors texte.

Nous voudrions employer pour cet ouvrage les mots les plus laudatifs si nous ne sentions gênés par la méthode d'exposition des auteurs, qui nous donnent une véritable leçon d'objectivité, de sérénité scientifique inébranlable, même devant un des plus grands chefs-d'œuvre de l'humanité. Avec un flegme imperturbable en présence de querelles pourtant bien aigües relatives au ou aux auteurs de l'**Agneau Mystique**, M. P. Coremans, Directeur du Laboratoire des Musées de Belgique, et M. Janssens de Bisthoven, chef des Archives centrales Iconographiques, nous donnent ce que la majorité des chercheurs attendaient depuis longtemps, à savoir un exposé clair et net de la situation du polyptyque gantois, tant au point de vue de son histoire que des théories qui ont eu cours sur sa production, son sujet, l'identification des personnages et des lieux représentés etc. A la lecture de cet exposé, le plus modeste débutant comme le plus averti des spécialistes se sent « à jour » ; il lui suffit alors de s'en référer, pour plus de détails, à la copieuse bibliographie que le sujet a suscitée et qui se trouve fort utilement publiée en annexe. Rien de trop, rien de trop peu : l'essentiel mis noir sur blanc sans aucun parti-pris ni prétention. C'est là un service immense rendu à la science.

Mais ce service, avouons-le, d'autres personnes douées à la fois de patience et de pondération auraient pu, à la rigueur, le rendre. Ce qui est le propre des auteurs du présent ouvrage c'est leur spécialisation scientifique en matière de documentation archéologique et, en particulier, leur compétence particulière en matière photographique. Sans doute y sont-ils aidés par les instruments et appareils que l'Etat met à leur disposition, mais ne sont-ils pas eux-mêmes les promoteurs de ces gestes — toujours trop parcimonieux — du Gouvernement ?

L'ouvrage qu'édite superbement le **Nederlandsche Boekhandel** d'Anvers est une preuve nouvelle de l'utilité des campagnes photographiques entreprises par les organismes officiels qui ont leur siège aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire et dont l'âme est en réalité Paul Coremans. Nous parlions plus haut de chef-d'œuvre devant lequel nous aurions voulu employer les expressions les plus enthousiastes. C'en est un, en effet, dû à la collaboration intime du Ministère de l'Instruction Publique, dont le ministre C. Huysmans rappelle l'action vis-à-vis de cet aboutissement de l'art « franco-flamand » dans une substantielle introduction, des auteurs, de leurs aides-photographes, des éditeurs et de l'imprimeur. Mais ce chef-d'œuvre est avant tout constitué par les prises de 209 grandes photos, reproduites 30 x 20 à 25 cm de détails des célèbres panneaux eyckiens. Ces photos, choisies avec le discernement qui suppose la connaissance approfondie du sujet, dans tous les méandres des discussions qu'il suscite — mais qui n'en laisse rien voir —, permettront à l'érudit en chambre d'étudier complètement chez lui les questions les plus subtiles par leur minutie, ne maintenant l'obligation de voir l'original que pour le coloris et certains aspects de la technique. A parcourir cet ouvrage une commune admiration va aux auteurs du polyptyque et à ceux du volume ; on ne parvient pas à séparer, dans son esprit, la pensée des uns de celle des autres. Les derniers, en tout cas, par la présentation curieuse de certains détails ordinairement perdus dans l'ensemble, nous mettent parfois en présence d'un côté insoupçonné de la mentalité des premiers : celui du plaisir procuré par « la forme pure » ou, en d'autres termes, suivant une expression moderne qui n'a acun rapport avec la théorie platonisme de même nom, le « Beau en soi ». Le corps d'Eve, tordu comme un câble (VII, 81), les poils minces et finement bouclés de barbe d'Adam (I, 8) et de Jean-Baptiste (V, 56) ou des cheveux des

Anges musiciens (II, 15-22) sont révélateurs à cet égard, sans qu'aucune confusion soit possible avec l'esprit complètement réaliste qui caractérise, dans un scrupule d'ailleurs merveilleux, la parure raffinée des personnages célestes (III, 33; IV, 40 et 50) ou le milieu botanique des certains « plein-air » (X, 149-153; XI, 164). Nous avons déjà noté une tendance de retour de l'art sur soi-même chez Leonard de Vinci (T. XVII, p. 179). L'ouvrage de MM. Coremans et Janssens de Bisthoven aidera puissamment à la connaissance des qualités curieuses ou transcendantes et aussi — restons objectifs — de certaines déficiences de l'**Agneau Mystique**. Puisse-t-il en être de même des autres volumes de la même collection dont celui-ci n'est, paraît-il, que le premier tome, et qui s'intitule « Les Primitifs flamands ». Nous réclamons un tour de faveur pour un autre sujet de discord : Van der Weyden.

Paul ROLLAND.

P. LANDELIN HOFFMANS O. M. C. **Un Roger Van der Weyden inconnu ?** Enghien, chez l'auteur, 1948, 4^o, 70 pp., 5 pl. hors texte.

C'est un temps très long — peut-être de nombreuses années — que le P. Landelin Hoffmans O. M. C. doit avoir consacré à l'élaboration et à l'édition de son ouvrage « **Un Van der Weyden inconnu ?** » Pourtant ce temps semble encore avoir été trop court vu que l'auteur s'est cru obligé d'ajouter une note complémentaire (pp. 69-70) à une rédaction déjà imprimée, voire distribuée. Au fait, il y a toujours moyen d'améliorer les résultats d'une recherche, surtout lorsqu'on finit par où l'on aurait peut-être dû commencer et que, à coup sûr, la question est d'importance.

Il ne s'agit de rien de moins, en effet, que d'attribuer à Van der Weyden un tableau conservé aujourd'hui en l'Hôpital Saint-Nicolas à Enghien (Hainaut). Ce tableau répondrait à celui dont la Chronique de la chartreuse d'Hérinnes-lez-Engnien représente la donation comme ayant été faite par Roger en personne et il commémorerait l'entrée du fils du peintre dans ce monastère en 1449. La preuve en serait la façon historico-symbolique dont y est figurée la scène de la **Lamentation sur le Corps du Christ mort**. Dans un cadre topographique qui rappellerait le village d'Hérinnes et son couvent, les acteurs du trône ne seraient autres que l'artiste et ses proches (épouse, enfants) ou un collègue et ami de Bruxelles (l'architecte de Sainte-Gudule, Gilles Van den Bossche), voire encore une haute personnalité (la duchesse Isabelle de Portugal). Le jeune moine dont on garderait ainsi un souvenir de profession s'identifierait de son côté avec un personnage prosterné face contre terre. Et, en plus de son propre portrait, Roger aurait doté ce panneau de sa signature ; une initiale V gravée sur un cerisier.

Pareille accumulation de précisions, dont on imagine facilement que les conséquences débordent le sujet, n'entraîne l'adhésion que si l'évidence s'impose avec brutalité. Le moindre doute est comme une fissure par où le flot de la contradiction s'insinue pour renverser bientôt la plus ingénieuse construction. C'est d'autant plus le cas ici qu'il y a doute presque sur chaque détail.

Seul est hors cause le fait de la donation d'un tableau par Roger. Après lui déjà, on pourrait discuter sur la paternité de ce tableau dont l'exécution n'était pas nécessairement due à Roger même, vu que le contexte relate qu'en même temps le maître « fit peindre » la statue de sainte Catherine; à moins que l'opposition des termes ne dénote précisément une attitude différente. Plus douteuse en tout cas est l'intention, de la part de Roger, d'avoir représenté la profession de son fils Corneille, vu que le don du tableau se fit non pas en 1449 mais par disposition testamentaire de 1464. A ce propos ce nous paraît légèrement solliciter les textes que d'imprimer, seulement, en exergue du livre « *Magister Rogerus de Pascua post professionem Cornelii fratris nostri filii sui... Contulit tabulam positam in capella beatæ Katarinæ* » alors qu'entre les deux parties de cette citation vient, en fait, s'intercaler le membre : « *Et in testamento suo...* ». L'objet du legs ne fut-il pas tout simplement emprunté à la mortuaire de l'artiste, sans signification vraiment particulière ?

L'hypothèse d'un rappel tardif de la vocation de Corneille Van der Weyden pourrait être envisagée sérieusement s'il était simultanément prouvé que le panneau de l'hôpital d'Enghien 1^o) provient bien de la chartreuse d'Hérinnes; 2^o) représente réellement une

profession monastique; 3^o) offre de réels caractères rogériens. Mais nous sommes loin de compte.

En effet, ce panneau n'est entré à l'hôpital qu'en 1815, par suite d'un don de sœur Rosalie Carion, native d'Ath. C'est tout ce qu'on en sait et, dans le domaine des hypothèses, celle d'un héritage de l'oncle de Rosalie, dom Grégoire Carion, mort à Ath en 1814, ne nous paraît certainement pas mauvaise. Seulement, dom Grégoire était un bénédictin, sécularisé, de l'abbaye de Liessies. Quand on se rappelle le soin avec lequel les moines ont soustrait aux révolutionnaires français les œuvres d'art transportables de leurs abbayes, on ne peut manquer de se demander si le panneau ne provenait pas, lui aussi, de Liessies. Une recherche dans les Archives du Nord de la France eût été, nous semble-t-il, une des premières démarches à faire pour répondre à la critique de provenance immédiate.

Le double sens du sujet, c'est-à-dire sa nature à la fois évangélique et historique (profession de Corneille en présence des membres de sa famille dans un cadre local), nous laisse fort sceptique, en dépit de l'existence, assez insolite, d'un personnage prosterné. Les gestes « cartusiens » ne le sont sans doute que par coïncidence et celui des mains croisées sur la poitrine notamment se retrouve dans des œuvres auxquelles on ne peut reconnaître aucune appartenance à l'ordre des Chartreux. On le voit, par exemple, fait par la Vierge de l'Annonciation, dans le polyptyque de l'Agneau, terminé par Jean van Eyck en 1432 à l'intention du bourgeois Judocus Vydt, et par celle de la Nativité peinte par Jacques Daret vers 1434 pour Jean Duclercq, abbé bénédictin de Saint-Vaast à Arras !

L'identification des personnes ne s'impose absolument pas. Rien ne permet de croire que le Christ aurait les traits de Pierre Van der Weyden, la Vierge ceux d'Elisabeth Goffaert, saint Jean ceux de Jean Van der Weyden, Marie-Cléophas et Marie-Salomé respectivement ceux de Marguerite Van der Weyden et de Catherine Van der Noot, femme de Pierre. S'il y a des traits de parenté entre certains de ces personnages, c'est d'une parenté « artistique » qu'il s'agit, tous relevant d'un type cher à l'auteur de l'œuvre (nez légèrement retroussé). A ce compte Isabelle de Portugal, vêtue en Madeleine, serait de la famille de Roger ! Quant à celui-ci et à son ami Van den Bossche, ils joueraient les personnages de Joseph d'Arimathie et de Nicodème, avec cette différence toutefois qu'ils s'écarteraient des « mystères traditionnels » représentant le premier barbu et le second glabre; l'exception ferait ici « supposer que nous nous trouvons en présence de portraits historiques » (p. 42). L'explication est certes tout aussi ingénieuse que celle qui, reconnaissant que les femmes sont écartées des églises cartusiennes où se fait la profession des nouveaux moines, justifie leur représentation dans le tableau par une « présence spirituelle » (p. 41) !

On peut aller loin dans cette direction ! Et c'est le même dangereux enthousiasme pour le sujet qui semble se traduire dans l'identification du paysage où la tour de fond, loin d'être « scaldienne » comme la tour à tourelles angulaires d'Hérinnes est une pure tour brabançonne à contreforts, pinacles et arcs-boutants rachetant la différence d'épaisseur de noyaux superposés et se terminant par une flèche à crochets absolument étrangère aux préférences de la vallée de l'Escaut.

On reste rêveur aussi quand on voit se dresser sur une éminence la Chartreuse que l'on nous dit, d'autre part, être « située dans la plaine ». Quant aux autres éléments topographiques du décor, ils pourraient si bien servir à n'importe quelle scène étrangère à Hérinnes que l'auteur reconnaît à la **Mise au Tombeau** des Offices à Florence « le même paysage de fond ». En tout cas, une autre précaution préliminaire s'imposait avant de tenter les identifications de sujet et de personnes : c'était de soumettre aux rayons X le déplaisant monticule surpeint du centre, qui cache peut-être quelque chose.

Mais même si toutes les suggestions précédentes étaient fondées il resterait à retrouver la main de Roger dans le tableau analysé. Or c'est là que le bât blesse le plus, tout au moins si nous pouvons nous baser — comme l'auteur — sur ce que nous appellerons l'« entité artistique Van der Weyden », celle-ci fût-elle encore susceptible de variation dans quelques-uns de ses détails.

Ecartons tout de suite l'argument de la « signature ». Si Roger avait vraiment voulu signer cette œuvre pour rappeler qu'il l'avait exécutée en souvenir d'un événement de nature familiale, il l'aurait fait plus ouvertement. Son nom, abrégé ou normalement latinisé

en « Weydenus » (et non pas « Sweydenus » ainsi que le veut une mauvaise copie), en aurait témoigné comme sur les tableaux de l'hôtel de Ville de Bruxelles. A tout le moins, s'il voulait se montrer plus discret, aurait-il tracé un W, initiale de la partie essentielle de son nom, et non pas un simple V, partagé avec de nombreux confrères, à commencer par Van Eyck.

Faute de signature, le style et le coloris peuvent seuls nous renseigner. Concernant le second, le P. Landelin Hoffmans nous avoue ingénument qu'il n'a « pas eu l'occasion d'étudier le coloris de Roger Van der Weyden d'après ses œuvres authentiques pour le comparer à celui du panneau d'Hérinnes » (p. 13) et qu'il se réfère en conséquence à des reproductions coloriées et à des descriptions. On ne peut évidemment que regretter ce défaut de documentation « réelle », qui va de pair avec la carence en matière de connaissance du style. Pour s'éclairer sur celui-ci, en effet, l'auteur, dont la bibliographie a pourtant été établie ailleurs avec un soin scrupuleux, a négligé de s'informer d'abord auprès des références les plus normales, à savoir Winkler et Friedländer, qui lui eussent fait connaître une réplique du tableau d'Enghien (act. collect. Marquet de Vasselot) en émettant de judicieuses considérations sur son style. et il a jugé le cas lui-même, quitte à signaler en P.S. l'opposition de sa thèse à celle de ses prédécesseurs. Au fait, tout ce qui pourrait être de Roger en l'espèce est un souvenir d'école dont un « suiveur » de la fin du XV^e siècle, par ailleurs plein de talent et de distinction, a repris le maniérisme en l'efféminant jusqu'à donner au Christ, dans son suaire, aux plis gracieux, la vénusté d'un Adonis. Qu'il soit hollandais, comme le pensent Leprieur et Winkler, ou brabançon d'Anvers ou du Nord, comme on pourrait peut-être le suggérer, cela remet complètement la question sur le tapis.

En attendant, ayant écarté les objets de discussion, remercions sincèrement le P. Hoffmans d'avoir signalé à l'érudition l'« œuvre inconnue » d'Enghien et écrit des pages fort précieuses — dussent-elles servir ailleurs — sur le symbolisme des Chartreux avec lesquels Roger paraît avoir eu plus de rapports qu'avec les Franciscains (Hérinnes, Scheut). Félicitons-le surtout d'avoir, tout en cédant personnellement à son enthousiasme pour un si beau sujet, obéi quand-même à l'obligation scientifique de le parsemer d'une multitude de points d'interrogation et d'avoir par là laissé le champ libre à l'étude. Si « Penser y fault », comme dit la noble devise de sa huitième page, viendra bien un jour où « Raison l'enseigne », comme répondrait Roger en personne....
Paul ROLLAND.

ERNEST LOTTHE. *La pensée chrétienne dans la Peinture flamande et hollandaise*. Lille S.I.L.I.C. 1947, 2 vol. 4^o. 389 p. CCXXI pl.

Nos lecteurs connaissent déjà Monseigneur Lotthé dont nous avons parlé lors de la publication d'un ouvrage intéressant : *Les églises de la Flandre française* (1943), qui venait à son heure au milieu d'autres synthèses régionales flandriennes. C'est encore de l'art flamand que traite l'auteur dans les deux magnifiques volumes qu'il vient de nous envoyer, mais, pour faire œuvre complète, il envisage cet art avec sa différenciation historique, l'art hollandais, tout en limitant son sujet à la peinture et à la période de Van Eyck à Rembrandt (1432-1669). De plus, c'est toujours la pensée chrétienne qui fait l'objet de ses observations ; sans elle on ne pouvait parler d'architecture culturelle dans nos régions et c'est elle qui forme l'essence de la peinture médiévale, sans cesser d'être prépondérante au temps de la Renaissance et à plus forte raison, chez nous, lors de la Contre-réforme baroque. Il y a donc continuité absolue de pensée dans l'œuvre total de Mgr Lotthé et l'ouvrage actuel témoigne hautement de cette belle homogénéité. Que dis-je ? En ce qui concerne la peinture notamment, il reprend l'œuvre de Mgr Dehaisne, là où l'avait laissé ce prédécesseur si méritant, avec son grand ouvrage *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*. L'Histoire de l'art trouve dans le haut clergé du Nord de la France de très dignes et très savants adeptes qui semblent se relayer dans un parfait esprit de suite.

Le point de vue diffère toutefois suivant la mode du jour. On s'intéressait davantage jadis à la documentation historique, textuelle; Mgr. Dehaisne était un archiviste. On jette aujourd'hui les regards avec plus de complaisance sur les caractères artistiques de

l'œuvre et si, dans le domaine pratique, certaine école fait fi du « sujet » pour ne se satisfaire que de couleurs ou de lignes, dans le domaine critique on s'en tient à la période intermédiaire, celle de l'iconographie. Entre de la Borde (pour prendre un exemple qui nous touche ici) et Focillon, il y a Mâle. C'est en quelque sorte à une illustration de l'ouvrage capital d'Emile Mâle, par l'emprunt d'œuvres flamandes et hollandaises, que procède Mgr Lotthé. « **L'art religieux de la fin du Moyen Age en France** » ne pouvait trouver de plus belle application démonstrative dans une région déterminée — et laquelle ! — qu'avec « **La pensée chrétienne dans la peinture flamande et hollandaise** ».

On comprendra tout de suite qu'il ne faut pas chercher dans ce dernier travail des discussions plus ou moins oiseuses sur des questions de paternité, d'identification de peintres anonymes, de conformité ou non aux théories relatives à Hubert Van Eyck ou au Maître de Flémalle. Tout en connaissant très bien l'état de pareilles questions c'est à des descriptions que s'attache l'auteur, en faisant valoir la beauté multiple des œuvres dans le processus iconographique qui les rattache l'une à l'autre au sein de mêmes groupes d'idées.

Ces groupes, disons immédiatement qu'ils concernent en ordre principal le Christ et la Vierge Marie, personnages les plus sacrés de la pensée religieuse et qu'il est impossible de séparer l'un de l'autre dans l'histoire des représentations.

Etablissant son sujet sur le fondement même de la religion chrétienne, Mgr Lotthé envisage successivement : le Salut par le Christ, le Mystère de l'Incarnation (Annonciation, Nativité etc.), la Vierge et l'Enfant, le Sauveur parmi les Hommes, (Vie cachée et Vie publique), les Douleurs et la Mort du Christ, le Christ Vainqueur de la Mort, la Grâce source de vie, la Vierge Marie après la mort de Jésus, la Destinée de l'Homme (en fonction de la Rédemption).

Mille images se présentent immédiatement à l'esprit lorsqu'on évoque ces thèmes illustrés par les plus naïfs ou par les plus grands artistes. C'est en fait à 703 tableaux que s'est arrêté l'auteur; il en fournit le précieux répertoire, d'après la chronologie évangélique, aux pages 319 à 347. Et ce sont CCXXI planches en héliogravure, reproduisant la plupart du temps deux œuvres, qui aident le lecteur à communier avec lui dans une même pensée scientifique et un même sentiment esthétique.

Une double satisfaction intellectuelle ressort en effet de la lecture des deux tomes; elle est faite d'un contentement immédiat et de la certitude des grands services qu'ils rendront à l'avenir. Il s'y ajoute un plaisir de nature artistique, lui-même dédoublé par la contemplation intrinsèque des œuvres et la disposition d'un instrument de travail typographiquement remarquable.

Un seul souhait s'insinue à travers pareil apaisement : c'est de voir les saints — ceux des gildes et de notre folklore — éliminés ici en raison de leur abondance, faire l'objet d'un autre ouvrage. Ainsi sera écrite la « Somme » de notre iconographie picturale flamande.
Paul ROLLAND.

JOS. PHILIPPEN. **Kerstmis en Driekoningen in de beeldende Kunsten.** Diest « Pro Arte » s.d. Grd. 8° 169 p. XXXVIII illustr.

Il nous plaît, après la publication d'ouvrages synthétiques basés sur ce que l'on connaît — ou croit connaître — de l'origine et du développement des thèmes iconographiques médiévaux, de voir le chercheur jeter un coup d'œil en arrière pour s'assurer de l'exactitude des résultats analytiques et, le cas échéant, préciser, sinon modifier, certains points de vue.

C'est l'impression agréable que nous donne le travail de M. J. Philippen, qui se présente à nous comme une thèse fort bien charpentée envisageant en particulier le cas des figurations de la Nativité du Christ et de l'Adoration des Mages. L'auteur traite le sujet d'une façon exhaustive en commençant par évoquer le milieu spirituel et par dévoiler les sources d'inspiration. On lui saura tout particulièrement gré d'avoir, en les classant avec ordre, et en critiquant leur valeur respective, énuméré et présenté scientifiquement une bonne fois les évangiles apocryphes et les écrits pseudo-historiques qui « complètent », pour l'imagination populaire, les informations relativement pauvres des Évangiles authentiques

de saint Luc et de saint Mathieu, ainsi que les productions de la littérature monastique, fortement liées au Franciscanisme. C'est là un répertoire fort simple mais de toute première valeur pour celui que l'éclaircissement des problèmes iconographiques préoccupe.

M. Philippen ajoute aux sources la liturgie et les « mystères », tout en faisant fort justement observer que ces derniers n'ont pas toujours influencé les représentations picturales ou sculpturales mais qu'ils témoignent d'un même esprit contemporain (personnellement, nos réductions encore davantage l'action des mystères en fournissant des preuves de la copie, effectuée par ceux-ci, d'œuvres d'art préexistantes).

Muni de ces données à la fois saines et claires, M. Philippen s'essaye à offrir le « maximum » d'iconographie des scènes qui l'intéressent et il se rencontre tout naturellement avec les artistes. Cette tentative fait l'objet de son chapitre intitulé : le développement iconographique. Dans chaque scène il passe en revue les divers éléments : acteurs sacrés ou profanes, simples figurants, accessoires divers, tout en faisant l'historique de ces éléments.

A cet endroit de son exposé s'intercale un recueil de planches judicieusement choisies et non moins bien reproduites, allant du III^e siècle à nos jours.

Mais ce qui, à notre avis, contribue à conférer à l'ouvrage un caractère très sérieux, c'est l'annexe dans laquelle il reprend, en les traduisant en néerlandais, tous les textes essentiels des auteurs du moyen âge qui ont concouru à la formation des thèmes, en y ajoutant même des textes modernes, qui démontrent que l'évolution ne sera jamais terminée.

Après la lecture, ou plus exactement l'étude d'un tel livre — car on ne peut rester amorphe devant pareil exposé, — on souhaite de voir M. Philippen poursuivre la revue des événements saillants de la vie du Christ, du point de vue artistique, et nous donner, par exemple, un ouvrage sur la Passion. Paul ROLLAND.

FRANK VAN DEN WIJNGAERT. Glorie en Nood van het Plantijnse Huis. Uitg. Nederlandse Boekhandel, 1947. 56 blz., 8 ill.

In dit boekje zijn een drietal afzonderlijk verschenen opstellen samengebracht tot een harmonisch geheel dat ons de geschiedenis brengt van een der mooiste musea van ons land. We vernemen erin het bescheiden begin van Christoffel Plantijn, zijn opgang, zijn tegenslagen en de langzame ondergang van de beroemde aardsdrukkerij, die vanaf 1550 tot 1876 een voorname rol speelde in het intellectuele leven van de Nederlanden, de aankoop door de stad en de inrichting tot museum en tenslotte het relaas van de vreselijke ramp die het Plantijnse huis bijna vernietigde, toen een V-bom op het pleintje voor het gebouw ontplofte. Al wie begaan is met ons cultuurpatrimonium leest dit hoofdstuk met benepen hart. Op de beschrijving van de angstige nachtelijke tocht door het gehavend gebouw, onmiddellijk na de ontploffing, volgt de vaststelling dat de schade groot is doch niet onherstelbaar.

In het laatste hoofdstuk betoogt de auteur dat ter gelegenheid van de restauratie (die thans begonnen is) de verknoeiingen, die na 1876 werden bedreven, dienen goedge maakt. Het bombardement heeft er trouwens voor gezorgd dat enkele dezer « verfraaiingen » werden geamoveerd. Verder suggereert de schrijver gelukkige verbeteringen om het Plantijnse huis aan te passen aan de behoeften van een welingericht museum, zonder nochtans aan zijn antiek karakter te tornen of het esthetisch uitzicht te schaden.

Dit met veel liefde geschreven werkje is geïllustreerd met 8 foto's die het gebouw en zijn onderdelen tonen zoals ze waren voor en na de oorlog.

R. VAN DEN BRANDE.

Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek onder de redactie van Prof. Dr. J. G. van GELDER en Dr. S. J. GUDLAUGSON, aangeboden aan Willem Martin op zijn zeventigste verjaardag. Uitg. D. A. Daamen's Uitgeversmij, 's Gravenhage, 1947. 423 fr.

Het Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek is de voortzetting van het Jaarboek van de Nederlandsche Oudheidkundige Bond. Het bestrijkt echter een breder terrein en wil tevens zijn een orgaan voor de Nederlandse kunstgeschiedenis.

Deze eerste jaargang is opgedragen aan de afgetreden hoogleraar en conservator van het Mauritshuis te Den Haag, Prof. Dr. W. Martin, auteur van het merkwaardig werk over de Nederlandse schilderkunst in de 17^e eeuw en die voor de oorlog vol belangstelling de Internationale Congressen voor Nederlandse Kunstgeschiedenis volgde in ons land.

Verscheidene Nederlandse kunsthistorici hebben aan deze huldeuitgave meegewerkt.

E. H. Ter Kuile schrijft over De grote Brabantse Basiliek in Noord Nederland. Na nauwkeurig het basilikaal type te hebben bepaald en de conclusie te hebben getrokken dat er twee hoofdscholen hebben bestaan, de Brabantse en de Neder-Rijnse, geeft de auteur de kenmerken aan van de grote Brabantse basilieken, waarvan de bizonderste zijn : St-Jan te 's-Hertogenbosch, de O.L. Vrouwekerk te Breda, St-Geertrui te Bergen-op-Zoom, St-Willibrordus te Hulst, St-Magdalena te Goes, de Grote of O.L. Vrouwekerk te Dordrecht, het schip der St-Catharinakerk (thans kathedraal) te Utrecht en de kerken van Vere en Den Briel. Hoewel deze kerken doorgaans gekend zijn door onze kunsthistorici maakt de auteur het ons toch gemakkelijk en prettig met deze monumenten en hun onderdelen te vergelijken met hun alter ego's in België : onze Brabantse kerken met hun varianten. Maar daar blijft het niet bij. Het Brabants type is doorgedrongen in het noorden, o.m. in Noord en Zuid-Holland. De schrijver leidt ons ook door die monumentale bedehuizen, die de laatste jaren met zoveel zorg werden gerestaureerd : St-Bavo te Haarlem, St-Laurens te Alkmaar, St-Pancras en St-Pieter te Leiden, de Nieuwe Kerk te Amsterdam, St-Jacob te 's Gravenhage, St-Jan te Gouda, de Nieuwe Kerk te Delft, St-Laurens te Rotterdam (grotendeels verwoest in 1940), St-Pieter te Middelburg (thans verdwenen) en St-Jacob te Vlissingen.

't Is een indrukwekkende reeks basilieken, die op eerste zicht omwille van hun houten bekapping merkkelijk verschillen van onze Brabantse kathedralen, doch wier plattegrond, opstanding en gemoedelijke Brabantse rondzuil met het koolkapiteel we er terugvinden.

Deze overzichtelijke bijdrage is met acht goede foto's geïllustreerd.

K.G. Boon brengt enkele nieuwe lichtpunten naar voren betreffende de primitieve schilder Aelbert van Ouwater en zoekt aanknopingspunten tussen hem en Geeraard David, Geertgen tot St-Jans en Jan van Eyck. Dit artikel is flink geannoteerd en met 9 reproducties geïllustreerd.

Moro's « Goudsmid » is de titel van een opstel waarin H. E. van Gelder opspoort welk personage schuilgaat achter het aldus genaamd schilderij uit het Mauritshuis (9 ill.).

De graveur Goltzius heeft een belangrijke reeks etsen « De Scheppingsdagen » voortgebracht. A. Welcker werpt een blik in de grafische keuken van deze vriend van Karel van Mander en verklaart het ontstaan van deze gravuren. (13 ill.).

Wolfgang Stechow levert een kort doch flink geannoteerd en met vier foto's geïllustreerd in het Engels gesteld artikel over Esajas van de Velde en de opkomst van de Nederlandse landschapsschildering.

Volgende bijdragen komen dan verder aan de beurt : De Meester P. N. door H. Gerson; Joost Cornelisz Droochsloot en zijn werken voor het Sint-Barbara en Laurentius Gasthuis te Utrecht, door R. van Luttervelt ; Georges de la Tour, twee nieuwe werken, door V. Bloch; « Hagar in de Woestijn » door Rembrandt en zijn school, door H. van de Waal ; P. Rotterdamt in Engeland, door J. G. van Gelder; Bredero's Lucelle door enige zeventiende-eeuwse meesters uitgebeeld, door S. J. Gudlaugsson.

Deze artikels zijn geschreven met zorg, wetenschappelijke en stijlcritische oprechtheid, ze zijn angstvallig geannoteerd en behoorlijk, soms overvloedig geïllustreerd, wat vooral met de bijdragen over Droochsloot en Rembrandt het geval is.

De medewerkers aan dit jaarboek hebben zich hoofdzakelijk met de schilderkunst bezig gehouden. Met des te meer genoegen nemen we dan ook kennis van de artikels die buiten dit zo vaak begrasduind terrein vallen. Wanneer de eerste bijdrage de Nederlandse horizont overschouwd op zoek naar grote Brabantse kerken en hun satellieten, behandelt J. K. van der Haagen een detail : het beeldhouwwerk van de grote vleugelkeur in het imposante moderne gebouw van de Hoge Raad der Nederlanden te 's Gravenhage. Elk der 10 panelen wordt beschreven en ontleed.

Volgen nog een drietal interessante bijdragen : Een middeleeuws zwaard met inscripties, door W. C. Braat ; Gegraveerde gothische mesheften, door J. W. Frederiks ; Het uitgesteld Jubileum, door G. T. van IJsselsteijn, een verwijzing naar de kunstwerken, die herinneren aan de inname van Damiate in Egypte in 1219 en waarbij de Hollanders een aanzienlijke rol speelden.

Dit boek — 260 blz. zwaar ivoorkleurig couchépapier — doet ook wat de materiele verzorging betreft de uitgever alle eer aan.

R. VAN DEN BRANDE.

JONKVROUWE Dr C. H. de JONGE, Oud-Nederlandsche Majolica en Delftsch Aardewerk.

Een ontwikkelingsgeschiedenis van omstreeks 1550-1800. Met een afzonderlijk hoofdstuk over de techniek door Ir. H. W. Mauser. Amsterdam, Scheltema en Holkema's uitgevermaatschappij, 1947. Martinus Nijhoff, publisher, The Hague. XII et 445 pp., 302 fig. et 8 planches en couleurs.

Tous les amateurs de céramique et spécialement les admirateurs de la faïence de Delft auront accueilli avec joie la publication de cette nouvelle et importante contribution, où l'auteur étudie tous les aspects, tant de l'ancienne majolique hollandaise que des nombreuses variétés proprement deltoises. Ce domaine est tellement vaste qu'il permet, sans s'avérer fastidieux et malgré la bibliographie déjà abondante qui s'y rapporte, d'être repris et remanié par de nouveaux chercheurs et spécialistes. On peut d'ailleurs l'aborder à des points de vue fort différents, soit par exemple en adoptant, comme le fit jadis H. Havard, des classifications d'après les fabriques et leurs tenanciers, soit en mettant l'accent sur les différences de styles et de techniques. C'est à ce dernier point de vue que l'auteur donne ici la préférence, tout en parlant abondamment des artisans et en ménageant d'importants aperçus sur les 31 faïenceries deltoises dont un répertoire, de consultation très pratique, occupe 62 pages.

Le premier chapitre, rédigé par un technicien, Ir. H. W. Mauser, met le lecteur au courant des méthodes de fabrication. émaillage, décoration et cuisson. Dans les seize chapitres qui suivent, Jonkvrouwe C. H. de Jonge retrace pas à pas l'évolution de l'industrie céramique deltoise, depuis l'ancienne majolique de style italianisant, dont la fabrication fut introduite dans diverses villes hollandaises par les émigrés anversoises pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, en passant par tous les stades successifs : décors bleus au grand feu de style hollandais ou oriental, décors polychromes au grand feu, décors sur fonds colorés en noir, olive, bleu ou jaune, décors polychromes au feu de moufle à l'imitation de la porcelaine japonaise (Imari et Kakiemon), chinoise (famille verte et famille rose) et européenne, Delft blanc, Delft rustique, théières rouges, figurines, carreaux de revêtement, etc. Chaque fois que des noms de fabricants peuvent être associés à ces genres divers, l'auteur a soin de nous en faire part. L'ouvrage se termine par la table des 302 illustrations, une liste bibliographique, un registre de noms propres et un autre des noms de lieux et de choses.

Une impression de dynamisme se dégage de la lecture de ces pages, écrites dans un style alerte à la gloire des faïenceries de Delft, dont la prospérité, éclosée après 1635, parvint à se maintenir pendant plus d'un siècle.

A côté de la grande variété des faïences de Delft, où l'on relève tour à tour et parfois combinés des éléments italiens, ibériques, anversoises, hollandais, chinois, japonais, rouennais, nivernais et saxons, on s'étonne de la permanence coriace de certains décors. Ainsi sur les carreaux de revêtement, dont les sujets centraux varient à l'infini, quatre motifs principaux ornant les coins se répètent constamment. Ils ont reçu des dénominations pittoresques : « De Spinne », « Het Ossekopje », « De Leliemotief » et « De Chineesche Haakjes ».

On peut dire, d'autre part, que toute la production de la belle période s'axe sur deux pôles : d'une part, l'interprétation savoureuse des paysages et des sujets nationaux ; d'autre part, l'imitation savante de la porcelaine et des décors d'Extrême-Orient. Mais, s'embranchant sur ces deux courants principaux, que de variétés et que de trouvailles mises en œuvre par le génie inventeur des décorateurs deltois ! Tout en présentant un certain air de famille, leurs productions sont loin d'être monotones. Que de contrastes, en effet, entre les fins paysages de Van Fryton, les petits tableaux de Verhaast, les camaïeux bleus à traits

noirs d'A. K., les Delft dorés de P. A. K., les imitations des laques noires chinoises, les vaches aux flancs garnis de fleurs, les perroquets multicolores, les brillants camaïeux bleus de L. V. E. ou L. V. F., les grands tulipiers en forme d'obélisque, les somptueux « Cache-mire », etc., etc.

L'ouvrage de Jonkvrouwe C. H. de Jonge met bien en relief tous ces aspects, si divers, de la faïence de Delft. Il a le mérite, en outre, de contenir beaucoup d'illustrations inédites et puisées à peu près toutes dans les collections particulières ou les musées néerlandais. A notre avis, il y a là pourtant un danger d'exclusivité, car dans un ouvrage de cette importance il aurait été utile, semble-t-il, de faire cas de ce qui, à l'étranger, s'avère de tout premier ordre. Ainsi, dans la liste que l'auteur nous donne des musées intéressants la faïence de Delft, pages 439 et 440, on ne trouve pas la moindre mention des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, qui possèdent, avec le Rijksmuseum d'Amsterdam, les collections les plus riches et les plus représentatives qui soient au monde dans le domaine traité ici. Il est vrai qu'à trois reprises (pp. 162, 217 et 327) il est question d'objets de la collection Evenepoel. Celle-ci, légué en 1911 aux Musées Royaux de Bruxelles, est pourtant mentionnée aux tables parmi les collections particulières.

Il ne faut pourtant pas faire grief, à l'auteur de s'être cantonné le plus possible parmi des exemples choisis dans leur pays d'origine, puisque ceux-ci lui suffisent amplement à illustrer le magistral exposé, clair et substantiel, qui nous fait mieux connaître encore et apprécier davantage cette fameuse faïence de Delft, qui connut une telle renommée et fut plus d'une fois imitée en Europe, spécialement dans les ateliers belges de la 2^e moitié du XVII^e siècle et la 1^{re} moitié du XVIII^e.

J. HELBIG.

PIERRE LAVALLEE. — **Le Dessin Français.** Paris 1948, un vol. in-12°. (Collection Larousse. Arts, Styles et Technique).

Voici un livre que tout historien d'art accueillera avec joie. Il applaudira à une telle réussite, qui harmonieusement concilie les deux points de vue, en apparence si opposés, de nos études : d'une part l'érudition précise, qui ordonne, analyse, compare, avec science et minutie; de l'autre la sensibilité artistique, qui, sans cesse, fait appel au jugement de valeur, sort l'œuvre d'art de sa classification étroite, pour l'apprécier dans ce qu'elle a d'humain, de général, et de supérieur.

Le livre, du reste à bien des points de vue dépasse son titre, et ce « Dessin Français » rentre parfaitement dans le cadre de cette Revue, qui se consacre plus particulièrement à la culture des Pays-Bas. En effet, l'auteur traitant le problème de haut, montre à chaque instant combien cet art si proprement français, qu'il suit de Villard de Honnecourt à Gauguin, doit à l'art du Nord. Partout est mis en lumière ce grand courant venant vivifier les productions de nos provinces, pour les renforcer, les enrichir, sans que ces emprunts n'affaiblissent en rien la personnalité du dessin français. Le contact est continu, et c'est tout au bénéfice des gens de chez nous : sans cesse, les Flamands sont cités dans ce travail, pour les apports que nous leur devons.

Les Limbourg d'abord, puis les Van Eyck d'où sort Fouquet. Au XVI^e siècle Jean Clouet avec un fonds originel de robuste sincérité qu'il tient de sa Flandre natale (p. 19). L'influence de François Pourbus se dessine dans le portrait (p. 20), tandis que Paul Bril, créant une nouvelle forme de paysage prépare la voie à Elsheimer, annonce Claude, et détermine l'art délicat et lumineux de Toussaint Du Breuil (p. 25). Au XVII^e siècle, c'est l'influence de Rubens qui déjà s'exerce sur Chapron et Dorigny (p. 50), tandis que Philippe de Champaigne « un de nos plus grands classiques » reste « de par sa naissance et sa formation première un Flamand » (p. 51). C'est Jean Jouvenet « converti à l'art de Rubens et s'y enrichissant » (p. 61). A la fin du siècle « un style nouveau se forme où la vitalité de Rubens se pare des grâces du Corrège » (p. 62) et nous aurons les Coppel, et leurs émules, tandis que Watteau lui-même, découvre Rubens dans la Galerie Médicis au Luxembourg, et le copie, lui, et les grands Flamands chez Crozat (p. 66). Plus tard viendra Boucher « un des plus grands dessinateurs de nu de tous les temps, et c'est là surtout que se manifeste l'influence de Rubens, et bien plus qu'une influence, une parenté de nature avec le maître anversois » (p. 75). Pour Fragonard. « La leçon de Boucher l'avait conduit

à Rubens : il en devait garder toute sa vie l'impression ». Quant à Delacroix, l'auteur note après « la fièvre passionnée de la première manière », une évolution vers un « classicisme qui serait celui d'un Tintoret ou d'un Rubens » (p. 97).

Nous sommes dans tout cet exposé, en complet accord avec l'auteur, sauf sur deux points. Nous aurions souhaité qu'il eût souligné avec plus de force la place immense qui revient aux géniales découvertes des Van Eyck. Les deux frères, selon nous, dominent et commandent tout le développement pictural du XV^e siècle au Nord des Alpes. Puis, nous aurions aimé discuter avec Pierre Lavallée, regrettant « ces forces rejetées par la Renaissance » (p. 17). Il était cependant nécessaire, nous semble-t-il, que l'Art Français fût mis à même de largement s'alimenter à ce riche et merveilleux réservoir de la peinture italienne, où, depuis Giotto, s'accumulaient sans cesse innovation et chefs-d'œuvre. Mais ce sont là points de détails, et querelles de pédants, qui ne nuisent en rien à l'admiration que nous avons pour cette belle Histoire du Dessin Français, si solidement construite, si lumineusement présentée.

Ce livre est donc d'un enseignement précieux nous montrant, avec une magistrale sûreté, la continuité des traditions les plus hautes dans notre Dessin Français, sans cesse vivifié, nourri par les grands courants qui viennent de Flandre ou d'Italie. Il constitue un excellent instrument de travail avec son très utile chapitre sur les techniques; ses tableaux largement brossés, et pourtant si nourris, des différentes périodes, son glossaire de procédés et des termes de métier, son Index des artistes avec leurs dates et une courte biographie, son illustration judicieusement choisie, recherchant l'œuvre caractéristique et rare. (Lebrun. La Brinvilliers allant au supplice, pl. 23 — David : Napoléon se couronnant lui-même, pl. 46), enfin sa Bibliographie précise. À ces qualités scientifiques et didactiques, vient s'ajouter une note tout à fait particulière, qui pour nous double la valeur du travail. Pierre Lavallée en effet n'était pas seulement un grand érudit et un spécialiste. La recherche précitée n'avait tué en lui ni l'enthousiasme, ni la sensibilité frémissante. C'est elle que l'on sent à travers toutes les lignes de l'ouvrage, c'est elle qui le transforme, l'illumine, le situant sur un plan nettement à part; c'est elle qui permet à l'auteur d'évoquer par un mot les artistes qu'il avoue, qu'il admire pour leur culte intense de la beauté; pour leur résonance humaine. Ainsi le livre dépasse le point de vue strict de l'Histoire de l'Art, pour rejoindre la plus haute culture. Quels horizons ne sont-ils pas ouverts par des formules comme celles-ci « Le romantisme dompté de Poussin, et le romantisme indompté de Puget, marquent au XVII^e siècle les deux pôles de l'art français » (p. 58). « Il est dans l'Art français une note grave et familière tout à la fois, qui d'un siècle à l'autre a vibré... Cette note si émouvante, et que la France seule a fait entendre, on la reconnaît dans la peinture et dans les dessins de Chardin » (p. 73). Fragonard a rencontré Tiepolo et rejoint Rembrandt » (p. 81) et parlant de sa touche « c'est une flamme qui le vent inclinerait » (p. 81). Pour lui, Gabriel de Stetubin est « le maître de la vie qui passe » (p. 85). Le secret de Prud'hon « celui d'un Corrège qui eût connu l'inquiétude » p. 94) et pour caractériser Maillol, ses nus « qui évoquent dans leur quiétude sensuelle et giorgionesque quelque épi bien plein, ou quelque beau fruit mûri sous un soleil d'été. » Qui donc a mieux senti et mieux exprimé l'essence de notre Art Français ?

Pierre Lavallée fut enlevé à l'affection et à l'admiration de ses amis avant d'avoir pu achever la révision complète de cet ouvrage. Sa fidèle collaboratrice et élève, Mademoiselle Monique Lavallée, Attachée au Musée du Louvre, s'est donnée à tâche, avec un soin pieux, de faire paraître ce volume : elle fut guidée et aidée par Mr. Gabriel Rouches, Conservateur Honoraire au Musée du Louvre, par Mr. Norbert Dufourcq, Archiviste Paléographe, Docteur ès lettres. Nous leur devons ce rare enrichissement, et ils ont bien servi la mémoire de Pierre Lavallée; par des travaux comme ceux-ci son action continue, et nous pouvons imaginer qu'il est encore parmi nous.

Edouard MICHEL.

EMILE DARCIER. **La Gravure Française.** Collection Arts, Styles et Techniques. Ed. Larousse, Paris 1944. 184 blz., 11 x 17 cm., 40 fr. fr.

De Franse graveerkunst is gekenmerkt door een bestendige continuïteit. Vanaf de houtsneden uit de 14^e eeuw, de eerste gravuren op metaal en de eerste geïllustreerde

boeken, over de prenten van de renaissance, de barok en de rococo heen, tot de werken der eclectici en de gevarieerde producten der moderne kunstenaars, is de Franse graveerkunst trouw gebleven aan een sterk gevestigde traditie. Elke periode heeft graveerders voortgebracht, die meesterwerken hebben nagelaten.

Na een hoofdstuk te hebben gewijd aan de algemene karaktertrekken der graveerkunst, de techniek, de verschillende soorten van prenten en de algemene historiek van deze kunst, gaat de auteur chronologisch te werk en bespreekt in elk der zes volgende hoofdstukken, de verschillende aspecten van elke periode : stijl, werkwijze, de kunstenaars en hun werken, de kunsthandel, de verzamelaars en de kenners.

Met kennis van zaken worden we door de tijd geleid, over de curve van de op- en neergang van de Franse gravuur, door iemand die dit onderwerp ten volle beheerst.

De bruikbaarheid van het boek wordt buitengewoon vergemakkelijkt door de verklarende lijst der technische termen, de 29 blz biografische nota's over de behandelde kunstenaars en uitvoerige bibliografische gegevens.

48 buitentekstplaten in helio illustreren de theoretische uiteenzetting.

R. VAN DEN BRANDE.

JOHN POPE-HENNESSY. La peinture Siennoise du Quattrocento. Editions Phaidon. Paris. 1947, 1 vol. 4°, 33 p. ill. 93 pl. hors texte.

Les Editions Phaidon poursuivent avec autant d'art que de science la publication de grands ouvrages sur l'art italien. La peinture siennoise du Quattrocento, pour l'exposé de laquelle elles ont eu recours à la compétence de M. John Pope-Hennessy, a retenu plus particulièrement leur attention dans ce volume et il y lieu de s'en louer.

M. John Pope-Hennessy commence par y exposer ce que nous appellerions les constantes de l'art siennois du point de vue pictural. Là, point de recherche de réalisme à trois dimensions : « sauf quelques exceptions, les peintures siennoises du Quattrocento sont décoratives et dépourvues de volume ». On y trouve des motifs plats et linéaires sans rapports avec les corps réels. L'auteur résume très bien l'impression que font ces productions : « La place occupée par la peinture siennoise dans l'ensemble du Quattrocento italien peut être comparée à celle de la poésie symboliste dans la littérature du XX^e siècle, car ces chefs-d'œuvre ne sont pas des tentatives malhabiles et infructueuses de donner une image de la réalité : ce sont des symboles d'un monde surnaturel » (p. 7).

En face de l'évolution générale de l'art, vivace notamment à Florence, il y a là une sorte de stagnation, même d'archaïsme, de traditionalisme, basé sur le Trecento et qui n'est pas sans une étrange saveur.

L'auteur analyse les principaux tenants de cette forme d'art en fonction des prémisses qu'il vient de poser et du beau recueil d'illustrations qui forme la seconde partie du volume : Sassetta, Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Giovanni di Paolo, Domenico di Bartolo, Vecchietta, Le Maître de l'Annonciation d'Ovile, Guidoccio Cozzarelli, Francesco di Giorgio, Neroccio.

Pour le surplus, des commentaires particuliers sont attribués aux planches (p. 25-33), ce qui fournit toutes les explications désirables tant au point de vue objectif des œuvres mêmes qu'au point de vue subjectif de la pensée, à la fois juste et intéressante, de l'auteur. La matière en valait la peine : l'art siennois du XV^e siècle n'est-il pas une des plus belles expressions de l'art du monde ?

MICHELE SAPONARO. Michel Ange. Neufchâtel. Editions du Griffon, 1948, 8°, 290 p. 32 pl., hors texte.

La personnalité de Michel Ange domine tellement l'Histoire de l'Art que l'évoquer ici ne requiert aucune excuse. Il représente un de ces sommets que l'on aperçoit de toutes les régions et qu'aucune d'elles ne peut prétendre ignorer. Eu égard à ce titre de valeur universelle il conviendrait déjà que nous fassions allusion au livre magnifique, à la fois dans son fond spirituel et dans sa forme typographique, qui lui consacrent M. Michele Saporano et les Editions du Griffon, sans que la traduction française de M^{lle} Denise Lombard ne vienne trahir la pensée et le style de l'auteur, bien au contraire !

Mais cet ouvrage, en plus de sa portée générale, philosophique et artistique, qui nous découvre en même temps l'âme des papes protagonistes de la Renaissance, revêt pour nous une valeur spéciale en ce sens qu'il y est plus d'une fois mention de la fameuse Madone de Bruges, témoin de l'influence que Michel Ange exerça directement sur nos sculpteurs flamands, sur Corneille Floris d'Anvers, notamment. L'auteur rappelle à son sujet qu'elle constituait pour son auteur une des meilleures applications de son principe qui voulait qu'une statue fût « ramassée » au point qu'elle pût rouler du haut d'une montagne sans se briser en aucune de ses parties (p. 192). M. Michele Saponaro remet aussi en mémoire l'opinion que Michel Ange avait des artistes flamands, laquelle, à vrai dire, n'était pas très favorable (p. 221).

Il en résulte une lecture d'un intérêt puissant, auquel on s'arrache avec peine.

L. GOLDSCHIEDER. **Leonard de Vinci**. Paris. Editions Phaidon. 1948, 1 vol. gr. 4°, 32 p. ill. 150 pl.

L'auteur de cet ouvrage écrit fort modestement dans son avant-propos que ce n'est pas un livre sur Léonard, mais un livre de Léonard. Il a l'air de s'en excuser alors que c'est précisément, dans l'originalité de la conception du volume, une qualité peu commune. En effet, M. Goldscheider a fait (ou paraît humblement avoir fait) abstraction de lui-même pour présenter au chercheur (je ne dit pas au lecteur superficiel) une base objective de connaissances relatives à Léonard. Il débute par l'édition intégrale de la vie de celui-ci par Vasari et par d'autres textes du même historien sur le même artiste, par des lettres de Léonard en personne et par de sérieux témoignages contemporains. Tout cela considéré non pas sous l'angle d'une biographie anecdotique et facilement plaisante, mais bien sous celui des renseignements que cette copieuse documentation peut fournir sur les œuvres du maître.

Ce n'est qu'après pareille préparation rigoureusement critique que l'auteur aborde la description de ces œuvres, reproduites en annexe totalement en ce qui concerne les peintures ou les portraits et partiellement en ce qui regarde les sculptures et les dessins. Ces derniers toutefois constituent la part du lion et sont reproduits la plupart du temps à l'échelle de l'original. Dans le texte même de l'ouvrage figurent, à moindre échelle, d'autres peintures ou dessins attribués à Vinci ou relevant pertinemment d'autres artistes qui servent d'éléments de comparaison.

Toutes ces illustrations — surtout celles du recueil final — étant en elles-mêmes remarquables, on saisira toute la valeur de l'ouvrage que les éditions Phaidon livrent au public érudit comme instrument, désormais indispensable, de travail.

F. SAXL and R. WITTKAUER. **British Art and the Mediterranean**. London. Oxford University Press. 1948. 1 vol. f°.

Si ce volume n'est pas un volume de poche, il le doit à l'originalité de son sujet, laquelle a forcé les éditeurs à adopter un format apte à recevoir de grandes et nombreuses reproductions figurant sur une même planche. Rien n'est plus curieux et plus instructif, en effet, que de rapprocher par juxtaposition des types de plans ou de formes plastiques qui, depuis la préhistoire jusqu'à l'époque contemporaine, établissent un lien étroit entre la Grande-Bretagne et la Méditerranée. Ce lien peut n'être qu'une pure coïncidence ou résulter d'étapes synchroniques quoique indépendantes d'évolutions parallèles; mais il est le plus souvent la preuve indiscutable de relations directes ou indirectes entre le Sud et le Nord, par mer ou par terre.

La partie la plus intéressante de cet ouvrage est évidemment celle où les relations ne sont pas avouées ou, plutôt, délibérément voulues et affichées par les artistes, comme dans tout ce qui est antérieur à la Renaissance : tombes préhistoriques, ornementation en lyre, modèles géométriques, sculptures d'époque romaine (excellente partie où le caractère celtique rencontre l'orientalisme primitiviste), miniatures et reliefs préromans et romans (les rinceaux de croix sont à comparer avec ceux des piédroits de Nivelles), mosaïques et peintures murales, chapiteaux romano-gothiques dérivés de l'antique, reliefs et dessins gothiques inspirés de l'art italo-byzantin, etc.

Tous ces rapprochements, dont la plupart sont judicieusement choisis, révèlent chez les auteurs une somme de connaissances peu commune dans les domaines les plus variés d'une question qui les conduit des premiers aux derniers temps artistiques de l'homme en Grande-Bretagne. Il faut les en féliciter, comme il convient de décerner les louanges à l'éditeur qui ne doit pas avoir eu la tâche facile...
Paul ROLLAND.

OTTO BENESCH. *The Art of the Renaissance in Northern Europe*. Cambridge 1947, 1 vol., in-8°, 174 p., 80 pl.

M. Benesch est un disciple de Dvorák; reprenant la manière du maître allemand, il prolonge l'œuvre de celui-ci en traitant des filiations artistiques de la Renaissance au nord des Alpes, comme son devancier l'avait fait pour l'Italie et pour l'époque gothique. L'histoire de l'Art était pour Dvorák un aspect de l'histoire des idées et réclamait la plus large information sur les disciplines connexes, l'histoire religieuse et les Lettres. L'étude de la Renaissance exigera de plus une connaissance de la littérature scientifique. Dans un ouvrage aussi succinct pour une matière immense, on ne peut s'attendre qu'à trouver une esquisse. L'auteur ne s'attache d'ailleurs qu'aux maîtres qui forment pour lui miroir du temps; il y détecte l'évolution des idées dans l'évolution des ambiances. Les étapes et les modalités de cette éclosion de la Renaissance sont connues, mais l'A. excelle à les mettre dans une lumière nouvelle par des exemples personnels, nuancées et suggestifs, impossibles à signaler ici; de là surgissent des aspects inédits.

L'Allemagne formaliste de Dürer est étudiée d'abord, où apparaissent les premières et naïves visions expérimentales de la Nature : nature souffrante ou nature cosmique. Ce premier empirisme s'élargit au contact des humanistes de Bâle, et atteint avant Luther la plénitude de l'esprit de la Réforme sous un aspect au moins, et fondamental, l'individualisme religieux. C'est ainsi que Mathias Grunewald n'est pas un dernier gothique, mais un extrémiste en art, comme les réformateurs l'étaient en doctrine. La découverte du paysage se fait de même, parallèlement par les physiciens et par les peintres. Les noms d'Altdorfer, de Paracelsus, de Frueauf, de Cranach, de Celtes, d'Huber ne font qu'un même groupe, où les artistes précèdent cependant les penseurs. En trente ans, de Schongauer à Dürer, l'art passe du gothique à la Renaissance dans un milieu cahotique, brisé par la révolution religieuse et les ferveurs néo-antiques des humanistes de Vienne, de Bâle et surtout d'Augsbourg, la ville italianisante des Fugger.

Dans les Pays-Bas au contraire, un attachement à la tradition établit un lien entre Van Eyck et Metsys. Il y a simple glissement à la faveur de constantes nationales : même Gossaert à Palerme et Juan de Flandes en Espagne peuvent en témoigner, comme Lucas de Leyde en Hollande, qui tous d'ailleurs passent à l'esprit nouveau en subissant l'ascendant de Dürer. Ce n'est que dans la seconde moitié du siècle que, sous le signe de Raphaël, s'introduit une nouvelle composition où l'équilibre, les espacements, le mouvement et la majesté se renouvellent. C'est le style de Floris ou de Van Orley qui eux-mêmes n'empêchèrent pas Brueghel, pèlerin d'Italie, de faire revivre le moyen âge. L'A. s'efforce de caractériser ce maître étonnant, peintre philosophe et archaïsant; mais un génie du terroir qui employa des figures de comédie populaire pour exprimer des pensées nouvelles, celles de la « mécanisation de la vie », de l'« inéluctable » et, dans ses paysages, d'un « panthéisme » poétique, familières aux penseurs contemporains tels que Giordano Bruno. Comme interprète de la nature humaine, Brueghel ne peut être comparé qu'à Rabelais et à Shakespeare.

En France, la littérature domine. L'art est princier, et non plus de bourgeois. La Renaissance y est tardive; sa forme est italienne, son contenu est littéraire, son esprit est parisien; telle est la galerie François I à Fontainebleau. La Pleiade épanouira cet art royal qui ne sera jamais antique, en même temps que le Primatice nationalisera la formule de Rosso. Les tentatives de mysticisme de Marguerite de Navarre ou de Marot, ou le style macabre de Ligier Richier ou du graveur Duvet sont comme des retours offensifs du moyen âge, qui trouveront un écho splendide dans l'œuvre religieuse de Pilon, son François d'Assise, sa Mater dolorosa.

La dernière phase de la Renaissance est l'ère de la Science. Celle-ci a supplanté les soucis religieux ou littéraires. Il ne s'agit plus de la science intuitive des premiers penseurs panthéistes, mais de la science exacte des astranomes, des mathématiciens, des anthropologistes. A partir de 1543 Copernic bouleverse les sphères célestes et les peintres, par un phénomène de polygénésie, inventent des espaces nouveaux : Bosch déjà dans son **Assomption**, Brueghel dans sa **Tour de Babel**, Tintoret dans son **Paradis** qui se fait comme l'interprète de Giordano Bruno. Le principal centre des scientifiques est la cour impériale de Rodolph II à Pragues où Spranger d'Anvers et Vreedeman de Vries cotoient l'astronome Tycho Brahe et le mathématicien Kepler. Mais c'est aussi la science de l'homme, exprimée par les stoiciens Montaigne, Scaliger et Juste-Lipse, qui trouve une application profond dans l'art du portrait : le **Taciturne** d'Ant. Moro et toute l'œuvre de Goltzius.

Ceux qui liront ce livre substantiel ne discuteront pas à l'auteur le mérite de suggérer des perspectives intéressantes, de les baser sur des faits et des œuvres, et, par la recherche des interférences culturelles, de donner une image du réel dans sa complexité.

THIBAUT de MAISIÈRES.

MATTEO MARANGONI. **Apprendre à voir**. Neufchâtel. Editions du Griffon. 1947, 8°, 285 p. 136 illustr.

Les historiens de l'Art sont assez malmenés dans ce livre : ce sont gens au cœur sec dont l'auteur se déclare adversaire convaincu. Ce n'est pas une raison pour négliger de le lire : **Fas est et ab hoste doceri**. D'autant plus qu'il y a effectivement à faire examen de conscience. L'historien de l'Art, comme l'historien de n'importe quelle branche de l'activité humaine, doit rester impassible, objectif devant les faits qu'il recherche, groupe, compare, explique et synthétise. C'est entendu. On se trouve devant une obligation à laquelle on ne peut en aucune façon se soustraire : le caractère strictement scientifique des résultats est en jeu. Mais on n'en doit pas moins convenir que, à l'inverse de presque tous les « objets » de la science, l'art, avec la littérature, est intrinsèquement constitué d'une énorme part de subjectivité, émanant de l'auteur de l'œuvre soumise à l'étude du savant. Si la nature ne passait pas par le tempérament de l'artiste, s'il n'y avait transmutation du matériel réel à travers sa sensibilité personnelle, il n'y aurait pas d'art. C'est ce qu'on oublie trop souvent. Cet élément essentiel, qui échappe aux règles d'intellectualisme transcendant, fussent-elles du déterminisme le plus matériel, M. Marangoni, recourant à des exemples suggestifs, nous apprend à le « voir », c'est-à-dire à le saisir par nos organes sensibles, abstraction faite de toute réflexion et à fortiori de toute idée préconçue. Bien que son emploi soit dangereux du fait que c'est notre sensibilité et non pas notre intelligence qui se trouve à même de communier avec la sensibilité de l'artiste, c'est pourtant la méthode la plus logique, la mieux appropriée à la première étape de préparation du « document humain » soumis à l'analyse scientifique. L'idéal en l'espèce est de dominer de toute son objectivité personnelle l'émotion partagée avec l'artiste. Et ajoutons tout de suite que ce serait tomber de Charybde en Scylla que d'identifier cette critique artistique avec toute la critique relative à l'Histoire de l'Art. Celle-ci suppose aussi, par définition, un partie « historique ». Peut-être M. Marangoni aurait-il été plus favorable à ceux qu'il appelle les érudits s'il avait intégré dans ses idées, pourtant d'une rare ampleur, cette conception de la méthode scientifique.

Paul ROLLAND.

JEAN LURCAT. **Le Travail dans la Tapisserie du Moyen Age**. Genève, Cailler, 1947, 4°, 64 p. 34 illustr. dont 4 en couleurs.

ID. **Le Bestiaire dans la Tapisserie du Moyen Age**. Ibid. 1947, 8°, 32 p. 35 illustr. dont 4 en couleurs.

Ces deux volumes, très beaux par leur sujet, leur présentation, qui comporte notamment des reproductions photographiques en couleurs, et une mise en page harmonieuse, paraissent à première vue n'en faire qu'un. On pourrait les considérer comme deux chapitres d'un livre traitant d'une même matière. Mais cela n'est exact que jusqu'à un certain point. Le premier diffère du second par une brillante introduction de M. Louis Gillet, de l'Académie française qui, sous forme de lettre à l'auteur, résume l'histoire de la tapisserie en donnant

un léger coup de barre en faveur des siècles que l'on considérait comme ceux de la décadence (XVII^e-XVIII^e), tout en laissant encore, et avec raison, la précellence à la tapisserie gothique. La discussion est d'ordre à la fois scientifique et esthétique.

Nous ne reprocherons pas à M. Gillet d'insister sur le cas de ce « romanisant néerlandais » Bernard Van Orley et sur son « italianisme tudesque » (p. 11); pourtant le choix des qualificatifs pourrait prêter à confusion. Nous ne lui en voudrions pas non plus de faire de Philippe le Bon l'heureux mari de « l'héritière des Flandres » (p. 23), ce par quoi le Grand-Duc d'Occident aurait tout simplement épousé sa grand'mère. **Quandoque bonus dormitat Homerus.** Mais comme ce dernier mariage constitue pour l'introducteur un jalon de l'histoire tapissière, celle-ci se trouve singulièrement décalée dans la suite de son évolution. Ce sont là corrections qu'une nouvelle édition devra bien envisager.

M. Lurçat, de son côté, pose nettement dans ses deux textes les conditions d'existence de la tapisserie du point de vue technique et du point de vue artistique. Sans doute n'y traite-t-il pas méthodiquement des sujets qu'indiquent les titres des volumes et aurait-on grand tort de chercher dans ceux-ci de vrais répertoires de motifs chronologiquement ou idéologiquement disposés. La pensée de l'auteur est autre : nous replonger dans l'esprit qui présida à l'élaboration et à l'exécution des chefs-d'œuvre d'art mural mobile que le Moyen Age vit et fit — car tout est interdépendant — produire et, par là, décider les artistes modernes à renouer avec la logique dont ces chefs-d'œuvre témoignent.

Ceci nous intéresse évidemment moins que cela; mais pareil retour à une saine mentalité gothique objectivement comprise, c'est-à-dire en fonction non pas d'une imagination romantique, mais d'une observation des faits techniques et esthétiques, ne favorise-t-il pas l'expression d'un jugement exact sur ces tissus qui constituent une des plus belles pages de notre activité nationale?

Les exemples cités et reproduits par l'auteur sont français jusqu'à plus ample informé; mais on pourrait tout aussi bien composer l'illustration de ces deux livres avec des tapisseries belges. C'est dire la valeur universelle des deux publications.

JEAN GESSLER. Textes diplomatiques latins du Moyen Age. Bruxelles, Office de Publicité, 1948, 8°, 78 p. (Collection Lebègue, 8° sér., n° 86).

Cet excellent petit livre est à rapprocher tout de suite d'un fascicule de la même collection, où M. Boutemy a traité des textes littéraires de la même époque, et d'un ouvrage plus important, où M. Gessler en personne a recueilli des textes de nature « culturelle » (*Stromata mediae et infimae latinitatis*, 1944). On comprendra aisément que, vu le caractère plus compréhensif de ce dernier recueil, les passages intéressant directement l'archéologie et l'histoire de l'art aient pu être plus nombreux qu'ils ne le sont dans le fascicule actuel; mais on ne perdra certainement pas son temps en cherchant dans celui-ci les perles qui y sont cachées sous une érudition qu'on appellera volontiers écrasante en enlevant tout caractère péjoratif à l'épithète.

Paul ROLLAND.

Dr. H. VAN ROOYEN, O. S. C. Sinte Odilia. Legende of historie? Diest, Lichtland, 1946 (2^e éd.), 156 pp., in-8° et 24 planches hors-texte.

Aux âmes pieuses, éprises de merveilleux, un R. P. Croisier, rempli de dévotion pour la patronne de son ordre, offre ici le récit circonstancié et savoureusement archaïque des apparitions de sainte Odile et de l'invention de ses reliques, selon les récits anciens, l'étude critique de W. LEVISON et l'article détaillé de H. VAN LIEHOUT dans les *Verzamelde Opstellen* de Hasselt, 1935. On regrettera de ne pas y voir figurer le magnifique ouvrage en deux volumes de G. de TERVARENT sur la légende de sainte Ursule, apparentée à celle de sainte Odile, mentionné ici même lors de sa publication en 1931.

Si le petit volume est cité ici, ce n'est pas pour sa valeur littéraire ou typographique, toute relative d'ailleurs, mais pour les illustrations hors-texte, en particulier pour la reproduction du cycle complet des apparitions de sainte Odile, de l'invention et du transfert

de ses reliques, illustré par le peintre Martin Aubé (Liège, 1729 — Paris, 1806) pour l'église de Kerniel, partiellement déjà reproduit, ainsi que la décoration du reliquaire (le plus ancien spécimen de peinture mosane, d'après J. Helbig), dans l'excellent article de H. van Lieshout, mentionné encore parce que, à l'encontre d'une formule courante, l'ouvrage signalé ici n'annule pas l'article antérieur. Jean GESSLER.

II. REVUES ET NOTICES. — TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

I. ARCHITECTURE — BOUWKUNST

— On trouvera dans les **Publications de la Société de Géographie de Lille, 1944-1945**, un excellent article de M. ROGER DION sur **Les voies romaines du Nord de la France étudiées sur les cartes** qui expliquera bien des choses en matière de construction militaire et civile, aux temps de l'introduction chez nous de l'architecture, et de développement des arts plus directement liés au commerce. Il serait à souhaiter qu'on étudiat ainsi par régions le réseau romain de notre pays afin de remplacer bientôt les ouvrages désuets dont nous nous servons, faute de mieux, pour connaître les fondations routières sur lesquelles s'est basée une bonne partie de notre évolution historique.

— On se souvient de la thèse d'Henri Pirenne relative à la « rupture » que les invasions arabes auraient provoquée entre l'Orient et l'Occident avec, comme conséquence pour l'ancienne Gaule, la prépondérance progressive de l'Entre-Loire-et-Rhin par rapport à l'ancien bassin méditerranéen. Dans une excellente contribution aux **Miscellanea L. Van der Essen** (Editions Universitaires 1947, p. 81 ss.), M. L. GENICOT reconsidère ce problème, sous le titre : **Aux origines de la civilisation occidentale, Nord et Sud de la Gaule**, et nous porte à croire que le déplacement du centre de gravité à l'époque carolingienne n'est pas l'effet des invasions arabes, mais l'aboutissement d'un mouvement qui a débuté bien avant elles et s'est poursuivi à travers toute la période mérovingienne. L'auteur cite quelques faits d'ordre archéologique qu'on pourrait multiplier.

— Le Nord de la France ne peut laisser indifférents les historiens belges de l'Art, surtout lorsqu'il s'agit d'architecture du Moyen Age. M. P. HELIOT nous fournit matière à rapprochements de l'espèce, non seulement en publiant un article sur les **Eglises et chapelles de l'abbaye de Saint-Bertin antérieures au XIII^e siècle**. (**Bullet. Archéol.** 1936-37, Paris, 1943), mais encore en éditant une grande **Histoire de Boulogne et du Boulonnais** (Lille, Raoust, 1937, 261 p., une illustr., une pl.) qui nous parvient seulement maintenant et dont la carte géographique insérée *in fine* est fortement évocatrice d'une communauté de culture franco-flamande à travers les siècles.

— Les églises romanes de France, prototypes de beaucoup de nôtres, ne cessent de nous intéresser, même quand le lien immédiat avec notre architecture ne s'impose pas. M. PIERRE-MARIE AÜZAS publie une notice substantielle sur un sanctuaire quasi inaccessible du Vivarais désertique, **Notre-Dame de Thines** (Largentière, Humbert, 30 p.). Elevée dans le premier quart du XII^e siècle, cette église, à une seule nef, se rattache au style du Velay en particulier par ses pierres de différentes couleurs. Sa décoration s'amplifie de sculptures, 19 statues-colonnes, dressées après 1175 et se rattachant aux ateliers provençaux. Excellent exposé d'un attachant sujet.

— Les origines de la croisée d'ogives, encore que connues en bloc, sont captivantes à suivre dans les efforts qui y firent aboutir. On connaît le rôle modeste des renforcements de voûtes d'arêtes par des bandeaux à section carrée. Non loin du narthex de Moissac, célèbre en l'occurrence, M. G. CANY cite **Caniac et sa crypte romane** (Cahors, 1948, 14 p.), où l'hémicycle du chœur, datant du premier quart du XII^e siècle, présente ce système qui

se perfectionnera aux hémicycles de Tournai (1171) et au lavatorium de Saint-Bavon à Gand (1179). L'originalité de l'auteur consiste à y voir une sorte de rappel de charpente de bois, telle une carène de navire retournée. Au fait, les doubleaux ordinaires ne sont-ils pas déjà des « cintres » pétrifiés? La même abside offre le curieux spectacle d'un sarcophage vénéré, posé au fond, à quelque distance du sol, et sous lequel les fidèles passaient en se courbant. On pensera, en France, à la chaise de saint Denis et, chez nous, à celle de saint Vincent à Soignies ainsi qu'à la Vierge de Hal, exemples qui prolongent cette coutume en l'humanisant.

— Une très intéressante revue de Souillac (Lot) « **Le Point** » (XXXIV-XXXV, mars 1947), remet en question des problèmes passionnants rattachés à l'Art roman du Roussillon, cette région d'entre deux comme fut la nôtre, mais cette fois entre la France et l'Espagne. Ce qui domine à ce propos c'est l'intérêt de l'apport oriental, soit par la Péninsule italique, soit par la Péninsule ibérique, soit par les deux à la fois. Le rôle de Saint-Michel de Cuxa, en lui-même et dans les monuments qu'on a enrichis de ses dépouilles, au risque de tromper les chercheurs, est captivant; mais rien ne vaut, en leçon de prudence, ce qu'on nous enseigne ici à propos d'un sculpteur anonyme qui, au début du XIII^e siècle, paraît s'être laissé influencer par l'hérésie albigeoise (d'où proviennent nos béguines?) et a fabriqué de faux sarcophages romains comme on confectionnait alors de fausses chartes.

— M. ELIE LAMBERT a eu l'heureuse idée d'étudier **L'Eglise et le Couvent des Jacobins de Toulouse et l'architecture dominicaine en France**.

On connaît la caractéristique de cette église et des édifices qui se rattachent à son type : ce sont des monuments à deux nefs égales, juxtaposées. Après avoir fourni des précisions sur la construction de l'église de Toulouse, dans laquelle il distingue l'œuvre de plusieurs campagnes bien précises affectant notamment la nef (1230-1292) et le chœur (1369-1385), l'auteur rattache son type à celui des réfectoires bénédictins et cisterciens, puis passe en revue quelques autres églises de même espèce : Jacobins de Paris et d'Agen par exemple.

On notera d'autre part que la surélévation accordée à l'église de Toulouse par une campagne intermédiaire terminée en 1336 peut expliquer la propension à la sveltesse que présentent les églises dominicaines, quel qu'en fût le plan, en opposition avec les églises cisterciennes. Ces considérations sont aptes à influencer les recherches relatives à l'architecture dominicaine dans notre pays.

— Dans un article très original de quelques pages, M. ELIE LAMBERT étudie **La Défense souterraine dans les villes françaises au Moyen Age** (*Revue de la Défense Nationale*, août 1947) sous l'angle des bâtiments civils, publics ou privés, auxquels des sous-sols solidement bâtis et voûtés — à l'inverse de la superstructure, plus légère, voire construite en bois — conféraient des abris contre les incendies, fréquents en cas de siège. Nous est avis que la ville-type de l'espèce devait être Tournai où, profitant des excavations laissées par d'anciennes carrières remontant à l'époque romaine, les bourgeois du XII^e au XIV^e siècle ont bâti des chefs-d'œuvre de caves présentant souvent une triple superposition. On en connaissait une centaine et les terrassements succédant à l'incendie de 1940 en ont encore révélé d'autres. Mais aucun recensement méthodique n'en a été malheureusement fait, à l'inverse de ce qui s'est passé à Amiens.

— Dans les fasc. II et III du T.I. de **Les cahiers techniques de l'Art** (Strasbourg, Le Roux, 1947-1948), qui s'affirment comme de solides recueils de la pensée artistique, on notera (II, p. 5-15) une très intéressante étude de M. MARCEL ANFRAY, que nos lecteurs connaissent pour son Histoire archéologique d'Orval, sur **Les architectes des cathédrales**. L'auteur y bat en brèche la théorie de l'anonymat des artistes du Moyen Age et fait revivre les conditions de travail de ceux-ci. Nous nous demandons toutefois où il a puisé le nom d'Amélius de Boulogne, maître de l'œuvre de la cathédrale d'Anvers en 1322; cette cathédrale, en effet, fut commencée par le chœur en 1352 et l'architecte du nom d'Hamélius qu'on lui connaît est Alard du Hamel, qui y travailla entre 1484 et 1493. Feu l'abbé Philippen en a parlé dans une communication, malheureusement restée inédite, à l'Académie d'Archéologie (cf. cette Revue V, p. 355).

— Le monde archéologique se trouvait fort intrigué par les fouilles entreprises à Eename depuis quelques années. Le résultat relatif aux monuments religieux vient d'en être publié par M. A. L. J. VAN DE WALLE (*Cultureel jaarboek, provincie Oost-Vlaanderen, 1^e Jaargang, 1947, p. 231-307*) sous le titre *Verslag van de navorsingen betreffende de Sint-Salvatorkerk*. A notre entière satisfaction, M. Van de Walle parvient à rétablir les plans — et les élévations présumées — de deux églises construites successivement sur le même emplacement. Il s'agit tout d'abord de l'église qu'occupèrent les Bénédictins après leur arrivée à Eename en 1063 et qui semble n'avoir été que l'ancienne église du *portus* marchand, élevée entre 1005 et 1029. Elle ne possédait qu'une nef rectangulaire, était précédée d'une massive tour occidentale fermée et suivie d'un chœur en hémicycle. Puis vient l'église élevée à sa place en 1139. Celle-ci présentait la caractéristique de posséder, derrière une nef à bas-côtés et un transept normaux, un chœur à chevet plat accosté de chapelles également plates, d'où surgissaient deux tours, logées dans les angles du chœur et du transept. L'auteur traite son sujet avec un scrupule fort louable en adoptant la double méthode, indispensable en l'espèce, d'explorations des textes et des vestiges. Toutefois dans sa synthèse, ses regards, suivant une direction souvent indiquée par M. Stan Leurs et que justifient partiellement certains rapprochements avec Hirsau, semblent trop se tourner vers l'Allemagne en ce qui concerne la question des influences subies. Vu sa date relativement tardive, l'église aux tourelles orientales d'Eename ne constituerait-elle pas une simple dégénérescence de celles qui, chez nous, possédaient la même caractéristique avec, de plus, une tour-lanterne de croisée ? En outre, quelques assimilations sont fautives : S. Pierre et S. Piat à Tournai se distinguent, l'un par l'absence de tours au départ du chœur, l'autre par des tours sur les croisillons du transept.

— Il convient d'accorder aussi une attention toute spéciale au mémoire que M. ALBERT DEGAND vient de consacrer à *L'église romane Saints Pierre et Paul de Saint-Séverin en Condroz*. (Bullet. Instit. Archéol. Liégeois LXVI, 1946-8, p. 47-159, 18 photos, 13 pl.). En effet, l'église précitée n'avait jamais été étudiée d'une manière exhaustive et critique qui permit non seulement de la connaître intrinsèquement à fond, mais encore de saisir une bonne fois les influences étrangères dont elle témoigne par sa forme, à coup sûr déroutante au milieu d'autres églises mosanes mieux caractérisées du point de vue régional.

M. Degand a brillamment et définitivement traité la première partie du problème. Grâce à sa méthode double — et seule pleinement scientifique — de conjugaison des sources écrites et des sources monumentales (cf. sa sage profession de foi p. 51), il refait toute l'histoire de l'édifice dont les textes et les pierres révèlent, au grand effarement du lecteur, qu'il a pour ainsi dire été totalement reconstruit, quoique la plupart du temps avec respect. L'analyse anatomique de l'église apporte la conviction que l'érection en remonte à deux campagnes bien distinctes visant d'abord les parties orientales (chœur et transept), ensuite la nef.

L'auteur estime avec raison que la consécration de l'autel majeur par l'évêque de Liège Albéron II (1136-1145) date l'achèvement des parties orientales (p. 92). La construction de celles-ci aurait été entreprise normalement après la donation de l'église antérieure à Cluny en 1091 (il existe un bâtiment intermédiaire : la maison claustrale), soit au début du XII^e siècle (p. 62, 102 etc.), sans que nous sachions où il puise la date précise de 1107 (p. 109). Si le *terminus a quo* nous échappe, le *terminus ad quem* pourrait être proposé avec plus de précision que n'ose le suggérer M. Degand. En effet, celui-ci fait très justement remarquer (p. 62-92) qu'une importante donation effectuée en 1137 semble avoir permis le début de la seconde campagne (nef). Dans ce cas la partie orientale, antérieure, n'aurait pu être consacrée que l'année précédente, première année de l'épiscopat d'Albéron. Quant au *terminus ad quem* de la seconde campagne, il nous échappe car rien ne nous dit qu'Albéron en vit la clôture avant son décès (1145). En fait, croyons-nous, on peut considérer la nef comme datant largement d'après le premier tiers du XII^e siècle plutôt qu'avec précision du second tiers (p. 139) si ce n'est d'avant le milieu (p. 121) de ce siècle.

Cette question de dates revêt un intérêt indiscutable pour plusieurs raisons.

Tout d'abord elle permet, à qui le tentera, de situer la nef dans l'évolution de la couverture maçonnerie sur « gebundene System » dans la région mosane car M. Degand prouve le rattachement de S. Séverin en Condroz à ce système avec une telle surabondance de preuve qu'on en vient à se demander avec lui si, en dépit du plafond actuel, la haute nef n'a pas été effectivement voûtée en arêtes. Ensuite c'est, pour les parties orientales, la question de l'influence bourguignonne qui se pose. M. Degand y répond négativement, après avoir rappelé les affirmations de prédécesseurs auxquelles il veut bien opposer une de nos observations personnelles, malheureusement mal comprise (p. 51). Ses arguments sont multiples. Le principal est assurément celui qui vise le développement et l'étagement des parties orientales : haut presbyterium suivi d'une petite abside et accosté de deux absidioles de transept, orientées. On ne connaît, dit-il, de presbyterium de l'espèce en Bourgogne qu'à l'extrême fin du XI^e siècle (p. 90) et « l'étagement progressif marque la transition entre le XI^e siècle lombard (?) et le XII^e siècle clunisien » (p. 121). D'accord ! Mais l'est de Saint-Séverin ne date-t-il pas seulement du premier tiers du XII^e siècle ? Il y a place pour une génération. Les tours sont très nombreuses dans la région rhéno-mosane (p. 129) et elles s'y présentent très tôt sous forme octogonale, dit encore M. Degand. Le premier point est exact, mais il doit admettre le partage avec toutes les régions qui ont connu le vieux plan carolingien bicéphale, en particulier la Normandie (que l'auteur cite, d'ailleurs) et la Bourgogne aussi (Cluny, Paray-le-Monial, etc.). Aussi bien cette réflexion n'est pas pertinente vu que l'église de Saint-Séverin n'a qu'une tour de croisée et diffère précisément des églises typiquement mosanes par son absence de massif occidental fermé. On ne peut lui trouver de précédent dans l'ancienne collégiale de Huy (1066), dont la restitution jadis proposée en élévation est absolument fantaisiste. La tour octogonale de croisée n'a, d'autre part, rien de commun avec les églises rhéno-mosanes de plan central (Aix, Nimègue, St. Jean à Liège, etc. p. 132), lesquelles s'identifient originairement et essentiellement avec ce plan alors qu'à S. Séverin, comme dans toutes les églises de plan rayonnant, l'octogone — bâti sur carré — ne constitue qu'un enrichissement évolutif et tout accessoire. Quant aux moyens techniques utilisés pour réaliser le passage du carré à l'octogone, il ne font pencher la balance d'aucun côté. M. Degand voit dans le raccordement en pendentifs l'indice d'une indubitable origine rhéno-mosane (p. 127). Mais la région mosane n'a-t-elle pas connu aussi le système des trompes, que l'auteur considère comme spécifiquement bourguignon ? On les rencontre en même temps que les pendentifs à Nivelles et, seules, à Saint-Servais de Maastricht.

De telle sorte que les arguments de l'auteur ne portent pas. Il les déforme, au contraire, en faisant remarquer que les colonnettes de « raidissement » d'entre les grands arcs de la nef, uniques en nos contrées à cette époque, trouvent leurs parentes dans celles de Vézelay, Autun, Paray-le-Monial, Chauvigny-en-Vienne, etc. (p. 96). Sa chronologie aussi s'adapte parfaitement à l'état des choses en Bourgogne puisqu'il reconnaît que les tours octogonales apparaissent là après le milieu du XI^e siècle (p. 132), c'est-à-dire un demi-siècle environ avant l'érection des parties orientales de S. Séverin ! Et il est presque superflu d'ajouter qu'au delà du cas de S. Séverin elle va à l'encontre de certaines idées ... expansionnistes de l'auteur, qui le font non seulement considérer comme d'origine mosane des édifices de Flandre, notamment le *lavatorium* de S. Bavon à Gand (p. 114 et 106), dont l'évolution régionale suffit à expliquer les formes à l'époque romane, mais encore se demander si les tours octogonales bourguignonnes elles-mêmes ne viendraient pas de la Meuse (p. 132) !

Et pourtant si, usant de la méthode comparative, on se pénètre bien de la physionomie complexe de Saint-Séverin en Condroz, dans ses caractéristiques constituées à la fois par certaines présences et par certaines absences, on ne peut, d'une part, qu'écarter la région Rhin-Meuse et, d'autre part, que s'arrêter à la Bourgogne ou, plus exactement, à une région française plus étendue et fort homogène dont la Bourgogne a fait partie. A cet égard l'église d'Huriel (Montluçon), avec son presbyterium dont le haut pignon inscrit une croix grecque (c'est une croix tréflée à S. Séverin) est, quel que soit son âge exact, une cousine bien proche de S. Séverin. Ce serait donner une préférence injustifiée au paradoxe plutôt qu'à la saine logique que de repousser, sans meilleurs arguments, la seule rencontre qui se produise chez nous pour l'art de l'époque entre des textes établissant

l'origine bourguignonne de la priorale et des témoignages archéologiques attirant l'attention sur des parentés largement bourguignonnes. Pour paraphraser ce que nous écrivions naguère, c'est-à-dire « sans parler de style clunisien », envisageons avec intérêt l'hypothèse d'un moine de Cluny descendant la Meuse avec, dans son bagage mental, des principes artistiques qui développent, à la façon du sud, le vieux plan bénédictin à trois absides parallèles, connu chez nous depuis longtemps avec (Susteren) ou sans (S. Séverin) passage entre les trois alvéoles. Cette hypothèse me semble plus conforme à la double méthode si bien invoquée par M. Degand en commençant.

— Le T. VII du **Recueil des Travaux archéologiques en liaison avec la Restauration du Pays**, (Anvers, De Sikkel 1947, 54 p. illustr.) nous apporte, sous la signature d'ELISA-BETH DHANENS, une étude qui n'est pas à dédaigner sur **L'ancienne église paroissiale d'Eekloo (De voormalige parochiekerk van Eekloo)**. Cette église, en effet, démolie en 1878, présentait une tour-porche du XIII^e siècle, une nef en triple halle, un transept que l'on pouvait dater du XV^e et un chœur également en hallekerk d'une date imprécise de l'époque gothique. De nombreux remaniements, patiemment décrits par l'auteur, avaient affecté le plan au cours des siècles. Les supports intérieurs consistaient en colonnes cylindriques des chapiteaux octogonaux desquelles on ne peut malheureusement pas déterminer la décoration exacte bien que, selon nous, leur exécution en pierre de Tournai rende comme probable la présence de crochets scaldiens. Le reste de l'église était en briques et en veldsteen.

— Il n'est pas trop tard pour revenir sur une étude, qui ne semble pas avoir assez retenu l'attention, de M. LEO VERRIEST sur **l'ancienne église Saint-Martin hors les murs d'Ath** (Brux. Van Campenhout 1943). Il s'agit d'une église du moyen âge, détruite au XVI^e siècle, mais dont l'auteur précité arrive à exposer de très intéressants détails grâce à une documentation archivistique. L'apport le plus considérable de cette étude réside dans la révélation de peintres du XV^e siècle totalement ignorés (Jehan Le Fèvre, Haquinet et Jehan Parent, Anechou, Rolant, Anthoine), d'orfèvres au moins méconnus (les de l'Attré, Martin du Bois, Arnoul du Moulin), de sculpteurs plus ou moins dans la dépendance de Tournai, représentés ici notamment par Jehan de Rome, etc. C'est avec un énorme profit qu'on prendra connaissance de cette monographie rétrospective.

— M. E. POUMON a déjà été signalé à nos lecteurs pour des plaquettes consacrées au Hainaut méconnu. Le présent petit volume intitulé **Les Châteaux du Hainaut** (Bruxelles, Les Editions du Cercle d'Art, 1948) est également appelé à ouvrir les yeux et à rectifier les idées sur de très belles productions architecturales de l'ordre civil apparues sur la terre hennuyère, riche d'abord de forteresses féodales, plus tard de châteaux classiques à grande allure. Une petite introduction synthétique précède le recueil de 32 planches, sommairement mais exactement commentées.

Il est très consciencieusement documenté, très clairement conçu et fort pratique, le petit guide illustré de la Cathédrale Saint-Bavon à Gand que M. le Ch^{no} J. DE KEYZER édite à l'intervention du N.V. Standaard Boekhandel (**De St Baafskathedraal te Gent**), Anvers-Bruxelles, 1448, 32 p. On s'y référera souvent, surtout en voyage.

Paul ROLLAND.

2. SCULPTURE ET ARTS DECORATIFS — BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN.

A la fin du Moyen Age, les jubés ont connu une grande faveur dans l'ancien duché de Brabant. M. Jean STEPPE leur a voué ses recherches et nous donne dès à présent une notice sur celui de l'église St-Jean à Tervueren, exécuté de 1525 à 1527, par Matthieu Keldermans et son frère André.

M. le Ch^{no} Tambuyser nous avait déjà appris que la date de 1517, proposée par E. Mertens, venait d'une mauvaise lecture de l'écriture d'Ed. Van Even. Mais il subsiste

encore des anomalies. Le contrat, si la copie est fidèle, porte la date du 24 avril 1527, alors qu'il serait tiré d'un registre de 1524-1525. On y parle de 1527, comme d'une année à venir. De plus on ne convient pas des conditions d'un travail quand il est sur le point d'être achevé. Aussi M. Steppe semble-t-il s'être rendu compte de la nécessité d'une rectification. En effet, à la page 59, il cite la convention conclue devant les échevins de Louvain, le 24 avril 1525. Nous pensons que l'auteur adoptera définitivement cette date.

Il reste d'importants vestiges de cette œuvre de Keldermans, mais il serait bien difficile de la reconstituer dans son état primitif. On croyait posséder un document ancien, mais l'auteur montre que c'est l'œuvre d'un peintre du XIX^e siècle qui s'est inspiré du jubé de St-Pierre à Louvain, sans tenir compte de groupes sculptés qui sont cependant encore conservés.

Le contrat de commande prescrivait à Matthieu Keldermans de prendre modèle à Saint-Jean de Malines, mais on sait qu'il ne faut pas donner un sens strict à cette clause coutumière qui n'entravait pas la liberté de l'architecte. Par contre on connaît le style caractéristique de la famille Keldermans, au début du XVI^e siècle et il faut admettre, avec l'auteur, que le jubé de Tervuren appartenait au type malinois, caractérisé par les arcs en anse de panier du gothique tardif. (**Het doxaal in St-Janskerk te Tervuren — een werck der Keldermansen. Annales du Cercle Archéologique de Malines**, t. LI, 1947, pp. 47-87.

Il n'est pas question de chercher les caractéristiques d'une école dans la série des **Madones anciennes du Pays gaumais et de la région française voisine** étudiées par le comte Jos. de BORCHGRAVE d'ALTENA. L'auteur poursuit son programme de nous présenter des œuvres parfois déjà connues, mais le plus souvent inédites, comme éléments d'une histoire de la sculpture de notre pays qu'il ébauche ainsi petit à petit. (**Le Pays Gaumais**, t. 9, 1948, pp. 13-27).

M. Jean STEPPE dresse un tableau des artistes malinois qui ont travaillé en Espagne et au Portugal. C'est un domaine qui nous réserve encore d'intéressantes découvertes et il était bon d'attirer l'attention des chercheurs sur ce sujet à peine effleuré. (**Mechelse Kunstenaars in het Iberisch Schiereiland. Annales du Cercle Royal Archéologique de Malines**, t. LI, 1947, pp. 125-129).

M. Ferd. DANDRIFOSSE nous fait connaître **Une Vierge assise conservée à Malmedy**, œuvre très archaisante et assez maladroite, qu'il situe vers 1500. Des œuvres semblables déroutent souvent les archéologues qui les font remonter fort haut, mais l'auteur a évité cet écueil (**Chronique archéologique du Pays de Liège**, avril-juin 1948, pp. 53-56).

M. Roberto SALVINI restitue à François Duquesnoy un buste de femme du Musée d'Este à Modène. On avait tenté de l'attribuer au Bernin, puis à Joseph Maria Mazza, mais la comparaison avec la Sainte-Suzanne de N.D. de Lorette à Rome est convaincante. L'Assomption de la Vierge du Musée de Legorn sert de deuxième point de comparaison (**A marble bust by Duquesnoy. The Burlington Magazine**, n° 541, avril 1948, pp. 93-97).

A ce propos, nous signalons une autre tentative d'enrichir le catalogue des œuvres de François Duquesnoy (Mrs Elis. GUTMAN, **An unknown small bronze by Franz Duquesnoy. The Art Quarterly**, t. III, n° 3, 1940, pp. 267-271). La guerre a fait que cette étude sur un Antinoüs, nous est parvenue fort tard.

Les **Notes sur quelques œuvres du sculpteur wallon Jean Del Cour**, dues à M. Léon HALKIN, serviront certainement beaucoup à l'élaboration de la monographie de l'artiste, annoncée depuis quarante ans. On y trouve, en effet, des précisions sur diverses fontaines de Liège et sur les grandes statues de l'église Saint-Jacques (**Miscellanea L. van der Essen**, Bruxelles, 1947, pp. 871-880).

Le Ministère de la Défense Nationale publie dans son recueil périodique du Service d'Education à l'Armée (n° 17, mai 1948) un excellent résumé de l'**Histoire de la Sculpture en Belgique**. Il a confié à M. Jacques LAVALLEYE cette tâche ingrate de condenser, en une sorte de « syllabus » à peine plus étendu que le veut le caractère du genre, tout ce qu'il convient de retenir de notre évolution sculpturale à travers les siècles. Comme d'habitude, l'auteur s'est acquitté avec honneur de la charge qui lui était déparée et ce ne sont pas seulement les militaires qui tireront profit de la lecture des 39 pages de ce fascicule, eu égard aux choses exactes qu'on y trouve — ne fût-ce que sous forme d'aide-mémoire — et grâce à un choix judicieux de 40 reproductions hors-texte.

— Il serait à souhaiter que l'on procédât souvent à de petites publications du genre de celle que M. Emile POUJON édite sous le titre **Le Hainaut .Les Retables** (Vilvorde, Mees, 1948, 31 p. XIX pl. en portef.), D'une façon très pratique pour le chercheur, l'auteur y rassemble méthodiquement toutes les données relatives aux retables sculptés au XV^e et XVI^e siècles encore conservés dans la province actuelle de Hainaut et le Hainaut français. Il en dresse la liste, les décrit avec notes et références bibliographiques et en fournit de bonnes images. Les plus beaux sont ceux de Boussu, Enghien, Mons et Wannebecq. Les centres de production paraissent avoir été régionaux et étrangers. M. Poujon n'a pas l'ambition de trancher toutes les questions qui se rapportent au sujet, mais, en attendant, sa publication rendra de précieux services.

L'église Saint-Charles à Anvers occupe une place importante dans l'histoire de l'art flamand. Aussi faut-il être reconnaissant à MM. C. VAN HERCK et Ad. JANSEN d'avoir publié une intéressante notice sur les archives iconographiques et les maquettes conservées dans les annexes de cet édifice. Les auteurs ont complété l'intérêt de leur publication en y signalant, en outre, des documents conservés en dehors de cette collection (**Archief in Beeld — Inventaris van tekeningen bewaard op het archief van de St Caroluskerk te Antwerpen. Tijdschrift voor Geschiedenis en Folklore**, 1948, pp. 45-91).

Les artistes montois à Paris intéressent tous M. Emile POUJON, mais deux d'entre eux ont retenu spécialement son attention : Jacques Bourlet (1663-1740), sculpteur dont on possède encore une Sainte-Marguerite, et Pierre Denis (1658-1733), ferronnier (Plaquette in 8°, 12 pp., 2 ill., Vilvorde, A. Mees, 1947).

Le mobilier de l'église de Gérouville étudié par le comte Jos. de BORCHGRAVE d'ALTENA ne comporte aucune œuvre capitale, mais la publication d'inventaires même partiels est toujours bienvenue (**Le Pays Gaumais**, t. 8, 1947, pp. 60-68).

Marcel Laurent avait apporté des lumières nouvelles sur l'origine de la céramique à Anvers. Au dernier congrès archéologique, M. Jean HELBIG a complété ses recherches dans un rapport qui paraît à la fois en français et en italien : **Faïences anversoises postérieures aux guerres de Religion (Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, IV^e série, t. XIX, n° 1-3, janvier-juin 1947, pp. 2-19) et Majolice di Anversa dopo le guerre di religione (Faenza, t. XXXIV, 1948, pp. 6-9)**. Comme les troubles avaient provoqué une grande émigration d'artisans vers les Provinces-Unies, il était fort difficile d'établir une discrimination entre ce qui est du Nord et du Sud. L'auteur semble être parvenu à des conclusions définitives.

Dans **Faenza**, (t. XXXIV, 1948, n° 4-6, pp. 101-103, M. Jean HELBIG retrace brièvement l'évolution de l'industrie des carreaux de céramique dans notre pays (**Céramique monumentale en Belgique**).

M. Alexis Reuter considère son étude sur **L'Ancienne faïence luxembourgeoise**, comme un « raccourci fort incomplet et très imparfait ». Pareil jugement appelle des protestations. Le sujet est fort bien traité. La production des faïenceries de Sept-Fontaines et d'Echternach n'appartient pas à une grande époque, mais elle présente malgré tout de l'intérêt pour les petits collectionneurs. (**Le Pays Gaumais**, t. 9, 1948, pp. 28-59).

Mrs. Helen S. FOOTE attribue à Tournai un groupe en porcelaine tendre imitée, soit directement d'une gravure de Le Bas d'après Coypel, soit de l'interprétation qu'en fit un céramiste de Meissen. Comme il n'y a pas de marque pour les pièces semblables, on voudrait approfondir les arguments de l'auteur avant d'adopter définitivement ses conclusions (**Bacchus and Venus, a soft-paste figure**. *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, t. 35, n° 1, janvier 1948, pp. 7-9).

Dans le « *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, (4ème série, t. XIX, 1947, n° 1-3, pp. 20-25), Mme CRICK-KUNTZIGER nous parle d'Une *tapissérie bruxelloise de l'histoire de Noë* entrée récemment dans nos collections nationales. C'est une pièce de premier ordre, il faut attribuer la composition à un artiste de la suite de Michel Coxie. Elle fut tissée à Bruxelles vers 1625. Vienne en possède une édition antérieure, dont l'auteur nous avait révélé l'existence en 1930, quand le Professeur Morelowsky avait publié le carton de la pièce qui vient d'entrer dans nos collections nationales.

La revue *L'Artisan et les Arts Liturgiques* mérite d'abondantes et chaleureuses félicitations pour avoir consacré entièrement son fascicule 3 de sa XII^e année à ces merveilles que constituent **Les ornements liturgiques de l'ordre de la Toison d'Or**. C'est véritablement servir notre prestige national que d'avoir reproduit en planches à la fois somptueuses et abondantes ces prestigieuses broderies. Le texte est dû à un historien et à un technicien.

M. Luc HOMMEL évoque le glorieux passé de l'ordre puis passe à la description de la « chapelle » et cite objectivement les diverses opinions sur les auteurs des patrons. Au moment où l'Autriche avait la courtoisie d'exposer chez nous les chefs-d'œuvres de ses musées, il n'était pas opportun de dire comment le trésor d'une de nos institutions nationales, envoyé en Hollande à l'approche des sans-culottes français puis à Vienne, ne nous fut jamais restitué malgré nos justes revendications, mais maintenant, il est de notre devoir à tous de protester contre cette injustice. M. L. Hommel n'y manquera certainement pas.

M. Jos. VAN HAUWERMEIREN établit que les ornements n'ont pas été tissés comme on l'a parfois dit, mais brodés. Il estime que le « Baptême du Christ » et la « Transfiguration » de la chasuble sont postérieurs au reste des ornements. En cela, il confirme d'ailleurs l'opinion à peu près unanime des spécialistes de l'histoire de la peinture flamande.

Les Beaux-Arts (n° 449) donnent une série de promenades guidées à travers l'exposition des trésors du moyen âge allemand. Celle de Mme CRICK-KUNTZIGER s'arrête devant des œuvres flamandes très importantes, comme la chasuble, la dalmatique et la tutique de Gommaire Mynten, deux xpanneaux de la série des mille-fleurs de Xanten, deux autres de la tenture des saints protecteurs de la même église.

Nous estimons avec le Chanoine F. CROOY qu'« il n'est pas possible de résumer en quelques lignes une thèse qui s'appuie sur de nombreuses observations ». Puisque l'éminent archéologue en convient avec nous, nous pouvons réserver au compte rendu de son ouvrage la discussion de sa thèse sur le caractère carolingien de la châsse de St-Marc, à Huy, mais la simple note « **A propos d'émaux carolingiens** » énonce déjà tout le problème. Cette pièce d'émaillerie prendrait dans l'histoire de notre art national, une place encore plus importante que les célèbres fonts de St. Barthélemy à Liège et le nom du Chanoine Crooy resterait à jamais attaché à une découverte sans précédent (**Les Arts Plastiques, Carnets du Séminaire des Arts**, n° 8-9, 1947, pp. 81-85).

Si c'est en folkloriste que M. L. CRICK a organisé en 1945, une petite exposition consacrée aux gildes et serments d'autrefois, la note qu'il signe de ses initiales servira néanmoins à faire connaître un bon nombre d'œuvres d'art, notamment de scolliers de dignitaires et des torchères. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3^{me} série, T. XVII, 1945, pp. 81-82.)

— Le Revue **Marsyas**, publiée par les étudiants de l'Institut des Beaux-Arts de l'Université de New-York se présente de plus en plus comme un périodique scientifique de valeur internationale. Son vol. IV (1948) contient entre autres choses une étude sur les **Problèmes des Théories de l'Art du Bernin**, dont les considérations de l'auteur, Eleanor DODGE BARTON peuvent trouver leur application chez nous, notamment auprès du berninesque Delcour.

— Dans **Les Cahiers Techniques de l'Art** (Strasbourg) M. Robert WILL publie le résultat de ses **Recherches iconographiques sur la Sculpture romane en Alsace**, (III, p. 29-79), recherches de la plus haute importance car elles dépassent l'intérêt régional pour entrer dans le domaine de l'universalité de l'art occidental. Une reproduction du retable de Stavelot l'aide à faire saisir, entre autres éléments curieux, le rôle des arbres bibliques. D'excellentes photographies illustrent ces articles. Jean SQUILBECK.

3. PEINTURE — SCHILDERKUNST

Une trouvaille vient d'être faite en Angleterre, qui se rapporte à la peinture. Il s'agit de la découverte dans le Longthorpe Tower, près de Peterborough, dans le Northamptonshire et ce, dans une vieille maison du XIII^e siècle, de fresques murales de l'époque. Parmi ces fresques, il y en a plusieurs qui représentent des moralités françaises, notamment celle intitulée **Les Trois vifs et les Trois morts**. Il y a également là plusieurs inscriptions en langue française. La découverte est signalée par Mr. Hugo A. J. van de Perre, dans une **Lettre de Londres**, publié par la **Revue des Amateurs** (2^eme série n^o XXII du 15 mai 1947) page 667.

— La pensée franciscaine est trop intimement liée à l'évolution de l'art de la fin du moyen âge et, particulièrement chez nous, à la sculpture et à la peinture du XV^e siècle, pour que nous ne mentionnions pas une nouvelle biographie du Poverello, écrite par OMER ENGLEBERT (Saint-François d'Assise, Gand, Albin Michel, 1947, 460 p. illustr.). On y trouvera un récit simple et clair de la vie de saint François ainsi qu'un exposé précis de sa doctrine, qui devait avoir une si grande répercussion dans le monde des artistes, auquel il appartenait par tempérament.

— Contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce n'est certainement pas à un livre de dévotion que l'on a affaire avec **Satan**, publié dans la série des **Etudes Carmélitaines** (Bruges, Desclée, De Brouwer 1948, 8^e 666 p.). La plus stricte objectivité sur le fait démoniaque y est observée par une pleiade de penseurs ou d'érudits : historiens, exégètes, métaphysiciens, théologiens, psychanalystes, psychiatres, littérateurs et critiques d'art. Parmi ces derniers on citera le nom de Germain BAZIN qui, dans le chapitre intitulé « Formes », consacre un article captivant au « **Formes démoniaques** » que peut présenter l'art. Qu'il suffisse de penser au bestiaire de la sculpture romane et au surréalisme diabolique de Bosch et de Brueghel pour justifier le caractère franchement laudatif de cette note que nous ne pouvions manquer de consacrer à ce volume des **Etudes Carmélitaines** en général et à la partie artistique de celle-ci en particulier.

— Les Editions Braun, de Paris, continuent leur œuvre hautement vulgarisatrice en multipliant la publication de leurs gracieux livrets de poche consacrés à la peinture de tous pays (collection des Maîtres). Ceux qui viennent de sortir de presse avec les titres de : « Peinture italienne », « Tintoret », « David », « L'Impressionnisme » notamment, retiendront l'attention par leurs préfaces et leur choix des œuvres représentées. Au jour d'aujourd'hui la collection, déjà importante, constitue une petite bibliothèque dont l'utilité s'avère fort courante pour tous.

P. V.

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 XVIII (1949) (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.

