## 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
XIX - 1950 - 1-2
DRIEMAANDEL. UITGAVE

# BELGISCH TIJDSCHRIFT OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

#### COMITE DE PATRONAGE - BESCHERMINGSCOMITE

MM. Pierre BAUTIER, Carlo DE CLERCQ, Edg. FRANKIGNOUL, Willy FRILING, A. HUART, C. JUSSIANT, J. PHILIPPART, C. POUPEYE, F. STUYCK, 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.

Secrétaire : Ad. JANSEN,

79, rue Van Schoonbeke, Anvers.

Secretaris: Ad. JANSEN,

79, Van Schoonbekestr., Antwerpen.

#### SOMMAIRE — INHOUDSTAFEL

	age-Blad
Les Tentations de saint Antoine de Jérôme Bosch (Erik Larsen)	3
Autour d'un Tableau oublié de Jean Cossiers (Arthur Laes)	43
Rubens et la Peinture liégeoise du XVII <sup>e</sup> siècle (Joseph Philippe)	51
L'Annonciation de Jean van Eyck (S. Sulzberger)	67
Les Fresques de la Chapelle castrale de Mons (Lucy Tondreau)	71
CHRONIQUE — KRONIEK:	
Académie royale d'Archéologie de Belgique. — Koninklijke Academie voor Oudheidkunde	
van België: Liste des Membres — Ledenlijst	83
Rapports — Verslagen	87
BIBLIOGRAPHIE:	
<ol> <li>Ouvrages - Werken: W. Deonna; P. Lemerle; L. Réau (P. Rolland); E. Wehli (P.V.);</li> <li>J.J. Baschofen; H. Dragendorff (G. Faider-Feytmans); Fr. W. Deichmann (Paul Rolland); J. Gantner (P.V.);</li> <li>P. Jamot; A. Leroy; W. Vogelsang; P. Doncœur; J.J. M. Timmers (P. Rolland);</li> <li>L. van Puyvelde (S. Bergmans); F. Kimball (J. Squilbeck); Y. Kok (J. Helbig); G. Boesen et Chr. A. Boje; Artisans et Paysans de France (J. Squilbeck); A. Lejard;</li> <li>J. Cassou e.a.; Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis (Paul Rolland); J. Calmette (P.V.); Algemene Geschiedenis der Nederlanden (Paul Rolland).</li> </ol>	91
2. Revues et Notices — Tijdschriften en korte stukken:	
a) Sculpture et Arts décoratifs — Beeldhouwkunst en sierkunsten	104
b) Varia	TOR

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 : nº 100.419 Académie royale d'Archéologie de Belgique — 160, Hoofdvunderlei — Deurne, Anvers.

Service d'échange et ouvrages pour compte rendu à envoyer à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, 1, rue du Lion de Flandre, Anvers. Het Bestuur neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de uitgegeven artikels en de afgebeelde foto's. Er wordt slechts één antwoord aangenomen op elke studie of recensie, alsook één repliek op dit antwoord.

Verkoopprijs:Per afl.Per jaarBelgië......100 frank180 frankBuitenland...120 frank240 frank

Postcheckrekening nr 100.419 van : Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België — 160, Hoofdvunderlei — Deurne, Antwerpen.

Ruildienst en werken voor boekbespreking te zenden aan de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, 1, Leeuw van Vlaanderenstraat, Antwerpen. M.M. les abonnés qui n'auraient pas encore renouvelé leur abonnement pour le Tome XIX (1950) sont priés d'en verser le montant, soit Frs. 180,— pour la Belgique (Frs. 240,— pour l'étranger) au C.C.P. nº 1004.19 de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, Anvers.

De H.H. Abonnenten die hun abonnement op deel XIX (1950) nog niet hernieuwd hebben, worden verzocht het bedrag van Fr. 180,— voor Belgie (Fr. 240,— voor het buitenland) te storten op postcheckrekening no 1004.19 van de Kon. Academie voor Oudheidkunde van Belgie, Antwerpen.



### 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
XIX - 1950 - 1-2
DRIEMAANDEL, UITGAVE

## BELGISCH TIJDSCHRIFT OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

IMPRIMERIES GENERALES LLOYD ANVERSOIS, 14, RUE VLEMINCKX, ANVERS

### LES TENTATIONS DE SAINT ANTOINE DE JEROME BOSCH

Ayant eu la bonne fortune de rencontrer une composition, inconnuc jusqu'à présent, de Jérôme Bosch, représentant la « Tentation de saint Antoine », quoi de plus tentant que de soumettre ce « genre » dans l'aspect du maître à une étude d'ensemble tout en introduisant dans la littérature cette toile inédite.

Ce thème prend une telle prépondérance dans l'imagination du peintre, que si l'on y ajoute les représentations d'autres ermites et anachorètes, ce sujet constitue une bonne moitié de l'œuvre entière qui nous a été léguée. Une pareille prédilection, agrémentée de riches variantes, n'a pas cessé d'étonner les amateurs de son art ; Van Marle, entre autres, est parfaitement dans le vrai quand il écrit : « On peut appeler Bosch le peintre de la Tentation de saint Antoine. »

Les Tentations ne forment pas un groupe compact propre à une période de son évolution, mais une trame s'étendant à travers toute sa production; elles permettent ainsi, accessoirement, une étude de son style, de la transformation de la construction picturale et de la modification de ses conceptions philosophiques. En fait, les différentes compositions de la Tentation de saint Antoine suffiraient, si le reste de l'œuvre de Bosch était irrémédiablement perdu, à nous éclairer de façon tout à fait suffisante sur la personnalité de l'artiste. Leur carence, par contre, nous en transmettrait seulement une image tronquée.

Avant d'aborder le sujet proprement dit de cette étude et de tenter d'assigner sa place propre à la toile nouvellement découverte, je voudrais situer brièvement le maître de Bois-le-Duc.

Les documents n'ont guère coutume d'abonder pour l'étude des maîtres flamands du XV<sup>me</sup> siècle, mais Jérôme Bosch échappe plus qu'un autre, presque au même titre que Hugues van der Goes, à l'évidence de l'archiviste. La famille dont il est issu s'appelait van Aken, originaire donc d'Aix-la-Chapelle, et apparaît à différentes reprises dans les registres de la ville de Bois-le-Duc. Lui-même faisait partie de l'illustre Confrérie de Notre-Dame, et y est mentionné pour la première fois en 1480 comme « Jeroen die Maelre » ; quelques mentions peu importantes dans les années successives et, en 1516, sa mort : « Obitus fratrum : anno 1516 Hieronymus Aquen alias Bosch insignis pictor ».

On déduit de ces courtes notices qu'il doit être né vers 1450-60, et l'on place son activité entre les années 1480 et 1516. — Comme je l'ai souligné ailleurs à propos d'autres artistes flamands, cette façon de procéder est arbitraire, car rien n'excluerait en principe une activité préalable, éventuellement dans une autre ville, avant la première mention de l'artiste dans les registres de la Confrérie de Notre-Dame. Faute d'autres données manuscrites ou picturales, cependant, il est encore plus aventureux de le créditer de voyages ou séjours à des endroits spécifiques, en se basant uniquement sur des influences pressenties dans ses tableaux. Micux vaut dans ce cas accepter provisoirement la première hypothèse sous bénéfice d'inventaire et tenter d'y enfermer le cadre de son œuvre.

On a souvent commenté l'absence complète de tableaux datés du peintre. Pendant la guerre, pourtant, un exemplaire de « l'Excision de la pierre de folie » est apparu sur le marché bruxellois, signé et daté 1516 — année de sa mort. J'en fais mention parce que Hulin de Loo a reconnu dans ce tableautin la version originale de la dite composition.

Bois-le-Duc était, à l'époque de Bosch, un centre commercial florissant appartenant politiquement au Duché de Brabant, dont il constituait l'un des plus beaux fleurons. La ville tirait sa prospérité de la manufacture de toile et de drap, ainsi que de la fabrication de coutellerie, et entretenait des rapports économiques très étroits avec Anvers, qui était déjà bien avant sur la pente ascendante. Bois-le-Duc comptait 2351 foyers en 1472, et 2733 en 1480 (1) — population très nombreuse pour l'époque — et Jacob Eyckius lui consacra des distiques dans sa « Centurie des villes belges » (2). S'il faut une autre preuve de sa prospérité, considérons la belle église St. Jean, construite durant la seconde moitié du XV<sup>me</sup> siècle (3).

Il est donc avéré que, située en bordure septentrionale du duché, la ville était reliée par des fils multiples, non seulement à d'autres cités faisant partie de l'actuelle Hollande; comme Delft, Utrecht et Haarlem, mais vraisemblablement aussi à la Rhénanie. Elle formait le point de convergence de différentes tendances, et, en recherchant les sources de l'art de maître Jérôme, il conviendra de s'en souvenir.

<sup>(1)</sup> Messager des Sciences Gand, 1833, p. 186 - recensement par foyers.

<sup>(2)</sup> Urbium belgicarum centuria, Anvers, Plantin, 1651.

<sup>(3)</sup> Vide l'ouvrage très complet consacré à ce sujet par JAN MOSMANS : De St. Janskerk te 's Hertogenbosch. Nieuwe Geschiedenis. 1931.

L'artiste n'œuvrait donc point dans un coin perdu de province, comme on serait tenté de le croire en se basant sur l'importance relativement réduite du Bois-le-Duc actuel, et jouissait de son vivant déjà d'une réputation appréciable. Philippe le Beau lui commanda peu avant 1504 un grand tableau avec des représentations du Jugement Dernier, du Ciel et de l'Enfer (vide Appendice II). Marguerite d'Autriche devait également être entrée en possession, du vivant du peintre, d'une Tentation de saint Antoine, ainsi qu'il ressort de l'inventaire des biens de la princesse, établi en 1516. Il n'est pas exclu qu'elle n'en obtînt une seconde Tentation avant que l'on n'ait dressé l'inventaire de 1524. (Vide Appendice II). — Il sera question plus loin du goût que l'on avait de ses œuvres en Espagne.

Il ressort de ce qui précède, que Jérôme Bosch n'était nullement isolé des grands courants de son époque. Mais cette constatation par elle seule n'offre pas d'aide suffisante pour éclairer l'énigme de ce peintre au talent si original et particulier. Je tenterai plus loin d'analyser sa personnalité, mais il me faut avouer que nous ignorons, jusqu'à plus ample informé, le motif extérieur qui l'aurait poussé à consacrer une partie si considérable de son talent au saint Cénobite. Peut-être une maison de l'Ordre des Hospitaliers de saint Antoine lui commanda-t-elle une première peinture, et Bosch persévéra-t-il, et par goût, et parce que le genre avait plu.

Voici maintenant, en quelques mots, la vie du Saint et les raisons qui causèrent un renouveau dans le culte qu'on lui voua en Occident vers la fin du Moyen Age.

Saint Antoine et l'Ordre des Hospitaliers du même nom.

Saint Antoine était né à Coma, en Haute-Egypte, vers 150, dans un milieu aisé. Un jour il entra dans une église et y entendit prêcher : « Si tu désires être parfait, va et vends tes biens et donnes-en le produit aux pauvres ; et viens et suis-moi, et tu posséderas des trésors au ciel. » (Matt. XIX, 21). Antoine obéit et s'en alla dans le désert vivre avec les ascètes de son pays. Cinquante ans plus tard, il rechercha la solitude absolue et se retira dans un fort abandonné, à Pispir, sur la rive orientale du Nil, — en face de Fayoum. Pendant vingt ans, il y vécut en retraite complète, s'adonnant uniquement à la prière et aux exercices religieux. Sa renommée grandit et attira des disciples qui le rejoignirent à Pispir, que l'on nomma dès lors la Montagne extérieure. Sous la pression de ses suiveurs, il abandonna momentanément son isolement pour fonder et organiser le monachisme chrétien. Ensuite il se retira dans un ermitage sis au

bord de la Mer Rouge, appelé Montagne intérieure, et y mourut, âgé approximativement de 150 ans.

Notre principale source de renseignements est constituée par la « Vita Antonii » qu'écrivit, quelques générations après sa mort, un évêque syrien du nom d'Athanase le Grand. Les différentes étapes de la vie monacale par laquelle passa Antoine y sont minutieusement relatées ; sa vie ascétique menée, d'abord dans les villes et villages, mais non isolée du monde de ses semblables, ensuite dans la solitude désertique. Finalement. à la suite de sa renommée grandissante, la formation de ruches de cellules constituées par ses disciples, groupées autour de saint Antoine en tant que chef naturel. — Il s'agit ici de cénobitisme, point encore de communautés monacales organisées, qui se formeront seulement plus tard sous l'effet de cette première impulsion.

Athanase le Grand consacre des passages importants de sa relation aux embûches que le diable sema sur la route du pieux ermite, afin de le faire dévier du chemin qu'il s'était tracé. Dans l'esprit du Malin, le désert était son domaine incontestable, et il entendait bien le préserver des incursions du saint homme. Il essaye donc de le gagner par la cupidité, la luxure, la promesse de pouvoirs insurpassés et même, à bout d'autres moyens, par l'instigation de la peur et l'emploi de la force brutale. Ces aventures constituent en ordre principal le sujet illustré par Bosch, et c'est pourquoi l'Appendice I contient les textes y relatifs les plus saillants (4).

Il y a différentes versions de ce qu'il advint des ossements du Saint après sa mort (5). Deux disciples l'auraient, selon son désir, enseveli dans une sépulture secrète. Mais, d'après le témoignage d'un contemporain, Victor de Tunis, le corps fut retrouvé en 561 et transféré à Alexandrie, où on le déposa en l'église Saint-Jean-Baptiste. Un manuscrit namurois du XVe siècle décrit la translation postérieure du corps à Constantinople.

<sup>(4)</sup> Parmi l'étendue bibliographie, les principaux ouvrages consultés sont :

MIGNE. Patres Graeci. Vita Antonii, vol. 26, col. 823-978.

WILLIAM K. CLARKE, The Lausiac History of Pallidus. London, 1918.

Dh. SCHAFF & H. WAX, A select Library of the Nicene and Port-Nicence Fathers. Life of Anthony, Vol. 4, p. 195-221.

Sir E. BUDGE, ANAN ISHO. The Wit and Wisdom of the Christian Fathers of Egypt. The Syriac version of the Apophtegmata Patrum. Oxford, 1934.

H. LECLERCQ, « Cénobitisme », dans Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, vol. 2, col. 3047-3248.

Dr. HANS MERTEL, Santt Athanasius - Gegen die Heiden. Leben der Hl. Anthonius. Aus dem Griechischen uebersetzt. Bibliothek der Kirchenväter, Band 31.

<sup>(5)</sup> ROSE GRAHAM, Le Livre d'images de la Vie de Saint Antoine. Annales de l'Académie de Mâcon, Soc. des Arts, etc. de Saone-et-Loire, 1934, t. XXIX, 3ème série, p.143 et ss.

Une tradition différente prétend que Geilin II (d'après d'autres : Joscelin), comte de Dauphiné, fut assez heureux au XIe siècle de trouver les ossements de saint Antoine dans une église abandonnée des environs de Constantinople. L'Empereur Constantin VIII lui en aurait fait don et il les aurait rapportés en son château de la Motte-aux-Bois, en Dauphiné. L'église paroissiale de la Motte en devint dépositaire et l'endroit fut dès lors connu sous le nom de Saint-Antoine.

L'église de Saint-Antoine ainsi que quatre églises du voisinage furent données en 1083 à l'abbaye bénédictine de Montmajour près d'Arles, dont l'abbé ne tarda pas à envoyer des moines pour fonder un prieuré dépendant de Saint-Antoine de Viennois. Leur venue marqua les débuts de la localité comme lieu de pèlerinage fameux. Vinrent y chercher guérison ceux qui souffraient d'une maladie désignée au Moyen Age sous le nom de « feu de Saint-Antoine » — sorte de gangrène pouvant occasionner la perte d'un membre. En médecine contemporaine cette maladie s'appelle : ergotisme et l'on sait qu'elle est provoquée par un fongus — claviceps purpura — qui empoisonne les grains de seigle auxquels il s'attaque (6).

Par assimilation les pèlerins priaient également saint Antoine de les préserver du choléra et de la peste, dont les grandes épidémies exerçaient de si horribles ravages au XV<sup>me</sup> siècle, et même contre l'incendie — se méprenant apparemment sur la nature du « feu de Saint-Antoine ».

Gaston, seigneur du Dauphiné et son fils Guérin, prirent l'initiative de fonder un Ordre des Hospitaliers de Saint-Antoine, dont le but était initialement de loger les pèlerins et d'entretenir l'hôpital où l'on soignait les malades incurables. Mais durant les XII° et XIII° siècles, l'ordre s'étendit et des maisons surgirent dans les principaux pays chrétiens d'Europe, jusqu'à Constantinople, Acre et l'île de Chypre. — Les guérisons miraculeuses obtenues par les Hospitaliers et l'importance prise par leur ordre provoquèrent des frictions avec les moines bénédictins de Montmajour, dont dépendait encore toujours le prieuré de Saint-Antoine de Viennois, jusqu'à ce que les Hospitaliers prirent le parti d'expulser leurs rivaux manu militari. Leur coup de force fut sanctionné en 1297 par le pape Boniface VIII, qui leur imposa en échange une redevance à payer aux Bénédictins. Il convertit également l'ordre des Hospitaliers en ordre des Chanoines de Saint-Augustin, ce qu'ils restèrent jusqu'en 1775, où ils furent absorbés par

<sup>(6)</sup> ROSE GRAHAM, The order of Saint-Antoine de Viennois and its English Commandery, St. Anthony's Threadneedle Street. Archaeological Journal, vol. LXXXIV, p. 343, note 2.

l'ordre des Chevaliers hospitaliers de Saint Jean de Jérusalem — mieux connus sous la dénomination concise des Chevaliers de Malte (7).

Il a été dit plus haut, que les récits de saint Athanase constituent la source principale de nos connaissances de la vie de saint Antoine.

Certains historiens modernes mettent en doute l'authenticité de ces récits, il n'en reste pas moins vrai que les écrits de l'évêque syrien firent autorité pendant tout le Moyen Age et servirent d'inspiration à toute représentation picturale traitant de saint Antoine. Leur intérêt reste donc total et absolu dans l'étude des peintures qui m'occupe ici. — La « Vita Antonii » est fleurie de nombreuses légendes, et l'auteur lui-même admet à la fin de ses écrits que, plus il avait énuméré « d'histoires », plus d'autres surgissaient dans son esprit (8). D'autres légendes vinrent d'Orient et s'infiltrèrent, par l'arabe, dans la littérature occidentale. Un manuscrit du XV° siècle, conservé à la bibliothèque de Munich (MS. Monacences 5861), en fait foi. Il s'agit de la copie d'une traduction de la légende arabe de saint Antoine, trouvée et exécutée en 1342 au monastère de saint Antoine à Famagouste — île de Chypre — par le missionnaire dominicain Alphonsus Bonihominis, — promu évêque du Maroc en 1343. Ce document donne des renseignements détaillés sur un voyage que saint Antoine aurait entrepris en Catalogne (9).

D'autres manuscrits de ce genre sont probablement perdus pour nous, mais constituèrent avec les récits de saint Jérôme, l'Histoire des Apôtres, les Dialogues de Saint Grégoire le Grand, la Vie des Saints Pères du Désert, la Somme de Saint-Thomas d'Aquin, le Martyrologe de Bède et surtout Le Lectionnaire » (10), le fond auquel puisa, à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, l'archevêque de Gênes, Jacobus de Voragine, pour la relation de sa fameuse « Legenda Aurea ». L'importance de cet ouvrage devint rapidement telle qu'aujourd'hui encore il en existe environ cinq cents manuscrits — tous antérieurs à l'invention de l'imprimerie. Dès cette époque, il fut rapidement traduit du latin originel en anglais, français, italien, allemand, etc. et plus de cent cinquante éditions et traductions en furent issues en moins de cent ans.

<sup>(7)</sup> cf. L. MAILLET-GUY, Les origines de Saint-Antoine.

cf. EM. MALE, L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France. — Etude sur l'Iconographie du Moyen Age et sur ces sources d'inspiration.

<sup>(8)</sup> cf. E. WALLIS BUDGE, The Paradise of the Fathers, t. I, p. 4.

<sup>(9)</sup> cf. R. GRAHAM, Le Livre d'images de la Vie de Saint Antoine, op. cit.

<sup>(10)</sup> cfl. CLAUDE ROGER-MARX, Les Tentations de Saint Antoine, La Renaissance, marsavril 1936, p. 3 et ss.

Emile Mâle a écrit qu'« il suffit d'avoir lu la « Légende Dorée » pour pouvoir expliquer tous les bas-reliefs et presque tous les vitraux légendaires de nos cathédrales » ; à mon avis elle interprête d'autres motifs encore. — Ce n'est qu'en 1545-1563 que le Concile de Trente expurgea les sources fantaisistes et établit une hagiographie officielle. Mais l'art du Moyen Age s'était déjà inspiré des fleurs luxuriantes de l'Orient et de ses sources délicieusement imaginatives.

#### Iconographie.

Au point de vue iconographique, la physionomie du Saint variait selon l'institution qui abritait son culte. Il existe ainsi des interprétations occidentales et orientales, bien différentes l'une de l'autre.

L'image occidentale, qui seule nous intéresse, donnait au Saint les attributs familiers suivants : le grand bâton sur lequel il s'appuyait ; le bâton du pèlerin et de l'ermite, facile à comprendre et à identifier.

Le cochon, dont l'explication universellement adoptée est qu'il dérive d'un privilège de police, accordé à l'Ordre des Antonins au moment de la réforme de la circulation urbaine. Sculs les porcs des hospices de l'Ordre continuaient à jouir de la tolérance de la libre circulation, et erraient de par les rues une clochette au cou, comme signe distinctif. Par la suite, on associa dans l'imagination populaire l'Ordre et le Saint, et ce dernier se trouva enrichi de deux attributs iconographiques : la bête familière et la clochette, qu'il tiendra à la main.

La croix en Tau, finalement, a fait l'objet de plusieurs tentatives d'interprétations différentes. La plus vraisemblable me paraît être celle qui y voit la béquille des malades, stylisée par l'héraldique en vue de son usage dans les armes de l'ordre. Elle apparaît ainsi en effet dans une enluminure du « Livre d'images de la Vie de saint Antoine » (11), dans les armoiries qui se voient au-dessus de la porte du monastère de saint Antoine, et qui se lisent : d'or à la croix en tau de sable. — Egalement sur le panneau du Musée de Valenciennes. (Vide : N° 1 de notre catalogue, repr. N° 1a) (12).

<sup>(11)</sup> cf. R. GRAHAM, op. cit. pl. II, I.

<sup>(12)</sup> Bibliographie consultée:

R. GRAHAM, op. cit.

J. DAMRICH, Antonius der Einsiedler, Archiv f. christl. Kunst, 1901 et 1902.

ANDRE CHASTEL, La Tentation de Saint Antoine, Gazette des Beaux-Arts, 1936 p. 218 et ss.

H. SYER CUMING, On the cross tau of St. Anthony, Jour. Brit. Archaeol. Ass. vol 23, London 1867.

K. SMITS, De Iconographie van de Nederlandsche Primitieven, p. 200 et ss.

Finalement le « feu ardent » — dérivé du mal physique, et qui finit, par transposition du sens primitif, par faire du Saint un protecteur attitré contre l'incendie.

« Saint Antoine » dans l'art occidental du XVe siècle, antérieurement à Bosch.

L'abondance et la réputation des tableaux représentant saint Antoine, peints par le maître de Bois-le-Duc, font souvent oublier que d'autres artistes se sont intéressés antérieurement à la vie miraculeuse du Saint. Van Eyck le peignit sous les traits du pénitent en bure grossière; Hugues van der Goes le représenta sur le tableau d'autel des Portinari, la clochette à la main; Memlinc, sur le tableau d'autel de Chatsworth, nanti de tous ses attributs familiers y compris le porc. Un successeur de Konrad Witz, le maître de 1445, dédia un panneau charmant aux deux ermites, saint Antoine et saint Paul (Bâle, Kunstmuseum), les situant dans un riche paysage et dans une nature vierge. Il faut mentionner encore la représentation du Saint dans le bréviaire de Philippe le Bon (13). — Tout au début du XVe siècle (vers 1410-1415) se place l'original perdu de la composition, dont W. Schoene a publié une copie du XVIe siècle, conservée à l'Escorial (14). Il s'agit en l'occurence de la représentation de plusieurs scènes ressortant des Tentations de saint Antoine, projetées dans un cadre unique. L'importance de cette peinture tient au fait de son affranchissement déjà sensible du style pré-eyckien, par la mise en scène et par le paysage, malgré son exécution qui le place à l'aube du siècle. En outre, la représentation abondante de nus féminins pour séduire le Saint, prouve que là encore Bosch se base sur une tradition solidement établie, et que ce n'est pas exclusivement « pour J. Bosch, (que) la vision de la femme nue au bain fait partie des Tentations de saint Antoine » (15). D'après Schoene, l'original de la composition de l'Escorial se placerait au point de vue conception entre Broederlam et les deux volets de Hubert van Eyck au Metropolitan Museum, d'où la date énoncée plus haut.

Un autre témoin important est constitué par le manuscrit enluminé dénommé « Le Livre d'images de la Vie de Saint Antoine » (16) qui existe en deux

<sup>(13)</sup> cf. V. LEROQUAIS, Le Breviaire de Philippe le Bon, pl. IX, Bruxelles, 1929.

<sup>(14)</sup> W. SCHOENE, Die Versuchungen des Hl. Antonius; ein wenig bekanntes Bild im Escorial. Jahrb. d. preuss. Kunstsigen, 1936, p. 57 et ss.

<sup>(15)</sup> R. VAN MARLE, Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance, t. I., p. 517.

<sup>(16)</sup> cf. R. GRAHAM, op. cit.

exemplaires, l'un à Florence, l'autre à La Vallette, Malte. Contenant deux cents enluminures illustrant la vie et les miracles de saint Antoine, il est d'une aide précieuse pour l'hagiographie et l'iconographie de l'ermite. En outre, il présente un intérêt capital pour l'historien d'art du fait qu'il indique : l'année — 14 avril 1426 — dans laquelle il a été achevé pour compte de l'abbaye Saint-Antoine de Viennois ; le nom et titres académiques du frère chargé de le composer au point de vue contenu ; et le nom de l'artiste, jusqu'alors une simple citation d'archives — maître Robin Fournier, d'Avignon.

Le style de ce dernier, imprégné de gothique « doux », du souvenir de Pisanello, est un typique mélange franco-italien. On le dirait assez éloigné du réalisme flamand par l'absence de nus féminins et l'introduction du diable cornu et fourchu, à l'italienne, s'il n'était que ses paysages en coulisses se retrouvent etrangement dans certains fonds des compositions boschiennes; ainsi p.e. dans le panneau du Musée de Valenciennes. (repr. 1a).

Le manuscrit nous apprend aussi que le même docte frère — Jean Macellard, bachelier en droit civil et docteur en droit canon, — était responsable également de la composition d'un grand tableau sur toile, tiré de la vie et des légendes de saint Antoine — toile qui fut, selon les archives de la même abbaye, achevée par le dit peintre peu d'années avant la commande du manuscrit. Cette peinture n'était exposée qu'aux grandes fêtes, notamment à celle du Saint (17 janvier) et à l'Ascension, également quand le chapitre général de l'Ordre était réuni à Saint-Antoine et que la chasse avec les reliques du Saint était portée en procession. Le cas de cette toile n'est pas isolé. La Maison de Londres (Threadneedle Street) du même Ordre possédait, ainsi qu'il ressort d'un inventaire de 1499, deux toiles peintes montrant des scènes de la vie de saint Antoine, à accrocher dans l'église (17).

Comme on verra plus loin, de semblables peintures sur toile avaient une chance de survie bien moindre que celles ayant un panneau comme support. L'évidence de ces documents est précieuse parce qu'elle confirme l'existence, à l'époque, d'un nombre considérable de peintures traitant de la vie de saint Antoine (pour le moins une, sinon deux, pour chaque maison de l'Ordre), et elle permet en outre de supposer que Bosch avait lui aussi peint un certain nombre de « Tentations » sur ce subjectile plus maniable qu'était la toile.

<sup>(17)</sup> cf. R. GRAHAM, The Order of Saint-Antoine de Viennois etc., op. cit.

Texte: « Il stenyd (stained = peintes) clothys to hange abowte the churche, one of the lyffe of Seynt Antonye. And another of the Invencion. »

Il resterait encore à parler de la « Tentation » de Schongauer. Mais comme les gravures de cet artiste ont exercé une influence directe sur le peintre de Bois-le-Duc, leur mention sera reculée au dernier chapitre, concurremment avec les principales sources d'influence que l'on retrouve dans l'œuvre de Bosch.

#### LES OF HVRES

Ayant ainsi exploré le sol iconographique et hagiographique sur lequel le peintre pouvait bâtir le rendu historique, religieux et formaliste de ses compositions, j'aborderai les œuvres.

Les constantes qui se dégagent de l'interprétation propre à l'artiste sont :

- a) la statique du Saint, abîmé dans la contemplation ; son immense solitude intérieure, sa passivité complète ;
- b) le contraste du dynamisme des forces de l'enfer source de multiples variations du thème pour l'artiste. Tout l'arsenal des vices, des envies mauvaises, qui dans l'esprit expérimenté du grand Tentateur devaient être de nature à séduire un être humain, sont rassemblées sous nos yeux. Inlassablement le Mauvais puise dans sa profonde expérience, emploie tour à tour la douceur et la ruse, l'horreur et la force, le tourbillon du machinisme infernal, en vue de corrompre enfin cette âme qui ose le braver, et qui ne succombera point.

Comme dit plus haut, les différentes Tentations de saint Antoine s'éparpillent à travers toute l'œuvre de Bosch, sans que l'on puisse assigner une date précise à l'une ou à l'autre d'entre elles. Les dates faisant défaut sur les tableaux et les documents n'étant pas plu explicites.

Les différentes thèses avancées jusqu'à présent (18) rivalisent d'ingéniosité, mais s'excluent mutuellement. Comme d'autre part il est normal que l'on cherche à suivre un procédé d'évolution dans la production créatrice de l'artiste, l'établissement d'une certaine séquence est désirable pour les trente-six années (1480-1516) qui constituent sa période d'activité présumée. Dans ce but, j'ai adopté la proposition suivante :

<sup>(18)</sup> cf. MAX. I. FRIEDLAENDER, Altniederlaendische Malerei, vol. V. CHARLES de TOLNAY, Hieronymus Bosch.

L. v. BALDASS revient dans son article « Zur Entwicklungsgeschichte des Hieronymus Bosch » (Annuaire des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, 1938) et son récent ouvrage consacré au peintre (Vienne, 1943) sur son travail antérieur de 1917 (Jahrb. d. preuss. Kunstslgen).

Tous les tableaux qui rappellent le style gothique « doux », et par le dessin des vêtements aux plis peu accentués, et par la ligne d'horizon très élevée — se rapprochant du bord supérieur du tableau et même débordant la composition — sont à mon sens à placer chronologiquement dans les débuts de la carrière de l'artiste. L'évolution qui s'observe en partant de ces caractéristiques conduit vers une précision plus sèche — les plis des vêtements deviennent plus cassants, la ligne d'horizon descend dans la superficie picturale et un paysage cosmique remplace le pan de nature qui marquait le fond des premières ocuvres.

Cet essai de classement a l'avantage de tenir compte de certaines sources d'inspiration de Bosch, constituées probablement par des enfuminures de livres, encore tributaires du style « doux ». Du point de vue coloristique, les premiers rapprochements entre l'art « doux » et celui de Bosch sont dus au critique français Bertaux (19). Il semble logique qu'un artiste ayant pris contact avec les idées des théoriciens de la Renaissance n'ait plus recours aux formes d'expression archaïsantes qui le caractérisaient à ses débuts. Certains paysages témoignent éloquemment des théories de L.B. Alberti.

Les documents d'archives portés à notre connaissance (vide Appendice II) indiquent un certain nombre de Tentations de saint Antoine, qu'il est malheureusement impossible d'identifier avec certitude avec l'une ou l'autre des œuvres dont la description suit. Il convient ici de faire une mention spéciale de la prédilection dont jouissait l'artiste en Espagne, et plus particulièrement du goût que marquait Philippe II à ses œuvres. Ce souverain, non seulement acheta le cabinet de don Felipe de Guevara — ardent admirateur de Bosch — à la mort de celui-ci, en 1570, mais augmenta quand il le put le nombre de toiles de l'artiste dans ses propres collections. Assistant en 1582 à une grande procession à Lisbonne, n'écrivit-il pas aux princesses royales, ses filles : « Cierto me ha pesado que no la viésedes, ni vuestro hermano, aunque tubo unos diablos que parecian de la pintura de Hieronimo Bosc, de que creo que tuviera miedo » (20). Le bon plaisir du roi fut sans doute une raison prépondérante de la richesse relative des inventaires espagnols en œuvres de Jérôme Bosch. Mais les avis émis à l'égard de la position philosophique prise par le peintre par les auteurs castillans jouèrent certes un rôle important également. J'y reviendrai plus loin.

<sup>(19)</sup> Revue de l'Art ancien et moderne, 1908, p. 345 et ss.

<sup>(20)</sup> cf. C. JUSTI, Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien. Jahrb. d. preuss. Kustslgen, 1889, vol. X., p, 121 et ss.

Malheureusement, comme je l'ai indiqué, il était d'usage de peindre un grand nombre de ces œuvres décoratives sur toile; les serviteurs des châteaux royaux espagnols préposés à la garde des œuvres d'art ne semblent pas avoir été familiarisés avec la manière dont il fallait en assurer la conservation. Si la poussière et la salcté s'accumulaient sur la surface de ces peintures et les ternissaient, on les aura plus que probablement lavées à l'eau ou au moyen de produits alcaliques, ainsi que cela se faisait couramment pour les tableaux peints à l'huile. Ainsi s'explique le déchet anormal de ces tableaux sur toile (lienzo), dont, outre la Tentation de saint Antoine (Nº 12 du catalogue, repr. Nº 17) publiée dans cette étude, seul un « Portement de Croix » (Friedlaender, vol. XIV, p. 101) est venu jusqu'à nous. La rareté des œuvres de Bosch peintes sur ce subjectile, et actuellement en notre possession, fait souvent oublier que parmi les 38 numéros dont fait état Justi (21) dans ses extraits des inventaires espagnols, 16 toiles (lienzos) sont expressément mentionnées. La proportion aura été plus grande encore, car pour certaines œuvres l'indication du support manque, pour d'autres on doit se contenter de l'observation « a tempera ». Or, ayant eu occasion d'examiner tout récemment les deux œuvres précitées, je suis convaincu qu'elles sont exécutées dans la technique des « Waeterscilders » flamands, c.à.d. ou bien à l'eau ou bien à la colle. La détrempe flamande avait une toute autre consistance et se confondait presque avec la soi-disant peinture à l'huile — mieux dite la « manière flamande ». On peut supposer, avec toute apparence de raison, que les peintures cataloguées par les Espagnols comme « a tempera », étaient des toiles, venant donc encore grossir la proportion citée. C. Justi signale que certaines toiles de Bosch furent remplacées dès 1609 par des copies à l'huile, plus résistantes probablement aux intemperies et... aux tentatives de conservation. A la même époque, on essaya également de sauver des parties de compositions déjà abîmées, en les encadrant et les pendant aux murs. En 1772 déjà, toujours d'après le même auteur, l'inventaire de Buen Retiro fait état d'un certain nombre d'œuvres de Bosch parmi les « pinturas maltratadas » ou « pinturas totalmente perdidas », « arroladas », et les déclare comme étant sans valeur... « inutiles »!

Dans la nomenclature et description des œuvres qui suivent, arrangées chronologiquement suivant le point de vue que j'ai exposé plus haut, j'ai inclus toute Tentation de saint Antoine qui a été donnée à Jérôme Bosch par un critique réputé. Il n'entre pas dans mes intentions de sacrifier dans le cadre de cette

<sup>(21)</sup> cf. C. JUSTI, op. cit.

étude au jeu des atributions ; mon but est plutôt d'assembler et d'étudier tout ce qui, au point de vue composition, est aussi près que possible de source boschienne. A une seule exception près pourtant : la toile de la collection Czuczka (catalogue N° 12, repr. N° 17) récemment découverte, et dans laquelle je vois un original, endommagé, de la main de Jérôme Bosch, — ainsi que j'espère le démontrer à l'occasion de sa description détaillée.

N'établissant donc pas un catalogue critique, je ne vois aucune utilité à citer une bibliographie complète pour chaque tableau. Je me contenterai, en général, d'indiquer le numéro de référence des catalogues respectifs de Friedlaender et de Tolnay, et ne ferai état d'autres publications que pour autant qu'elles apportent, postérieurement à la publication de ces ouvrages, une nouvelle Tentation de saint Antoine.

Nº 1) Allusion à la vie de saint Antoine et à l'Ordre des Antonins. (60 x 40 cm). Musée de Valenciennes, Nº 176.

FRIEDLAENDER, V. Nº 100; avec interprétation erronée du sujet comme « Tentation de saint Antoine ».

TOLNAY, Cat. Nº 57. « Bien inférieur à Bosch ...touche très différente. Les costumes datent le tableau des environs de 1520 ».

A. H. CORNETTE, Trésor de l'Art Flamand, I, pp. 46 et 47.

La scène représentée ici (repr. N° 1a), — au revers d'un panneau dont l'avers nous conte un sujet emprunté à la vie de « Saint Jacques le Majeur et le Magicien » (repr. N° 1b) — a été classée assez souvent comme « Tentation ». En fait, comme A. H. Cornette l'a expliqué fort judicieusement, il s'agit plutôt d'un aperçu du Dauphiné, où les reliques de saint Antoine avaient été transférées par un membre de la maison des comtes de Poitiers, et la chapelle pourrait appartenir à la maison principale de l'Ordre des Antonins. Au-dessus du porche de l'ermitage se remarque la statue de saint Antoine, surmontant un écu portant en guise d'armes la croix en tau. La même crux commissa se détache sur l'habit du chanoine qui lit son bréviaire, assis sur un banc à l'entrée de la chapelle. Sa dignité ecclésiastique ne permet pas de déduction particulière, les Antonins étant — comme nous le savons — devenus chanoines de la règle de saint Augustin dès 1297 déjà. Au seuil de l'enclos se querellent trois culs-de-jatte. D'une fenêtre de l'ermitage, un frère lai, vêtu de blanc, fait l'aumône à un mendiant agenouillé, dont les béquilles déposées sur le sol forment deux nouvelles croix en tau.

Par sa conception : plans superposés tenant lieu de perspective ; paysage en coulisses, schématique et essentiel, se découpant sur un ciel que l'on s'imagine-

rait aisément remplacé par un fond d'or, — ce tableau ainsi que son avers dérivent directement d'un style que l'art flamand semblait avoir délaissé depuis Broederlam, et qui, en passant par Pisanello, rappelle très nettement Robert Fournier, le maître du manuscrit de La Vallette.

La composition n'est pas pauvre, comme on le lui reproche souvent, mais a primitive » — cherchant à admettre la caricature boschienne dans la mise en page archaïsante. La proposition de Tolnay de dater le panneau des environs de 1520, pour des raisons de costume, demande à être prouvée.

Le panneau peut avoir constitué le volet d'une œuvre dont le restant aurait été perdu, et qui, dans son entiercté, avait été destinée à une des maisons de l'Ordre des Antonins, comme l'a avancé A.H. Cornette.

#### No 2) La Tentation de saint Antoine.

Kansas City, Missouri. William Rockhill Nelson Gallery of Art.

Panneau 15 1/8 x 9 5/8 inch.

A.H. BARR, Jr., Fantastic Art, Dada, Surrealisme. New York 1936, No. 14.

TOLNAY, Cat. Nº 61 (œuvres douteuses). «Le motif du Saint agenouillé puisant l'eau dans une cruche est repris du volet gauche du Retable des Ermites à Venise».

Cette petite œuvre (repr. N° 3) pourrait bien être le fragment d'une Tentation bien plus importante. Le Saint, identifié par la croix en tau sur son manteau et appuyé sur son bâton, est agenouillé au bord d'un cours d'eau et puise de l'eau dans une cruche qu'il tient dans la main droite. A fleur de l'eau apparaît à ses yeux étonnés une table servie, vers laquelle nagent des monstres amphibies. A l'avant-plan, un homme-entonnoir s'apprête à engager le combat avec un poisson-géant.

Comme Tolnay le remarque, le geste du Saint puisant de l'eau se retrouve sur le volet gauche du Retable des Ermites, mais il ne peut être question d'une pose similaire et encore moins de « reprise » du motif. Une simple comparaison avec le volet en question (repr. N° 2) est concluante. L'invention du tableau de Kansas City est originale et indépendante. Si la peinture est un Bosch authentique ou une copie qui nous aurait préservé une partie de composition originale perdue, est une question que l'on ne saurait trancher qu'après examen approfondi.

#### N° 3) Le Retable des Ermites.

volet dextre: La Tentation de saint Antoine. Venise, Palais des Doges. FRIEDLAENDER, V, N° 98. TOLNAY, Cat. N° 24. Le mince panneau du tryptique (repr. N° 2), dédié dans son ensemble aux saints anachorètes Antoine, Jérôme et Egide, montre une Tentation présentée de manière très expressive. Saint Antoine est descendu vers le fleuve, et, s'appuyant du bras gauche sur son bâton, s'apprête à se pencher vers l'eau claire pour y plonger sa cruche, lorsqu'apparaît le démon chevauchant un poisson et singeant de ses bras le mouvement du Saint. Il peuple l'endroit, auparavant désert, de ses aides infernaux. Un petit vieillard ailé est apparu, qui lit dans un gros livre. D'autres monstruosités l'entourent, parmi lesquelles un oiseau à long bec, nanti de jambes humaines. Un singe écarte un drap suspendu au long d'une branche d'un arbre desséché et découvre ainsi une femme nue qui offre ses appas. Saint Antoine, devant cet assaut subit, ferme pudiquement les yeux. Au fond, une église se silhouette sur la nuit sombre et l'antithèse des lueurs d'une ville incendiée.

#### Nº 4) Le Marture de sainte Julie.

Retable, dont le volet dextre représente la Tentation de saint Antoine. Venise, Palais des Doges, Signé. Abîmé. FRIEDLAENDER, V, Nº 99. TOLNAY, Cat. Nº 26.

Sur un banc de pierre, à l'avant-plan du panneau (repr. N° 10), le saint vieillard se repose, abîmé dans la méditation et les prières; un diablotin tente en vain de le distraire par de multiples contorsions. Directement derrière lui s'élève une cabane, occupée par l'armée des démons, qui y dresent des poulies, leviers, échelles et autre matériel de siège. Au fond, la ville attaquée a déjà pris feu, et les habitants fuient désespérément, avec les maigres biens qu'il leur est possible d'emporter. M. G. Gossart (22) fait à propos de ce panneau une excellente remarque; il attribue la source du réalisme saisissant avec lequel Bosch rendit ces cataclysmes à des expériences personnelles probables du peintre — « une impression de terreur grandiose devant quelques-uns des incendies de villes, si nombreux à son époque. »

#### N° 5) La Tentation de saint Antoine.

Dans le commerce, New-York.

CH. de TOLNAY, A Temptation of Saint Anthony by Hieronymus Bosch, Art in America, vol. 33, Avril 1944, p. 61 et ss.

<sup>(22)</sup> M. G. GOSSART, La peinture de Diableries à la fin du Moyen Age - Jérôme Bosch, Le « Faizeur de Dyables » de Bois-le-Duc, p. 105.

Vêtu d'un manteau gris argent, saint Antoine est assis au premier plan d'un paysage fragmentaire et entièrement privé d'horizon (repr. N° 7). Dans sa main gauche il tient un livre, la droite fait le geste de bénédiction. A ses côtés trois monstres. A l'arrière-plan, des rochers et buissons encadrant une pièce d'eau, de laquelle deux femmes nues tentent d'attirer l'attention du vicillard. Il est intéressant de signaler les relations intimes qui unissent ce tableau au dessin du même sujet du Musée de Berlin (repr. N° 29). La position identique du Saint assis, les plis semblables du manteau, se fondent dans la même conception accessoire du paysage. Tolnay souligne, avec raison, le contraste du calme extérieur de saint Antoine avec la profonde émotion intérieure qu'il devait ressentir dans son épreuve. Il m'est, par contre, impossible de suivre l'érudit auteur dans le rapprochement qu'il tente d'établir entre cette peinture et la feuille de dessins parisienne (repr. Nº 11), et, tout particulièrement d'admettre que le croquis de saint Antoine (à gauche) soit une étude préliminaire pour le panneau New-Yorkais. Une comparaison des illustrations ne montre qu'une parenté toute superficielle entre deux œuvres du même artiste. Le dessin se place au surplus, selon mon avis, à une date bien postérieure à la peinture.

 $N^{\circ}$  6) La Tentation de saint Antoine. 58  $\times$  50 cm.

Lugano, coll. Château Rohoncz (Baron Thyssen).

Antérieurement (1926) dans le commerce munichois (A.S. Drey).

FRIEDLAENDER, vol. V, No 91.

TOLNAY, Cat. N° 53: « Composition étrangère à Bosch. Les démons sont peut-être inspirés par une feuille de croquis du maître, aujourd'hui perdue, de la même veine que celle d'Oxford, où l'on trouve de semblables motifs.»

Une étrange et saillante composition en vérité (repr. N° 8), mais parfaitement digne de la fantaisie de maître Jérôme, dont elle comporte aussi le langage des formes. Au centre d'un paysage, montant en pente raide, le Saint, debout mais courbé par l'âge, est appuyé sur son bâton. Autour de lui, en tourbillon fantasque, des êtres démoniaques, papillons, amphibiens, grenouilles ailées, personnages grimaçants et horrifiants. Dans les montagnes, à l'horizon, placé très haut, les reflets d'un incendie.

Cette œuvre d'un effet distinctement bizarre est néanmoins d'une force d'imagination impressionnante.

Par cette peinture se clôt la série des Tentations de tendance distinctement archaïsante, et que je verrais incluses dans la décade de l'activité du peintre allant approximativement de 1480-1490. A partir de ce moment la tradition des Ouwaeter et Geertgen tot Sint Jans l'emportera sur l'archaïsme.

No 7) La Tentation de saint Antoine. 70 × 51 cm.

Madrid, Prado No 2049. Provenance: Escorial.

FRIEDLAENDER, V. No 93.

TOLNAY, Cat. No 32.

Une manière toute nouvelle se fait jour dans ce panneau (repr. N° 6). Le Saint est assis à l'avant-plan, au bord de l'eau; à son côté repose le cochon, attribut iconographique distinctif du saint ermite. Un grand tronc d'arbre creux, couvert d'une botte de paille, abrite ses méditations. Autour de lui des petits démons se livrent à des semblants d'attaque. L'un, du bord de l'eau, semble vouloir lui décocher une flèche. Un autre s'approche de son abri, par derrière, et évide du sommet une cruche démesurée. Même le placide animal familier n'échappe pas à l'assaut de la ronde infernale : ne le voit-on pas exposé au danger d'un marteau brandi par un entonnoir aux pattes d'oiseau? Des bêtes sauvages aux crocs menaçants semblent vouloir se lancer à l'attaque de saint Antoine à la première occasion. Au second plan, séparé du premier par un fossé bordé d'arbres, on aperçoit des bâtisses aux toits de paille; retraite accueillante destinée à séduire un pauvre moine. Un riche paysage vallonné et boisé complète la composition et s'élève presque jusqu'au bord supérieur du panneau. Pourtant, l'esprit qui régit la composition est très différent des œuvres étudiées antérieurement. Malgré la perspective paraissant encore fort simpliste, on remarque déjà le souffle plus vibrant qui anime les bosquets et la lumière subtile qui s'infiltre dans la trame des buissons et des rochers. Les coulisses ont disparu, l'atmosphère fait sa première apparition encore hésitante.

No 8) La Tentation de saint Antoine,  $27 \times 21$  cm. Haarlem, coll. Fr. Gutmann.

FRIEDLAENDER, V, Nº 92.

TOLNAY, Cat. Nº 54: « L'exécution ne nous paraît pas de la main du maître. Dans les touches très fines, nous ne retrouvons pas sa technique. La gamme des couleurs où dominent le jaune et le bleu, n'est pas celle de Bosch. Enfin, le paysage du premier plan, qui entre les personnages n'est agrémenté d'aucun élément, n'est pas dans sa manière. »

La construction de ce panneau (repr. N° 4) ramène le regard du spectateur vers le centre de la surface picturale. Saint Antoine y est assis, en profil perdu, au pied d'un buisson, et se découpe en silhouette sur le contraste d'une maison de guingois en proie à l'incendie. Un fossé peu profond le sépare seul du ravage et les pompiers de l'enfer, armés de leur matériel, le traversent à gué. Une cloche d'alarme a été fixée à la toiture et est actionnée par un câble qui mène par delà

le pont à terre ferme. Un ciel sombre fait ressortir la scène avec une acuité sans pareille. A l'avant-plan quelques monstres, inventions typiques de Bosch et qui se retrouveront à foison, ultérieurement, dans leurs variantes lubriques. Je cite : à l'avant-plan un avorton dépourvu de tronc et dont les jambes partent du cou; sur la tête un plat orné de l'arrière-train d'une grenouille démésurément grossie. Vers l'arrière, un crapaud, au dos gréé d'une mâture à voile latine gonflée par le vent et contrôlée efficacement par un diablotin aux aptitudes de marin. Vers la droite, une bête à tête de canard promenant sa couvée. Au centre, une créature de cauchemard, dont une extrémité est formée en postérieur dénudé humain qui laisse échapper des gaz se métamorphosant en corbeaux. Un nain vient de briser la coquille d'un œuf géant, il est armé d'une arbalète et fait feu sur le groupe infernal. A l'extrême droite un animal multi-pattes. Des eaux du fossé sort l'inévitable apparition féminine cherchant à attirer les regards du Saint.

Quoiqu'encore pourvu d'un horizon fort haut, l'élaboration constructive annonce déjà une étape plus avancée de l'évolution des formes. Les monstres perfectionnés qui peuplent ce panneau, témoignent également de mutation certaine dans la conception psychologique animant l'artiste.

```
    Nº 9) La Tentation de saint Antoine. 40 × 26,5 cm. (arrondi au-dessus).
    Berlin, Kaiser Friedrich Museum, Nº 1647.
    FRIEDLAENDER, V, Nº 94.
    TOLNAY, Cat. Nº 55: « Composition étrangère à Bosch, inspirée par la Tentation de saint Antoine du Prado. »
```

Le Saint est assis devant son ermitage au creux du rocher, tenant son bâton de la droite et feuilletant un livre de la gauche (repr. Nº 9). A l'avant-plan quatre êtres extravagants. Les rochers forment au vieillard une table naturelle, dans l'eau qui les borde deux bateaux à rames maniées par des personnages de fantaisie — d'autres créatures de cauchemar entourent saint Antoine. Au second plan une maison à laquelle s'appuient des échelles; comme si l'on voulait y procéder à l'extinction d'un incendie. A l'arrière-plan un large et profond paysage, égayé d'arbres, de bosquets et de larges pièces d'eau. Un ciel prenant une importance capitale, dans lequel jouent des bancs de nuages blancs dont la configuration particulière nous deviendra dorénavant familière dans l'œuvre de Bosch. La différence de conception entre ce paysage et celui, par exemple, de la Tentation du Prado, est frappante. Alors que la riche nature du dernier se réclame encore de l'idéal du XVe siècle, et qu'il faut y rechercher les points de comparaison chez Dirk Bouts, ou, mieux encore, chez Geertgen tot Sint Jans,

la composition du panneau berlinois trahit pleinement le désir d'inclure une vision plus étendue du monde. Elle constitue un pas décisif vers le paysage cosmique dont nous ferons la connaissance dorénavant, et qui est développé parallèlement à Bruges par Gérard David et son Ecole. La concrétisation de ces tendances se fera en : Joachim Patenier.

D'après les règles du canon que j'ai adopté pour le classement des œuvres de Bosch, celle-ci se placerait à la fin de la seconde décade, donc vers 1500.

No 10) La Tentation de saint Antoine. 59 x 80 cm.

Amsterdam, coll. Schmidt-Degener. Signé.

FRIEDLAENDER, V, No 95 : « Exécution assez grossière. Apparemment copie ancienne. »

TOLNAY, Cat. No 42 (parmi les copies et tableaux douteux) « Meilleur exemplaire ..... coll. Schmidt-Degener. »

Le Saint, représenté cette fois les mains jointes, occupe à lui seul près de la moitié de la surface picturale (repr. N° 12). A droite, au second plan, sur la rive opposée d'un fossé rempli d'eau, une maison; par la porte entr'ouverte s'aperçoit la femme nue, au geste qui se répète. Dans la toiture la gigantesque tête d'une vieille femme couronnée d'un pigeonnier. A gauche, à l'arrière-plan, une maison qui brûle. Le paysage est assez profond et dominé par un ciel nuageux. La construction du tableau, et spécialement du paysage, le rapproche forcément de la peinture précédente et clôt le groupe de « Tentations » appartenant aux années 1490-1500. — G. GLUCK (Jahrb. d. Kunstsammlungen, 1935, p. 151) a proposé d'identifier l'original perdu de cette composition avec la « Tentation » mentionnée en 1516 dans l'inventaire des biens de Marguerite d'Autriche. Le texte y afférent, que je reproduirai plus loin ne confirme ni n'infirme cette thèse; par contre, la description plus explicite dans l'inventaire de 1524 rend la supposition plausible (vide Appendice II).

Nº 11) La Tentation de saint Antoine. 129 x 117 — 51 cm.

Lisbonne, Musée. Provenance: Palais de Ajuda.

Signé. Sur le revers des volets, en grisaille: « L'Arrestation du Christ » et le « Portement de Croix ».

FRIEDLAENDER, V, Nº 90. Cet auteur signale douze copies, soit du triptyque entier, soit de parties isolées. Dans le vol. XIV du même ouvrage, il reconnait comme étant de la main même du maître et constituant une version antérieure à celle du retable de Lisbonne une réplique du panneau central qui se trouvait alors dans le commerce parisien (d'Atri). Sont également de la main du maître selon

lul: a) une réplique du panneau central dans la collection du Dr. Barnes, à Philadelphie, et b) avec des réserves, une petite réplique du triptyque entier dans la collection van Beuningen, à Rotterdam. Pour ces deux dernières œuvres, M. Friedlaender ne spécifie pas de date d'exécution.

TOLNAY, Cat. No 18.

Ce retable (repr. N° 13) constitue l'œuvre la plus importante que nous ait léguée l'artiste, — la synthèse de sa conception de la légende du saint ermite. Jusqu'à présent a prévalu le caractère épique dans les panneaux que nous avons considérés. Maintenant le peintre nous incite à prendre part à une action dramatique, bâtie en triangle. Partant des volets, où les groupes les plus importants de personnages se rapprochent de l'avant-plan, les diagonales fuient vers le point culminant, centré dans le panneau du milieu. Il est malaisé de rendre justice à cette peinture sans en référer à l'excellente description et interprétation qu'en a donné L. v. BALDASS (cf. Hieronymus Bosch, Vienne 1943, p. 35 et ss, p. 245 et ss). Ce grand ouvrage couronne plus de trente années de recherches consacrées au maître de Bois-le-Duc.

Sur le volet dextre, on aperçoit saint Antoine dans les airs, la proie des démons, couché sur une bête immonde aux ailes de chauve-souris. Autour de lui d'autres êtres malfaisants chevauchent des poissons ou font voile dans un bateau soutenu par un crapaud ailé (détail, repr. N° 14). A l'avant-plan, l'ermite restitué à ses disciples, mais dans un état d'épuisement complet, est soutenu par deux fidèles qui tâchent de le reconduire à sa cabane. Des démons, revêtus des formes les plus diverses, allant de diable-oiseaux jusqu'à des figures à tête de cerfs, peuplent la terre. La retraite du Saint s'est muée dans l'entretemps en une figure vaguement humaine, accroupie, et dont le postérieur simule l'ouverture et l'entrée de l'habitation.

Le panneau central apporte l'innovation d'une plateforme dallée qui s'érige en second plan, comparable à la scène d'un théâtre. Près d'un mur bas, saint Antoine y est agenouillé, tandis qu'un cortège bizarre se presse à ses côtés. A sa droite une petite chapelle par la porte ouverte de laquelle on aperçoit, à la lueur d'une chandelle, le crucifix illuminé, et l'apparition du Sauveur étendant le bras dans un geste de bénédiction. La chapelle fait partie d'une tour en ruines, qui se prolonge au moyen d'un gros mur percé de meurtrières vers un cône de maçonnerie. Ce dernier est surhaussée d'une coupole de laquelle partent des voiles qui partiellement cachent l'édifice.

La suite infernale de saint Antoine, sensée de l'effrayer à défaut de pouvoir le tenter, se compose de tout ce que l'artiste a pu concevoir d'horreurs rassemblées. Le gobelet de liqueur enivrante lui est tendu par une femme dont la partie inférieure du corps se termine en longue queue de saurien. Un démon s'est habillé en prêtre; dans le calice levé, un crapaud porte l'hostie. Dans les airs et sur terre, des poissons volent, des diables se travestissent, des démons apparaissent sous des formes composites. Au fond, un village brûle (détail repr. N° 15).

Quand tout semble échouer, le diable essaye de remporter la victoire par le moyen que saint Athanase décrit si pertinemment comme celui du « nombril du ventre » (vide : Appendice I). Aussi, sur le volet senestre, le Tentateur s'est mué en femme nue et désirable. Un crapaud, fidèle serviteur, écarte le voile, et la luxure, sortant du creux d'un arbre, livre l'assaut suprême à la vertu du Saint, — qui, détournant le regard, s'abîme dédaigneusement dans ses méditations. A l'avant-plan, d'autres démons portent une table sur laquelle sont posés du pain et une cruche; de cette dernière s'échappe un pied de cochon. A droite un ventre nu dans lequel est enfoncé un couteau. A l'arrière-plan une ville flamande, et dans les airs un couple chevauchant un poisson.

Le retable, pris dans son ensemble, impressionne par un certain éclectisme de la composition, qui dédaigne cette fois l'encombrement pour la simplification et l'utilisation judicieuse de l'espace. Un paysage véritablement cosmique, enfin, de grande allure, prête à la composition un caractère universel. Il n'est pas difficile de concevoir les tribulations du Saint, non plus comme les aventures d'un humain en particulier, mais représentant les tribulations de l'humanité entière. Le peintre atteint également dans cette œuvre au faîte de son métier. Ses personnages touchent le tragique; ses constructions de fantaisie, la vie. Je traiterai plus loin des conceptions philosophiques que la critique lui attribue si généreusement.

 $N^{\circ}$  12) La Tentation de saint Antoine. Tolle, 72,5 imes 99 cm. Genève, coll. A. Czuczka. Inédite.

Voici donc, après le « Portement de Croix » cité plus haut, la seconde des nombreuses toiles dont Bosch fut l'auteur, et qui nous soit parvenue. Elle apparut à New-York vers 1942, apportée, selon les renseignements que j'ai pu obtenir, par un réfugié belge. Elle changea plusieurs fois de mains dans le commerce d'art, et fût finalement acquise par le collectionneur génêvois en 1946. Mais c'est

à New-York même que j'ai eu l'occasion de l'étudier et de l'examiner à loisir. Il faut avouer que son état de conservation n'est pas parfait. Comment en serait-il autrement d'ailleurs? Un seul nettoyage, effectué on ne sait quand, et méconnaissant le médium à peindre employé, doit avoir suffi pour endommager tout ce qui n'était pas peint en pâte. Le paysage du fond a été le premier à en souf-frir, mais fort heureusement les parties d'importance primordiale dans le tableau ont survécu et le patrimoine artistique universel, si fort entamé par la récente guerre, s'est providentiellement enrichi d'un document du plus haut intérêt.

Le texte du procès-verbal de l'examen scientifique (Appendice III) apparaît plus loin. Il a été exécuté par les soins de Mr. Sheldon Keck, directeur du département technique du Brooklyn Museum, N.-Y. Son honorable réputation rend toute présentation superflue. Je tiens néanmoins à formuler une seule réserve : Mr. Keck désigne le médium à peindre employé comme oléagineux. Je suis persuadé, par contre, que nous nous trouvons en présence d'une peinture à la colle.

Au centre de la composition (repr. N° 17), saint Antoine est assis dans une niche de rochers, au bord d'une péninsule marécageuse, absorbé dans la lecture de l'Ecriture Sainte, et en souligne la signification de la main droite. Derrière sa tête, une auréole (détail, repr. N° 18). Des croquis du Saint, avec ou sans livre, en différentes positions, se rencontrent sur la feuille de dessins de Paris (repr. N° 11). Quoiqu'aucun ne puisse être considéré comme étude préalable pour ce tableau, ils ressortent tous d'un esprit identique.

La droite du tableau est composée : à l'extrême avant-plan d'un rocher à pic abritant un hibou et surmontant une caverne (détail, repr. N° 19). Au second plan un étang asymétrique, enjambé par un pont, derrière lequel apparaît une maison qui brûle. Le plan gauche est constitué par un fleuve sinuant autour de rochers plus escarpés, servant de repoussoir à la niche sous laquelle est assis saint Antoine. Dans l'éclaircie qui les espace se concentre un paysage cosmique qui se prolonge dans tout l'arrière-plan du tableau. Une petite ville est campée à l'extrême droite sur les berges du fleuve. Le ciel, alourdi d'épais nuages blancs, est coupé ça et là de traînées d'incendie, un banc de corbeaux le sillonnant. Au centre de la voûte céleste, saint Antoine sur sa couche, enlevé par cinq démons (détail, repr. N° 20; à comparer avec le détail du retable de Lisbonne, repr. N° 14). Le paysage immédiat, d'une aridité déscrtique, est peuplé d'une multitude (environ soixante-dix) d'êtres fantastiques qui présentent au Saint en méditation les tentations les plus diverses. L'idée de la plupart de ces créatures de rêve apparaît

dans l'un ou l'autre des tableaux que nous avons déjà étudiés jusqu'à présent, je me bornerai à souligner les plus marquants.

Sur l'arche du pont à senestre (repr. N° 23, détail), un singe gigantesque se penche et au bout d'une longue chaîne agite la cloche d'alarme destinée à alerter les pompiers infernaux. Un compère se presse, l'échelle à l'épaule, vers la bâtisse de la maison de guingois où sévit le fléau. Dans l'eau et dans les douves du pont grouillent des créatures zoomorphes. Un crapaud géant (détail, repr. N° 24) contemple passif le spectacle des monstres qui s'agitent. Dans la courbe du fleuve un somnolent, un genou en terre, pêche dans le calme et le désintéressement. Au creux du vallonnement central un diable à longue queue est accroupi, ayant revêtu les traits et l'attitude du saint Ermite, et, comme lui, est entouré de bêtes diaboliques. Aux pieds du Saint, un multipatte fait la roue.

A la limite extrême du tableau le hibou monte la garde au creux de son rocher (vide détail repr. N° 19) en forme de citadelle. Sur le flanc en pente douce, une grenouille cabriole, tête baissée. A l'arête du rocher, un diable fait la culbute serrant ses pattes fourchues de ses deux mains. Dans le chemin au pied de la roche se promène un petit être curieux (détail, repr. N° 25) que nous avons déjà aperçu dans la Tentation de saint Antoine de la coll. Gutmann, Haarlem (vide : repr. N° 4, coin inférieur dextre). Composite à tête humaine, dont le tronc se termine en queue de lézard et dont la partie postérieure se replie vers les épaules, les jambes formant arc des deux côtés de la tête et descendant au sol dans une contorsion subtile. Il porte la coiffe de la folie, est armé d'un cimetère et a la patte gauche traversée d'une flèche.

Sur la berge opposée deux diables à ailes de chauve-souris s'agitent grimaçants, le premier, à tête de chat (détail, repr. N° 26), manipule au bout d'une longue chaîne une masse d'armes au pointes hérissées.

A l'avant-plan dextre, une cuisine diabolique. Accroupi au pied de la flamme attisée par un lion à tête humaine, un humain ailé s'apprête à découper un corps féminin, en vue d'un horrible repas (détail, repr. N° 27).

Dans les eaux marécageuses, une figure de moine tente d'attirer à lui l'attention de la traditionnelle femme nue, qui, elle, essaye de charmer saint Antoine. La scène, plus complète qu'à l'habitude, comprend l'addition de deux nudités jacassantes commentant la situation, et, embourbé dans les eaux stagnantes, l'entremetteuse gesticulante (détail, repr. N° 21).

Dans le champ raviné du plan gauche, autour de la figure centrale — une tête à coiffe de moine bénédictin, émergeant d'un monticule jusqu'aux épaules — d'autres êtres fantasques grouillent ou se reposent. Les grottes aussi sont habitées par humains et animaux de mystère et un singe escalade l'arête vive qui surplombe la plaine.

Quels sont les éléments distinctifs qui justifient l'attribution de cette œuvre à Jérôme Bosch? La première question qui se pose est naturellement, si le tableau est de l'époque pendant laquelle l'artiste était actif. A ce point de vue, l'exonération est confirmée par le rapport de Mr. Sheldon Keck : la peinture est indiscutablement ancienne. Le support est loin d'être un obstacle — Bosch s'en étant servi à diverses reprises ainsi qu'il ressort des documents d'archives. Malheureusement il n'est pas possible d'identifier l'œuvre avec certitude avec l'une ou l'autre des « Tentations » mentionnées. C'est donc la critique du style qui devra nous éclairer. La composition est boschienne de manière convaincante, et par l'esprit, et par ses caractères extérieurs. Les constantes énoncées plus haut s'y retrouvent aisément, savoir : la statique du Saint en prières, le dynamisme du monde infernal décidé à causer sa perte. Les formes dont il est fait usage ressortent très nettement du répertoire devenu familier par l'étude des peintures dont il a été question auparavant. Les monstres zoomorphes ou amphibies, construits selon les règles propres à l'artiste, ne sont nulle part des copies littérales de ce que nous connaissons déjà — ils sont nés de la même conception, de la même famille, mais sans se répéter servilement. Dans certaines instances j'ai indiqué des ressemblances plus poussées avec des détails d'autres œuvres certaines — mais sans qu'il y ait jamais confusion complète. La construction du paysage révèle la connaissance des lois de la perspective, tout en n'atteignant pas encore l'aisance du paysage cosmique du retable de Lisbonne. Un lien existe pourtant avec les arrière-plans de l' « Adoration des Mages » du Prado, et le « St. Jean à Pathmos » (Kaiser Friedrich Museum, Berlin), dont je reproduis des détails (Nos 28 et 16) pour illustration. — Au point de vue de la qualité de l'œuvre, il convient de tenir compte du support et du medium inhabituels pour nous, qui comparons instinctivement avec les panneaux peints dans la manière « flamande ». Mais le dessin est sûr et spontané, la caricature est tout à fait telle que dans les tableaux de Bosch du Musée de Lisbonne ou du Prado. La toile porte au point de vue conception, et au point de vue exécution, les caractéristiques d'authenticité requises et c'est pourquoi, à mon avis, elle devrait figurer au catalogue des œuvres de Jérôme Bosch.

J'ai dit au début de ce chapitre, que je m'efforcerais de ranger les différentes « Tentations » selon ce qui m'apparaissait leur ordre chronologique. Il

convient pourtant de faire exception pour la toile de la coll. Czuczka. J'ai inversé ici l'ordre par rapport au retable de Lisbonne, pour des raisons de clarté; il était plus aisé ainsi de souligner les rapports entre ces deux tableaux, l'un connu et souvent publié, l'autre inédit. Mais dans mon esprit, la toile nouvellement découverte précède le retable du Portugal dans l'ordre chronologique, la première se plaçant, à mon avis, entre 1500-1505, le second — œuvre de pleine maturité — aux environs de 1510 ou bien même plus tard.

Un fragment, appartenant apparemment à la même composition que le tableau de Genève, a fait son apparition dans une vente publique de Londres dès 1928 (repr. N° 22). Il représente environ le quart inférieur senestre de la surface picturale. On me dit qu'il aurait été restauré à Vienne par le Professeur Eigenberger, ancien directeur de la Galerie de tableaux de l'Académie; n'ayant pas été à même d'obtenir des précisions quant au lieu de conservation actuel de cette peinture, je dois baser mon jugement sur la vue de la photographie, que je dois à la courtoisie de la Frick Library, New-York. D'après cette reproduction, le fragment paraît sensiblement plus grossièrement exécuté que notre toile; des variantes dans les proportions trahissent l'idée primitive, si l'on compare p. ex. la représentation du crapaud géant dans les deux exemplaires. Il semble dénué du dynamisme intérieur qui fait l'essence de l'art du maître de Bois-le-Duc, et il est plus que probable qu'il s'agit en l'occurence d'une partie de la copie exécutée à l'époque, ou légèrement plus tard, d'après l'original.

#### DESSINS

Nº 13) La Tentation de saint Antoine.

Berlin, Cabinet des Estampes, Cat. N° 711. Etudes sur avers et revers. La Tentation de saint Antoine sur l'avers.

FRIEDLAENDER, V, p. 125.

LAFOND, Hieronymus Bosch, ad p. 76.

TOLNAY, Cat. No 5.

J'ai déjà attiré l'attention sur l'étroite parenté entre ce dessin (repr. N° 29) et le saint Antoine dernièrement découvert dans le commerce new-yorkais (repr. N° 7). L'ermite est représenté assis sur une butte, la droite levée en un geste de bénédiction, la gauche serrant contre le corps un livre entr'ouvert. Les plis doux du vêtement, ainsi que le paysage formant découpe de la nature sans ciel, indiquent une étape précoce dans l'évolution du peintre, se plaçant entre 1480-90

No 14) La Tentation de saint Antoine.

Paris, Louvre.

FRIEDLAENDER, V, p. 126.

TOLNAY, Cat. No 11.

Cette feuille de croquis présente le plus haut intérêt pour qui désire étudier le processus de composition chez Bosch (repr. N° 11). Elle comprend p.ex. quatre attitudes différentes de saint Antoine assis, serrant contre lui la bible. Aucune de ces esquisses ne correspond complètement à l'un des tableaux que nous connaissions du maître, mais comme déjà mentionné plus haut, l'ermite de la toile génevoise — évidemment le même modèle — semble constituer une version dérivée de ces annotations. A l'extrême droite encore une fois le Saint, debout cette fois, et coiffé du capuchon de moine. Le restant de la surface disponible est remplie par des ébauches d'êtres fantastiques, tels que nous les avons vus à satieté sur les peintures décrites.



Des auteurs de la génération précédente — Gossart et Lafond en particulier — étaient enclins à créditer Bosch de l'invention d'une série d'estampes et de gravures sur bois, qui portaient son nom et avaient été gravées par son concitoyen Allacrt du Hameel, bien après sa mort. Friedlaender, Winkler et Tolnay, après eux (23), ont émis l'opinion fort plausible que la prétendue signature dans la grande majorité des cas n'avait d'autre signification que la désignation, en flamand, de la localité : Bois-le-Duc (Bosch). De la série de ces gravures, deux seulement sont maintenues au catalogue de Bosch, mais elles ne représentent pas la Tentation de saint Antoine.

Il a semblé intéressant de reproduire, en connexion avec les Tentations, trois tableaux dont la conception compositionnelle permet des rapprochements. Ce sont : le « Saint Jean Baptiste » de la coll. Lazaro, Madrid (repr. N° 5), le « Saint Christophe » (repr. N° 30) conservé au Musée Boymans, à Rotterdam, et le « Saint Jérôme » (repr. N° 31) entré au Musée de Gand au début du siècle. Dans ces trois cas, auxquels on pourrait encore ajouter le « Saint Jean à Pathmos » du Musée de Berlin et les deux saints Anachorètes du retable des Ermites de

<sup>(23)</sup> cf. F. WINKLER, Jahrb. d. preuss. Kunstslgn, 1923, p. 143. FRIEDLAENDER, op. cit. Ch. TOLNAY, op. cit., p. 114. JACQUES COMBE, Jérôme Bosch, p. 69, note 161.

Venise, Bosch illustre le thème de l'homme seul dans le vaste monde et en butte à ses turpitudes. Les trois tableaux reproduits se rangent sans peine dans le classement tel que je l'ai proposé (le « Saint Jean Baptiste » de la même époque que la petite « Tentation » du Prado, ensuite le « Saint Christophe » et enfin, vers 1505-1510, le « Saint Jérôme » de Gand) et témoignent de l'évidente évolution de l'artiste dans le rendu du paysage sous l'aguillon de la compréhension modifiée par l'esprit du temps.

#### CLIMAT ET PERSONNALITE ARTISTIQUE

Comme on l'aura remarqué, je me suis abstenu strictement lors de l'établissement du catalogue des « Tentations » de considérations autres que purement descriptives. C'est-à-dire que j'ai écarté provisoirement l'indispensable analyse de ce qui fait la caractéristique la plus saillante du peintre, le côté qui le range à part dans la société des primitifs du XV° siècle : la fantaisie qui le pousse à sortir du néant des êtres antropomorphes et zoomorphes, bizarres et effrayants, qui frappent l'imagination du spectateur.

Cet aspect de son talent a été fortement discuté depuis toujours, et a provoqué ce que l'on appellerait actuellement des réactions en sens divers. Les auteurs italiens du XVIe siècle, imprégnés de l'esprit de la Renaissance, le classent comme un « effrayant déséquilibré », et Vasari se réfère à lui comme à un « auteur de vrais cauchemars qui épouvantent le spectateur ». En Espagne, on considérait l'œuvre de l'artiste principalement en fonction de son orthodoxie théologique. Attaqué par certains, il y trouva un chaud défenseur en la personne royale de Philippe II. Aussi n'est-il nullement étonnant que de doctes auteurs aient trouvé des arguments de nature à plaire à leur souverain. Le premier fut un courtisan, humaniste, numismate et lui-même collectionneur acharné de tableaux de Bosch: Don Felipe de Guevara, «gentil-hombre de boca» de Charles-Quint, qu'il avait accompagné en cette qualité dans des voyages à Tunis et Naples. Il était de plus comendador de Estriana et membre de l'ordre de Santiago. Dans ses « Comentarios de la Pintura », retrouvés et édités par A. Ponz, il attribue l'origine du genre boschien — qu'il appelle « Grylli » — à un peintre Egyptien du nom d'Antiphilos, et prend vivement la défense de maître Jérôme contre ceux qui voient seulement en lui un peintre de monstruosités. Une étude approfondie des auteurs castillans, en connexion avec Bosch, ne m'est pas permise

dans le cadre de cet article. Je me contenterai de nommer brièvement les Argote de Molina, Antonio Ponz, Juseppe Martinez, Francisco de los Santos, Andres Ximenès, Juan Cean Bernudez et d'éffleurer quelques-unes des idées émises par le théologien Fray J. de Siguenca, Celui-ci se trouve dans l'obligation d'écrire « qu'on le (Bosch) dénonce à tort comme un hérétique et qu'il a peint avec tout son zèle les mystères de notre salut » (24). Dans la troisième partie de son « Historia de la Orden de S. Geronimo » (Madrid, 1605, p. 837 et ss.), Siguença donne libre cours à son admiration pour les Tentations de saint Antoine. « Il (Bosch) a peint à plusieurs reprises la Tentation de saint Antoine, pour en tirer un suiet par lequel il put produire des effets curieux. On voit, d'un côté, le Saint, le premier des ermites, avec un visage serein, humble, abîmé dans sa contemplation, calme et l'âme pleine de paix ; de l'autre côté, les fantaisies illimitées et les monstruosités qu'invente l'Ennemi, pour détourner cette âme et cet amour fervent, pour l'inquiéter et le troubler. Dans cette intention, il évoque des êtres vivants, des animaux sauvages, des chimères, des monstres, le feu, la mort, le hurlement, la menace des vipères, des lions, des dragons et des oiseaux terribles de toute espèce, de sorte que l'on se demande avec admiration comment il pouvait former toutes ses idées » etc. (25).

Il convient donc de souligner, que l'acceptation de Bosch en Espagne n'alla pas sans heurts. Si certains étaient prêts à accepter ses monstres comme représentations symboliques des vices et des mystères, d'autres, par contre y distinguaient une irrévérence de mauvais aloi, justiciable des tribunaux de l'Inquisition.

Quel fut l'accueil réservé à ses œuvres dans les Pays-Bas ? A en juger par les nombreuses copies et imitations, les gravures reprenant ses motifs, elles rencontrèrent grande faveur. Bruegel l'Ancien est inimaginable sans lui. Mais, sauf dans le cas de ce dernier artiste, qui emprunta des formes chez l'aîné pour leur donner une signification propre, la plupart des autres suiveurs de Bosch dégénérèrent dans des peintures de « diableries » d'importance plutôt folklorique, et dont le but semblait effrayer les spectateurs plus que de les instruire.

Plus près de nous, la critique a cherché par tous moyens à pénétrer l'esprit de ses œuvres. De drôle (Rénouvier), on le certifia satiriste (L. Maeterlinck), naturaliste (Van Bastelaer), et finalement mystique plein d'allégories cachées, révolté en puissance et avant-coureur de la Réforme (Tolnay). Combe va même

<sup>(24)</sup> cf. JACQUES COMBE, Jérôme Bosch.

<sup>(25)</sup> Traduit d'après M. G. Gossart, op. cit.

jusqu'à dire qu'il faisait usage de symboles alchimistes pour limiter la compréhension de ses peintures à quelques initiés.

Le peintre est certainement le plus énigmatique de tous les primitifs flamands. Il vivait, sans doute, dans un monde de rêves, mais possédait en même temps le coup d'œil pénétrant isolant le caractéristique dans les hommes et les choses. Que Bosch ait été volontairement obscur, dans l'intention bien arrêtée de voiler la signification de ses créations, me paraît absurde, et très impropre à la nature d'un flamand. Bosch, né de son temps, était comme tout peintre primitif un produit de la collectivité, au même titre qu'un architecte, un ébéniste, un graveur ou un sculpteur. Il devait à la fois plaire, et être compris de ses concitoyens, qui formaient le noyau de sa clientèle. Pourrait-on croire un scul instant qu'un peintre de tableaux religieux puisse se permettre d'être inintelligible à son public? — J'admets sans hésitation, que certaines allégories, certains symboles, étaient à l'époque à la portée d'un public plus large et plus général qu'aujourd'hui. L'Eglise avait été durant tout le Moyen Age bien loin de méconnaître les possibilités instructives de la peinture. Le Synode d'Arras décrètait déjà en 1025 : « Ce que les illettrés n'ont pu apprendre à lire et ce qu'ils ne peuvent voir dans l'écriture, que la peinture le leur montre ». Et saint Augustin formulait déjà ses souhaits en la matière de la manière suivante : « Une chose notifiée par allégorie est certainement plus expressive, plus agréable, plus imposante, que lorsqu'on l'énonce en termes techniques ». Mais de là à découvrir une signification cachée dans chaque détail, à vouloir interprêter chaque attitude et chaque fantaisie, on tombe dans le même travers que les infortunés interprêtes de Rabelais ou bien les commentateurs trop zélés de la seconde partie du « Faust » de Gœthe.

Charles de Tolnay, dans son livre autrement bien documenté, s'est engagé en plein dans cette voie stérile et porte la responsabilité de beaucoup d'aberrations écrites depuis sa publication.

Il appert donc que la personnalité de Bosch ressortait du Moyen Age au point de vue psychologique, et accordait l'importance première à l'idée moralisatrice, qu'elle transposait en une caricature impitoyable. Son imagination dévergondée du fantasque et du grotesque tentait d'arracher le masque à une époque de transition, où fermentaient les esprits et où l'on essayait de combattre la corruption. Mais s'il possédait à fond le don de l'horrible, propre à inciter la répulsion et la peur, il est dénué de tout sens du ridicule et de la bouffonnerie souriante qui se retrouvera dans la philosophie bon-enfant de Bruegel — le moralisateur bénévole. Bosch est un peintre génial, mais sa psychologie relève

jusqu'à un certain point du cas pathologique. Ses conceptions cadrent avec le rigorisme exagéré d'une réaction spirituelle et morale dans la vie publique de son temps. On sent dans son œuvre l'héritage de la « démonologie » du Moyen Age. Son art possède tous les atouts de l'imagination mais est vide d'indulgence.

Ainsi s'explique également l'épithète de « surréaliste » dont on a baptisé récemment ses créations fantasmagoriques. Elles ne le sont nullement dans le sens que l'on prête à l'art moderne du même nom, quoiqu'une certaine similitude extérieure ait ravivé en ce moment l'intérêt de ses créations dans des cercles qui font profession de « créér » de l'extraordinaire, et d'être original à tout prix. Mais Bosch se distingue essentiellement des « faiseurs » modernes par ce que ses sujets, quoiqu'issus d'une fantaisie féconde, possèdent une valeur intrinsèque et parfaitement intelligible à son public. Le contemplateur non initié d'une de ses œuvres religieuses comprenait sans explications ce que Bosch avait voulu dire, et croyait littéralement à l'existence des démons qui en occupaient le champ. De plus « surréalistes » les créations boschiennes, de plus réceptive la psyché de son auditoire, qui priait, battait sa coulpe et se levait enfin en faisant dévotement le signe de la croix.

Les œuvres « suréalistes » modernes ne peuvent se targuer d'une telle intimité sprirituelle avec le spectateur.



Pas plus que les Van Eyck, Bosch n'a évidentment inventé son répertoire de toutes pièces. La place me manquerait ici pour une analyse approfondie des sources (26), mais je voudrais en quelques mots indiquer quelques-unes des fils que le relient à ses devanciers. Ses évocations de l'enfer, ses monstres, relèvent d'une dette très nette envers le « Jugement Dernier » de Hubert van Eyck, au Metropolitan Museum. Celui-ci à son tour semble être issu de la statuaire ornementale des portails gothiques. Au point de vue composition, des ressemblances se constatent avec le portail de Bourges. A cette occasion il convient également de faire mention de la miniature représentant « L'Enfer » des Très Riches Heures du Duc de Berry (Musée Condé, Chantilly) et peinte vers 1416 par les frères de Limbourg.

<sup>(26)</sup> A ce sujet, les excellents ouvrages de M. G. GOSSART, op. cit. et de L. MAETERLINCK, Le genre satirique dans la Peinture Flamande, sont des guides fort appréciés.



1 a — Mlusion à la vie de Saint Antoine

Musée, Valenciennes,



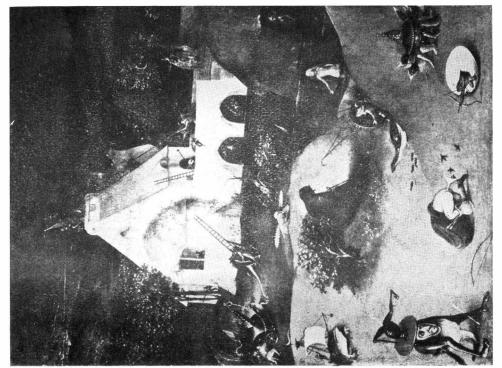
1 b — Saint Jacques le Majeur et le Magicien

Musée, Valenciennes,



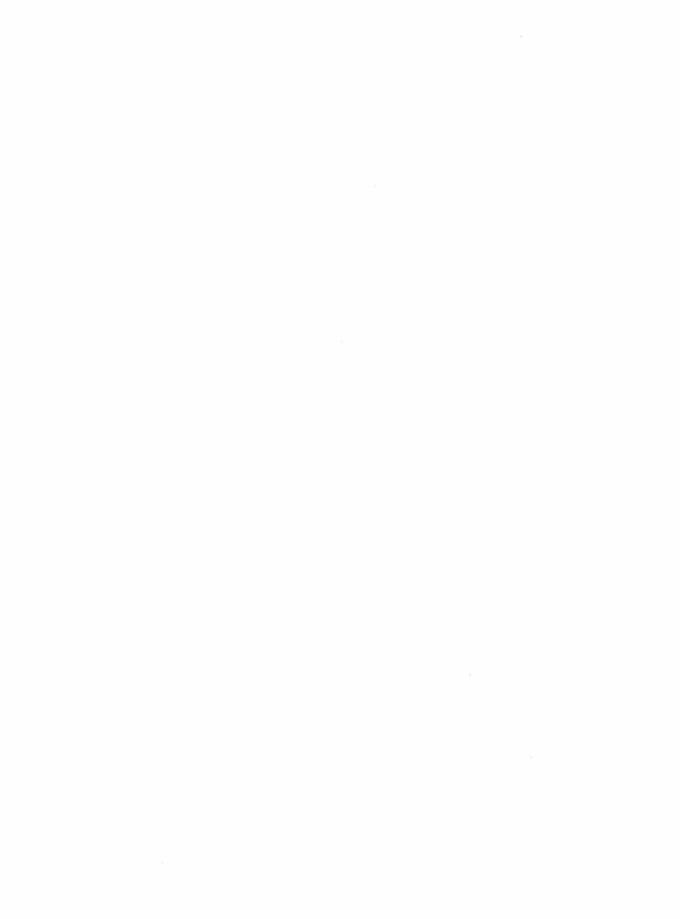
2 — La Tentation de Saint Antoine ; volet dextre du « Retable des Ermites »

Palais des Doges, Venise.



3 — La Tentation de Saint Antoine William Bockhill, Nelson Gallery of Art. Ransas City, Missouri.

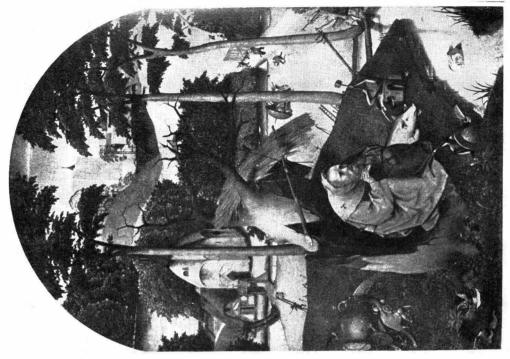
4. — La Tentation de Saint Antoine coll. Fr. Galmann. Bardem





5. - ST, JEAN BAPTISTE

Coll. Lazaro, Madrid.



# 6. -- LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

Musée du Prado, Madrid.



### 7 - LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

Dans le commerce, New-York,

# 8 — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

Co.l. Château Rohoncez (Baron Thyssen), Lugano,



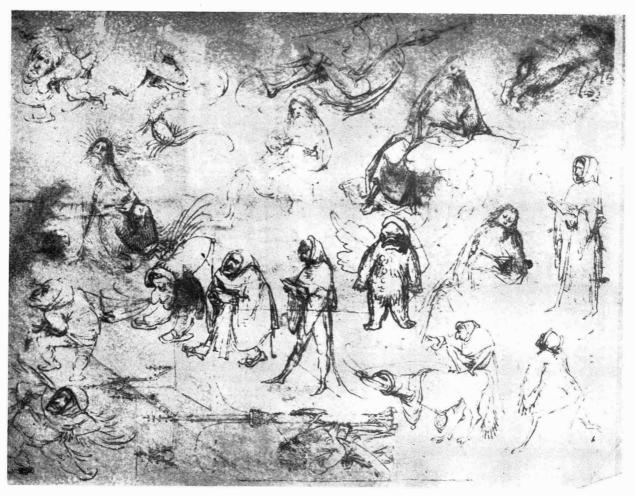
9 — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

Kaiser Friedrich Museum, Berlin.



10. — La Tentation de Saint Antoine ; volet dextre du « Martyre de Sainte Julie »

Palais des Doges, Venise



H = LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

Musée du Louvre, Paris,

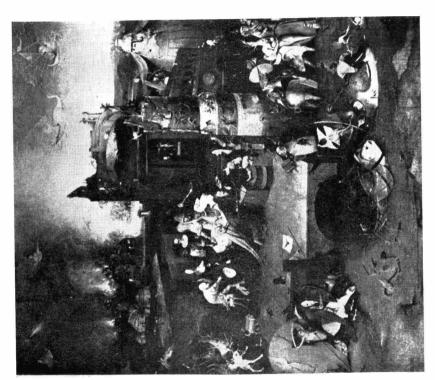


12 = LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

Coll. Schmidt-Degener, Amslerdam.





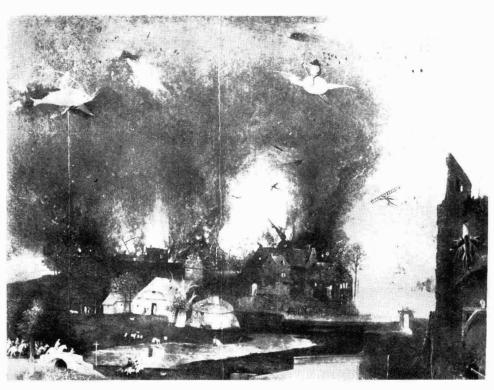


13 — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE



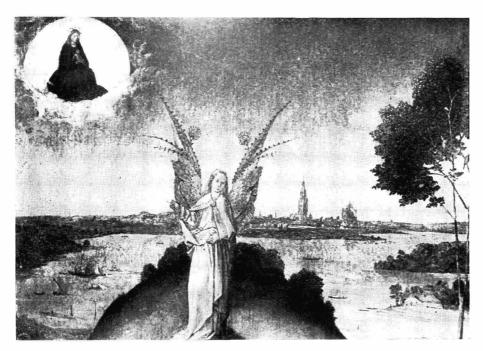


14 — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE détail du volet dextre Musée Lisbonne

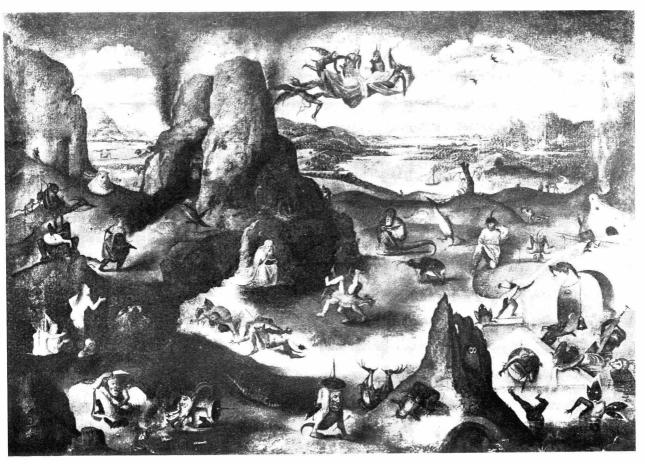


15 -- LA TENTATION DE SAINT ANTOINE détail du panneau central Musée Lisbonne.



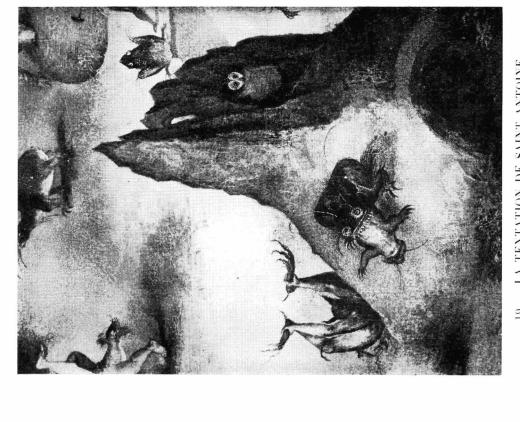


16 — ST. JEAN A PATHMOS, détail Kaiser Friedrich Museum, Berlin.



 $\pm 7 = \text{LA TENTATION DE SAINT ANTOINE}$ 

Coll. A. Czuczka. Genève



#### 18 — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE Détail

Coll, A. Czuczka, Genève.

# 19 — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE Détail

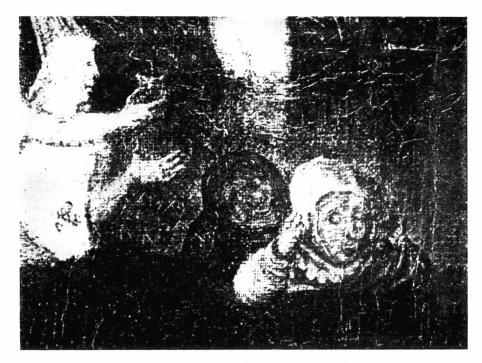
Coll, A. Czuczka, Genéve





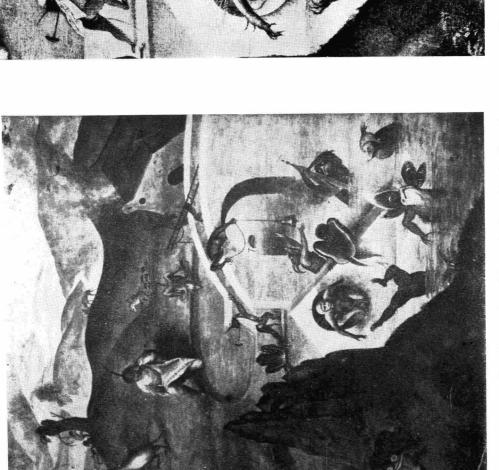
20 — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE Détail

Coll, A. Czuczka, Genève



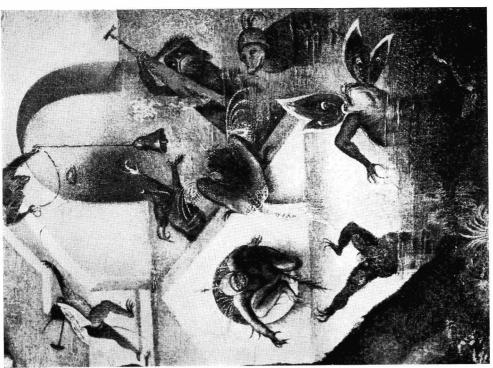
21 = 1 A TENTATION DE SAINT ANTOINE, Détail

Coll, A. Czuczka, Genève



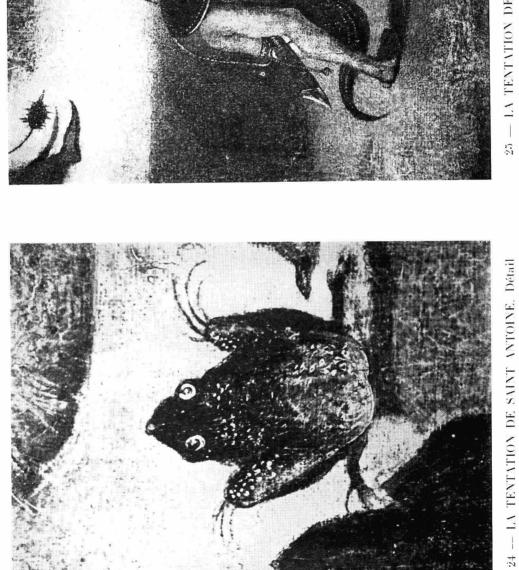
22. — Copie partielle d'après le tableau de la coll. A. Czuczka

Propriélaire inconnu.



23 — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE, Détail

Coll, A. Czuczka, Genève.

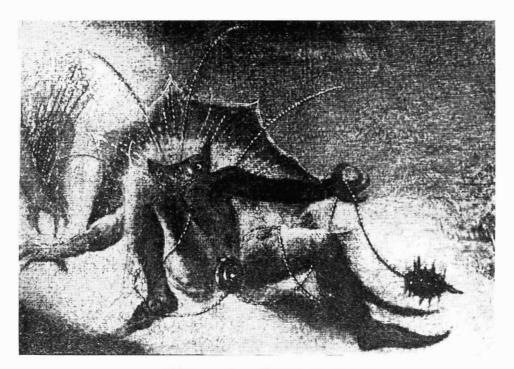


25 — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE, Détail

Coll. A. Czuczka, Genève.

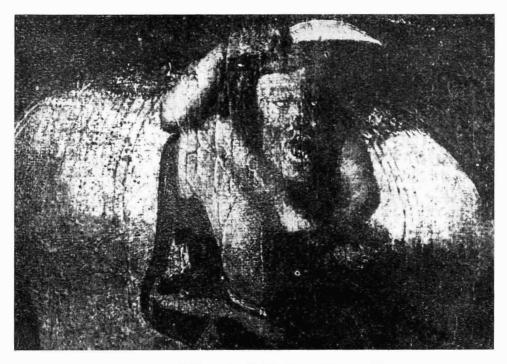
Coll, A. Czuczka, Genève

		*	



26 — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE Détail

Coll, A. Czuczka, Genève



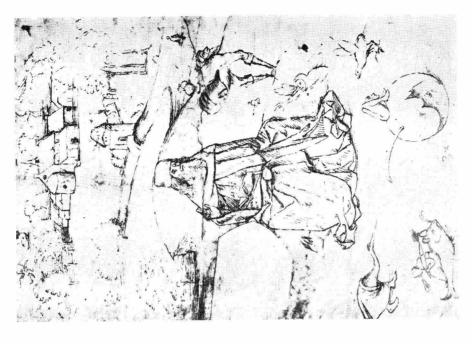
27 — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE. Détait

Coll, A. Czuczka, Genève





 $28 - 1 \, \mathrm{Adoration}$  des Mages. Détail du volct senestre  $$\mathrm{Mus\acute{e}}$$  du Prado, Vadrid



# 29 — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

Cabinet des Estampes, Berlin.



31 — SMNT JEROME

Musée des B. A., Gand

30 — ST. CHRISTOPHE

Musée Boymans, Rotterdam.

Le grotesque et le caricatural étaient propres à l'art flamand depuis bien longtemps, et dans la pierre des cathédrales, les stalles d'églises, et les enluminures des livres d'heures. Comment d'ailleurs aurait-il pu en être autrement dans le pays de Tyl Uylenspiegel P — Ainsi la faune allégorique ou simplement fantastique de Bosch prend racine et inspiration dans les Bestiaires qui dérivent cux-mêmes du « Physiologus ». Ce dernier était une composition en langue grecque, écrite à Alexandrie vers le deuxième siècle, et son contenu théologique. scientifique et moral traitait de certains animaux, herbes et pierres, réels et fabuleux, dont les qualités étaient interprêtées de manière allégorique. Devant le succès considérable de cet écrit, des nombreux Bestiaires furent rédigés et illustrés au Moyen Age, et les animaux y décrits se virent bientôt transposés dans l'ornementation de voussures, portails et gargouilles. Parmi ces ouvrages l'un des plus intéressants pour nous est celui rédigé au commencement du XIIe siècle par Philippe de Thaon (ou de Thaum) en Angleterre, en langue française et dédié à la reine Aelis de Louvain. Le texte comportant des miniatures explicatives, cet ouvrage permet pour la première fois de déterminer exactement la signification exacte des différentes bêtes ou figures fantaisistes. Voici quelques exemples:

Un lion dévorant un âne. Selon de Thaon, le lion qui a un col énorme et le reste du corps plus petit et faible, représente : Jhesu filz de Marie.

Le Monosceros ou la licorne. Elle a la forme d'un bouc et porte une seule corne sur le front. Pour sa capture on procède de la manière suivante :

« La met une pucelle Hors de sein sa mamele Et par ordurement Monosceros la sent ».

La licorne c'est Dieu, la pucelle est Sainte-Marie et la mamelle la Sainte-Eglise.

La Panthère et le Dragon, ainsi que la Chèvre (dorcon) représentent également Jésus-Christ. L'Antilope (aptalon), le monstre demi-âne et demi-homme (onoscentaurus), le Castor (bièvre), l'Hyène, la Souris (mustele), l'Autruche (assida), pour n'en citer que quelques uns, sont des figures du Diable. La représentation habituelle de ce dernier est pourtant le crécodile, dont la gueule ouverte signifie l'entrée de l'enfer :

« Cocodrille signefie
 Diable en ceste vie
 Quand busche uverte dort
 Dunc mustre (montre) enfern e mort. »

Le « Liber Floridus « (Bibl. Gantoise, début XII° siècle) possède parmi ses miniatures l'image du crocodile « du Nyl » orné d'une tête de lion. Une «Seraine» (sirène) se présente avec la «faiture » d'une femme, pieds de faucon, et se termine en queue de poisson. L'étrange créature pleure par beau temps, mais chante pendant la tempête.

Un Bestiaire peu connu, découvert par L. Maeterlinck dans les archives de l'Evêché de Gand, et datant du XV° siècle, comprend une multitude de bêtes étranges. Citons rapidement :

Polipo : composé du corps d'une femme couleur glauque et se terminant par une queue énorme de poisson moucheté.

Coruleo: au visage d'honime d'une expression effrayante, et au corps de marsouin avec deux pattes articulées comme un homard.

Dracone maris : à tête de poisson et corps de lézard.

Piscis m•nachi: ou moine marin, que tous les naturalistes du temps décrivent. Jérôme Bosch en fit usage dans le volet gauche du retable des Ermites.

Il est donc facile d'établir, que ces images formaient les réserves dans lesquelles puisèrent les artistes satiriques et drolatiques des XV° et XVI° siècles, et Bosch ne fit certes point exception. Mais il ne semble pas avoir toujours suivi les interprétations anciennes ; son intérêt paraît éveillé bien plutôt par les formes étranges que par leur herméneutique. Une certaine influence doit également avoir été exercée par les naturalistes qui suivaient les enseignements du savant grec Oppien. Voici quelques exemples (tirés de son ouvrage « La Chasse et la Pêche ») « Souvent l'hymen rapproche les loups et les cruelles panthères, et de leur union naît la race des thons vigoureux... les panthères étaient autrefois des femmes charmantes... la girafe est formée de l'union de la même panthère et du chameau... l'autruche est le produit du chameau et du passereau... les hyènes à robe rayée changent de sexe tous les ans... etc. » Il est indiscutable que les « merveilleuses » fictions du savant grec doivent avoir contribuées à féconder l'imagination des artistes.

Parmi les sources littéraires qui intéressèrent et inspirèrent les intellectuels du XVe siècle, citons brièvement les récits d'Alexandré, de Prestre Jehan, et de saint Brandan; ce dernier, un apôtre irlandais, abbé de Gluainfeart (mort en 587) qui interprêta les récits celtiques des Imm' Ramas. En outre les œuvres

de Owen et de Tondale, qui constituèrent une source capitale pour un peintre de diableries. Une copie d'un tableau de Bosch au Prado de Madrid (N° 2054) porte une inscription indiquant clairement l'origine du motif. Le fait que la « Vision de Tondalus » ne fut imprimée à Bois-le-Duc qu'en 1484 est dénué d'importance. car le récit circulait auparavant sous une abondante forme manuscrite. — Dans la littérature didactique il convient de mentionner l'influence du naturalisme après la victoire des Klauwaerts contre les Leliaerts (Jacques van Maerlant, entr'autres) et du symbolisme de Jan van Ruysbroec et des Frères de la Vie Commune, sur Bosch, Il faut encore citer « De blauwe Schute » de Jacob van Oestvoren, et à une époque plus rapprochée, les écrits d'Erasme et de Sebastian Brant, duquel « La nef des fous » partit à Bâle en 1494. Certains auteurs soulignent également la coincidence de la parution en 1487 du Malleus Maleficarum (Le Marteau des Sorcières) avec ses représentations de l'enfer; mais je ne pense pas que cette publication ait eu une influence directe sur Jérôme Bosch. Elle caractérise par contre le courant des préoccupations de l'époque et leur enrichissement du climat général (27).

Un artiste hollandais, un peu plus âgé que Bosch selon toute probabilité, le Maître de la Virgo inter Virgines, semble lui avoir instillé le goût de la recherche du caractéristique outrancier. Les œuvres que j'estime dater des débuts de Bosch, l'Adoration des Mages du Metropolitan Museum par exemple, dénotent son empreinte spirituelle très évidente.

Il est certain que Bosch ait vu également le Corps de la Passion mettre en scène les aventures de saint Gutlac, dont les épreuves rappellent celles de saint Antoine (28), et même celles de saint Antoine lui-même : « cheminant vêtu du froc de bure à capuchon, suivi de son fidèle porc ou bien agenouillé dans l'attitude de la prière, egrénant un chapelet. » (29). En outre il faut accorder un très large crédit à l'observation de M. van Puyvelde, savoir, que les acteurs portaient sur la scène des masques peints, ce qui expliquerait également dans une large mesure l'aspect caricatural que prenaient les personnages de Jérôme Bosch.

Il a en outre été possible de retrouver la trace d'emprunts directs, au point de vue types et languages de formes. Avant tout dans les gravures et dessins de

<sup>(27)</sup> cf. D. ROGGEN, J. Bosch: Literatuur en Folklore; Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, VI, p. 107 et ss.

<sup>(28)</sup> Voir une miniature avec l'épreuve de saint Gutlac dans un manuscrit du XII• siècle au British Museum — cf. MAUNDE THOMPSON, The grotesque and the humorous in the middle ages. Bibliographica, London, part VII.

<sup>(29)</sup> cf. Paul LAFOND, Hieronymus Bosch.

Martin Schongauer (30), dont la fameuse gravure de la Tentation de saint Antoine, à zoologie composite, connut une circulation extraordinaire et fut même copiée textuellement par Israël van Meekenen. De même, le « Saint Jean à Pathmos » de maître Jérôme est un enfant spirituel du graveur alsacien. D'autres sources possibles de l'art de Bosch sont les gravures du maître E. S., du maître de Saint Jean-Baptiste, ainsi que des xylographies anciennes. Un exemple intéressant est un bois illustrant l'édition en langue allemande de la « Légende Dorée » de Jacques de Voragine (éd. Ant. Koberger, Nuremberg, 1488). Il représente « Saint Jérôme au désert » et permet des rapprochements indubitables avec le « Saint Jérôme » du Musée de Gand (31).

Ces comparaisons pourraient être multipliées, mais la trame en deviendrait trop longue pour le but que je me suis tracé ici.

Si l'on ajoute à ces observations, que le démoniaque dans l'œuvre de Bosch semble constituer un motif accessoire seulement dans ses débuts, pour gagner de l'importance par la suite et devenir le centre d'intérêt capital. Sa manière réaliste de juxtaposer des détails hétérogènes parfaitement réels et de créer ainsi des êtres horriblement possibles et repoussants pose une question nouvelle, et on se demande si ce « travers » si peu néerlandais n'aurait pu trouver ses sources en terre allemande. Bosch est comme un arbre planté aux croisements de terres voisines mais dissemblables, dont les racines plongent profondément dans l'humus pour en tirer les sucs les plus divers. Flamand par le coloris, néerlandais par la caractérisation des types et l'amour du paysage, il me semble que le côté satirique et extraordinaire de son caractère pourrait être dù à son ascendance allemande.

Les différentes facettes de l'art de Jérôme Bosch, tour à tour naturaliste, symbolique et fantastique se reflètent à merveille dans ses « Tentations de saint Antoine ». Pour l'amateur de réalité, il produisait comme par magie des paysages ombragés et véridiques. Les fidèles s'édifiaient à la compréhension de la signification symbolique des œuvres, illustrant si magistralement la parole de

<sup>(30)</sup> cf. A. VERMEYLEN, Hieronymus Bosch, dans Niederlaendische Maleirei im XV. und XVI. Jahrhundert, p. 185 et ss.

A. DVORAK, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, p. 174 et ss. — qui considère Schongauer comme le véritable inspirateur de J. Bosch.

<sup>(31)</sup> cf. JACQUES COMBE, op. cit. et A. J. J. DELEN, Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas.

Saint Paul : « Nous n'avons pas à combattre avec des ennemis de chair et d'os, mais avec les princes des ténèbres, qui dans l'ombre, leur commandent » (Ephès. VI, 10). Et pour les amants du fantasque, comment formuler mieux l'essence de son art que par la citation de ces mots de Viollet-le-Duc à propos des gargouilles de la Sainte Chapelle : « Il est difficile de pousser plus loin l'étude de la nature, appliquée à un être qui n'existe pas. »

Erik LARSEN.

### APPENDICE I

Extraits de :

Jacobus de Voragine, The Golden Legend.

Translated and adapted from the Latin by Granger Ryan & Helmut Ripperger, New-York. 1941. Vol. I, p. 99 et ss.

« Anthony was twenty years old when he heard these words of Jesus read in the church: « If thou wilt be perfect, go sell what thou hast and give to the poor ». At once Anthony sold all his goods, gave the profit to the poor and went off to the desert to become a hermit. There he was found to ondergo innumerable temptations by the demons.

One day, when by faith he had conquered the demon of impurity, the Devil appeared to him in the form of a black child, and acknowledged his defeat. For Saint Anthony had prayed to God that the demon of impurity, who persecutes youth, be shown to him. And when he saw him in the form of a black child, he said: « I have seen thee in a shameful form nevermore I shall fear thee. » . . . . .

Another time, when he was living in a tomb in Egypt, a swarm of demons maltreated him so dreadfully that one of his companions believed him dead, and bore him off on his shoulders. But when the brothers came together and began to mourn him, Anthony raised himself and asked the man who had borne him thither to bring him back to the spot where he had found him. And as he lay there, overcome by the pains of his wounds, the demons returned in the form of divers savage beasts, and began anew to tear at him with their teeth, their horns and their claws. Then, all at once, a wondrous light filled the cave, and put the demons to flight; and Anthony was made whole at the same instant. Then understanding that Jesus himself had come to his rid, the saint said to Him: « Why wert thou a while ago, good Jesus? Why didst Thou not come to me then, to succour me and heal my wounds? » And the Lord answered: « Anthony, I was here, but I waited to see thee fight; and now that thou hast fought the good figt. I shall spread thy glory throughout the whole world. » ....

« Coming into another part of the desert, he found there a large silver dish and said to himself: Whence comes this silver dish; in a place where there is no trace of men? If a traveller had lost it, he would have come back to see it; and he would surely have found it, as large as it is. Satan, this is another of thy tricks. But thou wilt not succeed in weakening my will ». And the moment he said this, the dish vanished in smoke. ....

Then he came upon a large lump of gold; but he shunned it as if it were fire, and took refuge on a mountain where he remained for twenty years, working wondrous miracles. Another time, as the angels were carrying him from place to place in the air, the demons sought to hinder his passage by recalling to him the sins he had committed since his birth. But the angels said: « In vain do ye speak of these sins, which the grace of Christ has already wiped out. But if ye know of any that Anthony has committed

since he became a monk, say them. > The devils were silent; and Anthony was freely carried into the air and brought back to earth. ....

Saint Anthony tells us that one day he saw a certain demon who was very tall, and who had the effrontery to pretend to be divine Providence. The demon sais to him: « What dost thou desire, Anthony, that I may give to thee? » But the saint, armed with his faith, spat in the Devil's face and threw himself violently upon him: whereupon the demon vanished. . . . .

Saint Anthony used to say that the disturbances of the flesh might be of three kinds; those that came from nature itself, those that came from excess of food and drink, and those that were caused by the suggestions of the Devil. ....

A brother of his hermitage had renounced the world, but not entirely for he kept some of his goods about him. Anthony said to him: « Go and buy some meat ». On his way back with the meat, dogs set upon him and sank their teeth into him. Then Anthony said to him: « In like wise do the demons tear apart those who renounce the world and wish to cling to their goods. »

One of the brothers askid him about the fate of souls. On the following night he heard a voice saying « Arise, go out and look. » He did so and saw a horrible monster whose head touched the clouds; his arms were outstretched and he hindered many who were trying to fly to Heaven; but some soared on high and he was unable to detain them. Anthony was filled with dreat joy, and, at the same time with great sadness; for he understood that these were souls who were trying to mount toward Heaven and Satan was attempting to halt them; and the guilty he cast down, but he could not arrest the flight of the holy onces, and this caused him much torment. . . . . »



A Select Library of Nicence and Post-Nicene Fathers of the Christian Church. Translated by Philippe Schaff and Henry Wace. Vol. IV, St. Athanasius; Select Works and Letters. P. 188 et ss. Vita S. Antonii. Special editor: Arch. Robertson.

Vita 2. « St. Antoine entre dans une église et entend prêcher :

« If thou wouldest be perfect, go and sell that thous hast and give to the poor; and come follow Me and thou shalt have treasure in heaven. » (Matt. XIX. 21).

Vita 5. « But the devil, who hates and envies what is good, could not endure to see such a resolution in a youth, but endcavoured to carry out against him what he had been wont to effect against others. First of all he tried to lead him away from : the discipline, whispering to him the remembrance of his wealth, care for his sister, claims of kindred, love of money, love of glory, the various pleasures of the table and the other relaxations of life, and at last the difficulty of virtue and the labour of it; he suggested also the infirmity of the body and the length of the time. In a word he raised in his mind a great dust of debate, wishing to debar him from his settled purpose. But when the enemy saw himself to be too weak for Antony's determination, and that he rather was conquered by the other's firmness, overthrown by his great faith and falling through his constant prayer than at length putting his trust in the weapons which are « in the navel of his belly » and boasting in them — for they are his first snare for the young — he attacked the young man, disturbing him by night and harassing him by day, so that even the onlookers saw the struggle which was going on between them. The one would suggest foul thoughts and the other counter them with prayers: the one fire him with lust, the other, as one who seemed to blush, fortify his body with faith, prayers and fasting. And the devil, unhappy wight, one night even took upon him the shape of a woman and imitated all her acts, simply to beguile Antony. But he, his mind filled with Christ and the nobility inspired by Him, and considering the spirituality of the soul, quenched the coal of the other's deceit. Again the enemy suggested the ease of plasure. But he like a man filled with rage and grief turned his thoughts to the threatened fire and the gnawing worm, and setting these in array against his adversary, passed through the temptation unseathed. All this was a source of shame to his foe. For he, deeming himself like God, was now mocked by a young man in the flesh. For the Lord was working with Antony — the Lord who for our sakes took flesh and gave the body victory over the devil, so that all who for truly fight can say: « not I but the grace of God which was with me. »

#### APPENDICE II

#### DOCUMENTS D'ARCHIVES

En 1504 Comptes de Simon Longin, receveur général de Philippe le Beau, mari de Jeanne la Folle. Archives de Lille, Régistres de la Chambre des Comptes de Lille, année 1504. Archives au département du Nord. Reg. F. 190 :

«A Jeronimus van Aeken, llamado Bosch, pintor que vive en Bois-le-Duc, la suma de trenta y seis libras, en prenda y pago, a buena cuenta de le que pudiera debersele por un grand cuadro de pintura de nueve pies de alto, por once de largo, donde debe estar el «Juicio de Dios», a saber: paraiso y infierno, que Mon señor habia mandado hacer para su noble entretenimiento.»

(Tiré de Paul Lafond, Hieronymus Bosch, p. 7).

En 1516 « Inventaire des Painctures fait à Malines le XVIIº de juillet XVº XVIº, en présence de Madame, Monseigneur le Conte de Montrevel et Monsieur de Montbaillon.

Ung moien tableaul de Sainct Anthoine qui n'a couverture ne feuilet qui est fait de Jheronimus Bosch et a esté donné à Madame par Jhoane, femme de chambre de Madame Lyonor. »

(Tiré de LE GLAY, Correspondance de l'Empereur Mixamilien Ier et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas de 1507 à 1519, Paris 1839, T. II, p. 466-489; vide également: A. PINCHART (Inventaire de Marguerite d'Autriche de 1516). Archives des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, Gand 1860, t. I, p. 268).

En 1524 Inventar des gesammten Besitzes der Erzherzogin Margarethe, Tochter Kaiser Maximilian's, an Kunstgegenstaenden und Buechern.
20 Avril 1524 - 21 Mars 1530.

No 144. «Item ung aultre tableau de monseigneur sainct Anthoine tenang ung livre et une bericle en sa main et ung baston soubz son bras, le fond de bocaige et estranges figures de personnaiges ».

(Tiré de Dr. HEINRICH ZIMMERMAN, Urkunden und Regesten aus dem k. und k. Haus-Hof- und Staats-Archiv in Wien. Jahrb. der Kunstsammlgen des allerh. Kaiserhauses, Vol. III, 1885, p. XCIX et note No 49. — DE LABORDE (Inventaire des tableaux, livres, etc. de Marguerite d'Autriche, fille de Marie de Bourgogne etc. fait et conclud en la ville d'Anvers le 17 Avril 1524, Paris 1850) qui avait publié une autre copie de cet inventaire et remarque à propos de ce numéro que son exemplaire porte en marge « délivré aux prieurs et religieux de Broux ». Cet auteur croit en raison des « estranges figures » à l'identité avec le tableau mentionné dans l'inventaire précédent. (Le Glay No 480). — A mon avis, il n'est pas prouvé que le « saint Antoine » du dernier inventaire soit le même que celui mentionné huit années auparavant, et la possibilité reste absolument ouverte, que l'archiduchesse ait eu en sa propriété deux peintures différentes de maître Jérôme).

#### Au 17º siècle

Herman de Neyt, 1642: «Een Temptatie van Bosch, in vergulde lijst, No 17». Sara Schut, 1644: «Een St. Anthonis Temptatie van Jeronimus Bosch».

Jan van Meurs, 1652: «Item een sint Anthonis temptatie van Jeronimus Bosch».

(Tiré de J. DENUCE, Les Galeries d'Anvers aux XVIe et XVIIe siècles).

Archives de la Firme Forchoudt, Anvers.

1652 Memori van tgene mij aengaet is dese naervolghende goederen ;

5. «St Antonistemtaesi na Bos».

1669 Kargesoen voor mijne soonen Alexander ende Gilliam Forchoudt etc. (envoyée à Vienne, Autriche)

no 49. « Een S. Antoniustemtasie van Jeronimus Boes g. 20 ».

1653 Memorie van schilderijen als volght die in handen hebbe van Revdo Paeter Prior va de Cattrusen.

5. «St Antonis temtasie na Boes».

(Tiré de J. DENUCE, Exportation d'œuvres d'art au 17° siècle à Anvers. La Firme Forchoudt, pp. 42, 111 et 290).

Inventaire de la succession de Pierre Paul Rubens.

Une Tentation de saint Antoine.

(Tiré de A. PINCHART, Messager des Sciences de Gand, 1858, p. 165).

Au 18e siècle

Le cabinet du chancine Wauters à Bruxelles, le 1er Avril 1794, renfermait deux Tentations de saint Antoine, dues à Bosch. La première fut vendue 2 florins, la seconde 4 florins 15 sous.

(Tiré de M. G. GOSSART, op. cit., p. 38).

Extraits d'inventaires espagnols.

Philippe II réunit le 15 Avril 1574 à l'Escorial un grand nombre de peintures flamandes, dont neuf « Gerónimo Bosqui.

Les mesures y employées sont : une tabla de vara(aune) = trois pieds de Castille. On y relève les « Tentations » suivantes :

- « Otra tabla con dos pares de puertas dobladas, en la de en media pintada la tentación de San Antonio. 4' x 3 1/2', sans les volets».
- 2) Même sujet. 3' x 4 1/2', panneau.
- 3) « Sanct Antonius. Tabla de pintura en redondo por lo alto do Sanct Anton ». 3' x 2' Après la mort de Philippe II, les inventaires mentionnent douze tableaux de Bosch comme étant au palais de Madrid, soit au Guardajoyas, soit à la Casa de Tesoro. Nous relevons:
- 4) Une Tentation de saint Antoine. Huile sur panneau, 1/2 v. 3 d. (d. = dedos = pouces) x 3/4. Cadre de même. Estimé 10 Reales. Au chalet de chasse du Pardo se trouvaient, selon Argote de Molina, Discurso sobre la monteria, Sevilla 1582, chap. 47, huit tableaux de Bosch, dont on suppose généralement qu'ils ont péri lors de l'incendie du château en 1608. — Les inventaires de
  - 1614, 1653 et 1701 renseignent encore les œuvres suivantes :
- 5) Le Saint agenouillé, à ses côtés l'Enfant Jésus. 720 Reales, Copié.
   6) Le même, avec une clochette dans la main. Fresque. 3000 Reales.
- 7) La Tentation, il tient un livre, l'enfant Jésus à ses côtés. 3600 Reales.
- 8) Dans le premier inventaire du Château Royal de Madrid, sous Philippe IV (1636) apparaissent encore plus de vingt de ses tableaux. Quelques uns des tableaux pendus dans la galerie du Nord et dans la Pieza oscura, près de la galerie du Sud, semblent avoir été des fragments d'une grande Tentation de saint Antoine. S'y ajoutent :
- 9) Un saint Christophe au vêtement jaune et manteau rouge. Derrière lui saint Antoine avec baton, rosaire et lanterne. Un château en flammes. Ou ce tableau-ci, ou son pendant représentant saint Christophe seul, a été estimé en 1686 et 1700 à cent doublons.
- 10) Tentation de saint Antoine. Effet nocturne. Une lanterne dans un arbre creux. Pendant facultatif du saint Christophe mentionné plus haut?
- (Tiré de C. JUSTI, Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien, Jahrb. d. preuss. Kustlgne, 1889, vol. X., p. 121 et ss.).

#### APPENDICE III

Technical Examination of «Temptation of Saint Anthony» by Mr. Sheldon Keck Head of the technical department Brooklyn Museum, Brooklyn, N.Y.

Measurements: h. 72,5 cm, w. 99 cm.

Support : canvas, lined. Medium : Oleaginous.

#### **EXAMINATION**

May 15th, 1946.

Eight 30 x 40 cm radiographs were made at 30 K.V., 3 M.A. on Eastman No Screen film with an exposure of 24 seconds. The films were developed in Eastman X-ray developer for 5 minutes at 20 C. The radiographs reveal moderate all-over losses of priming and paint indicated by aereas of black in the film. The figures appear to be in good condition for a painting of this period and the radiographs indicate that they have not been changed by later restorations. The landscape background especially the village and small trees to the right show a considerable number of changes when a comparison of the adiographs with the painted surface is made. The upper edge of the painting extending down to 3 to 4 cm. on an average is missing and has been restored. A hole roughly 6 by 7 cm exists in the sky and includes part of the figure of the demon farthest left of the group around St. Anthony going to heaven.

Ultra-violet Examination confirms the finding of the radiographs and photographs made under ultraviolet rays reveal the retouching by aereas darker than the original paint. The sky and background show considerable retouching but the figures on the whole only a moderate amount. Six ultraviolet photographs were made and accompany this report.

An estimate of all-over condition of the painting is a matter of personal opinion based on comparison with other paintings. In the opinion of this examiner the painting is moderately well preserved — the figures, fortunately, better than the background. The distant landscape and sky appear to contain more retouching than is necessary; the figures seem to be no more retouched than is necessary to present them adequately.

(signed:) Sheldon Keck, Examiner

The Brooklyn Museum Eastern Parkway Brooklyn, N.Y.



JEAN COSSIERS. Le Martyre de sainte Catherine

(Université de Glasgow).

## AUTOUR D'UN TABLEAU OUBLIÉ DE JEAN COSSIERS

Publiant en 1903 quelques études isolées sur des peintres anversois, Gustav Glück demanda de les considérer comme des pierres (Bausteine) pour servir un jour à la « construction » de l'histoire de la peinture flamande du XVII° siècle. Et il ajouta : pour rendre justice à la formidable signification de Rubens dans tous les domaines de la création artistique flamande, il importe d'étudier de plus près les artistes de son temps auxquels on accorde actuellement peu d'intérêt. A.J.J. Delen exprimera la même opinion, le même vœu: quand on aura précisé, écrivait-il en 1927, l'activité de nos maîtres du baroque, grands et petits, il apparaîtra que peut-être, à côté de figures nouvelles, d'autres mériteront d'être mises davantage en évidence. A ce propos, observons avec Gustav Glück, que dans la plupart des Musées les attributions des tableaux de l'époque et de l'école de Rubens reposent sur des bases si incertaines qu'il est indispensable de les soumettre à un sérieux examen.

L'art flamand du XVII<sup>o</sup> siècle, a dit Max J. Friedländer dans une formule lapidaire, est l'art d'un seul homme, Rubens!

L'école flamande du XVII<sup>e</sup> siècle est dominée, en effet, par cette prodigieuse personnalité. Rubens a bousculé le romanisme par son art viril, par ses innovations dans la conception de la composition équilibrée, par ses hardiesses dans le domaine du coloris franc, nuancé, robuste, de l'exécution fougueuse, de l'expression lyrique, pathétique. La tradition rubénienne fut si forte qu'elle se prolongea jusque vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Mais, à côté des peintres flamands sous la tutelle de Rubens, il y en eut d'autres qui furent plus vivement frappés par l'esthétique que venait d'inaugurer en Italie le Caravage, esthétique à laquelle Rubens lui-même ne s'était pas montré insensible. Le Caravage s'oppose, à sa manière, au romanisme. Tempérament passionné, possédant, lui aussi, une puissance étonnante de caractériser les personnages, d'exprimer leurs émotions, de traduire leurs actions, il modifie, à son tour, la conception de la composition, de la forme et du coloris, — et son réalisme énergique, ses préoccupations luminaristes devaient, pour se propager, trouver un terrain particulièrement favorable dans les Pays-Bas, septentrionaux

ct méridionaux : ne correspondaient-ils pas aux dispositions naturelles des Neerlandais 9 Dans notre pays, nous pouvons, de ce courant nouveau, qualifié par R. Oldenbourg de néo-romanisme, constater les premières infiltrations dans l'œuvre d'Abraham Janssens, de van Dyck et de Jordaens; mais ce mouvement « révolutionnaire » compta, outre Abraham Janssens, des adeptes résolus, plus intransigeants, en Théodore Rombouts, Gérard Seghers, Pierre van Lint, Jean Cossiers, Gilles Backereel, Jean-Erasme Quellin à Anvers, en Théodore van Loon à Bruxelles, en Gérard Douffet à Liège. Dans une mesure plus ou moins grande, tous ces « tenebrosi » se recommandent de la nouvelle esthétique méridionale. Cependant, lorsque le génie créateur de Rubens triomphant aura marqué de sa forte empreinte l'école anversoise et que le goût du public se détournera des sujets jugés trop réalistes, des effets d'éclairage artificiel et des couleurs assombries de nos caravagesques, certains de ceux-ci chercheront à s'assimiler le style rubénien aux couleurs plus claires et joyeuses, tel un Gérard Seghers, non point par inclination, a-t-il déclaré, mais par nécessité de gagner sa vie : mehr um viel Geld zu machen als die Kunst zu erheben.

L'histoire définitive du caravagisme flamand n'a pas été écrite, a pu dire encore récemment D. Roggen, et il estime, avec raison, que ces maîtres de valeur, s'ils étaient étudiés suffisamment, occuperaient une place plus importante dans l'histoire de notre art national : à présent « ils demeurent inconnus... ils ne sont pas aimés ».

C'est pour faire mieux connaître l'un de nos caravagesques, Jean Cossiers, que nous voulons apporter une « pierre » en signalant un tableau oublié dans une Institution écossaise.

Jean Cossiers, sur qui les premières indications ont été fournies par le chevalier L. de Burbure, Max Rooses et F.J. van den Branden, naquit à Anvers en 1600. Il fut élève de Corneille de Vos. Il n'est pas établi avec certitude qu'à l'exemple d'autres anversois, comme Abraham Janssens et Gérard Seghers, il ait fait un séjour en Italie. Nous savons pourtant qu'il a voyagé et qu'il était revenu dans sa ville natale en 1628. Il devint franc-maître en 1628-1629 et mourut à Anvers en 1671. Jean Cossiers peignit des compositions religieuses et mythologiques, des sujets de genre, des portraits.

L'Œuvre catalogué de Jean Cossiers n'est pas très nombreux. Ses tableaux connus sont conservés à Abbeville, Carlsruhe, Cassel, Culemborg, Dunkerque, La Haye, Lille, Londres (Buckingham Palace), Paris (Louvre), Munich, Stockholm, Valenciennes, — et dans notre pays, aux Musées d'Anvers, de Bruxelles et de

Louvain, et aussi en des églises d'Anvers et Malines, spécialement dans cette dernière ville, à l'église du Béguinage, et c'est là que nous pouvons le mieux nous rendre compte du style de Jean Cossiers, du moins pour ce qui concerne les compositions religieuses.

Certaines œuvres citées par Mensaert et Descamps ne sont pas de la main de Jean Cossiers. Par contre, des tableaux de Jean Cossiers mentionnés dans les documents anversois du XVII° siècle, contemporains du peintre, ne sont pas parvenus jusqu'à nous. Seraient-ils détruits? Ont-ils passé sous le nom d'autres maîtres, comme ce fut le cas de deux tableaux de Munich, longtemps donnés à l'école espagnole et restitués par Aug. L. Mayer à Jean Cossiers? Dans ces documents, publiés par J. Denucé, nous relevons des compositions historiques, religieuses et mythologiques, des scènes de genre, des portraits, même une « guirlande de fruits » — et parmi ces tableaux non encore retrouvés, figurent une « histoire de Marcus Curtius », une « histoire de Horatius Cocles », une Judith, un David roi et une Bethsabée (ayant tous deux appartenu à Erasme Quellin, de même que quatre petits paysages « d'après » Cossiers), les Noces de Cana, un saint Joseph, et le portrait d'un abbé de Tongerloo.

L'œuvre de Jean Cossiers sur laquelle nous désirons appeler l'attention et que nous allons décrire et commenter ici, est conservée dans l'Hunterian Museum à l'Université de Glasgow; elle représente le « Martyre de sainte Catherine ». Elle est peinte sur toile et mesure 5 pieds 7½ pouces × 7 pieds 5 pouces, soit environ 1m.7• × 2m.25. Ce tableau, de notables dimensions, est en bon état, mais la peinture s'est fort obscurcie en maintes parties; un nettoyage s'impose pour rendre la résonance à son coloris primitif. Nous n'avons pas découvert la signature de Cossiers; est-elle dissimulée dans un coin obscur de la composition? A la vérité, peu de tableaux de Jean Cossiers sont signés.

Avant d'appartenir à l'Université de Glasgow, le « Martyre de sainte Catherine » fut la propriété, au XVIIIe siècle, des frères Andrew and Robert Foulis, imprimeurs renommés de l'Université, de 1746 à 1776. Ceux-ci sont à l'origine de la School of Art de Glasgow. En 1753, Robert Foulis conçut le projet de créer une Académie des Beaux-Arts ; pour l'encourager, les autorités de l'Université mirent à sa disposition un local de la Bibliothèque. En 1751, il s'était rendu à l'étranger ; il visita des collections à Bruxelles, et notamment dans cette ville, a-t-on dit, il acheta des tableaux ; on ignore lesquels. Les tableaux de la très importante collection Foulis, laquelle comportait des œuvres des diverses écoles

italiennes, des écoles flamande et hollandaise, servirent de modèles aux élèves pour être copiés en vue de la reproduction par la gravure. David Murray raconte que, lorsque Andrew Foulis mourut en 1775, Robert Foulis, se trouvant dans une situation financière difficile, se vit forcé de fermer l'académie et de disposer de sa collection. En 1776, il envoya celle-ci à Londres pour être vendue. Il en avait dressé un substantiel catalogue avec préface, comprenant, en trois volumes, au-delà de 400 numéros. Au nº 45 du volume I nous lisons : « The Martyrdom of Saint Catherine of Alexandria, a picture by John Cossiers ». La description note les moindres détails, dont certains, dans l'état actuel de la peinture, sont à peine visibles. Robert Foulis termine ainsi sa longue notice : « This picture does not only honour to the master but to the flemish school. The whole is equally uncommon and excellent, and deserves to be esteemed a picture of the first order ». Il notait encore : « although the painter probably meant only the imitation of nature, yet his figures in shade resemble the painting of Michael Angelo Caravaggio »; en d'autres figures, Robert Foulis crut pouvoir déceler des analogies avec Jordaens, Rubens, van Dyck, même avec Rembrandt et Paul Véronèse Mais que de grands noms!

La minutieuse description de Robert Foulis correspond exactement au tableau de l'Hunterian Museum, et montre, de toute évidence, que la peinture, telle qu'elle se présente à nous aujourd'hui, a beaucoup perdu de son éclat depuis 1776. Fut-elle effectivement expédiée à Londres ? Dans quelles conditions revint-elle à l'Université? Nul n'a pu donner des précisions à cet égard.

La composition comprend deux groupes qui s'équilibrent parfaitement. A gauche, la sainte, agenouillée et résignée, est ligotée par le bourreau assisté d'un garçon et suivi de deux soldats casqués dont l'un, près de la roue, porte une corde, l'autre une pique; la sainte est accompagnée de deux jeunes femmes, l'une en pleurs, l'autre regardant vers l'empereur pour implorer sa pitié. A droite, l'empereur, vicillard à barbe blanche, montre, par un geste impératif, la statue d'un personnage auquel sainte Catherine refuse de se soumettre; un haut dignitaire, coiffé d'un turban avec aigrette, se détourne de la pénible scène; il est entouré d'hommes armés d'une hallebarde. Au milieu et à l'arrière-plan de la composition, dans une vive lumière se détache sur un ciel bleu où apparaît une main tendant la couronne du martyre, un groupe compact de soldats. Les attitudes convergentes des personnages du centre assurent la liaison des deux groupes principaux, la cohésion de la composition.

L'attribution du tableau à Jean Cossiers est-elle justifiée? Notre réponse est affirmative.

Le nom de Cossiers ne devait guère être connu en Ecosse au XVIII° siècle; dès lors ne pouvons-nous admettre que l'attribution était basée sur de très séricuses indications, peut-être sur une tradition ancienne remontant même à l'époque de l'activité de l'artiste? En tous cas, la comparaison du « Martyre de sainte Catherine » avec d'autres peintures de Cossiers, les analogies de coloris et d'éclairage, de technique aussi, les mêmes qualités, voire les mêmes faiblesses et défauts, militent en faveur de l'attribution.

Les traits de sainte Catherine se retrouvent dans une femme couchée à l'avant-plan du « Déluge » à Bruxelles ; l'empereur, vieillard barbu, au facies si particulier, on le reconnaît dans un homme agenouillé également dans le « Déluge »; le haut dignitaire avec sa barbe largement étalée et son turban surmonté d'une aigrette est le même personnage que celui assis entre Jésus et Simon le pharisien dans le tableau avec la « Madeleine » à Malines ; la figure au type méridional, debout derrière le dignitaire, semble inspirée du même modèle que Simon à Malines; le jeune garçon qui aide le bourreau est apparenté au jeune homme à l'aiguière dans ce même tableau de Malines ; la jeune femme en pleurs ressemble à la sainte femme entre la Vierge et saint Jean dans la « Pietà » à Malines, et à la femme jouant du luth dans le tableau « Joyeuse Compagnie » de la Pinacothèque de Munich.

Mais le « Martyre de sainte Catherine » accuse encore d'autres similitudes, d'autres caractéristiques communes aux tableaux de Jean Cossiers : les têtes de femmes, au nez long et mince, à la bouche petite, au menton pointu, aux grands yeux avec les paupières lourdes et gonflées, le regard fixe, atone ; les mains molles aux doigts trop longs ; les pieds, en raccourci, dont tous les doigts aboutissent sur une même ligne comme s'ils étaient de longueur égale, la dimension du gros orteil étant par ailleurs exagérée (ces imperfections dans le dessin des mains et des pieds se constatent souvent chez Cossiers); des draperies lourdes, aux plis larges et profonds, mous et sans style (autre défaut fréquent); le goût de l'orientalisme dans l'accoutrement de certains personnages; une prédilection pour des vêtements fastueux, enrichis d'ornements ; — enfin la peinture assourdie aux ombres opaques ; une technique très libre par endroits.

Dans le « Martyre de sainte Catherine » — composition aux groupements simples — la tonalité générale, fort sombre où jouent des lueurs, est relevée par des taches rouges, bleues, vertes, jaunes et blanches. Les carnations sont imprégnées

d'ombres noirâtres : peinture caravagesque. La tête du bourreau fait songer au réalisme et au coloris espagnols, d'un Ribera ; la femme implorant la pitié de l'empereur se ressent quelque peu de l'influence de Rubens. Le modelé des têtes et des mains est largement traité, de même que les draperies et les accessoires. Les figures à l'arrière-plan sont sommairement, superficiellement indiquées, suivant la manière des caravagesques.

Le « Martyre de sainte Catherine » à Glasgow s'apparente le plus étroitement au « Déluge » de Bruxelles et à la « Madeleine chez Simon » de Malines ; ce sont là aussi les compositions les plus animées dans la série des tableaux religieux de Cossiers. Notons, en passant, que A. von Schneider tient « Madeleine chez Simon » pour l'un des trois plus beaux tableaux de Cossiers à l'église du Béguinage.

Le tableau de l'Hunterian Museum n'a été repéré par aucun historien d'art. Nous ne connaissons pas son histoire avant son arrivée dans la collection Foulis. Fut-il acheté à Bruxelles en 1751 ? Aurait-il été peint également pour l'église du Béguinage, qui possède encore treize tableaux de Cossiers ? Dédiée à saint Libert et à sainte Catherine, elle porte dans sa façade la statue de la sainte sculptée par Faydherbe, ami et, dans un conflit en 1661 avec la corporation des peintres malinois, défenseur de Cossiers ; elle conserve encore aujour-d'hui, outre une autre statue de la sainte, deux tableaux commandés au peintre par la béguine Catherine van Halter, dont l'un d'eux figure la Vierge entourée de saints et parmi eux sainte Catherine... ; de plus, il y existe un « Mariage mystique de sainte Catherine » par Théodore Bocyernans. Sainte Catherine était principalement honorée dans cette église malinoise.

Si, considérant les seuls tableaux à sujets religieux, nous voulons fixer les caractères, les qualités et faiblesses du style de Jean Cossiers, nous signalerons l'ordonnance facile, peu compliquée de ses compositions qu'il a cherché parfois à dramatiser par les attitudes et gestes de ses personnages, mais les visages demeurent généralement inexpressifs, impassibles : ils n'extériorisent pas une réelle émotion, ils ne révèlent pas un état d'âme. La forme, chez Cossiers, ne s'avère pas toujours ferme ; les figures aux arrière-plans, nous l'avons dit, sont négligées, schématisées, sans beaucoup de relief. L'art de Cossiers a quelque chose de décoratif ; il manque d'ampleur, de grandeur. Le coloris sombre — celui des caravagesques évidemment — s'éloigne nettement du coloris vibrant de Rubens ; la tonalité générale gris-verdâtre, gris-noirâtre ou brun-rougeâtre, même apparaît quelquefois terreuse comme dans l'énorme « Calvaire » de l'église

du Béguinage et dans la « Présentation au Temple » au grand Séminaire de Malines. La lumière est plutôt froide et les ombres sont lourdes. Mais le coup de pinceau, franc, vigoureux, rapide, étale largement, généreusement la couleur. Le métier est celui d'un bon peintre.

Des historiens ont déclaré que la peinture de Cossiers était meilleure que son dessin; d'autres ont dit que le dessin était supérieur à la peinture. Contradiction! Pour nous, qualités et défauts coexistent souvent dans un même tableau, et nous trouvons fondée l'opinion d'Erasme Quellin qui, dans ses annotations sur un exemplaire du Gulden Cabinet de Cornelis de Bie, conservé à la bibliothèque de l'Université de Bonn, s'exprimait comme suit : « ...hij... heeft seer wel geschildert en gecoloreirt maer slecht geteckent, 'i gene hy aen syne kinderen ook op het laest van syn leven gesydt heeft hem gebroken te hebben... »

Lorsque le tableau inédit de Glasgow pourra être nettoyé et que réapparaîtront clairement toutes les figures, surtout à gauche et à droite de la composition, restituant à celle-ci son unité première de coloris et de lumière, ce tableau enrichira le catalogue de Jean Cossiers d'une production importante, qui permettra de pénétrer plus avant dans le style personnel de ce peintre, inégal, il est vrai, mais intéressant et méritoire, de déterminer le juste rang qui doit lui être réservé dans le mouvement caravagesque de notre peinture nationale. Nous ne pourrons oublier, alors, que le peintre, en son temps, jouissait d'une excellente réputation ; que ses œuvres connurent le succès ainsi qu'en témoignent les répliques et variantes de certains de ses tableaux de genre. Nous devrons nous rappeler aussi qu'il collabora, pour Rubens, à la décoration de la ville d'Anvers et de la Torre de la Parada ; qu'il peignit à la demande de Peiresc, qui le disait « habile à saisir la ressemblance », les portraits de Caspar Gevartius et d'Erycius Puteanus; que Peiresc en le recommandant à Rubens écrivit à l'illustre anversois : « J'ai trouvé en lui un homme de grand talent : trovatolo molto virtuoso » : c'était en 1626 ; Jean Cossiers avait vingt-six ans.

Arthur LAES.

Le 28 novembre 1947.

# RUBENS ET LA PEINTURE LIÉGEOISE DU XVIIe SIÈCLE (\*)

Liège et Rubens! Deux noms qui semblent presque incompatibles, de par les fortes tendances françaises de la peinture liégeoise des XVIII° et XVIII° siècles. Jusqu'à la Révolution, la capitale de l'ancienne Principauté de Liège ne possédait guère du grand maître d'Anvers qu'une Flagellation (1), enlevée en 1794 à l'Hospice des Incurables par les commissaires de la République, et dont le Musée des Beaux-Arts de Marseille bénéficia. D'autres tableaux flamands de maîtres célèbres du XVII<sup>e</sup> siècle — Jordaens, Sneyders et Teniers notamment — étaient alors visibles à Liège (2). Aujourd'hui encore, à côté de tableaux d'Erasme Quellin, Gérard Séghers (3), Godefroid Maes et François Francken le Jeune, conservés dans les églises, les collections publiques — où, comme au Musée Curtius (4), l'on relève les noms de Jean Breughel de Velours, Jean-David de Heem et Roland Savery — sont très pauvres en belles œuvres de l'école de Rubens (4bis). A peinc peut-on citer deux petites têtes de femme, l'une au Musée diocésain, l'autre au Musée Curtius, toutes deux inédites. Celle-ci, un portrait savoureux, est daté de 1632. La première (Fig. 1) est un précieux portrait de Clara-Serena Rubens, fille du maître (5).

(4bis) Nous connaissons deux œuvres rubéniennes conservées l'une chez le comte d'Oultremont au château de Warfusée, l'autre au Sanatorium pour maladies mentales à Liège. Elles représentent respectivement une Sainte Famille et une Vierge à l'Enfant. (5) Cf. Leo van PUYVELDE, Le génie de Rubens, Bruxelles-Paris, 1943, pl. 20; du même, Les Esquisses de Rubens, Bâle,

<sup>(\*)</sup> Cette étude a fait l'objet de conférences, à Liège et Anvers, le 31 mai 1946 à l'Institut archéologique liégeois, le 30 juillet 1947 lors de la XXXIIe session de la Fédération archéologique et historique de Belgique, le 19 novembre 1948

pour la Société Royale « Le Vieux-Liège ». (1) Cf. S. BORMANS, Tableaux enlevés de Liège par les Français en 1794, dans Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, t. IX (1868), pp. 500, 503; J. HELBIG, La Révolution française à Liège et les Beaux-Arts, dans Conférences de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, Liège, 1889, p. 50; Leo van PUYVELDE, Les Esquisses de Rubens, Bâle, 1948, p. 68, pl. 15.—
Deux Flagellations de Rubens, dont l'une est un « grand tableau », sont mentionnées dans la liste publiée par Bormans.

(2) Cf. Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, t. IX (1868), pp. 498, 500, 501; J. HELBIG, La Peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse, 2º éd., Liège, 1903, p. 418, n. 1.

(3) Cf. J. PHILIPPE, La Contribution wallonne à la peinture dite flomande, Liège, 1948, p. 22.

<sup>4)</sup> Nous préparons la publication d'un inventaire des nombreux tableaux et dessins appartenant aux Musées archéologiques liégeois. Pour le Musée des Beaux-Arts de la ville de Liège, voir le Catalogue paru en 1926.

Cl. Leo van FUTVELLO, L. 5000. 1948, pp. 50, 79, pl. 49. —
Le portrait inédit (Bois; H. 0,365 × L. 0,26) du Musée diocésain de Liège présente, au revers, une note rédigée sur papier, où l'on lit notamment : « Donné à L. Lombard par M. Patureau // Collection Jamin // Acheté à la Vente Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 //. — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 //. — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 //. — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 //. — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 //. — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 //. — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 // — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 // — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 // — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 // — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 // — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 // — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 // — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 // — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 // — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette blanc Bonnardoney // 1000 f. Paris 1876 // — Indications de coloris : chevux bruns, robe verdâtre, chemisette b ayant servi à fixer les deux parties du panneau a attaqué la couleur sur toute une bande du visage qui a pris une teinte rosée. Au-dessus de la tête, on voit la trace d'un clou qui a perforé le bois et fait écailler la couleur sur un cm2 environ. Signalons que le même musée possède un portrait du peintre JACQUES d'ARTOIS (Toile; H. 0,51 × L. 0,43). Dans l'angle supérieur droit, on y lit : Jaques d'Artois // Peintre très renommé // En paysage Vécut à... // Elles son pais... // May 1688 age 76 ans //.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les Liégeois copieront ou s'inspireront encore, occasionnellement il est vrai, des compositions de Rubens. Le délicat coloriste Léonard Defrance, par exemple, nous a laissé deux transcriptions libres (6) de la Flagellation qui, jusqu'en 1794, appartint à l'Hospice des Incurables à Liège (7). Signalons encore qu'un collectionneur de Malmédy possède une copie du Diogène cherchant un homme (Paris, Musée du Louvre), qui a été attribuée à Joseph Rhénasteine (8).

La présente étude envisage sous un angle particulier la plus belle époque de la peinture liégeoise : le XVIIe siècle, pour lequel on peut, sans contredit, parler d'école. Il sera question des rapports de nos artistes mosans avec ceux de l'école flamande que subjugue Pierre-Paul Rubens.

Dans un travail antérieur (9), nous avions déjà exposé les données essentielles des problèmes traités dans ces notes, mais nous n'avons pas cru devoir en renouveler ici l'énoncé.

Autour de Rubens, prodigieux génie centrifuge, « le XVII<sup>e</sup> siècle gravite comme un formidable système planétaire, qui reçoit de lui sa chaleur et qui se suspend en quelque manière aux caprices de son génie. Peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs et gravure sont « informés », transformés et disciplinés par sa puissance créatrice et régulatrice. Il convient toutefois de ne pas oublier que certains « petits mondes » de son époque — pensons à Breughel de Velours, à Siberechts, aux Liégeois du XVII<sup>e</sup> siècle — échappèrent à son attraction » (10).

Infiltrations passagères exceptées, la peinture liégeoise du XVII<sup>e</sup> siècle répugna à la pompe et aux outrances du Baroque. Bien que créée par un élève de Rubens, Gérard Douffet, cette « fille de Rome et de Paris » fit de Poussin son grand modèle et fut rebelle au goût rubénien, tout en transposant à l'occasion les compositions de Pierre-Paul (11). Mais il n'y a là, en ordre principal, qu'in-

Toutes deux sont conservées au Musée des Beaux-Arts de Liège. L'une d'elles est une esquisse. Cf. J. PHILIPPE, (6)La Contribution wallonne à la peinture dite flamande, Liège, 1948, pl. XV.

Constitution de diomine à la perindre dite juminate, Leigh, 1940, pr. 1841.

(8) C'est Mile Hélène van Heule, Conservateur des Musées archéologiques liégeois, qui nous fit connaître la dite copie.

(9) Cf. J. PHILIPPE, La Peinture liégeoise du XVIIe siècle, Bruxelles, 1945.

(10) Cf. P. FIERENS, La Peinture flamande de Bruegel au XVIIIe siècle, Paris, 1942, p. 35.

(11) Cf. FIERENS-GEVAERT, dans Catalogue de l'Exposition de l'Art ancien du pays de Liège au Palais du Louvre, Liège, 1924, p. 75. —L'église de Herve possède une copie (du XVIIe siècle?) d'une Assomption de Rubens. Cf. G. JORISSENNI, dans Chronique archéologique de l'ancien pays de Liège, t. V (1910), p. 45 s.

fluences de figurations. Rappelons aussi que l'un des maîtres de Rubens, Otto Vaenius, fréquenta à Liège l'atelier de Jean Ramey (Liège, vers 1530 - vers 1602/1603), lui-même élève de Lambert Lombard (12).

Si, en général, le rubénisme des maîtres flamands et brabançons s'oppose au poussinisme de leurs confrères liégeois, les contacts entre les peintres de la Flandre et du Brabant et ceux du Pays de Liège sont cependant loin d'être inexistants. Théodore van Loon (vers 1590 — vers 1670) par exemple, qui fut surtout influencé par les Bolonais, « offre dans son œuvre plus d'un point de ressemblance avec les peintres de l'école liégeoise» (13), comme l'a noté le comte J. de Borchgrave d'Altena. A notre tour, nous soulignerons, plus loin, la formation anversoise de Gérard Douffet et de François Walschartz. Mais rappelons tout d'abord à ce propos que Jean TAULIER (14), peintre et graveur bruxellois, établi à Liège vers 1600 et y décédé après 1642, vit passer dans son atelier Douffet, Simon Damery (fixé en Italie en 1616 et mort à Milan en 1640), son neveu, et son beau-fils Renier Lairesse (Liège, 1597 — Vitry-le-François, 1667), sur lesquels il dut nécessairement exercer une certaine influence étrangère à celle de l'école liégeoise. Citons ensuite Dieudonné Delmont (Saint-Trond, 1581 — Anvers, 1644) qui, par son exil et par son œuvre, appartient pleinement à l'école de Rubens, dont il fut l'élève et l'ami.

Vers le milieu du siècle, un épigone de Pierre-Paul, Erasme QUELLIN (Anvers, 1607-1678), fils d'un sculpteur d'origine liégeoise, se réfugia à Liège pour se soustraire à une épidémie qui sévissait en Flandre (15). Il y fut chargé, par Walthère de Liverlo, de peindre pour le maître-autel de l'église des Augustins une toile où figurent les Quatre docteurs de l'Eglise latine glorifiant le Saint-Sacrement, conservée actuellement en la cathédrale Saint-Paul. De plus, Quellin exécuta pour l'église Sainte-Véronique un tableau où l'on voit Gilles Masuyr, curé de la dite église, adorant l'Enfant Jésus porté par sainte Anne et assisté de la Vierge. Cette toile (16), qui illustrerait l'un des épisodes d'une légende

<sup>(12)</sup> Cf. J. HELBIG, La Peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse, 2° éd., Liège, 1903, p. 183 s.; J. BRASSINNE, (12) Ct. J. Fieldis, La Peinture au pays de Liège et sur les ovras de la Melles, 2º eta., Liège, 1903, p. 183 s.; J. Bikhasinke, Documents relatifs à des artistes mosans, dans Bulletin de la Société des Bibliophiles liègois, t. X (1913), pp. 182-187;
 J. PHILIPPE, La Contribution wallonne à la peinture dite /lamande, Liège, 1948, pl. VI.
 (13) Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, t. XLIII (1939-1940), p. 317 s.
 (14) Cf. U. THIEME-F. BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, s.v. Taulier, t. XXXII (1938).
 (15) Cf. L. ABRY, Les Hommes illustres de la nation liègeoise, éd. H. Helbig-S. Bormans (Liège, 1867), p. 195 s.
 (16) Signée dans l'angle inférieur gauche: E. QVELLINIVS INVIN // ET FECIT.

née dans la paroisse, n'a pas changé de destination. Le Dr Gustave Jorissenne attribuait au même artiste. « selon toute vraisemblance », un Christ en croix de l'église de Jupille, dans lequel Pierre-Paul « figure sous le froc d'un franciscain, œuvre admirable, où le pinceau fougueux et pathétique de Rubens semble se manifester» (17). D'autres travaux de Quellin ou de son genre existaient encore à Liège. Ainsi, en 1797, la collection liégeoise qui appartint en commun à Léonard Defrance et Henri Fassin, peintres, et à Pierre-Joseph Henkart, notaire, comptait une Sainte Famille qui lui était attribuée (18).

A l'époque où Erasme Quellin demandait l'hospitalité à Liège, le très classique Bertholet FLEMALLE, fuyant les luttes politiques dont la Cité de Saint Lambert était le théâtre vers 1649, se réfugiait à Bruxelles (19), jusqu'en 1651, accueilli par le comte de Monterey, gouverneur des Pays-Bas.

Il ne sera peut-être pas inutile de rappeler que Bertholet Flémalle et Gabriel Lambertin (né vers 1620), peintre liégeois qui séjourna plusieurs années en Italie et dont l'œuvre est inconnue, eurent comme élèves, le premier Lambert Blendeff (né à Liège (?) vers 1650, mort à Louvain en 1721) (20), nommé peintre de la ville de Louvain en 1677, et le second, Jean-François Douven (Ruremonde, 1656-Dusseldorf, 1727) (21).

Ajoutons enfin à ce qui précède que Nicolas HANSON (22), peintre établi à Stavelot, est l'auteur d'une Pieta conservée là-bas dans la chapelle de l'Institut Saint-Remacle. Ce tableau, signé et daté de 1664, est une réplique réduite, inversée et avec quelques variantes -- notamment l'adjonction d'un donateur -, de la Pieta au saint François de Rubens, exécutée en 1620 pour l'église des Capucins de Bruxelles et aujourd'hui aux Musées Royaux des Beaux-Arts. L'un des

Chronique archéologique de l'ancien pays de Liège, t. IV (1909), p. 31, n. 1.

Cf. J. H., La Collection de tableaux appartenant à Henkart, Defrance et Fassin, dans Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, t. XVI (1881), p. 396.

Le Châtiment d'Héliodore, que M. L. Dewez (cf. La Vie wallonne, t. VIII, 1927-1928, p. 140) et nous-même étions tentés de rattacher au séjour de Flémalle à Bruxelles, a été acquis par le Musée des Beaux-Arts de la capitale à la vente Hancart (Liège), en 1854. (Cf. E. FETIS, Catalogue descriptif et historique du Musée royal de Belgique, Bruxelles, 1869,

Liege et sit les oords de la Mellie, 2° ed., Liege, 1903, p. 402 s.; U. THIEME-T. BECKER, Mansaet-Ectation, 3. C. Domen Jan Frans), t. IX (1913).

(22) Cf. F. DANDRIFOSSE, Les peintres Hanson de Stavelot, dans Folklore Stavelot — Malmedy — St.-Vith, t. IX (1939), pp. 55-59, 1 pl. Voir aussi A. PINCHART, Archives des arts, t. III (Gand, 1881), p. 226; U. THIEME-F. BECKER, Künstler-Lexikon, s.v. N. Hanson, t. XVI (1923). — Signalons qu'un dessin de Jean-Joseph Hanson, nommé peintre de la cathédrale Saint-Lambert de Liège en 1776, passa dans une vente de gravures organisée à Liège, chez le libraire L. Gothier, le 11 avril 1946. Il représente un « Donjon dans la montagne », est signé et daté de 1796. Il figurait au stale de la cathédrale Saint-Lambert de Liège en 1776, passa dans une vente de gravures organisée à Liège, chez le libraire L. Gothier, le 11 avril 1946. Il représente un « Donjon dans la montagne », est signé et daté de 1796. Il figurait au stale de la cathédrale Saint-Lambert de la cathédrale saintcatalogue de la dite vente sous le nº 176, et sut acquis par Mme Alexandre-Hanson, de Liège. Le Musée de Verviers possède un tableau du même peintre (cs. M. PIRENNE, Catalogue des peintures du Musée communal de Verviers, 1943, p. 12). Voir aussi J.-S. RENIER, Catalogue de dessins d'artistes hégeois..., Verviers, 1874, p. 157.

enfants de Nicolas Hanson, Gérard, né à Stavelot le 2 janvier 1662 et décédé à Liège avant le 27 août 1712, fut peintre comme lui. On connaît de sa main une faible Crucifixion, signée et datée de 1682, qui orne le maître-autel de l'église de Lommersweiler-lez-Saint-Vith (23). La composition évoque une toile du Musée du Louvre attribuée tantôt à Rubens, tantôt à Van Dijck (24)

Nos exemples d'échanges entre les écoles liégeoise et flamande prouveraient déjà à suffisance les contacts artistiques dont nous avons parlé. Pour des raisons diverses, les peintres des deux groupes nouèrent des relations, sans doute fécondes. Envoyées au dehors et parfois y exécutées sur place, comme dans le cas d'Erasme Quellin, leurs œuvres servaient en quelque sorte de manifestes. C'est grâce à d'éclectiques commandes que les églises liégeoises Saint-Paul et Sainte-Foi possèdent chacune un Gérard Séghers (25), et l'église des Bénédictines deux toiles de l'Anversois Godefroid Maes, et qu'a pris place au Musée de Malines un groupe de portraits peint en 1629 par Jean Bologne (+Liège, 1664) (26), élève de Pierre Dufour.

En Italie où étudièrent tant de maîtres flamands et liégeois, les uns et les autres curent l'occasion de vivre dans une communion d'idéal artistique, né d'un même amour des créations si variées de la peinture ultramontaine.

Les extraits des archives paroissiales romaines publiés en 1942 par M. G.J. Hoogewerff contiennent de précieuses indications sur les peintres liégeois, Gérard Douffet entre autres, qui ont séjourné à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle. Ils nous ont notamment révélé l'existence de plusieurs Liégeois et Wallons inconnus, dont Pierre Van Dyck (27) et Demani (28). Malgré son nom flamand, le premier, né vers 1595 et décédé à Rome en 1657, est d'origine liégeoise. Le second, un a pittore da Liesi », réside à Rome, en 1643, avec un peintre flamand nommé Jean-Baptiste Gellis. Quelques noms de peintres « flamands », tels Dominique Cursio (ou de Cursi) (29) et Guillaume « Walschartz », étaient vraisemblablement ceux de Liégeois. En 1641, nous trouvons maître Dominique vivant en compagnie

<sup>(23)</sup> Cf. H. MASSANGE de COLLOMBS, Inventaire des objets d'art et d'antiquité conservés dans les églises, chapelles et presbytères du canton de St-Vith, Tongres, 1931, pl. IV.
(24) Cf. P. P. Rubens. L'œuvre du maître, Paris, Coll. Classiques de l'Art, pl. 150.

<sup>(24)</sup> Cf. J. S. RENIER, Inventaire des objets d'art renfermés dans les monuments civils et religieux de la ville de Liège, Liège, 1893, pp. 200, 266; La Descente de Croix du couvent des Capucins de Spa, tableau disparu à la Révolution française, dans Chronique archéologique de l'ancien pays de Liège, L. XXXVIII (1947), pp. 83-87, 1 fig.
(26) Cf. J. HELBIG, La Peinture au pays de Liège, 2° éd., Liège, 1903, p. 202.
(27) Cf. G. J. HOOGEWERFF, Nederlandsche Kunstenaars te Rome (1600-1725). Uittreksels uit de parochiale Archieven, dans

Studiën van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome, t. III (1942), pp. 96. 97, 99, 103, 105, 114, 115, 117, 119, 132,

<sup>133, 136, 171, 183, 198, 202, 203.</sup> (28) Cf. G. J. HOOGEWERFF, op. c., p. 113. (29) Cf. G. J. HOOGEWERFF, op. c., p. 110.

du peintre flamand Salomon Baccalè, qui, en 1630, habitait avec l'Anversois Corneille Schut, artiste décédé en 1636. Signalé en 1633-1637, le Guillaume Walschartz (30) des archives romaines fut le compagnon du Bruxellois Louis Primo et de l'Anversois Vincent Adriaensz.

Au temps où fut créée la fameuse Descente de Groix de Rubens, conservée en la cathédrale d'Anvers, Liège ne comptait pas de maîtres capables de former et d'entraîner des disciples dans leur propre tradition : l'école liégeoise du XVII<sup>e</sup> siècle était encore à créer. Ainsi, avant de partir pour l'Italie, force fut à Gérard Douffet et à François Walschartz — deux artistes doués, parmi les plus anciens de ce siècle, et de la même génération — de demander à l'école anversoise ce que celle de Liège ne pouvait alors leur donner : de grands modèles. Si le néo-romanisme eut la vie plus longue à Liège qu'à Anvers, il est des emprises auxquelles un artiste ne peut se soustraire, et le grand Pierre-Paul jouissait d'un tel prestige qu'aucun débutant — pas même Van Dijck — ne pouvait y demeurer insensible.

Gérard DOUFFET, né à Liège en 1594 et décédé dans la même ville entre 1661 et 1665 (31), travaille, de 1612 à 1614, dans l'atelier de Rubens, rentré d'Italie depuis 1608. Les plus beaux portraits du fondateur de l'école liégeoise, bien dessinés et composés, aux chairs qu'anime un coloris chaud, « évoquent ceux que Pierre-Paul peignit peu après son retour en Flandre; calmes, dignes, ils prolongent l'art des grands portraitistes de la fin du XVI° siècle et annoncent l'individualité propre au portrait « baroque » (32). Citons, à ce propos, le Sébastien La Ruelle (33) de l'hôtel liégeois van der Heyden à Hauzeur, daté 1636, et, peutêtre, deux portraits de la Pinacothèque de Munich, des pendants datés 1617 : un marchand et sa femme (34). Le riche négociant au pourpoint de damas noir à manches de soie violette, tient des gants dans la main gauche relevée à hauteur de la poitrine. Un chapeau, une noix muscade et des clous de girofle sont déposés, à la gauche du personnage, sur une petite table recouverte d'un tapis vert. La tête, d'un rendu magistral, rappelle celle d'Antoine Mor, dans l'autoportrait du Musée des Offices à Florence. L'atmosphère du portrait de la femme

<sup>(30)</sup> Cf. G.J. HOOGEWERFF, op. c., pp. 102, 104, 236.
(31) Cf. Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois, t. X (1913), p. 200.
(32) FIERENS-GEVAERT, dans Catalogue de l'Exposition de l'Art ancien du pays de Liège au Palais du Louvre, Liège, 1924, p. 74.

<sup>(33)</sup> Cf. J. PHILIPPE, La Peinture liégeoise au XVII<sup>o</sup> siècle, pl. II. (34) Cf. J. HELBIG, L'Art mosan, t. II (Bruxelles, 1911), pll. pp. 32/33, 36/37.



(Photo J. Maes, Liège)

PORTRAIT DE CLARA-SERENA RUBENS

Fig. I



Collection du baron M. de Silve-Longchamps, à Liège



Fig. 3 François Walschartz (Liège, 1595-1675?) SAMSON TRAHLPAR DALILA

(Négatif A. C. L. Bruxelles)

Musée Curtins, à Liège



Fig. 4 (Négatif A. C. L. Bruxelles)

François Walschartz (Liége 1595-1675?) L'ADORATION DES BERGERS

Eglise Saint-Antoine à Liège



Fig. 5 (Négatif A. C. L. Bruxelles) François Walschartz (Liège 1595-1675.2) (atribué à) PIETA (dessin au lavis) Musée des Beaux-Arts de Liège

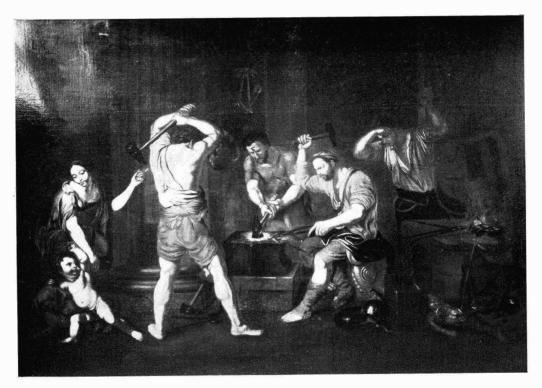


Fig. 6 (Photo C. Robyns, Liège)
Gérard Douffet (Liège, 1594-1661/1665)
VÉNUS ET L'AMOUR DANS LA FORGE DE VULCAIN
Collection André Braham, à Liège



Fig. 7 (Négatif A. C. L. Bruxelles)

Jean-Guillaume Carlier (Liège, 1638-1675) (attribué à)

LE CHRIST LAISSANT VENIR A LUI LES PETITS ENFANTS (avant restauration)

Sunatorium pour maladies mentales, à Liège



Fig. 8 (Négatif A. C. L. Bruxelles)

Antoine ROCKA (Frère Mineur à Saint-Trond, mort à Rome vers 1660)

ASCENSION (signée et datée 1657)

Presbytère de Schuerhoven



Fig. 9 (Négatif A. C. L. Bruxelles)

Jacques Nicolai (Dinant, 1605 - Namur, 1678) LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE du marchand est celle des œuvres de Corneille de Vos. Massive et raide, la dame paraît peu à l'aise dans sa lourde robe de soie violette qu'ornent des fourrures.

D'aucuns ont voulu retirer du catalogue de Douffet, pour les donner à l'école de Harlem (35), les portraits de Munich que Jules Helbig (36) avait attribués au maître liégeois, qui, en 1617, séjournait en Italie. Le Dr. G.J. Hoogewerff, avec qui, à Rome, en 1947, nous avons eu un entretien à ce sujet, penche également pour une origine hollandaise (37). A notre avis, si cette opinion est renforcée par l'examen comparatif de portraits attribués à Pieter Feddes (38) et à Abraham de Vries (39), des rapprochements peuvent également être établis avec des œuvres liégeoises, comme le portrait de Marie Hocht (Fig. 2) appartenant au baron de M. de Sélys-Longchamps et attribué à Gérard Douffet.

Nous avons pu voir à Rome (40), grâce à une aimable indication de M. Hoogewerff, une toile (L. 2m.11) que certaine tradition attribuerait à Douffet : La reine Thomyris faisant plonger la tête de Cyrus dans un vase de sang. Mais cette ceuvre, que possède le marquis Cuggia di San Orsola, est une copie fidèle de la gravure — qui date de 1630 — de Paul Pontius d'après Rubens (41). Les carnations plus ternes et le coloris plus mat que chez les Flamands n'infirment pas une origine liégeoise possible. Le rouge est la note dominante, et l'on trouve du rose à l'étendard, ainsi qu'au plumet du chapeau d'un personnage placé à gauche. La robe de la reine des Scythes est blanche rehaussée d'or.

Dans ses peintures religieuses — notamment l'Invention de la Sainte-Croix de la Pinacothèque de Munich, — l'accent caravagesque est assez prononcé. Gérard Douffet, à travers Rubens et par l'Italie, subit la forte emprise de l'art de l'Amerighi. Certaines de ses compositions présentent des réminiscences de tableaux célèbres de son maître Rubens : telles, respectivement une grande toile et un dessin, la Descente de Croix de l'église de l'ancienne abbaye de Cornelimunster (42) et l'Erection de la Croix (43) du Musée des Beaux-Arts de Liège. Celle-ci est datée de 1615.

<sup>(35)</sup> Cf. J. BOSMANT et J. PHILIPPE, Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art wallonnes conservées en Allemagne, dans Chronique archéologique de l'ancien pays de Liège, t. XXXVII (1946), pp. 29, 36. Voir aussi J. BOSMANT, Réparations

Chromque archeologique de l'ancien pays de Liège, t. XXXVII (194b), pp. 29, 3b. Voir aussi J. BOSMANT, Réparations artistiques, dans La Vie vuellonne, t. XXI (1947), p. 45s.

(36) La Peinture au pays de Liège, 2º éd., p. 239.

(37) L'étude des armoiries qui figurent sur les portraits en question pourrait peut-être fournir des données intéressantes.

(38) Cf. A. P. A. VORENKAMP-A. WASSENBERGH, Pieter Feddes Harlingensis. Zeventiende-eeuwsche schilderkunst in Friesland, dans Oud-Holland, t. LVII (1940), pp. 1-13, fig. 3, 4, 6, 8.

(39) Portrait d'homme, au Palais Pitti à Florence.

 <sup>(40)</sup> Chez la baronne Abiguente, 2 Piazza Cairoli.
 (41) Cf. L. LEBEER, Pierre-Paul Rubens et l'art de la gravure, dans Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, t. XLV (1941), p. 2003, pl. XXII.
(42) Cf. J. HELBIG, La Peinture au pays de Liège, 2° éd., p. 240.
(43) Cf. J. S. RENIER, Catalogue de dessins d'artistes liégeois d'avant le XIX° siède...Verviers, 1873, p. 23s.; comte J.de BORCH-

Alfred Michiels avait découvert une Déposition de Croix de Douffet qui appartenait à Félix Bamberg, consul général d'Allemagne à Messine, lequel envoya ce tableau à Anvers pour l'Exposition rétrospective du troisième centenaire de Rubens. « Les ombres fortes du divin cadavre et des linges prodigués sous lui, autour de lui, donnent au travail un relief et une vigueur extraordinaires. La couleur est d'une intensité, d'une science prodigieuses ; dans cette lugubre symphonic, le manteau pourpre de saint Jean introduit seul une note moins sépulcrale, une note qui rappelle le monde des vivants. Jamais scène de la Passion n'a été exprimée d'une manière plus tragique. Ribéra aurait pu signer cette toile, qui soutiendrait sans désavantage la proximité des siennes » (44). C'est, d'après Michiels, à l'époque où Douffet était sous l'emprise rubénienne, qu'a dû être exécutée cette Déposition de Croix, à laquelle nous ajouterons une Vénus dans la forge de Vulcain, dont il existe à Liège deux exemplaires, l'un au Musée des Beaux-Arts, l'autre — monogrammé GD, et le meilleur sans conteste — dans la collection de M. André Brabant (Fig. 6), chef de division du Gouvernement provincial de Liège (44bis). Enlevée d'une touche large et grasse, cette Forge de Vulcain au coloris vif et fort « remet en mémoire, par ses ombres diaphanes, par les tons fins de ses lumières, que l'auteur avait reçu les leçons de Pierre-Paul» (45).

Ayant peint encore une Judith (46) d'après Rubens, en s'inspirant vraisemblablement de la gravure de Corneille Galle (vers 1610), un Prométhée (47) et quelques portraits, Douffet se rend à Rome en 1614. Il ne reverra Liège qu'en 1623.



Fils d'un orfèvre d'origine anversoise établi à Liège, François, alias Jean, WALSCHARTZ (48), contemporain du peintre Guillaume Walschartz qui séjournait en Italie en 1633-1637, naquit à Liège à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle — en 1595 selon le chanoine Hamal —, et mourut dans la même ville, en 1665 pour

GRAVE d'ALTENA, dans La Passion du Christ dans l'art ancien au pays mosan, Liège, 1935, p. 38.

(44) A. MICHIELS, Van Dyck et ses élèves, 2° éd., Paris, 1882, p. 291.

(44) Dis) Cf. J. HELBIG, La Peinture au pays de Liège, 2° éd., Liège, 1903, p. 240 s.; J. LEJEUNE, La Principauté de Liège, Liège, 1948, fig. p. 154. — Le tableau que possède M. Brabant a figuré à la section Art et Folklore de l'Exposition organisée en 1947 en commémoration du centenaire de l'A.I.Lg.

(45) A. MICHIELS, Histoire de la peinture flamande, 2° éd., t. X (Paris, 1876), p. 132.

<sup>(45)</sup> A. MICHIELS, Histoire de la peinture flamande, 2º éd., t. X (Paris, 1876), p. 132.
(46) Cf. A. von SCHNEIDER, Caravaggio und die Niederländer, Marbourg, 1933, p. 114 s.; L. LEBEER, Pierre-Paul Rubens et l'art de la gravure, dans Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, t. XLV (1941), p. 190, pl. VIII.
(47) En 1910, ce tableau appartenait au baron de Villensagne, de Bruxelles (cf. G. JORISSENNE, Les Œuvres de Douffet, dans Chronique archéologique de l'ancien pays de Liège, t. V (1910), p. 97.
(48) Voir notre étude Les Walschartz, artistes mosans du XVIIº siècle (à paraître). Cf. Chronique archéologique de l'ancien pays

de Liège, t. XL (1949), p. 34.

Louis Abry, en 1675 suivant Saumery et Hamal. D'aucuns donneront plus de crédit à la seconde date de décès, du fait que le 3 septembre 1666 les procès verbaux des réunions capitulaires de la collégiale Saint-Servais à Maastricht enregistrent un paiement vraisemblablement destiné à l'artiste. Les quatre plus anciennes mentions certaines du maître, toutes du XVIIº siècle, sont à trouver dans une chronique latine de Nicolas Nessels, un recueil de poésies de l'Italien Antonio Abbondanti, les archives westphaliennes et le « Schildersregister » de l'Amsteldamois Jan Sysmus.

Cet artiste intéressant et peu connu, qui a retenu, en faible écho certes, la leçon de Rubens et celle des Italiens, comme Guido Reni et Antiveduto Grammatica, tranche par son sens de la couleur dans le petit monde poussinesque des peintres liégeois de la suite de Gérard Douffet.

Walschartz, fils de maître France et de Marie Debois, et petit-fils des époux Walschartz-Van Rommel (49), apprit à dessiner et à graver sous la direction de son père, qui acquit le métier d'orfèvre à Liège, en 1590-1591 (50). Son apprentissage se continuera à Anvers, d'abord chez un peintre dont le nom ne nous est pas connu, et, ensuite, par l'étude des œuvres de Rubens que, peut-être, des gravures lui révélaient (51). Nicolas Poussin, aux dires de Bellori et de Félibien, s'était aussi découvert à l'examen de gravures, celles de Marc-Antoine d'après Raphaël et Jules Romain. A Anvers, se consacre la primauté de Rubens. Depuis la Descente de Croix qui avait enflammé l'imagination du jeune Van Dijck, le grand Anversois est à sa seconde manière.

Walschartz a-t-il été l'élève ou seulement l'imitateur de Pierre-Paul? Les deux panneaux du peintre liégeois en l'église Saint-Antoine, à Liège, et une toile de Mechelen-sur-Meuse prouvent que Walschartz se plut à copier un maître de prédilection, mais c'est en partant d'une simple présomption que des historiens d'art firent du Liégeois un élève de Rubens. Les listes des francs-maîtres, apprentis ou fils de maîtres et les comptes de la corporation de Saint-Luc conservés à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers ne font pas état du nom de notre peintre entre les années limites 1605 et 1620 (52). Si Walschartz n'a jamais été

<sup>(49)</sup> Cette utile indication sur l'ascendance du peintre François Walschartz est l'apport nouveau d'une communication

de M. J. Brassinne consacrée à l'artiste et saite à l'Institut archéologique liégeois en 1949.

(50) Cs. J. BREUER, Les Orsèvres du pays de Liège. Une liste des membres du métier, dans Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois, t. XIII (1935), n° 842. (51) Cf. L. ABRY, Les Hommes illustres de la nation liégeoise, p. 207 ; [SAUMERY], Les Délices du Païs du Liège, t. V (Liège,

<sup>1744),</sup> p. 300. Comm. de M. l'Administrateur de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers, 9 décembre 1942. — Voir P. ROM-

BOUTS-T. van LERIUS, « De Liggeren » en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucas-Gilde.

régulièrement inscrit comme « apprenti » chez aucun des maîtres reconnus par la Gilde, il aura travaillé à Anvers à titre officieux, comme élève amateur. Par ailleurs, les Archives de l'Etat (53) et les Archives communales (54) de la ville d'Anvers ne posséderaient pas de documents relatifs au peintre liégeois.

Plusieurs tableaux conservés (55) de Walschartz sont des transpositions inversées d'œuvres de Rubens, le Liégeois s'étant vraisemblablement servi de gravures d'après Pierre-Paul. Ce sont : l'Adoration des Bergers et l'Adoration des Mages de l'église Saint-Antoine à Liège, l'Adoration des Mages du presbytère de Mechelen-sur-Meuse et Samson trahi par Dalila du Musée Curtius à Liège. Les deux premiers sont antérieurs au voyage d'Italie du maître, voyage qui se place en 1620 au plus tôt.

L'Adoration des Bergers et l'Adoration des Mages de l'église Saint-Antoine à Liège sont deux pendants (Bois, L. 1m.00× H. 0,65). Le premier panneau (Fig. 4) offre de frappantes analogies de composition avec l'Adoration des Bergers de Rubens aujourd'hui au Musée de Marseille (56). De celle-ci, il existe des gravures de Luc Vosterman datées de 1620 et, du même, au Louvre, un dessin retouché par Rubens (57). L'Asile de la Vicillesse, à Liège, conserve une petite toile (0m.35 × 0m.24), signée M. A. Breydel, qui reproduit la gravure de Vosterman. Avec même composition d'ensemble, une autre toile (0m.47 × 0m.31), vendue à Liège en mars 1944, était attribuée à François Francken (58).

La toile de Marseille formait la prédelle du triptyque de l'église Saint-Jean à Malines qui fut commandé à Rubens, par l'administration paroissiale de Saint-Jean, le 27 décembre 1616. Le panneau central de ce triptyque, copié à deux reprises par Walschartz, arrive à Malines, venant d'Anvers, le 27 mars 1619 (59).

Dans le Rubens de Marseille, la Vierge est assise derrière la crèche et regarde doucement une vicille femme en prière; dans le tableau de Walschartz, Marie vètue d'une robe verte et d'un manteau blanc décoré or — adore agenouillée

<sup>(53)</sup> Comm. de M. le Conservateur des Archives de l'Etat à Anvers, 22 août 1942. (54) Comm. de M. J. COOLS, des Archives communales de la ville d'Anvers, 22 août 1942.

Nous n'avons pu encore examiner la Sainte Famille de l'église des Capucins à Malmédy, toile que M. MASSANGE de COLLOMBS (Inventaire des objets d'art et d'antiquité conservés dans les églises, chapelles et presbytères du canton de Malmédy, Liège, 1930, n° 165) et H. REINERS (Die Kunstdenkmaler von Eupen-Malmedy, Düsseldorf, [1935], p. 323 s.) donnent

<sup>(56)</sup> Cf. M. ROOSES, L'Œwre de P. P. Rubens, t. I (Anvers, 1886), p. 218 s.; P. P. Rubens. L'œwre du maître, Paris, Coll. Classiques de l'Art, pl. 166. — Toile, L. 1m.00×H. 0m.65.
(57) Cf. M. ROOSES, σp. ε., t. I, p. 223 ct pl. 53. — Voir aussi P. P. Rubens. L'œwre du maître, Paris, Coll. Classiques de

l'Art, pl. 198 (Adoration des Bergers de Rubens que conserve la Pinacothèque de Munich).

<sup>(58)</sup> Cf. Catalogue de la vente publique d'une importante collection de tableaux anciens et modernes à la salle de la Royale Liégeoise, à Liège, nº 52. — Ce catalogue indique par erreur : Aderation des mages. — Signalons que la cathédrale de Liège possède une série de six panneaux (signés) de François Francken le jeune (cf. J. S. RENIER, Inventaire des objets d'art renfermés dans les monuments civils et religieux de la ville de Liège, Liège, 1893, p. 264).

Cf. M. ROOSES, op. c., t. I, pp. 201, 218-220.

l'Enfant et joint ses prières à celles de deux beaux anges. Le chien est absent du panneau de Liège. Ce sont là les seules différences notables entre les compositions des deux peintures.

Comme parfois les artistes italiens, et même Annibal Carrache, Walschartz a voulu perpétuer le geste de la Vierge du XVe siècle, joignant les mains pour adorer Jésus (60). Dans sa toile de Marseille, Rubens, fidèle à la nouvelle formule italienne, avait adopté le thème de Marie écartant les langes de l'Enfant pour le laisser admirer. Après son voyage d'Italie, Walschartz traitera ce motif dans l'Adoration des Bergers de l'église de Foy Notre-Dame près Dinant.

Le meilleur morceau du panneau de Walschartz est la bergère portant à la mode antique une cruche sur la tête. Comme Rubens, le peintre liégeois a tenu à mettre bien en évidence cette « figure de statuaire », ce corps à la ligne harmonieuse et souple, que moule à ravir une blouse rouge et une robe jaune et blanche. La sculpturale porteuse de cruche fait dans l'ensemble un peu conventionnel une belle tache de couleur.

L'Adoration des Mages (Toile, II. 1m.47 x L. 1m.22) (61) du presbytère de Mechelen-sur-Meuse fut donnée à l'église de cette localité par Engelbert Boonen (+1629), docteur en théologie et prévôt de Saint-Servais à Maastricht (62). C'est une copie réduite (63) du panneau central du triptyque de Rubens en l'église Saint-Jean à Malines (64), et il apparaît très probable que Walschartz ait imité une gravure de Luc Vosterman d'après l'œuvre précédente. La gravure, conforme au tableau de Pierre-Paul, date de 1620. Communs à la première et à la toile de Walschartz sont le sens de la scène — inverse à celui du panneau peint par Rubens — et la manière dont la Vierge tient l'Enfant, manière que l'on retrouve dans une esquisse de Rubens appartenant au Musée métropolitain de New-York (65).

Voici quelques indications sur le vigoureux coloris de ce tableau : la robe verte de la Vierge qui laisse apparaître un bout de corsage blanc a des plis profonds marqués d'ombres noires ; sur la manche rouge clair du bras gauche se

61

<sup>(60)</sup> Cf. E. MALE, L'Art religieux après le Concile de Trente, Paris, 1932, p. 247.
(61) Cf. J. PHILIPPE, La Peinture liégeoise au XVII<sup>e</sup> siècle, pl. V.
(62) Cf. P. GORISSEN, Nicolaas Nessels, dans Verzamelde Opstellen, Hasselt, t. XIV (1938), p. 284 s. Voir aussi M. GORIS-

SEN, De Heide en de Schuttery van Mechelen aan de Maas, dans ibid., t. VI (1930), p. 121 s.

(63) Le presbytère de Beyssem sous Velthem et l'église de Saint-Hubert-en-Ardenne en possède chacun une autre. Celle (63) Le presoytere de beyssem sous veitnem et l'église de Saint-Rubert-en-Artonne en possede chacun une autre. Cene de Beyssem est due au pinceau de Corneille de Vos et est datée de 1624 (cf. Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie, t. LXV (1926), p. 150 s.). Deux autres copies se trouvent aussi à Liège, l'une à la cathédrale Saint-Paul, l'autre à l'Asile de la Vieillesse.
(64) Cf. P. P. Rubens. L'auvre du maître, Paris, Coll. Classiques de l'Art, pl. 164.
(65) Cf. Leo van PUYVELDE, Les Esquisses de Rubens, Bâle, 1948, pp. 21, 56, 69, pl. 19.

jouent des reflets jaunes ; le peintre a jeté sur le dos de Marie un manteau vert sombre : saint Joseph qui se tient dans la pénombre est brossé dans une tonalité brune, et le mage tenant un encensoir a revêtu un manteau d'un rouge éclatant.

Une seconde copie réduite de Walschartz —, mais, comme la copie anonyme de l'église de Saint-Hubert-en-Ardenne, incomplète pour la partie supérieure, de l'Adoration des Mages de Rubens en l'église Saint-Jean à Malines se trouve à l'église Saint-Antoine de Liège. Nous en attribuerons une autre au maître liégeois : celle conservée à l'Asile de la vieillesse à Liège (66).

En 1913, Ferdinand Eymael fit don à l'Institut archéologique liégeois «d'une œuvre du peintre liégeois Walschaerts » provenant de la collection d'Erasme Pâque, dont il était un des héritiers et en mémoire de qui il transmit le tableau (67); c'est une toile (L. 1m.52 × H. 1m.21) qui représente Samson trahi par Dalila (Fig. 3).

Samson dort sur les genoux de Dalila, qui, assise sur une couche très basse, a le buste redressé, la poitrine nuc. Hors du lit, pend le bras droit du juge des Hébreux. A droite et à l'avant-plan du groupe des amants, un homme debout, les manches retroussées, coupe les cheveux noirs de l'hercule, dans lesquels réside sa force physique. Derrière la courtisanc et le coiffeur improvisé, chaussé de bottes brunes, se distingue une vicille femme qui indique l'endroit par où, sans doute, les Philistins doivent entrer.

Cette toile semble dériver d'une œuvre de Rubens conservée à Hambourg (Collection Neuerburg) (68) et gravée par Jacques Matham. Henri Hymans datait de 1615 la planche de Matham, mais, d'après Max Rooses, le tableau doit être de cinq à six ans antérieur à cette date (69).

Le Samson et Dalila de Walschartz est dans le sens de la grayure, c'est-à-dire inverse à celui du tableau de Rubens.

Dans la toile du peintre liégeois, les rappels de composition de celle de Rubens sont visibles. Qu'il suffise de signaler les mêmes personnages principaux, leur attitude et leur groupement. Mais les formes athlétiques propres au

Catalogue de l'Exposition du Patrimoine artistique de l'Assistance publique de Liège, Liège, 1950, pl. XI.Voir aussi J. PHILIPPE, l'Exposition du Patrimoine artistique de l'Assistance publique de Liège, dans La Vie wallonne, t. XXIV (1950), p. 129.

Cl. Chronique archéologique de l'ancien pays de Liège, t. VIII (1913), p. 1:4. Voir aussi Registre d'entrée du Musée Curtius à Liège,

II, p. 252 (annexe).

(68) Cf. M. ROOSES, op. c., t. I, p. 143 s.; H. G. EVERS, Peter-Paul Rubens, Munich, [1942]. fig. 57-59; du même, Rubens und sein Werk, Bruxelles, 1943, fig. 54-55.

<sup>(69)</sup> Cf. M. ROOSES, op. c., t. I, p. 143.

titan anversois ont, dans le tableau de Walschartz, perdu leur puissance. Le peintre liégeois est resté classique par le dessin.

Artiste réceptif qui n'a pas enflé ses emprunts, Walschartz fut un coloriste à la flamande, et les dessins du Musée des Beaux-Arts de Liège qui lui sont attribués reflètent cette particularité. Ces dessins (70) qui montrent une manière plus libre que dans les tableaux, révèlent chez le maître liégeois un sens nuancé des valeurs. L'un de ces dessins (Fig. 5) n'est pas sans analogies de composition avec les *Pieta* d'Antoine Van Dyck aux Musées d'Anvers et de Berlin.

François Walschartz est un habile coloriste qui se souvient de la Flandre de Rubens. Comme Gérard Douffet, il vient du grand maître anversois, mais semble rester plus rubénien que le fondateur de l'école liégeoise. Bien que l'on distingue des réminiscences italiennes dans ses ceuvres postérieures au voyage d'Italie, Walschartz ne s'est jamais entièrement soustrait à l'emprise anversoise. C'est le plus « flamand » des peintres liégeois du XVII° siècle.



Le beau métier de Jean-Guillaume CARLIER (Liège, 1638-1675) classe le grand disciple de Bertholet Flémalle au premier rang des maîtres liégeois. Carlier est peintre dans toute l'acception du terme.

Quoique le plus intransigeant des véristes liégeois, il ne connut peut-être pas l'Italie. On a souligné par ailleurs son évolution vers le poussinisme, qui permit l'éclosion de ses *Martyre de saint Denis*, dont pourtant un dessin (Musée des Beaux-Arts de Liège) rappelait à J.S. Renier (71) les œuvres de Pierre-Paul. Mais Rubens n'aurait-il pas une part dans la formation de son art ?

Pour s'en convaincre, il n'est besoin que d'examiner la remarquable Crucifixion du Musée communal de Verviers (72), dont il existe une réplique dans la
chapelle du Grand Séminaire de Liège. Les personnages, le Christ en particulier,
ont une ossature et une ampleur de formes que justifieraient des rapports avec
l'école anversoise. Et la même remarque s'appliquerait au Christ laissant venir
à lui les petits enfants (Fig. 7), du Sanatorium pour maladies mentales à Liège.
Cette toile pouvait être attribuée au maître avec quelque certitude, avant qu'un

<sup>(70)</sup> Nous étudions ces dessins dans notre étude Les Walschartz, artistes mosans du XVIIe siècle (à paraître).

 <sup>(71)</sup> Catalogue de dessins d'artistes liégeois... Liège, 1873, p. 132.
 (72) Cf. comte J. de BORCHGRAVE (l'ALTENA, La Passion du Christ dans l'Art ancien au poys mosan, Liège, 1935, p. 36 et pl. frontispice; J. PHILIPPE, La Contribution wallonne à la peinture dite flamande, pl. VIII.

nettovage ne fit apparaître une peinture claire où l'on ne retrouve guère le Carlier vigoureux colorite (73).

Deux religieux-peintres qui travaillèrent au pays de Liège, Antoine ROCKA (74) et Jacques Nicolaï, furent probablement des disciples de Rubens. Le premier, Frère Mineur à Saint-Trond, mourut à Rome (75) vers 1660. Le « Gulden Cabinet » de Corneille De Bie nous fait connaître, en plus du lieu de décès de l'artiste, des travaux de celui-ci à l'église des Frères Mineurs de Bruxelles. Une Ascension (Fig. 8) de Rocka, signée et datée 1657, est conservée au presbytère de Schuerhoven, et le couvent des Frères Mineurs de Saint-Trond possède quelques tableaux attribués au même artiste.

Le peintre dinantais Jacques NICOLAI (76), frère jésuite, fut un disciple de Rubens, au dire de Saumery (77) et du peintre G.P. Mensaert (78). Il naquit le 18 juillet 1605 et il mourut, à Namur, le 12 février 1678. Sa lettre mortuaire nous apprend qu'il alla se perfectionner à Anvers chez de bons maîtres (79).

Frère Nicolaï fut surtout un copiste consciencieux d'après Pierre-Paul. Il aurait, suivant Mensacrt, collaboré à Namur avec Gilles Neyts (80), paysagiste flamand.

On trouvera des tableaux de Nicolaï, du «faux Rubens» comme l'appelle Baudelaire (81), à la cathédrale Saint-Aubain de Namur (Fig. 9) et à l'église des Jésuites de Saint-Omer.

 <sup>(73)</sup> Catalogue de l'Exposition du Patrimoine artistiquede l'Assistance publique de Liège, Liège, 1950, pl.VIII.Voir aussi J.PHILIPPE, l'Exposition du Patrimoine artistique de l'Assistance publique de Liège, dans La Vie wollonne, t. XXIV (1950), p. 129.
 (74) Cf. P. A. DRIEGHE, Schilder Antonius Rocka, minderbroeder te Sint Traiden, dans Limburg, t. VIII (1926-1927), pp. 129-135,

<sup>(75)</sup> La toile du maître-autel de l'église Sainte Marie-Madeleine des Religieux Ministres des Infirmes, à Rome, n'est pas d'Antoine Rocka mais de l'Italien Michel Rocca, dit le Parmigianino. Elle représente la Madeleine repentante, et on

la date de 1698.

(76) Cf. F. COURTOY, Le frère Jacques Nicolai, peintre dinantais, dans Namurcum, t. III (1926), pp. 27-31; U. THIEME-F. BECKER, Künstler-Lexikon, s.v. Nicolai (Jacques), t. XXV (1931); F. COURTOY, La Cahérdale Saint-Aubain lde Namur], Namur, 1943, pp. 23, 24, 28, 34, 59 s., fig. 23, 26-30, 56, 57; J. PHILIPPE, La Contribution wallonne à la peinture dite flamande, p. 21, pl. X.

Les Délices du Pais de Liège, t. II (Liège, 1740), pp. 189-190.

Le Peintre amateur et curieux, t. II (Bruxelles, 1763), pp. 90-91.

... «Antwerpie sub peritis magistris expolivit ».

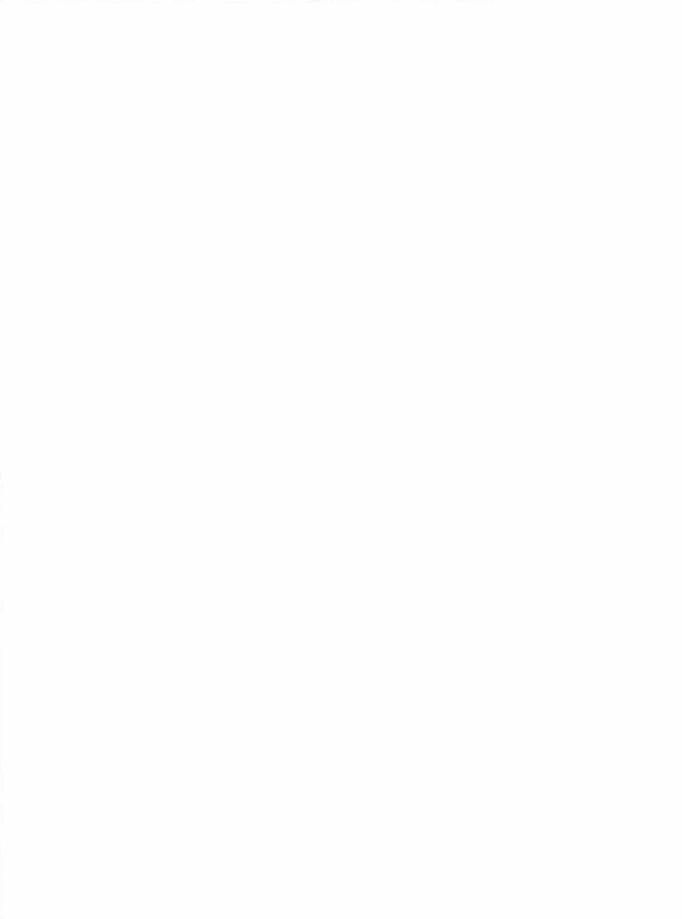
<sup>(80)</sup> Cf. H. HYMANS, dans Biographic nationale de Belgique, s.v. Neyts (Gilles), t. XV (1899); U. THIEME-F. BECKER, Künstler-Lexikon, s.v. Neyts (Gillis), t. XXV (1931).
(81) Cf. M. PIRON, Baudelaire et le pays wallon, dans La Vie wallonne, t. XXII (1948), p. 96.

La part purement flamande — et particulièrement rubénienne — qui contribua à la formation et à l'évolution de la peinture liégeoise du XVII<sup>e</sup> siècle est certes moins grande que celle due aux maîtres français, comme Poussin, Lebrun et Lesueur, et italiens, tels les Caravagistes romains et les Bolonais. Elle s'affirme toutefois, après examen, plus importante qu'on ne l'aurait crû de prime abord.

Quoi d'étonnant! Sans compter Dicudonné Delmont, au moins quatre maîtres mosans, dont le fondateur de l'école liégeoise, furent sans doute les disciples de Rubens: Gérard Douffet, François Walschartz, Antoine Rocka et Jacques Nicolaï. Si la manière de Douffet et de Walschartz, peintres de Liège même, se francise ou s'italianise, celle de Jean-Guillaume Carlier — le peintre liégeois le plus remarquable du XVII° siècle — laisse soupçonner des contacts féconds avec l'école anversoise. Le message de celle-ci, Erasme Quellin le porta dans la Cité des Princes-Evêques où le maître exerça son talent. Il en résulta vraisemblablement quelque écho dans le milieu romanisant des peintres liégeois, qui, toutefois, n'avaient pas attendu la venue d'un épigone de Rubens pour entrer en rapport, dans les anciens Pays-Bas comme en Italie, avec des maîtres flamands.

Dans le cadre de nos travaux sur les peintres liégeois, nous avons voulu attirer plus spécialement l'attention sur une question moins connue — et un peu méconnue — qui, placée sous le signe d'un génie radieux, a relié, autant que faire se peut, l'intéressante peinture liégeoise à l'école fameuse que domine Pierre-Paul Rubens.

Joseph PHILIPPE.





JEAN van EYCK. Annonciation

Coll. Thyssen à Lugano.

### L'ANNONCIATION DE JEAN VAN EYCK

### dans la collection Thyssen à Lugano

Exposée dans un site enchanteur, une très riche collection de tableaux vient d'être généreusement ouverte au public: la collection du baron Thyssen à Lugano. Toutes les grandes écoles y sont représentées par des œuvres majeures, la plupart, hélas! défigurées par le nettoyage. Par bonheur deux petits panneaux de Jean Van Eyck, d'une qualité exceptionnelle, ont échappé à ce vandalisme. Ils sont le clou de la collection. Publiés par Max J. Friedländer dans le Burlington Magazine (1934) et dans le tome XIV de son Altniederländische Malerei, ils n'ont pourtant pas perdu toute actualité.

Grisaille, comme il s'en trouve de nombreux exemples dans la peinture flamande, et dont les deux Saint Jean à l'extérieur des volets du Retable de l'Agneau mystique à Gand sont la plus magistrale illustration, cette Annonciation est remarquable surtout par la façon sobre et raffinée dont les personnages sont mis en valeur : images juvéniles et fières, gracieuses et expressives ; l'Ange comme ébloui par la clarté divine, la Vierge aux yeux levés, étonnée et ravie.

Répétons-le, une première remarque s'impose, l'excellent état de conservation de ces panneaux présentés dans un cadre ancien repeint assez grossièrement en noir, faisant corps avec le tableau ; au dos une polychromie originale avec marbrures rouges et vertes, abimée en de nombreux endroits, d'une technique analogue au revers de la Sainte Barbe de Jean Van Eyck au musée d'Anvers.

Comme l'a si bien montré M. Friedländer, le rapprochement avec l'Annonciation en grisaille au revers du retable portatif du musée de Dresde dénote une grande analogie, tout en révélant la prodigieuse qualité du chef-d'œuvre de Lugano.

Les figures ici ne sont pas dans une niche mais devant un encadrement de pierre mouluré dont le seul ornement est une inscription placée à la partie supérieure. Le fond très sombre — brun foncé tirant sur le noir — est luisant et poli comme un miroir et, en effet, les images s'y reflètent. Le relief très accusé est souligné par la lumière venant de droite en haut et l'ombre portée se dessinant sur le cadre de pierre. M. Freidländer, s'attachant à l'étude de la draperie, y

décèle des indices chronologiques. Abondant dans ce sens, nous croyons pouvoir ajouter quelques notations aux recherches de l'illustre historien d'art.

Ces personnages drapés imitent des sculptures mais un peintre génial est parvenu à donner une âme à ces statues irréelles dont les yeux de pierre s'animent d'un regard. Il arrive que la draperie soit imaginaire, mouvante, légère et aérienne : ici, elle n'est pas inventée mais faite d'après nature, soumise à la pesanteur. On s'étonne de la densité de ces draperies vigoureuses et largement construites ; le tissu lourd et moëlleux forme des plis arrondis vers le bord.

Pourrions-nous en analyser la structure? Constatons tout d'abord que la présence d'un socle de pierre oblige l'artiste à se soumettre à une base réduite : pas de draperie étalée au contact du sol, comme dans la Sainte Barbe du musée d'Anvers, ni de grand manteau se prolongeant en traîne majestueuse, comme ceux que portent les saintes qui, dans le Retable de Gand, s'avancent en procession vers l'Agneau. L'aplomb, si important quant à l'allure générale, est donc ramené à un support limité. Le socle octogonal est complété par un profil rentrant qui le rend plus élégant et plus léger.

L'Ange porte, retenu sur la poitrine par un fermail, un ample manteau dont la chute normale est arrêtée par un mouvement transversal au-dessous du coude. De la main gauche (¹) il retient une masse de plis qui retombent avec souplesse pour s'ouvrir au contact du sol, cachant les pieds ; la grande courbe enveloppant le bras droit est soulignée par une ombre vigoureuse, elle donne naissance à un mouvement de petits plis courts et anguleux. Une diagonale déterminant une ombre profonde étaie la silhouette du côté gauche. La figure est admirablement composée selon un rythme de diagonales qui s'enchaînent sans que se perde l'aplomb vertical ; l'aile, d'une ligne élégante et d'un modelé savant, est essentielle à l'équilibre de l'ensemble. A Dresde, la silhouette plus étriquée est loin d'avoir cette aisance suprême, mais un pied visible et le mouvement de la jambe repliée se desinnant sous l'étoffe indiquent plus clairement la position du corps.

Sur une robe au décolleté carré, dont la ceinture est placée très haut, la Vierge porte un manteau retenu par deux agrafes. De longs cheveux tombent en boucles sur les épaules, unissant le fin visage et le cou délicat au vêtement majestueux. Le coude gauche, serré à la hanche, retrousse le manteau en un point d'où part

<sup>(</sup>t) Pour éviter toute confusion, indiquons que, selon l'usage habituel, nous avons adopté le terme droite et gauche par rapport au spectateur, sauf pourtant en ce qui concerne les personnages, main droite et main gauche étant entendus au sens réel.

un éventail de plis dont le bas se découpe en deux pointes égales; on devine un mouvement analogue se perdant dans l'ombre vers la gauche tandis que, de ce même côté, une grande ligne rentrante, doucement incurvée, rejoint le point d'appui; au centre, une chute de plis courts se recoupant en diagonale. La ligne mouvante que dessine le contour éclairé à droite forme un large zig-zag se répétant en demi-teinte sur le fond poli.

La comparaison avec la Vierge de Dresde, si semblable à première vue, est révélatrice. La lumière venant en sens inverse détermine un trou d'ombre sous le coude et le bas du vêtement, beaucoup moins découpé, est fait d'horizontales : l'ensemble de Dresde est d'un moins bel équilibre.

Il faut noter le rapport entre les deux figures, liées entre elles, bien qu'elles soient séparées par un double cadre — le cadre peint et le cadre réel —; tournées l'une vers l'autre, elles sont légèrement rapprochées, le fond étant plus apparent vers l'extérieur, tandis que la tête et le torse sont un peu rejetés en arrière ; le vide autour des silhouettes a été l'objet d'une attention particulière.

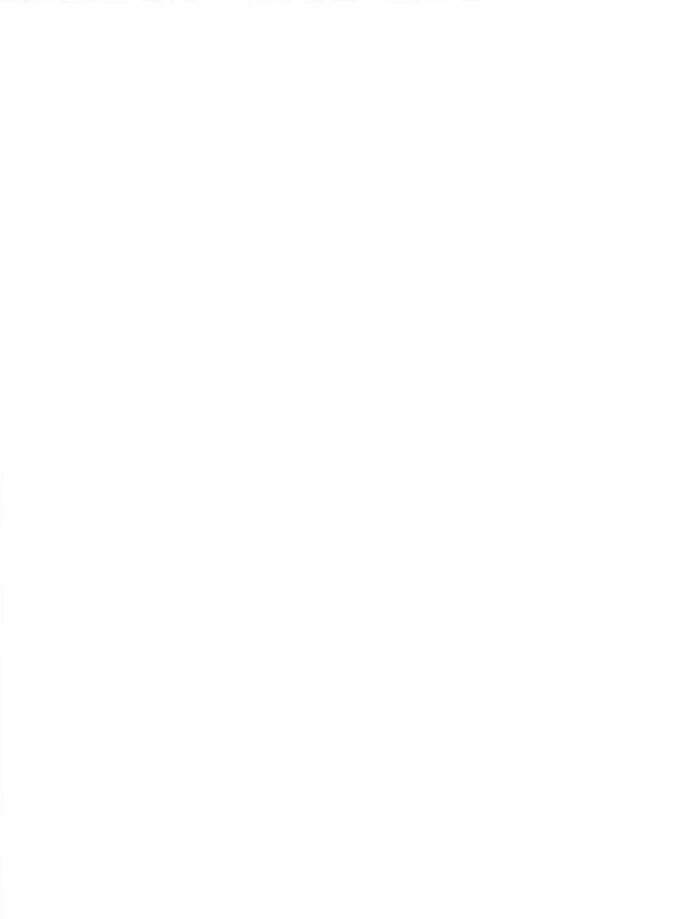
La draperie est un élément très répandu dans la peinture flamande du XVe siècle, mais elle se réduit souvent à certaines formules et certains schémas. Jean Van Eyck se montre, ici encore, créateur de grande classe, et il est probable qu'une étude d'après nature, remaniée et simplifiée par la suite, est à la base de la composition de Lugano. La pensée constructive qui a réglé le parti des draperies, est d'autant plus apparente que le coloris ne vient pas distraire l'attention. Et pourtant, comme le dit M. Friedländer, « rien ne révèle davantage le plaisir que Jean Van Eyck avait à peindre que ces petites peintures monochromes. Elles ne sont nullement d'un gris neutre et mort. On dirait des images de pierre vues à l'intérieur d'une église où la lumière, tombant à travers des vitraux colorés, leur donne de la vie » (²).

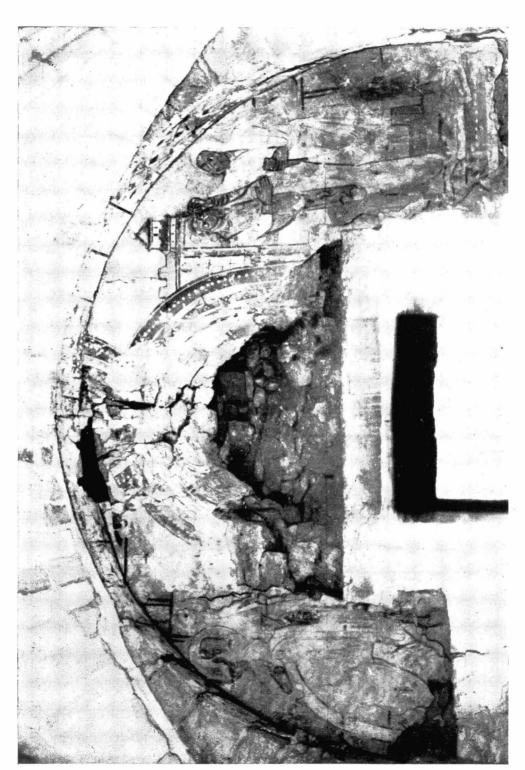
Malgré les dimensions réduites (39 × 24 cm.) l'exécution n'est pas menue et précise, mais au contraire fluide et s'animant de multiples petits rehauts clairs. Rien de linéaire, une pâte solide et généreuse, un sens subtil de la lumière: reflet éclairant la joue ombrée de l'Ange, ombres portées détachant les figures du cadre, curieux reflets qui se discernent en maints endroits sur le fond luisant.

<sup>(2)</sup> La comparaison avec des figures drapées, de Van Eyck ou d'autres rtistes flamands, fournit peu d'analogies. Les grandes statues en grisaille sur les volets extérieur du Retablie de l'Agnea mystique sont toutes autres et expriment plus clairement le modèle de pierre. Un mouvement de drapein analogu distribute dernière sainte, à droite, dans le cortège des Vierges venant adorer l'Agneau. La Vierge de l'Annon-otion en grisaille de Gérard David semble directement inspirée du panneau étudié ici (Coll. Ph. Lehman, New-York. Reproduction M. J. FRIEDLAENDER, t. VI, pl. LXXII).

Cet achèvement et cette perfection font supposer que l'Annonciation de Dresde est une première version et que, ce thème favori, repensé et mûri, trouve sa forme définitive dans l'œuvre de Lugano; non plus le revers d'un volet modestement exécuté en teinte neutre, mais un chef-d'œuvre, si raffiné, si brillant, malgré sa tonalité uniforme, qu'il supporte la comparaison avec la peinture la plus éclatante.

S. SULZBERGER.





MONS. — CHAPELLE CASTRALE S. CALINTE

Peinture du chevet : A gauche, Elie ; à droite, le « Tau sur le front ».

# LES FRESQUES DE LA CHAPELLE CASTRALE DE MONS

Il sera question ici de ce que Léopold Devillers, en son intéressante étude sur le passé artistique de la ville de Mons, a nommé « un curieux débris », épithète et substantif exacts jusqu'à ces derniers mois où l'œuvre en question passa de l'état de débris à celui de pur souvenir.

Les vestiges lapidaires de l'époque romane sont rares à Mons : à part le tombeau de la comtesse Alix, et un chapiteau à entrelacs, à part la chapelle — plus tardive et restaurée — de l'Attaca, il ne reste que cette chapelle castrale, jadis « historiée ».

L'ancien château des Comtes de Hainaut, qui fut, du IXe au XVe siècle, la résidence, souvent supplantée par Valenciennes, des dynasties des Régniers, des Avesnes, des Bayières, fut démoli et remplacé au XVII<sup>e</sup> siècle par des bâtiments aux usages successifs de local du Conseil Souverain, de Dépôt des Archives, d'Hospices d'aliénés. En 1872, l'administration de la ville, désireuse d'établir un château d'eau sur ce point culminant, fit raser le tout, sauf les bâtiments encore debout aujourd'hui et connus sous les noms de « Conciergerie » et de « chapelle Saint Calixte ».

De quels édifices s'agit-il là ?

En interrogeant les vieux annalistes et chroniqueurs, nous lisons (1) que la comtesse Richilde, nièce du pape Léon IX, accompagna en 1049 son oncle, au cours d'un voyage où celui-ci consacra en Hainaut diverses chapelles, dont l'une en l'honneur de Saint Calixte, à Macourt, près de Condé. Au dire de Jacques de Guise, une légende courait la région : celle du séjour à Macourt d'un pape Calixte chassé de Rome et qui « deguisé et venu soubz l'habit dung povre prestre au devantdit monastère et la en ce lieu en guise dung pater ou dung confesseur servoit les nonnains » (2). Et, bien que les restes du pape-martyr Calixte eussent

<sup>(1)</sup> FRANCOIS VINCHANT, Annales de la Province et Comité de Hainaut, manuscrit du début du XVIIe siècle, Bibliothègeu communale de Mons.
(2) JACQUES DE GUISE, Des croniques et annalles de haynnau, tiers volume, seuillet II. Paris 1531.

été transférés, de la catacombe qui porte son nom, jusqu'en l'église de Sainte Marie au Transtévère, un cartulaire du IXe siècle affirme qu'en l'abbave de Cysoing près de Lille « beatus Kalixtus papa et martir Kristi quiescit » (3).

Pour l'année 1050, Vinchant note que « veuve et se tenant tout le temps de sa viduité en son château de Mons », Richilde reçut diverses reliques romaines par l'intermédiaire de sa tante, sœur du pape et abbesse d'un monastère rhénan. Impressionnée peut-être par sa visite à Macourt où « le peuple de toutes pars confluoit », ce fut, parmi cet envoi, la relique de Saint Calixte que la comtesse choisit d'honorer par l'érection d'une chapelle. Si Vinchant a qualifié cette édifice de « très-magnifique », le chroniqueur Gislebert n'en dit rien, et Jacques de Guise ne le mentionne pas en relatant la visite de Léon IX. Plus tard, toujours selon Vinchant, on appela aussi la chapelle « capel de saint siervais dou castel » du nom d'une chapelle sise sur la première enceinte de la ville, démolie avec cette enceinte, et dont les revenus furent annexés à S. Calixte; celle-ci fut enfin nommée « chapelle Sainte Croix » à cause d'un crucifix que l'on y vénérait les vendredis saints. Une autre chapelle a existé dans l'enceinte du château : citée en 1481, elle était dédiée à S. Silvestre, mais fut détruite avant le XVIIIe siècle. Quant à la chapelle castrale de S. Calixte, elle resta, jusqu'à l'invasion française, le lieu d'un pélerinage local et d'une petite foire, le 14 octobre, fête du saint (4).

Et nous revoici à la date où l'architecte de la ville de Mons fit, au cours des travaux concernant la distribution d'eau, une découverte dont il exposa les circonstances et l'état dans un mémoire (5).

La construction, en grès de petit appareil, comprenait deux salles contiguës dont l'une avait un pignon à l'est et une voûte de pierre à nervures retombant sur des consoles gothiques. M. Dosveld constata que le mur de séparation entre les salles avait été établi sous une arcade primitive en plein cintre, et que ce mur de remplissage était contemporain de la tardive voûte gothique — de la fin du XVIº siècle probablement. Lors de la démolition de la maconnerie dressée sous l'arc doubleau, l'intrados de cet arc révéla, sous une couche de détrempe, une peinture historiée qui, hélas, se fragmenta au fur et à mesure du dégagement.

<sup>(3)</sup> publié par le Chanoine DEHAISNES dans Documents et extraits concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le

Hainaut avant le XVe siècle. Lille 1886, tome I, p. 12.

(4) cf. E. MATHIEU dans Annales du Cercle Archéologique de Mons, tonne XV, p. 680; et F. HACHEZ, Files sopulaires à Mons. Gand 1848.

LOUIS DOSVELD, Fresques romanes découvertes au château des comtes de Hainaut à Mons, dans Annales du Cercle 11 hételogique de Mons, tome XI

On chercha alors vers le mur Est, chevet normal d'une chapelle orientée. Une fois enlevés les moëllons qui bouchaient le retrait d'une large arcade en plein cintre dont on apercevait la trace sur le mur, apparut derrière ces moëllons une détrempe qui recouvrait là aussi une peinture.

Ainsi se révéla un échantillon du parti décoratif roman, vestige d'une époque où, à la suite des temps carolingiens, on peignait « des histoires » sur le support des parois.

Les peintures de Mons sont allées s'endommageant de plus en plus depuis leur remise au jour et, tout récemment, pour un motif plus touristique qu'archéologique, les dernières bribes en ont disparu. Il faut avouer que les examiner, et même les entrevoir, sur l'original, était devenu difficile : on doit s'en rapporter aux chromolithographies annexées à l'étude de M. Dosveld, et l'on ne peut rien attendre de plus des aquarelles que M. Tulpinck a manifestement exécutées d'après ces chromolithographies (6). De telles reproductions ont un peu amolli le style, notamment des visages. Une ancienne photographie, aussi bonne que possible, quoique voilée à l'angle inférieur droit, témoigne plus fidèlement du dessin.

Quel est le sujet de ces peintures ?

Dans son mémoire, M. Dosveld avait proposé, sous la forme d'une hypothèse provisoire, d'y reconnaître le personnage de S. Calixte à gauche, et l'opération dite « incision de S. Hubert » à droite. Cette interprétation lui aurait-elle été suggérée par le texte de Vinchant qui mentionne à l'année 1101 que « quiconque seroit abbé de S. Hubert seroit chapellain au comte de Haynaut... » et tenu, par suite, de célébrer l'office divin chez le comte aux fêtes de Noël, Pâques et Pentecôte ? ou bien aura-t-il été influencé par des représentations de S. Hubert tenant une corne à la main ? Dans une note manuscrite postérieure à son étude (7), il est porté à croire que le sujet « a trait à la guérison du page de la comtesse de Namur, opérée à S. Hubert, guérison qui eut un grand retentissement ».

Quoi qu'il en soit, et si des lecteurs, en leur for intérieur, contestèrent peutêtre l'interprétation de M. Dosveld, nulle rectification ne semble avoir été publiée à ce propos en français. En effet, en 1900, M. TULPINCK classe la peinture de Mons dans la catégorie « légendes de saints ». En 1928, M. SOIL DE MORIALME se range ausi à l'avis de M. Dosveld. Et, à ma connaissance, un seul auteur, de

 <sup>(6)</sup> H. ROUSSEAU, Catalogue des relevés exécutés par M. C. Tulpinek, numéros 7704 et 7705, aux Archives Centrales Iconographiques d'Art National à Bruxelles.
 (7) note en possession de M. DESCLEE, de Tournai.

surcroit étranger, a interprété dans son vrai sens la partie droite du chevet seulement (8).

Cela nous amène à considérer le genre du sujet.

Nos arts plastiques avaient laissé sommeiller, du VIIe au XIe siècle, un symbolisme typologique nourri de parallélismes entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Le symbolisme exposé dans l'enseignement des Pères de l'Eglise, notamment chez Saint Augustin et Saint Isidore de Séville, avait été traduit en images juxtaposant les épisodes de la vie du Christ, et leurs préfigures découvertes dans les épisodes bibliques. Au milieu du XII° siècle, ce symbolisme typologique se ranima avec vivacité, non seulement dans le centre créateur de Saint Denis sous l'impulsion de Suger, mais aussi chez nous, grâce à des personnalités comme Wibald de Stavelot et Rupert de Saint Laurent, appartenant à de célèbres abbayes mosanes : Wibald et Rupert contribuèrent à des créations iconographiques telles que le chef-reliquaire de Saint Alexandre et les fonts de Saint Barthélémy. Selon MM. LUTZ et PERDRIZET, nulle œuvre de ce genre qui nous soit parvenue ne remonte plus haut que le XIIº siècle ; ni même plus haut que 1140, affirme M. EMILE MALE (9) qui donne 684 comme date de la dernière des précédentes représentations connues, et cite le plus ancien exemple typologique anglais, le chœur (détruit) de Peterborough, vers 1170. Lutz et Perdrizet ont signalé que le nord de la France, la Wallonie, le pays de Meuse surtout, étaient riches en monuments typologiques. Or, Suger ayant mandé à Saint Denis pour son fameux crucifix, une équipe d'orfèvres lotharingiens, M. Mâle écrit qu'ainsi Godefroid de Claire, membre de cette équipe « emporta le symbolisme de Saint Denis ». On a pu rectifier ce propos en prouvant que Suger « n'avait pas à ressusciter les antiques correspondances de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui vivaient toujours sur les bords du Rhin » et en démontrant, pour Rupert de Saint Laurent, que « c'est par le canal de ses œuvres que sont entrés dans l'art beaucoup de symboles empruntés à l'enseignement des Pères de l'Eglise, notamment la typologie » (10). C'est donc au XII° siècle que les préfigures, notamment de la crucifixion, deviennent un « sujet familier aux clercs et aux artistes mosans », selon la remarque

<sup>(8)</sup> CAMILLE TULPINCK, Etude sur la peinture murale en Belgique jusqu'à l'époque de la Renaissance; EUGENE SOIL DE MORIALME, Inventaire des objets d'art et d'antiquité de la ville de Mons; PAUL CLEMEN, Die Romanische monu-

mental Malerei in den Rheinlanden, Düsscldorf 1916, p. 290.

(9) J. LUTZ et P. PERDRIZET, Speculum Humanae Salvationis, Mulhouse 1907, p. 269. EMILE MALE, L'art religieux en France au XIIe siècle, Paris 1922, pages 159, 160, 164, 269.

<sup>(10)</sup> MARCEL LAURENT, Godefroid de Claire et la croix de Suger à l'abbaye de Saint Denis, Paris 1924, p. 7. JEAN SQUILBECK, Le chef-reliquaire de Saint Alexandre, Anvers 1943, p. 26.

du comte J. de Borchgrave d'Altena. Au XIII° siècle, une de ces scènes se voit encore sur un psautier conservé à Wolfenbüttel ; à partir du XIV° siècle elles sont à nouveau abandonnées : par exemple le Speculum Humanae Salvationis, compilation de Somme de Saint Thomas et de Légende Dorée, dans les trois préfigures qu'il fait concorder à chaque chapitre avec un fait évangélique, néglige celles dont nous allons parler.

Nous reconnaissons des thèmes typologiques, préfigures de la crucifixion, au chevet de la chapelle montoise. On y voit, à droite, un personnage en vêtement court, sortant d'un édifice, et marqué au front par un personnage à longue robe derrière lequel un animal se renverse par terre près d'une coupe. A gauche, un vieillard, qui est le prophète Elie à côté de la veuve de Sarepta : la silhouette de ce personnage féminin avait disparu déjà lors de la découverte de 1872, mais sa présence et son identité sont déduites du fragment restant qui représente une main serrant un bâton superposé à angle droit à un autre bâton. Trois textes de l'Ancien Testament sont illustrés par ces deux scènes.

Au cours d'une vision de la ruine future de Jérusalem (EZECHIEL IX.4.), le prophète Ezéchiel aperçoit « un homme vêtu de lin portant une écritoire à sa ceinture », et voit cet homme marquer d'un Tau « le front des hommes qui soupirent et gémissent à cause de toutes les abominations » commises à Jérusalem. Paul Clemen (11) cite les extraits de S. Augustin et de S. Isidore relatifs au rapprochement « Tau hébreux-crucifix » (Isidore : « crucis autem figura, quae fidelium frontes ad tutelam salutis praesignat, per Ezechielem prophetam legitur demonstrata », et Augustinus : « ...Christi passio ...cuius passionis et crucis signo in fronte...»). Après ce texte d'Ezéchiel, deux passages du Livre de l'Exode (X.7 et 21) signalent, entre autres instructions de Dieu à Moïse, la suivante : le sang de l'agneau immolé pour la Pâque sera versé dans un bassin et servira à marquer le linteau et les montants de la porte, de sorte que les plaies d'Egypte épargnent les demeures au seuil ainsi marqué. Les justes seront donc épargnés grâce au signe Tau et au sang de l'agneau : préfigures du rachat par la croix. Enfin, au Premier Livre des Rois (XVII.12), est contée la charité d'une pauvre veuve qui, en temps de disette, offre au prophète Elic ses derniers aliments, et ramasse, pour cuire ces aliments, deux morceaux de bois. Dans l'imagination des commentateurs, ces deux bâtons deviennent une image de la croix ; ainsi lit-on

<sup>(11)</sup> op. cit., p. 289.

dans l'Evangéliaire d'Averbode, manuscrit mosan, la légende de cette scène : « Hec mulier digna legit Helya duo ligna. Hic typus est eque domini crucis ecclesiarumque » (12).

On sait que ces mêmes thêmes furent en faveur chez les émailleurs mosans. La « veuve de Sarepta » apparaît sur les croix de Kemexhe, Musée Curtius, Liège ; de Scheldewindeke, Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles ; du Victoria and Albert Museum, du British Museum et du South Kensington Museum ; sur le pied de croix de S. Bertin, musée de Saint Omer ; le triptyque-reliquaire de la Sainte Croix, Tongres ; l'antel portatif d'Angsbourg, et l'émail de la collection Wild, Paris. Sur deux de ces exemplaires (Londres et S. Omer) on lit la légende : « Affer mihi bucellam », et « Aufer mihi obsecro te bucellam pa(nis) ». L'une ou l'autre des scènes du Tau se trouve sur les croix de Kemexhe et des musées anglais, le pied de croix de S. Bertin, deux plaques émaillées (Louvre et British Museum), et l'autel d'Augsbourg (13).

Si les scènes tirées d'Ezéchiel et de l'Exode sont distinctes et séparées sur les émaux, à Mons au contraire elles semblent fusionnées en une seule composition dans le côté droit du chevet : les deux personnages évoquant le premier texte, l'édifice et l'animal évoquant le second. S'il n'est pas abusif de supposer la combinaison de ces deux scènes de même esprit, nous aurions ici, jusqu'à preuve du contraire, un unique exemple de cet amalgame. De plus, notre chapelle castrale est le seul exemplaire que je sache, de peinture monumentale ayant représenté ces préfigures : aucune fresque des églises françaises de la même époque ne semble les avoir illustrées. La voûte de l'église rhénane de Schwarzrheindorf illustre les sujets de la marque sur le front et sur les maisons, non comme une figuration symbolique, mais parmi une suite d'épisodes tirés du livre d'Ezéchiel.

Connaissant le sujet de l'œuvre, fort bien adapté d'ailleurs à l'encadrement d'une table d'autel, que l'on tâche de s'imaginer l'ensemble coloré qui ornait le chevet de la chapelle. Une arcade centrale, en bandes multicolores concentriques, simulait sans doute une embrasure encadrant la fenètre primitive (qui, dans la suite, a été déplacée plus bas); parmi ces bandes, la juxtaposition d'une jaune et d'une rouge avec une rangée de pois blancs à l'intersection est un motif décoratif assez général en France au XIIe siècle (e.a. à Tavant, Montoire, S. Savin, Ebreuil,

<sup>(12)</sup> citée par F. CROOY dans Le Patriole Illustré, 1948, p. 161.
(13) Le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA dans Les émaux de la croix de Kemexhe, Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art, Tome V, 1935, étudie plusieurs de ces œuvres.

Brinay) qui se rencontre aussi dans la Crucifixion de la chapelle haute en la cathédrale de Tournai. Le décor géométrique d'une autre bande : un galon formant grecque — motif que le lithographe a mal compris et rendu — est analogue à d'autres motifs ornementaux de peintures françaises ou rhénanes. De part et d'autre de ce décor central, se développaient les deux scènes dont il a été question, équilibrées tant par la concordance symbolique qui s'y exprimait que par la composition à deux personnages chaque fois. Au total, une harmonie claire : l'accord, sur fond de lapis-lazuli, de larges taches blanchâtres avec des détails aux tons vifs où dominaient le vert, le jaune, le roux. Au-dessus de l'arcade multicolore, un demi-cercle renfermait une colombe nimbée qui surmontait une tête (de Dieu le Père ? d'après M. Dosveld) tombée en ruines dès l'instant de la découverte. Enfin l'intrados de l'arc mural qui contient dans sa demi-circonférence l'ensemble de la peinture était orné d'une frise de losanges à chevrons jaunes et bleus sur champ vert.

Par son fond azuré, par les galons à cabochons ovales au bord des vêtements, l'œuvre montoise évoque la « Jérusalem céleste », au croisillon sud du transept dans la cathédrale de Tournai. Ce fond bleu règne en Bourgogne où il indique une pénétration byzantine par le truchement des moines de Cluny (14), on le retrouve, au haut Moyen Age, à Rome, dans les fresques de Santa Maria Antica au Forum, œuvre d'artistes grecs.

Quant aux personnages, l'homme occupé à marquer le Tau présente une certaine similitude avec le philosophe (plus grossièrement exécuté) de la légende de Sainte Catherine (chapelle haute de la cathédrale de Tournai). L'attitude du vieillard de Mons évoquerait assez les rigides statues-colonnes chartraines ou le Joachim de la chapelle du Liget (Indre et Loire) ; il est drapé à l'antique, tête couverte et bras gauche drapé « en écharpe », disposition qui se retrouve par exemple chez un Moïse dans une Bible mosane de Floreffe. Un autre manuscrit, l'Evangéliaire d'Averbode, représente une tunique courte d'Israélite presque identique à celle du Juif sortant d'une porte. Les différences de détail sont plus marquées entre les scènes de Mons et les figurations émaillées. On voit, sur les émaux, des juifs glabres et en chapeau, un vieillard enturbanné, on y voit des seuils aux linteaux en bâtière, et un agneau effondré en avant près d'un bassin.

Sur notre peinture, les personnages ont la tête nue ou drapée, et le fond architectural est pareil à ce qu'on rencontre tant sur une mosaïque de Palerme

<sup>(14)</sup> cf. ANDRE MICHEL, Histoire de l'art, tome II, 2e partie, pages 778, 779, 780, sous la signature d'Emile Mâle.

que sur la tenture de Bayeux ou sur une peinture rhénane; l'agneau, lui, est ici dressé sur ses pattes postérieures comme pour « faire le beau » et détourne la tête au-dessus d'une coupe ou d'un calice à nœud (est-ce une allusion liturgique?) de couleur verte. L'étrange attitude de la bête a dû embarrasser le dessinateur, si l'on en juge d'après l'esquisse tâtonnante réapparue sous la dégradation de la couche supérieure d'enduit. Elie, nimbé de gris pâle, la barbe chenue, porte la classique banderole des prophètes, dépourvue d'inscription; il pointe l'index droit vers les bâtons croisés; la main qui tient ceux-ci émerge d'une manche qu'on pourrait juger fort somptueuse pour la pauvre veuve, mais c'est là sans doute un parti décoratif, une note colorée contrastant avec la draperie blanche du prophète. Par le dessin des yeux, les personnages rappellent ceux des transepts de Tournai, et les miniatures des « Dialoques de S. Grégoire le Grand » (15). L'ellipse de l'arcade sourcilière, la prunelle sombre et décentrée qu'indique la photographie, et qui jusqu'à naguère était encore visible sur place dans le visage d'Elie, donnent ce regard qui procède des fixes prunelles byzantines. Les attitudes, statiques, sont ici loin du rythme mouvementé qui anime les personnages peints à S. Martin de Vic (Indre) ou dans la légende de S. Marguerite à Tournai, ou dans l'Evangéliaire d'Averbode (Elie). A la chapelle de S. Calixte, les draperies exemptes de remous se dessinent en calmes ovales et en chevrons sur la robe du prophète et se répondent en festons symétriques sur les jambes du vieillard, tout comme en un dessin des Dialogues de S. Grégoire.

Dans l'ensemble : un choix de tons frais et vifs, dépourvus de rouge (sauf dans les bandes ornementales), soulignant des silhouettes allongées aux gestes raides, aux vêtements d'une géométrie assez sèche, aux visages d'expression un peu farouche, telle se présente cette œuvre dans son caractère presque schématique et dépouillé de détails pittoresques, caractère dû, et au style de l'époque, et à l'esprit de la peinture murale.

Passant de là aux peintures de l'arc doubleau de la chapelle, on pouvait constater que les très rares parcelles demeurées encore en place avaient gardé une teinte plus fraiche que celles du chevet. On n'en peut décrire que les fragments reproduits dans la chromolithographie : à l'emplacement du claveau central, un cadre rectangulaire (bande verte cernée de traits rouges) de part et d'autre duquel deux personnages dont les têtes effleurent ce cadre, incurvent

<sup>(15)</sup> Manuscrit de S. Laurent à Liège, XIIe siècle, n° 9916, Bibliothèque Royale à Bruxelles.

leurs silhouettes suivant la retombée de l'arc. Ce cadre renfermait, sur fond clair, rosé, deux personnages de l'Apocalypse : l'Agneau divin, tel qu'on le voit passant au bas des absides romaines ; il est nimbé et affronté avec la Bête à sept têtes (fort semblables aux têtes de la Bête peinte à Saint Savin); ce monstre est nuancé d'ocre et de rose, tandis que l'Agneau est bleuté et ombré de bleu plus vif.

Un personnage nimbé, du côté de l'Agneau, était barbu et vêtu de jaune et vert. M. Dosveld avait discerné là des traces de dorure sur un nimbe crucifère. Dans la « Jérusalem céleste » de Tournai, le Christ porte aussi un nimbe crucifère doré. On pouvait encore discerner naguère une partie de la chevelure, dessinée en stries ondulées brun-rougeâtre sur fond bleu-vert, c'est là un échantillon du mode irréaliste et décoratif dont étaient traités les cheveux des divers personnages : M. Dosveld a pu en admirer la polychromie fort diverse employée aussi dans les manuscrits.

Quant au personnage opposé, on a pu en noter le milieu du corps amplement drapé de rose, sur fond azur (comme pour le personnage barbu), une main repose sur la poitrine, l'autre main sort d'une manche à bord perlé et tient l'extrémité d'une hampe ou d'un sceptre vert, tandis qu'une banderole aux lettres rouges, très lisible, longeait verticalement la robe.

On a enfin relevé, au pied des deux personnages, de plus petites silhouettes à mi-corps.

Les vêtements représentés sur l'arc sont plus colorés que ceux des scènes du chevet, les encadrements n'y sont pas des galons géométriques mais des bandes de ton uni rappelant celle des « Dialogues...», enfin, à l'encontre de la peinture du chevet, dépourvue d'inscriptions, l'arc est émaillé de textes en majuscules.

Sur l'encadrement vert du rectangle central on lit AGNUS XPC. Ce bilinguisme rappelle des inscriptions gréco-latines telles que le « Hagios Paulus » sur une mosaïque de S. Clément à Rome. Deux lettres « EC » ou « ES » au-dessus de la tête du personnage barbu, et quelques autres « EIUSTI... » près de son épaule nous paraissent trop fragmentaires pour oser une interprétation. La phrase se déroulant sur le personnage rose se lit : « TARTARA LUGENTES SUBE... » il n'y doit manquer que peu de lettres finales. Selon DU CANGE et CARPENTIER (16), tartara se traduit par peccata, delicta ; lugentes équivaudrait à hyemantes, pénitents publics tenus hors de l'église pour leurs péchés graves ; le mot « sube... »

<sup>(16)</sup> Glossarium mediae et infimae latinitatis, Paris 1840, tomes III, p. 737, et VI, p. 511.

pourrait s'achever en subegerunt, du verbe subigere, fréquent au Moyen Age. La phrase pourrait donc se rétablir : lugentes subegere (pour subegerunt) tartara, soit à dire que les pénitents se sont rachetés, ont expié. Seraient-ils ces pénitents, les petits personnages groupés au pied des deux grands ? Le personnage en rose semble un archange, quoiqu'on n'y distingue point d'ailes, il paraît porter un sceptre ou bâton de messager, attribut de cette catégorie angélique, et une tunique à large bord perlé, comme dans la « Jérusalem céleste » de Tournai. Ou, au lieu d'un ange, serait-il invraisemblable d'y voir une seconde fois le Christ porteur d'une bannière, venant chercher aux Limbes les âmes purifiées? A l'autre extrémité de l'arc, aux pieds du Christ nimbé, un des petits personnages, le bras levé, semble supplier.

Le thème du panneau central affronte l'Agneau et la Bête en un tête à tête qui ne semble pas se rencontrer ailleurs, malgré la fréquence des motifs apocalyptiques de l'époque. Ces deux animaux affrontés peuvent symboliser la lutte du bien contre le mal, de l'esprit de vie contre l'esprit de mort, motif répandu tant dans les Psychomachies où les vertus combattent les vices que, plus tard, dans ces débats entre la mort et les vifs que constituent les danses macabres. Faut-il voir une opposition de ce genre entre les deux grands personnages de l'arc : l'archange S. Michel comptable des âmes, et le Christ les accueillant, purifiées ? Ce n'est qu'une hypothèse.

Nous avions ici, comme à Tournai, un exemple de fresque, chose assez rare en Belgique. Une analyse effectuée à ma demande par le laboratoire central des musées de Belgique corrobore l'examen de M. Dosveld : celui-ci avait discerné comme support de la fresque une couche de mortier sous une couche de chaux, celle-ci sous un dernier enduit de chaux et sable fin. L'analyse révèle une couche inférieure de carbonate de calcium (chaux) avec abondance de sable, une couche médiane où la proportion de sable est variable suivant les échantillons et qui est parfois d'épaisseur plus réduite et de grain plus fin, et une couche picturale très mince associée soit à un carbonate de calcium, soit à du gypse ou plâtre. Nous avons donc la technique d'application « a fresco », et l'on a pu discerner l'emploi des tons : lapis-lazuli, ocre jaune, ocre rouge, vermillon ou cinabre. La destruction définitive de la fresque rend impossible tout autre examen. Il avait semblé à M. Dosveld que certains tons verts, bruns, jaunes, de l'arc avaient été vernis à la gomme ou au blanc d'œuf, et que des contours brun-sombre avaient été repassés après achèvement, retouche fréquente dans ce genre de technique. En des points où la couche supérieure s'était effritée, et où la couche médiane subsistait, j'ai pu remarquer sur cette assiette de chaux des esquisses au pinceau à l'ocre rouge : le dessin du calice, les pieds du vieillard et une partie de l'agneau, le tout au côté droit du chevet.

Que ceci soit l'éloge funèbre d'un vestige retrouvé, anéanti après trois quarts de siècle d'agonie. Découvert à notre époque, il eut pu, grâce aux procédés actuels de conservation, être efficacement traité et demeurer à Mons comme un précieux et intéressant témoignage. Ce regret ne doit pas amoindrir l'estime et la reconnaissance dùes à M. Dosveld dont la découverte précéda le dégagement du transept de Tournai.

Peut-on dater ces peintures avec précision ?

Si elles sont du milieu du XI° siècle, il faut reconnaître que les thèmes typologiques y apparaîtraient, fait remarquable, un siècle avant leur remise en honneur. Si elles sont du XII° siècle, même avancé, elles constitueraient encore un des premiers exemples du retour aux préfigures en dehors de l'influence de Suger. Mais dans quelle mesure peut-on ajouter foi aux tardives affirmations de Vinchant qui semble puiser plus chez d'autres auteurs ou dans la tradition, que dans des documents? Faute de documents matériels relatifs à la construction de la chapelle, on doit se contenter d'une forte probabilité. S'il s'agit bien de la «chapelle très-magnifique» dont parlent les « Annales... » on peut supposer : le décor intérieur suivant de près l'achèvement de la bâtisse — cas logique et assez général — et datant la peinture du milieu du XI° siècle ; l'on peut supposer aussi que la chapelle n'aurait été terminée que vers 1080, dans les paisibles dernières années de Richilde qui avait été entretemps accaparée par des événements politiques et familiaux. C'est en ce dernier quart du XI° siècle qu'avaient été peints le monastère de S. Bertin, l'abbaye de Lobbes et la cathédrale de Cambrai.

Les caractères architecturaux de la chapelle ne nous aident guère, car ils sont assez communs à nos édifices romans des XI° et XII° siècles.

Quant au style, il peut être archaïsant, attardé, si par exemple un artiste du XIIe siècle a puisé son modèle dans un manuscrit du XIe siècle.

Il n'est donc pas exclu d'envisager d'autres dates possibles, postérieures à la période de Richilde, pour l'achèvement de la chapelle : au XII<sup>e</sup> siècle Baudouin le Bâtisseur et la comtesse Alix, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, la pieuse comtesse Jeanne, qui se sont signalés par diverses fondations religieuses auraient pu concourir à la décoration de la chapelle. Feu M. PAUL ROLLAND (17) avait émis l'hypothèse provisoire d'un unique auteur pour les peintures de Tournai, Gand,

Mons et cela à l'intervention de la comtesse Marguerite d'Alsace (fin du XII° siècle). La question de la date reste donc en suspens.

Les sujets traités, et certains caractères d'exécution semblent suggérer un modèle rhénan ou mosan, d'autres détails rappellent les œuvres de Tournai. Dans sa note manuscrite déjà citée, M. Dosveld, songeant toujours à S. Hubert, écrit que cette abbaye possédait un peintre renommé qui aurait, à son avis, œuvré pour le château de Mons vers 1085. Des scriptoria assez voisins : Lobbes, Bonne Espérance ou S. Martin à Tournai, ont-ils pu être l'intermédiaire pour fournir un modèle, même dans un style différent du leur ? ou doit-on évoquer les attaches de Richilde avec la Rhénanie par sa tante abbesse ? Quoiqu'il en soit, les peintures à fresque de la chapelle Saint Calixte présentaient l'intérêt, et de leur date lointaine (à un siècle près), et d'une transcription murale quasi-unique de sujets typologiques.

Lucy TONDREAU.

<sup>(17)</sup> PAUL ROLLAND, La peinture murale à Tournai, Bruxelles 1946. p. 35.

### CHRONIQUE — KRONIEK

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

#### EXERCICE 1950 — DIENSTJAAR 1950

#### DIRECTION — BESTUUR

Président - Voorzitter : Chanoine LEMAIRE.

Vice-Président - Onder-Voorzitter : L. van PUYVELDE.

Secrétaire Général et Bibliothécaire - Secretaris Generaal en Bibliothecaris : Ad. JANSEN.

Trésorier - Schatbewaarder : Jos. de BEER.

#### CONSEIL D'ADMINISTRATION — BEHEERRAAD

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., BAUTIER, GANSHOF, VAN DEN BORREN, VAN DE WALLE.

Conseillers sortant en 1958 - Raadsleden uitgaande in 1958 :

L. van PUYVELDE, Chan. R. LEMAIRE, Max WINDERS.

#### MEMBRES EFFECTIFS — WERKENDE LEDEN

#### MM... HH

141141		
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)
HASSE, Georges, professeur à l'Université coloniale, Berchem-Anvers, avenue Cardinal Mercier, 42.	1922	(1910)
TERLINDEN (vicomte Ch.), professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles, rue du Prince Royal, 85.	1926	(1921)
VAN PUYVELDE, Leo, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Uccle, Avenue de Kamerdelle, 15.	1928	(1923)

<sup>(\*)</sup> 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.

BAUTIER, Pierre, conservateur honoraire aux Musées royaux des		
Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Avenue Louise, 577. MICHEL, Ed., conservateur honoraire au Musée du Louvre, professeur	1928	(1911)
honoraire à l'Université de Bruxelles, rue de Livourne, 49. VAN DEN BORREN, Ch., professeur émérite aux Universités de Liège	1928	(1925)
et de Bruxelles, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55.	1928	(1920)
GESSLER, Jean, professeur à l'Univ., Louvain, boulev. L. Schreurs, 31.		(1921)
	1930	(1921)
GANSHOF, F. L., professeur à l'Université de Gand, Bruxelles, rue		( 0)
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 (baron), Pierre, Gand, vieux quai au Bois, 6o.	1932	(1914)
	55	( ) 1/
LEFEVRE, O. P. (chan. Pl.), conservateur aux Archives générales du		(-00-)
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,		
Hooftvunderlei, 160.	1933	(1931)
de BORCHGRAVE d'ALTENA (comte), Jos., conservateur aux Musées		
royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liége,		
Bruxelles, rue d'Arlon, 90.	1935	(1927)
de SCHAETZEN (baron), Marcel, membre du Conseil héraldique,	- 950	(-3-1/
Bruxelles, rue Royale, 87.	1935	(1925)
LAVALLEYE Jacques, professeur à l'Université de Louvain, Louvain,	1930	(1923)
rue au Vent, 13.	1005	(1000)
	1935	(1930)
HOC, Marcel, conservateur à la Bibliothèque royale, professeur à l'Uni-		( = 0 o C )
versité de Louvain, Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19.	1935	(1926)
BREUER, Jacques, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire,	C	/
professeur à l'Université de Liége, Woluwc, Parc Marie-José, 1.	1936	(1929)
VELGE, Henri, professeur à l'Université de Louvain, président du	0	,
Conseil d'Etat, Bruxelles, boulevard St-Michel, 47.	1936	(1927)
CRICK-KUNTZIGER, Marthe, conservateur aux Musées royaux d'Art		
et d'Histoire, Bruxelles, ruc 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 MAISIERÉS (Abbé M.), professeur à la Faculté catholique	333	( ) /
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	1941	(*93//
l'Université de Louvain, Lovenjoul (Corbeek-Loo).	1041	(1007)
	1941	(1937)
LEMAIRE (Kan. R.), hoogleraar te Leuven, Héverlé, V. d. Bemptlaan, 15	1942	(1914)
WINDERS, Max, architecte, membre de l'Institut de France, Anvers,		()
Avenue de Belgique, 177. JANSEN, Ad., professeur au Kunsthistorisch Instituut, Anvers, rue van	1943	(1941)
		( ()
Schoonbeke, 79.	1946	(1936)
POUPEYE, Cam., Schaarbeek, boulevard Lambermont, 470.	1946	(1914)
HALKIN, Léon, professeur émérite à l'Université de Liége, Esneux,		
route de Dolembreux, 4.	1947	(1931)
NINANE, Lucie, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153.	1947	(1932)
PEUTEMAN, Jules, membre de la Commission royale des Monuments	51.	. 50 /
et des Sites, Verviers, rue des Alliés, 32.	1950	(1930)
de SHOUTHEETE de TERVARENT (Chevalier Guy), Ministre de	50	( 55 )
Belgique à Copenhague.	1950	(1934)
- F	5.5	( 331/

de CLERCQ, abbé Carlo, ancien membre de l'Institut historique belge		
de Rome, Anvers, rue du Péage, 54.	1950	(1934)
SABBE, Etienne, conservateur des Archives de l'Etat, Anvers, rue du		
Transvaal, 62.	1950	(1937)

# 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
HUART, Alb., auditeur militaire, campagne de Sedent, Jambes-lez-Namur	1931
NOWE, H., archiviste de la Ville, Gand, rue Abraham, 13.	1932
BERGMANS, Simone, Gand, chaussée de Courtrai, 496.	1932
DELBEKE (baron), Francis, Moustier sur Sambre.	1932
LYNA, Frédéric, conservateur en chef de la Bibliothèque royale, Bruxelles,	
rue Froissart, 114.	1934
DE BOOM, Ghislaine, conservateur-adjoint à la Bibliothèque royale,	551
Bruxelles, avenue H. Dietrich, 35.	1935
BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique, Arlon, avenue	- 555
Nothomb, 50.	1935
ERENS O.P., (chanoine), archiviste de l'Abbaye de Tongerloo.	1935
BONENFANT, Paul, professeur à l'Université de Bruxelles, Ixelles,	1933
avenue du Pesage, 12.	1025
MARINUS, Albert, directeur des Services historiques et folkloriques du	1935
Brabant, Bruxelles, Veille Halle au Blé, 9.	1005
DE DIVT France profession à l'Université de Leurein Corbect Lee	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, r. d. 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, ruc	
Souveraine, 79.	1937
STELLFELD, J. A., juge au Tribunal de 1 <sup>re</sup> Instance, Anvers, rue	50,
S. Joseph, 14	1937
DUVERGER, J., hoogleraar te Gent, Sint-Amandsb., Toekomststraat, 88.	1937
LENAERTS, E. H. R., hoogleraar te Leuven, Borgerhout-Antwerpen,	- 337
Lammekensstraat, 76.	1938
HALKIN, Léon-Ernest, professeur à l'Université de Liège, Tilff, avenue	1930
A. Neef, 8.	1938
SULZBERGER, S., professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts,	1930
Bruxelles, rue Frans Merjay, 101.	1938
LOUANT, A., conservateur des Archives de l'Etat, Mons, av. S.Pierre, 36.	
	1939
DOUTREPONT, Antoinette, ancienne bénéficiaire de la Fondation Marie-José, Louvain, rue des Joyeuses Entrées, 26.	1000
Marie-Jose, Louvain, rue des Joyeuses Lintees, 20.	1939

MORETUS PLANTIN, S. J., (le R. P. H.), professeur aux Facultés de	
ND. de la Paix, Namur, rue de Bruxelles, 59.	1940
JACOBS van MERLEN, Louis, président de la Société « Artibus Patriae »,	51
Anvers, rue van Brée, 24.	1940
FAIDER-FEÝTMANS (Mé), conservateur du Château de Mariemont.	1941
SQUILBECK, Jean, attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire,	51
Bruxelles, rue Gachard, 69.	1941
HELBIG, Jean, conservateur-adjoint aux Musées Royaux d'Art et d'His-	31
toire, Bruxelles, avenue des Nénuphars, 50.	1941
CLERCX-LEJEUNE, Suzanne, bibliothécaire du Conservatoire royal de	51
Musique 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 Lesse, Tongerloo.	1941
VAN WERWEKE J., hoogleraar te Gent, Sint-Denijs Westrem, Nieuw-	31
straat, 10a.	1941
SCHOUTEDEN-WERY (Me J.), Bruxelles, Boulevard du Régent, 24.	194.1
DEVIGNE, Marguerite, conservateur aux Musées Royaux des Beaux-Arts	0.
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'ARSCHOT (comte), Bruxelles, 221 avenue Slegers	1943
DE SMIDT (E. Br. Firmin), professor aan het Hoger Instituut voor Kunst-	
en Vakonderwijs Sint-Lucas, Gent, Zwarte-Zusterstraat, 30.	1943
d'ARSCHOT (comtesse), Bruxelles, 221 avenue Slegers	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'ar-	
chélogie, Tournai, rue Joseph Hoyois, 2°.	1945
ROBIJNS de SCHNEIDAUER, attaché à l'Administration des Beaux-Arts	
Bruxelles, 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,	C
avenue Brugmann, 575.	1946
de JONGHE d'ARDOYE (vicomte Théodore), membre du Conseil	C
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 <sup>o</sup> ), 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. TAMBUYSER (Ch °), archiviste diocésain, Malines, Vlictje, 9.	1947
d'ANSEMBOURG (Comtesse), château de Hex, Limbourg.	1948
d Modern (Connesse), chateau de Hex, Limbourg.	1948

#### Séance des Membres titulaires du 3 avril 1949.

La séance s'ouvre à 2 h. 30, à Bruxelles, à la Fondation Universitaire, sous la présidence de M. Max Winders, Président.

Présents: MM. le Chanoine Lemaire, vice-président; Rolland, secrétaire; Laes, Chanoine Lefèvre, Edouard Michel, Van den Borren, van de Walle, van Puyvelde.

Excusés: MM. Lavalleye, Poupeye et Vicomte Terlinden.

Le procès verbal de la séance du 6 février est lu et approuvé.

Le secrétaire donne connaissance de lettres de remercîments de MM. Jean Verrier et Jacques Dupont, nommés membres correspondants étrangers.

On procède à l'élection (l'autres membres de cette catégorie. Sont ainsi nommés ; MM. Georges Huisman, Directeur Général honoraire des Beaux-Arts à Paris.

Gaston Brière, Conservateur honoraire des Musées Nationaux à Paris.

Pierre Quaré, Conservateur du Musée de Dijon.

Willem, Conservateur du Musée Carnavalet, à Paris.

Reny Huyghe, Conservateur en Chef des Peintures des Musées du Louvre, Paris. Verlet, Conservateur en Chef des Objets d'Art du Musée du Louvre, Paris. Comte G. de Saint-Foix, musicologue, à Paris.

Prof. Toesca, à Rome.

Monseigneur Luc De Bruyn, Directeur de l'Institut Pontifical d'Archéologie, Rome.

Lionel Venturi, Professeur à l'Université, Rome.

Commendatore Logara, Directeur honoraire des Musées Pontificaux, Rome.

Goao Couto, Conservateur en Chef du Musée National, Lisbonne.

Reginaldo dos Santos, Professeur à l'Université, Lisbonne.

Sanchez Canton, Conservateur du Musée du Prado, Madrid.

P. Angles, Vice-président de la Société Internationale de Musique, Barcelone. Martin Davis, Conservateur de la National Gallery, Londres. Jan Van Gelder, Professeur à l'Université d'Utrecht. Deonna, Directeur des Musées d'Art et d'Histoire, Genève.

Le séance est levée à 3 heures.

Le Secrétaire Général, Paul ROLLAND

Le Président, Max WINDERS

#### Séance générale du 3 avril 1949.

La séance s'ouvre à 3 heures, à Bruxelles, à la Fondation Universitaire, sous la

présidence de M. Max Winders, président.

Présents: MM. le Chanoine Lemaire, vice-président; Rolland, secrétaire; Laes, Chanoine Lefèvre, Ed. Michel, Van den Borren, van de Walle, van Puyvelde, membres titulaires; Mme Clercx-Lejeune, la comtesse d'Ansembourg, Melle De Boom, le Baron Delbeke, la Baronne Greindl, MM. Jacobs van Merlen, Fourez, Mme Schouteden-Wéry, MM. Squilbeck et Stuyck, membres correspondants; M. Jacques Dupont, membre correspondants pondant étranger.

Excusés: MM. Lavalleye, Poupeye et Vicomte Terlinden, membres titulaires;

Melle Doutrepont et M. le Chan. Tambuyser, membres correspondants.

Le P.V. de la séance du 6 février est lu et approuvé.

Le président souhaite la bienvenue à la Comtesse d'Ansembourg et à M. Jacques Dupont, qui assistent pour la première fois aux réunions. M. Jacques Dupont remercie.

Le secrétaire donne connaissance du résultat de la démarche effectuée auprès des membres en vue de recueillir des cotisations supplémentaires. Ont répondu à cet appel, avec ou sans engagement pour l'avenir : le Vicomte Terlinden, M. Max Winders, M. Bautier, M. Poupeye, Melle Sulzberger, M. Huart, M. l'Abbé de Clercq, Mme Schouteden-Wéry, M. Jadot, le R.P. de Moreau S.J., M. Jussiant, ainsi qu'un anonyme.

Mme Clercx-Lejeune entretient l'assemblée de Suzanne Van Soldt et son livre de Clavecin. Elle recherche successivement 1º l'identité de cette personne, qui ne fut que propriétaire du recueil exécuté en 1599 au sein de la colonie anversoise réformée de Londres ; 2º l'auteur de ce recueil, qui ne peut être que le Maître de clavecin, malheureusement anonyme de Suzanne; 3º la place du ms. dans l'évolution de la musique de clavecin à la fin du XVIe siècle.

Cette triple analyse est suivie d'un échange de vues entre son auteur et M. Van den Borren.

M. le Chanoine Lefèvre O. Praem. fait ensuite une communication intitulée : Chronologie de l'église Sainte-Gudule. Cette chronologie, l'auteur l'envisage uniquement d'après les documents écrits, laissant aux archéologies le soin d'en confronter les résultats avec les données de l'observation stylistique. Pour lui, le chœur aurait existé vers 1300 et été voûté en 1345 ; le collatéral nord tournerait autour de la date de 1330 ; la disparition de la tour romane à l'ouest aurait fait reprendre les travaux en 1348 et l'église tout entière, à l'exception des tours de façade, aurait vu sa voûte achevée vers 1443.

Cette communication est suivie d'un long échange de vues entre M. le Chanoine Lefèvre d'une part et MM. le Chanoine Lemaire, van Puyvelde, Michel et Rolland d'autre

part. La séance est levée à 5 h.

Le Secrétaire, Paul ROLLAND

Le Président. Max WINDERS

#### Séance générale du 12 juin 1949.

La séance s'ouvre à 3 h. à la Fondation Universitaire, sous la présidence de M. Max

Winders, président.

Présents: MM. Chanoine Lemaire, vice-président; Rolland, secrétaire; Laes, Lavalleye, Poupeye, Vicomte Terlinden, van de Walle, Van den Borren, membres titulaires; MM. Boutemy, Abbé C. de Clercq, R.P. de Gaiffier S.J., Mme Maquet-Tombu, M. Jacobsvan Merlen, Mme Schouteden-Wéry, MM. Squilbecq, Stuyck, Melle Sulzberger.

Excusés: M. P. Bautier, membre titulaire; Mme Clercx-Lejeune; MM. Fourez,

Jadot, Chan. Tambuyser, membres correspondants.

Le président ouvre la séance en faisant l'éloge funèbre du Chanoine Jansen O. Praem., membre correspondant de l'Académie depuis 1909, membre effectif depuis 1919. Le procès-verbal de la séance du 3 avril est lu et approuvé.

M. Jacobs-van Merlen fait une communication sur les Ivoires du Musée Mayer Van den Berg à Anvers. Après avoir fourni quelques renseignements sur le Musée en question et la formation de ses collection, l'orateur passe en revue un certain nombre de pièces s'étendant du VIe siècle au XIVe et allant du style byzantin, réaliste ou iconoclaste, au style gothique français le plus pur.

A la suite de cette communication le R.P. de Gaiffier S.J. et M. l'Abbé De Clercq

présentent quelques observations.

M. A. Boutemy pose ensuite la question : Le ms lat. 11580 de la B.N. de Paris est-il liégeois? Relevant une thèse récemment publiée de Me Collon-Gevaert, M. Boutemy soumet à l'auditoire une documentation de laquelle il ressort que le ms. en question, datant du XIIe siècle, devrait plutôt provenir de l'abbaye de Corbie que de celle de S. Laurent à Liége.

Un échange de vues s'établit à ce propos entre l'orateur et Me Maquet-Tombu ainsi

que MM. Lavalleye et Squilbecq.

Le séance est levée à 5 h.

Le Secrétaire, Paul ROLLAND

Le Président, Max WINDERS

La séance convoquée pour le 2 octobre 1949 n'a pas eu lieu par suite du décès de M. Paul Rolland.

#### Séance des Membres titulaires du 16 octobre 1949.

La séance est ouverte à 14 h. 30 à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. Winders, président.

Sont présents: MM. Winders, président et de Beer, trésorier; Mme Crick-Kuntziger, Melle Ninane, MM. Hasse, Terlinden, Van den Borren, Bautier, Van Puyvelde, Laes, Poupeye, Hoc, de Borchgrave d'Altena, Lavalleye, qui accepte de rédiger le procès-verbal de la séance.

Sont excusés: MM. Lemaire, Jansen, Mgr. van den Gheyn. M. Velge.

Le Président fait part de sa démarche auprès de Madame Paul Rolland et met l'assemblée au courant de la situation du secrétariat et des archives de l'Académie à la suite du décès inopiné du Secrétaire général. Il insiste sur la facilité qu'il y aurait à élire un secrétaire qui serait anversois. A l'unanimité, l'assemblée appelle M. Ad. Jansen, bibliothécaire, aux fonctions de secrétaire général.

Il est décidé que la prochaine réunion se tiendra à Anvers et qu'elle sera consacrée

à évoquer publiquement le souvenir de Paul Rolland.

L'assemblée souhaite pourvoir au remplacement des membres titulaires défunts ; dès maintenant, le nom d'un candidat est retenu.

La séance est levée à 15 heures.

#### Séance générale du 16 octobre 1949.

La séance est ouverte à 15 h. à la Fondation Universitaire sous la présidence de

M. Winders, président.

Sont présents : outre les membres titulaires cités plus haut, Mme Schouteden, Melles Verhooghe, Sulzberger, Greindl, MM. Lacoste, Brigode, Sqilbeck, Bonenfant, Boutemy, Stuyck, d'Arschot.

Sont excusés: Mmes Maquet-Tombu, Faider-Feytman, Melles De Boom, Janson,

Calberg, Doutrepont, MM. Ganshof, Denis, Fourez, Robyns de Schneidauer.

Le Président prononce l'éloge du regretté Secrétaire Général, évoquant en Paul Rolland, tour-à-tour, l'historien érudit, l'archéologue fervent, le défenseur du patrimoine artistique de Tournai, l'actif secrétaire de l'Académie royale d'Archéologie, l'infatigable secrétaire de la Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, l'homme plein d'urbanité et de droiture. A la suite de ce panégyrique, l'assemblée se recueille pendant quelques instants. Le Vicomte Terlinden évoque ensuite quelques souvenirs qui mettent en relief les belles qualités de Paul Rolland.

L'assemblée décide de consacrer le prochain fascicule de la Revue à son ancien secrétaire : on y publiera les études auxquelles il travaillait au moment de son décès, ainsi

que la bibliographie de ses publications.

M. Lemaire et M. Lavalleye acceptent de faire, le premier en néerlandais, le second en français, l'éloge de Paul Rolland, lors de l'assemblée générale de janvier qui se tiendra à Anvers. Le public y sera invité, notamment celui qui fréquente les institutions auxquelles Paul Rolland se dévouait.

La séance est levée à 16 heures.

Le Secrétaire ff.
J. LAVALLEYE

Le Président, Max WINDERS

#### Séance des Membres titulaires du 12 février 1950.

La séance est ouverte à 10.15 heures à l'Hêtel de Ville d'Anvers sous la présidence de M. Max Winders.

Présents: MM. le Chan. Lemaire, vice-président; Jansen, secrétaire; de Beer, trésorier; de Borchgrave, Hasse, Hoc, Laes, Lavalleye, Melle Ninane, MM. Van den Borren, van de Walle et van Puyvelde.

Le procès verbal de la séance du 16 octobre rédigé par M. J. Lavalleye est lu et

approuvé.

M. Jansen remercie les membres de l'Académie pour la confiance qu'ils ont bien voulu lui témoigner en le désignant pour succéder au regretté secrétaire général M. Paul Rolland.

Communication est faite d'une lettre de M. Lavalleye qui désire démissionner comme secrétaire-adjoint de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Malgré les instances des membres, M. Lavalleye maintient sa démission.

Le secrétaire est chargé d'écrire à M. Vannérus, qui, empêché de prendre part aux activités de l'Académic, présente sa démission comme mcmbre ; il remerciera M. Vannérus

pour les services rendus.

Un éditeur d'Anvers a proposé de se charger de la partie commerciale de la Revue. Le secrétaire continuera les pourparlers et présentera un rapport à la prochaine séance.

On décide ensuite d'attendre quelque temps avant de nommer un nouveau bibliothé-

Le trésorier remet ensuite son rapport sur l'exercice 1949. Ce rapport est approuvé, après vérification des comptes par deux controleurs : MM. de Borchgrave et van de Walle. Monsieur van Puyvelde est élu vice-président pour 1950.

Comme il est l'heure pour la séance publique, la nomination de nouveaux membres

est remise à la prochaine séance.

M. Winders félicite le nouveau président M. le Chan. Lemaire et, entouré de tous les membres présents, se rend au Cabinet de travail de M. Craeybeckx, bourgmestre d'Anvers pour l'inviter à prendre la présidence de la séance générale publique.

> Le Secrétaire, Ad. JANSEŃ

Le Président. R. LEMAIRE

#### Séance générale publique du 12 février 1950.

Hommage à la Mémoire de M. Paul Rolland.

La séance est ouverte à 11 heures à la Salle des Mariages de l'Hôtel de Ville d'Anvers

sous la présidence de M. Craeybeckx, bourgmestre.

Aux premiers rangs ont pris place: Mme Paul Rolland, M. et Mme Wauters-Rolland.

Sont excusés: MM. Th. de Ruijter, greffier de la Province d'Anvers; L. Somers et E. van Put, échevins; Rolland, frère de M. Paul Rolland; Muls et Smekens; ainsi que les membres de l'Académie : M. Brigode, Mgr. Bauwens, Mmes Clerckx-Lejeune, Crick-Kuntziger, M. Denis, Mme Faider, Melle Greindl, M. Peuteman, Mme Schouteden-Wéry et M. Squilbeck.

M. Craeybeckx souhaite la bienvenue aux membres de l'Académie et rend hommage à l'activité et au dévouement de M. Paul Rolland. Il rappelle le rôle du regretté secrétaire général de l'Académie dans la formation du Comité Tournai-Anvers et présente ses condoléances à Mme P. Rolland. Il remercie ensuite M. Max Winders des services rendus à l'Académie pendant son année de présidence et félicite M. le Chan. Lemaire, installé comme président pour l'année 1950, ainsi que M. van Puyvelde, vice-président pour la même année.

La parole est donnée à M. J. Lavalleye, qui prononce un « Hommage à la Mémoire de M. Paul Rolland ». L'orateur souligne son dévouement à son idéal scientifique, considère sa carrière et analyse son activité multiple. Il termine par engager les jeunes chercheurs à s'inspirer des délicates qualités de M. P. Rolland et à l'imiter dans son dévouement et

sa fidélité au service de la recherche scientifique.

M. le Chan. Lemaire s'associe à cet hommage et fait une communication intitulée : « Archeologie of Kunstgeschiedenis ? » Il examine les différentes définitions proposées pour l'Archéologie d'une part et l'Histoire de l'Art d'autre part et constate qu'il n'y a pas moyen de faire une distinction entre les deux disciplines. Il conclut en proposant de ne retenir qu'un terme, celui d'Histoire de l'Art.

M. Craeybeckx, après avoir remercié les orateurs, lève la séance à 12.30 heures. Après un déjeuner collectif, pendant lequel M. Winders se montra un hôte très attentif, les membres visitèrent le Musée Mayer Van den Bergh et les collections de M. Jacobs van Merlen.

> Le Secrétaire, Ad. JANSEN

Le Président, R. LEMAIRE

### **BIBLIOGRAPHIE**

#### OUVRAGES-WERKEN.

W. DEONNA. Du miracle Grec au miracle chrétien. III. Bâle, Birkhaeuser, 1948, 8°, 524 p. XXXII pl.

Ce troisième et dernier tome de l'ouvrage, désormais classique, de M. Deonna, ne le cède en rien aux précédents, dont il continue le sujet propre sans arrêt dans la première partie du volume. Au fait, jusqu'en plein milieu du T. Ill c'est encore du miracle grec qu'il s'agit, fût-ce dans les contradictions qu'il rencontre, en temps que réalisme idéalisant, de la part du primitivisme externe.

Le bilan est dressé dans un parallélisme éminemment suggestif reprenant chaque fois les pays de l'Europe, de l'Afrique et de l'Asic, d'abord dans leur hellénisation, puis dans leurs révoltes de nature décorative et abstractive, dont les causes doivent être recherchées dans un fonds commun à toute l'Humanité et de ce chef relativement autochtone, en même temps que dans des apports nouveaux de nations ou d'idées envahissantes. Capitales pour nous sont les pages où ce qui concerne la Gaule, Byzance et l'Orient asiatique permet de

comprendre les multiples sources de l'art roman.

Le sujet est si captivant que l'auteur semble s'en dégager avec peine pour arriver ensin au « miracle chrétien » qui répèterait ce que fut le « miracle grec » en matière de conquête de la statuaire et du mouvement dans l'espace. Il y arrive pourtant et nous lui devons derechef une juxtaposition de tableaux reprenant les plus beaux siècles de l'art grec à cêté des plus beaux siècles de l'art gothique, auxquels ils correspondent idéologiquement. Toutesois le parallélisme n'est pas tout-à-fait exact en ce sens que, si l'art grec est parti de zéro, l'art romano-gothique n'a pas tout tiré de sa propre substance, se souvenant toujours, consciemment ou non, des modèles que lui transmettait l'art gréco-romain. De telle sorte qu'il n'y a pas eu de « miracle » chrétien complet, dans le sens d'effet sans cause. Peut-être l'auteur, qui reconnaît ce fait, aurait-il pu insister davantage sur cette différence de départ ainsi que sur certaines influences indiscutables de la statuaire antique sur la statuaire gothique. Le cas n'est donc pas aussi clair qu'il le serait avec une indépendance absolue des deux processus.

Beaucoup moins claire encore est la situation des périodes qui nous séparent du gothique. M. Deonna cède à la tentation d'en ranger, selon les temps, l'art variable dans une des deux catégories transcendantes qu'il a établies : classicisme ou primitivisme. Il nous semble parfois dangereux de vouloir mettre trop d'ordre dans la maison, surtout quand on ne dispose volontairement que de deux casiers pour tout classer. N'est-ce pas ce qui le porte à être trop tranchant en face du Baroque, dont il accentue le caractère primitiviste (l'ornemental y est indiscutable) au détriment de la statuaire en mouvement, laquelle est cependant d'origine purement classique ? Quant à démêler ce qui se passe dans l'esprit des artistes contemporains, nous préférons y renoncer ici; la discussion nous entraînerait trop loin. En résumé, avec ce dernier tême se termine une publication de toute première importance. Les deux premiers volumes et la moitié du troisième seront acceptés avec une adhésion aussi admirative qu'enthousiaste, tandis que la seconde moitié du dernier suscitera, sinon des objections irréfutables, au moins des contradictions qui en rendront l'intérêt peut-être encore plus palpitant.

PAUL LEMERLE. Le Style Byzantin. Paris. Larousse 1948, 1 vol., 8°, 132 p. illustr. (Collect. Arts, Styles et Techniques).
LOUIS REAU. L'Art Russe. Id. Ibid. 1945, 139 p. ill.

La recension simultanée de ces deux petits volumes, qui enrichissent encore la précieuse collection « Arts, Styles et Techniques », semble absolument s'imposer. L'art russe ne

dérive-t-il pas de l'art byzantin et ne fige-t-il pas jusqu'à nos jours certaines de ses formes les plus caractéristiques? Celles-ci trouvent en M. Paul Lemerle un commentateur extrêmement averti qui a senti par lui-même, et juge indispensable d'en instruire les autres, toute l'importance que joue le facteur historique dans l'apparition et l'évolution des styles. Aussi son premier chapitre sur l'art byzantin est-il tout entier consacré à l'expression de cette façon de voir. Ce n'est qu'alors qu'il passe à l'étude artistique — et hautement technique — de l'architecture, représentée surtout par la coupole et le plan en croix grecque; de la sculpture, restreinte aux chapitreaux, chancels et ivoires, de la peinture, où la mosaïque cède le pas à la fresque tout en se continuant dans la miniature; des tissus et de l'orfèvrerie.

Place est faite quand il se doit, à l'iconophylie et à l'iconoclasme, à l'hiératisme impérial ou au mysticisme monastique. L'ouvrage est clair et harmonieux en une matière

qui, pourtant, découragerait les amateurs d'ordre et d'équilibre.

Nous ne sommes toutefois pas d'accord avec l'auteur en ce qu'il minimise l'influence byzantine sur l'Occident en dehors de l'Italie. Bien des choses sont encore à révéler à ce propos.

Il va de soi qu'il y a accord complet lorsqu'il s'agit des sources byzantines de l'art russe. M. Louis Réau ne se fait pas faute de l'exposer en expliquant, lui aussi, ce phénomène par l'histoire et en détaillant les objets multiples soumis à cette influence. Il insiste avec raison sur les icônes, méconnues jusqu'il y a quelques années et pour lesquelles le titre est resté canoniquement immuable durant des siècles. Mais il fait aussi la part belle à l'influence occidentale qui, à partir de Pierre le Grand, voire déjà depuis les Italiens de la Renaissance bâtissant le Kreml de Moscou, retournent quasi complètement la face de l'art russe. Son livre s'en trouve divisé fort nettement en deux chapitres.

Assisterions-nous aujourd'hui à une nouvelle volte-face et un troisième chapitre s'amorcerait-il?

Paul ROLLAND.

### ERNEST WEHLI. Die Mosaiken von Ravenna. Bâle, Benno Schwabe, un vol. Gd. 8°, 83 p. 31 pl.

Notre pays ne possède pas de mosaïques antiques, à l'exception de quelques fragments d'époque romaine, qui ne revêtent aucune signification pour l'évolution de notre art national. Et pourtant la technique de la mosaïque n'a pas été sans influencer certaines formes de notre art médiéval, à commencer par la peinture murale, sur laquelle l'attention se voit ramenée de nos jours pour des motifs autant pratiques que scientifiques, et, qui sait peut-être, par le tracé des contours, le vitrail. Toutefois, c'est à travers de nombreux intermédiaires et en ne remontant pas plus loin que la mosaïque byzantine. Celle-ci trouve une de ses plus belles expressions à Ravenne. On souhaitait posséder un bon exposé à la fois analytique et critique de ces peintures de marbre et de verre, si importantes à tous points de vue. M. Ernest Wehli nous le procure en l'illustrant de remarquables photographies, parmi lesquelles nous regrettons pourtant de ne pas trouver celle de la fameuse image de Justinien offrant des présents à l'église Saint-Vital. Certes cette image a été souvent reproduite mais rarement aussi bien que les autres sujets que publie M. Wehli et qui concernent l'église précitée, les basiliques de Saint-Apollinaire le Neuf et in Classe ainsi que le mausolée de Galla Placidia.

## JOHANN JAKOB BASCHOFEN, **Das Mutterrecht.** Johann Jakob Baschofens Gesammelte Werke. T. II et III. Bâle 1948, 1178 p. in-8°, 9 pl. rel.

J.J. Baschofen (1805-1887), juriste, philosophe, philologue, historien des religions fait figure de précurseur. Lié à Nietsche et J. Burckhard, il fut le premier à comprendre l'extrême ancienneté et l'évolution de certains mythes religieux antiques. Son ouvrage le plus célèbre « Die Gräbersymbolik der Alten » est caractéristique à cet égard, et fut le point de départ de multiples études dont la plus récente est due à F. Cumont : « Recherches sur le Symbolisme funéraire des Romains » que complètera son « Lux Perpetua » postume. Malgré l'étonnante efflorescence des études sur l'Antiquité parues depuis un demi-siècle, et surtout, malgré les matériaux nouveaux apportés par l'archéologie, les études de Baschofen restent intéres-

santes, et représentent un état de la pensée savante du XIX<sup>me</sup> siècle qu'il serait regrettable de perdre de vue. Aussi la réédition de l'ensemble de son œuvre que poursuit Karl Meuli, est-elle pleinement justifiée. L'important volume traitant du Matriarcat (Das Mutterrecht) est très significatif à cet égard, car pour la première fois peut-être un historien de l'antiquité n'a pas hésité à mettre au service d'une étonnante intuition les méthodes de l'archéologie, de l'histoire du droit, de l'histoire des religions et de la philologie.

La nouvelle présentation du livre est soignée et les éditeurs ont eu le bon esprit d'y joindre une illustration extraite des seuls documents connus par l'auteur. Il y a lieu de leur en être reconnaissant car le moindre anachronisme aurait rompu le sens resté efficient d'un livre qui, en son temps, fit sensation.

G. FAIDER-FEYTMANS.

HANS DRAGENDORFF: Arretinische Reliefkeramik mit Beschreibung der Sammlung in Tubingen. Nach des Verfassers Tode erganst und herausgegeben von Carl Watzinger. Gryphius Verlag-Reutlingen 1948, in-4°. 248 pp., 54 planches.

L'étude de la céramique rouge sigillée est, on le sait, de plus en plus poussée par les archéologues des pays qui relevèrent autrefois de l'empire romain. Première céramique moulée et industrialisée, donc procluite à un nombre considérable d'exemplaires, très souvent signée, se laissant donc repérer aisément, elle se répandit très rapidement dans tout l'empire et même au delà des frontières de celui-ci, grâce à une remarquable organisation maritime, routière et fluviale. Elle se développa tout d'abord à Arrezzo, puis des manufactures imitant la technique arrétine se multiplièrent en Gaule au 1er s. et au 2e siècle, en Belgique première et en Germanie. Actuellement cette céramique constitue le critère chronologique de base, permettant de dater les sites d'occupation romaine. La céramique des manufactures gauloises, plus répandue, commence à être parfaitement connue. La céramique arrétine, plus rare, était jusqu'ici moins facilement datable. L'ouvrage de Dragendorff, clont nous rendons compte, vient à son heure et apporte aux travaux d'Oxe, traitant de sujets analogues, un sérieux complément.

Il s'agit en fait du catalogue de collections de tessons de céramique arrétine, provenant principalement d'Italie, conservées au musée de Tubingen. Les pièces de céramique arrétine, décorées de reliefs ne se retrouvent que très rarement intactes, n'ayant guère été utilisées comme vases funéraires.

Dans son avant-propos, H. Dragendorff fait l'historique des recherches poursuivies jusqu'à présent sur la céramique. Puis, dans une suite de chapitres, qui sont des modèles de critique archéologique, il arrive à dater les tessons par recoupement avec des pièces analogues provenant des fouilles des sites romains rhénans les plus anciens: celui de Sels près de Neuss (15 avant J.-C.), celui d'Oberaden en Westphalie, ensin celui d'Haltern, occupé de 11 avant à 16 après J.-C. Ce type de pièces disparaissant des sites occupés sous Caligula et Claude, l'auteur arrive à déterminer les dates extrêmes des fabrications arrétines: 25 avant à 25 après J.-C. Il est à remarquer qu'il se heurte dès lors à une chronologie basée surtout sur les trouvailles faites en Angleterre, qui tente à prolonger la fabrication arrétine jusqu'à Claude. La réfutation de H. Dragendorff est, avouons-le, assez faible. Après ces chapitres critiques, l'auteur s'attache à relever la typologie des formes qui évoluent suivant des normes très décelables, et termine par une étude poussée et très précise des différents centres de céramique arrétine, allant même jusqu'à déterminer les qualités des principaux artisans qui y étaient employés.

Le catalogue des collections de tesson arrétins à reliefs de Tubingen et des planches fort claires clêturent ce travail.

Ces longues et minutieuses recherches, concernant la production d'une céramique augustéenne originale, permettront de dater les sites remontant aux premières décades de la romanisation de nos régions. Ceux-ci sont assez rares, dans notre pays du moins. Ils étaient mal connus, faute de critères chronologiques sûrs; le présent ouvrage nous en apporte et ceci n'est pas son moindre mérite. Ajoutons que cette céramique arrétine surpasse de beaucoup par la finesse de sa matière, la purcté de son galbe et l'élégance sobre de ses décors, la qualité de la céramique sigillée gauloise de technique identique. Il suffit de parcourir, même en profane, les planches de l'étucle de Dragendorff, pour être frappé du

charme de ces pièces, aux reliefs si précis qu'ils rappellent le travail du métal dont ils sont du reste visiblement inspirés. Telle silhouette de ménade évoque la grâce d'une statue de Myrrhina, tel cep de vigne serpentant dans un semis de perles et d'ocelles s'apparente étrangement aux décors des vases d'argent du trésor de Bosco-Reale. En fait, cette céramique témoigne d'un moment unique dans la production méditerranéenne. Les créations dues aux goûts personnel des artistes augustéens s'y retrouvent, multipliées, grâce à de nouvelles possibilités techniques : l'art y règne encore en maître. Moins de vingt ans après, des imitateurs gaulois substituèrent à ces qualités éminentes, le souci de créer des décors pouvant se répéter à l'infini. Si la céramique d'Arrezzo est une industrie d'art, la céramique gauloise peut être considérée comme le produit d'un artisanat industrialisé, ne visant qu'à un rendement de plus en plus intensif, afin d'atteindre un plein succès commercial.

FR. W. DEICHMANN. Frühchristliche Kirchen in Rom. Bâle. Amerbach Verlag. 1948, un vol 4°, 87 p., 10 plans, 3 dess. 69 pl.

Des églises romaines d'art chrétien primitif il reste relativement peu de chose, soit que ces églises aient disparu, soit qu'elles aient été transformées au cours des siècles et qu'on doive souvent se contenter, pour les connaître, de peintures ou de gravures anciennes.

M. W. Deichmann a entrepris la tâche hautement louable à tous points de vue de nous renseigner à leur égard autant par un mémoire historico-archéologique de la plus grande valeur scientifique, que par un recueil de belles reproductions photographiques.

Son texte est divisé en trois parties fort claires. La première partie qui traité de l'apparition de l'art chrétien, au point de vue architectural, envisage surtout l'église du Latran. La deuxième partie, consacrée à l'architecture chrétienne à Rome au temps de Constantin le Grand et de ses successeurs, passe successivement en revue le baptistère du Latran, le mausolée de Sainte-Hélène, l'église St. Pierre, l'église des Saints-Apêtres, l'église Sainte-Agnès, le mausolée de Constantine (sainte Constance), l'église Sainte-Croix de Jérusalem et Saint-Paul-hors-les-Murs.

Dans la troisième partic, dont l'objet est l'architecture chrétienne à Rome du début du V<sup>0</sup> siècle au début du VII<sup>e</sup>, l'auteur procède d'une façon un peu différente en groupant au commencement les caractères généraux de l'architecture de cette époque : plans, style, colonnes, chapiteaux, architraves, archivoltes, décoration murale, mosaïques (avec leur développement historique), puis il cite, en les décrivant, les monuments auxquels ces caractères s'appliquent : Sainte-Sabine, Sainte-Marie-Majeure, Sainte-Agnès-hors-les-Murs.

Un précieux appendice renvoie aux sources et fournit les renseignements utiles.

Les plans et reproductions photographiques constituent de leur cêté une documentation d'un haut prix, aussi bien par les pièces peu connues qu'elles mettent souvent sous les yeux du lecteur que par le choix des prises de vue concernant les éléments subsistants. A cet égard l'étude de la série des mosaïques prépare magistralement la lecture de l'ouvrage sur les œuvres byzantines de l'espèce que nous analysons d'autre part.

Il convient de féliciter l'auteur et les éditeurs de mettre ainsi à notre disposition un ouvrage pratique et sérieux sur des édifices qui, par leurs plans basilicaux et centraux, rapprochés ou isolés, et leur ornementation plane ou en relief, sont à l'origine de nos monuments du Moyen-Age.

Paul ROLLAND.

JOSEPH GANTNER. Romanische Plastik. Vienne, A. Schroll, 1941, 1 vol. 4°, 130 p., 46 planches.

Il n'est trop tard pour parler d'un ouvrage que lorsque la valeur de cet ouvrage ne dure pas, soit que son caractère soit purement occasionnel, soit que, visant davantage, sa thèse s'écroule sous les attaques de la critique. Il n'en est pas ainsi du livre du savant professeur bâlois consacré à la plastique romane.

Délaissant délibérément le point de vue historique des productions de l'espèce, il opère une heureuse synthèse de ce que nous appellerions les idées de Mâle et celles de

Focillon en démontrant que la vraie œuvre d'art du moyen-âge trouve la raison de sa beauté dans une union intime du fond et de la forme, du contenu et du contenant.

Ce sont les deux éléments de cette union qu'il étudie l'un après l'autre tout en établissant entre eux de constantes correspondances.

Sont ainsi envisagés, tout d'abord, les éléments du fond. L'auteur les traite sous les quatre aspects suivants, qui n'ont de rébarbatif que leur qualification, qu'une traduction de l'allemand rend quelque peu étranges : classification du contenu sacré, base immatérielle, symboles et exemples, sens caché et limite de l'expression. Puis viennent les éléments relatifs à la forme, énumérés aussi sous quatre rubriques : classification des moyens plastiques, neutralité et interchangeabilité du matériel, parenté des compositions, isolement de la figure et de ses mouvements.

De même que dans son introduction l'auteur a défini les rêles respectifs et mutuels de l'architecture et de la sculpture, dans sa conclusion qui procède à une comparaison entre le style roman, d'une part, et les styles gothique et renaissant d'autre part.

Répétons-le : ouvrage d'un intérêt puissant et permanent. P. V.

The Oxford History of English Art, sous la direction de Mr. T. S. BOARSE, vol. V, JOAN EVANS, English Art 1307-1461, Londres, Oxford University Press, 1949, in-8°, 250 pp. 97 pl. et 12 fig., prix 30/-.

Il est incontestable que sur le continent on ne s'intéresse pas assez à l'art anglais. Il suffit de consulter la bibliographie de ce volume pour constater que, presque sans exception, il n'y figure que des travaux d'Anglo-saxons. Comme l'anglais est devenu une langue internationale, le mal ne serait pas grand, si les archéologues d'Outre-Manche ne nous déroutaient pas par certaines de leurs méthodes. Légèrement imbus de leur esprit objectif et réaliste, ils s'en tiennent trop souvent à l'analyse sous le nom de « connoisseurship » et se méfient des brillantes synthèses. M. Boarse, qui a occupé à Londres une des rares chaires d'histoire de l'art des universités britanniques, entend réagir, mais sans tomber dans les abus réels ou supposés de la « stilkritik ».

La collection qu'il dirigera traitera du développement des arts plastiques « comme faisant partie de l'histoire générale d'Angleterre ». Ceci le condamne à adopter des divisions concordant avec des sièces et des règnes, mais coïncidant assez mal avec l'évolution des styles. Ce serait un inconvénient si M. Boarse n'annonçait que le programme ne sera pas suivi d'une façon rigide et que certains des onze volumes empièteront sur la matière de reux qui précèdent ou qui suivent. Ses collaborateurs auront à se spécialiser dans une période, tandis que chez nous, ils se seraient partagé le travail selon les techniques. L'un et l'autre système a ses avantages comme ses inconvénients.

Miss Joan Evans, auteur du volume V, ne peut être taxée d'isolationisme intellectuel. Elle nous a donné d'excellentes études sur l'art médiéval français, mais paléographe de grande valeur, elle se plie volontiers à la méthode historique proposée par M. Boarse. Ainsi là où nous mettrions surtout l'accent sur une évolution des formes, elle insiste sur le facteur social: rites liturgiques particuliers, usages funéraires, influence des « arts patrons »: évêques-magnats, riches marchands, curés bien rentés, et gildes paroissiales.

D'autre part, on ne peut pas non plus accuser de nationalisme chauvin l'éminente présidente du « Royal Archæological Institute ». Selon elle, l'art anglais « a les qualités de celui d'un petit pays : plus décoratif et gentil que noble et monumental ». Pour notre part, nous ne faisons pas entièrement nôtre ce jugement. A la veille de la peste noire, l'Angleterre ne comportait pas plus de trois millions et demi d'habitants, dont la moitié étaient destinés à périr, alors que la France était déjà une grande puissance. Néanmoins, son art n'a rien de provincial, mais il répond à des conceptions esthétiques propres. Les architectes britanniques auraient été capables d'élever des voûtes comme celles d'Amiens, de lancer des arcs-boutants comme ceux de Bourges, mais ce n'était pas leur idéal. S'ils ont cherché la monumentalité plus dans le plan que dans l'élévation, nous n'avons pas le droit de juger leurs œuvres selon des critères français. Notre pays a 'aussi été réfractaire à certaines audaces techniques et décoratives du gothique.

Miss Joan Evans a été favorisée par le fait qu'elle avait à traiter d'une époque durant laquelle son pays doit fort peu aux influences étrangères, probablement à cause de l'état tamentable de la France pendant la guerre de cent ans, mais par contre, à ce moment son pays a connu aussi des épreuves. Elles n'ont cependant pas entravé une efflorescence artistique. Les styles « décoré » et « perpendiculaire » sont aussi originaux l'un que l'autre, mais on s'est contenté alors d'achever et de transformer des édifices antérieurs (sauf à York et Exeter : nefs et chœurs). La sculpture a donné principalement des tombeaux, d'autant plus intéressants qu'en France les révolutionnaires les ont fait disparaître comme souvenirs de la féodalité. Si les albâtres constituent une production commerciale, l'opus anglicanum a donné de réels chefs-d'œuvre appréciés dans l'Europe entière.

Die Englische Kathedralen, photographies et introduction de M. MARTIN HÜRLIMANN, notices de M. PETER MEYER, avec un texte français, Atlantis Verlag, Zurich, 1948, in-4°, 52 pp., 166 ill. et 6 plans.

Les photographies prises par M. M. Hürlimann sont un régal pour les yeux. De plus, elles nous présentent les cathédrales anglaises sous leurs aspects les plus caractéristiques et les plus variés. M. P. Meyer y a ajouté des commentaires précédés de notices historiques.

Nous avons déjà dit qu'il faut éviter de juger l'architecture anglaise du Moyen-Age selon les critères français. Les maîtres d'œuvres britanniques n'ent jamais visé à élever des voûtes de près de cinquante mètres de hauteur. De là, les façades moins monumentales. Elles n'ent pas la riche statuaire de Chartres, Reims et Amiens, mais quand on le regrette il ne faut pas oublier que les Anglais ont été de merveilleux appareilleurs de pierres et ont fait des nervures, des résilles nécessitant une foule de clefs de voûtes, où s'est souvent réfugié le décor sculptural (pl. 62, 65, 105, 108 et 120). Les Anglais qui ont peut-être inventé l'arc-boutant, le dissimulent souvent comme un artifice, tandis qu'en France on en tire un parti ornemental. Par contre, on en voit à la salle du chapitre de Lincoln (pl. 138), où la logique demandait uniquement des contreforts, puisqu'il s'agit d'un édifice à un seul étage et que la poussée ne devait pas enjamber un bas cêté.

La théorie de Viollet le Duc sur le caractère semi-laïc des cathédrales de France est périmée, mais M. M. Hürlimann a raison d'estimer qu'en Angleterre l'église de l'évêque lui appartient avant d'appartenir au peuple chrétien. Elle ne surgit pas au milieu de la cité, mais elle s'isole dans un enclos semi-monastique qui ajoute d'ailleurs à son charme. En France, il est rare que les cathédrales aient été construites d'un seul jet, comme à Amiens, mais ici comme il n'y a pas eu un enthousiasme collectif, les travaux ont duré encore plus longtemps et dans presque tous les grands sanctuaires on trouve la suite entière des styles anglais depuis le Norman jusqu'au Perpendicular, en passant par l'Early English et le Decorated.

# R. BROBY-JOHANSEN. Den Danske Billedbibel. De Middelalderlige Kalkmalerier. Copenhague, Gyldendalske Boghandek, Nordiske Forlag. 1948, Gd. 8°, 228 p. ill.

En dépit de la difficulté que nous éprouvons à saisir toutes les nuances du texte écrit en langue danoise, nous pouvons au moins célébrer la richesse de la documentation réunie et reproduite — parfois en couleurs — dans ce volume consacré aux représentations de scènes bibliques (Ancien et Nouveau Testament) dans la peinture murale du Moyen Age au Danemark. La caractéristique pour nous, habitués aux fresques et détrempes monumentales et hautes en tenue de France et même de Belgique, en est l'apparence très naïve, plus populaire, voire folklorique, bref très « carte à jouer ». Par là elle émeut peut-être davantage que la peinture solennelle dérivant des mosaïques byzantines. Mais son répertoire est forcément le même pour les sujets généraux, qui vont ici de la Création au Jugement Dernier. Il va de soi que les quelques sujets plus « nationaux » ajoutent encore un charme particulier à la facture déjà plus spéciale.

Cet ouvrage constitue un répertoire de toute première valeur pour une région géographique déterminée de l'Europe au moment où, sous l'impulsion de la France, autrefois maîtresse en la matière, la grande décoration murale en peinture ou en tapisserie cherche à recouvrer son empire dans tous les pays.

P.V.

PAUL JAMOT. Introduction à l'Histoire de la Peinture. Paris, Plon 1947, 8°, 211 p., illustr. (Les Maîtres de l'Histoire).

Cet petit ouvrage posthume, pieusement introduit par Mº Thérèse Bertin-Mourot, est un remaniement, fort augmenté, de la remarquable contribution assurée par Paul Jamot à l'Encyclopédie britannique en 1928. Il est formé de chapitres présentant presque une autonomie absolue et se rapportant, après une introduction relative aux origines classico-byzantines, à toutes les écoles occidentales, depuis la peinture murale romane jusqu'à la peinture de la fin du XIXº siècle. L'écriture en est élégante et, le sujet et les illustrations aidant, la lecture en est agréable. « Rubens et les Flamands » y trouvent la part qui leur revient. Paul ROLLAND.

#### ALFRED LEROY. Histoire de la peinture italienne. Paris, Plon, 1948, 8º, 398 p. illustr.

Bien que les synthèses sur la peinture italienne ne manquent pas, on se félicitera de ce que des vues nouvelles aient été introduites dans un ouvrage de l'espèce. On le doit à M. Alfred Leroy, qui part des influences intérieures et extérieures ayant déterminé l'éclosion générale de cette peinture, pour passer ensuite à l'étude spéciale, pleine de coups d'œil inédits, des différentes écoles de la péninsule : vénitienne et florentine surtout, mais siennoise, ferraraise, véronaise et parmesane aussi. Ces premières analyses s'arrêtent toutes inclusivement au XV° siècle, c'est-à-dire qu'elles envisagent les « Primitifs » et les purs Renaissants. Elles ne sont plus poursuivies, dans leur parallélisme, à travers le reste de l'ouvrage, où la contre-réforme généralise et universalise tous les efforts artistiques.

De bonnes — encore que peu nombreuses — illustrations ajoutent à la valeur de ce livre, qui est tout de réflexion.

Paul ROLLAND.

# Rogier Van der Weyden. Pieta. Introduction de W. Vogelsang. Amsterdam-Anvers, V. H. Van Ditmar, N.V., 1949, grand 4°, 14 p. 7 pl. en couleur. (collect. Vorm en Kleur, I).

Cette magnifique édition en couleur vient à point nommé après celles des Pietas de l'Escurial (Descente de Croix) et du Praclo, introcluites par M. Edouard Michel (cf. cette revue XVII, p. 174 ss.). Il s'agit aussi d'une Pieta, celle de La Haye (Mauritshuis), moins remarquablement ramassée que la première mais plus développée que la seconde. Reliée à l'œuvre de Roger, dans la bibliographie récente, par les deux œuvres précédentes, elle touche d'autre part aux Sept Sacrements dont nous venons personnellement de traiter (Annuaire du Musée Royal des Beaux-Arts à Anvers, 1942-1947, p. 99 ss.) par le remarquable portrait de son donateur, Jean Chevrot, que nous avons précisément signalé à propos des œuvres précitées d'Anvers et de La Haye. Il y a ici un trait d'union qui attire l'attention sur le rêle de protecteur que Jean Chevrot, comme évêque de Tournai (1437-1460) — et non pas comme abbé de St. Omer, ainsi que le pense M. Vogelsang — joua vis-à-vis de son concitoyen Roger de le Pasture — Van der Weyden, même après le départ de celui-ci pour Bruxelles en 1432-1435. Aussi bien, M. Vogelsang considère Roger, suivant la thèse traditionnelle, comme formé à Tournai chez Robert Campin. La comparaison entre les portraits de Chevrot à La Have et à Anvers aurait peut-être permis au savant « introducteur » de la présente édition de préciser davantage, ou peut-être de rectifier la date généralement admise pour l'œuvre de La Haye, c'est-à-dire les années 1455-1460. Chevrot y paraît certainement plus jeune qu'à Anvers...

Pour le reste les commentaires purement artistiques et esthétiques sont de toute première valeur.

On félicitera les Editions Van Ditmar de leur belle entreprise. P.R.

## P. PAUL DONCŒUR. Le Christ dans l'Art Français. Paris, Plon, 1939-1948, 2 vol. in-8°, 199 et 199 p. illustr.

L'iconographie qui, dans l'art, surélève la forme en lui apportant le concours de l'intelligence, peut être étudiée au point de vue d'un ensemble de personnages constituant une scène ou bien centrer l'idée sur un seul personnage. Déjà on a eu l'occasion de parler ici

de deux ouvrages de la dernière espèce, lesquels, sous la signature de M. Vloberg, présentaient la Vierge et l'Enfant dans l'Art français, ainsi que l'Eucharistie — personne cachée

du Christ — dans l'Art en général.

Dans le présent ouvrage le R.P. Paul Doncœur poursuit le même dessein en traitant cette fois de la nature humaine du Christ. Usant des mêmes moyens de choix, à la fois judicieux et éclectiques, de thèmes figuratifs et d'illustrations exemplatives abondamment répandues à travers le texte de deux beaux volumes, il en visage les différents aspects de la personne de Jésus, telle qu'elle a frappé les artistes de France, depuis qu'ils se sont essayés à traduire leurs impressions jusqu'à leurs productions les plus récentes. Ces aspects sont : le Christ dans l'Histoire évangélique, l'Homme de douleurs, et le Christ de l'Apocalynse.

Grâce au classement logique des subdivisions de chacune de ces parties et à l'illustration adéquate qui s'y rapporte, on possède là un répertoire précieux d'éléments d'iconographie messianique. De plus, à ce qui pourrait n'être qu'une sèche énumération de détails, une succession de fiches descriptives, l'auteur substitue un récit plein du sentiment même qui a poussé les artistes à extérioriser leur foi, leur espérance ou leur amour. Il y a harmonie absolue entre l'objet observé et le sujet observateur.

Paul ROLLAND.

# J. J. M. TIMMERS. Symboliek en Iconographie der Christelijke Kunst. Roermond-Maaseik, 1947, J. J. Romen en Zonen, 8°, 1125 p., 138 ill. (Collect. Romen's Compendia).

Ce livre, qui se présente un peu avec les caractères extérieurs d'un missel, et qui en est effectivement presque un en raison des extraits d'ordre liturgique qu'il publie à propos des symboles, est appelé à rendre d'incontestables services surtout dans les pays de langue néerlandaise, qu'il vise par son texte et auxquels il emprunte beaucoup de ses illustrations.

On se rend facilement compte du nombre de pages que nécessite l'exposé des représentations relatives à la Divinité, à la Révélation, à l'Eglise et aux Sacrements, à la Vierge-Mère, aux Vertus et aux Vices, au Temps, à l'église (bâtiment), à l'Homme, au monde visible, aux Saints et à leurs attributs. C'est une véritable « Somme » avec toutes les qualités... et tous les défauts du genre. Parmi ces derniers notons le sens vraiment arithmétique du mot qui représente le résultat d'une addition, d'un alignement d'éléments, en l'espèce de fiches. L'auteur ne s'est pas complètement libéré du travail de préparation, il l'a même accusé par une numérotation suivie qui est certes très utile mais qui distingue entre elles des notes prises, semble-t-il, au courant de lectures et dont on ne distingue pas toujours très bien la différence, ou par contre, le lien. Sans compter qu'il y a des oublis; nous avons vainement cherché par exemple dans l'iconographie mariale, la mention avec caractéristiques de la Vierge dite « de Saint-Luc », qui a été répandue avec une égale ferveur en Orient et en Occident. M. Timmers cependant fait, avec raison, de fréquentes incursions dans le rite oriental. A part cela, et à part aussi une inscription à double sens (le Santo Volto et Ste Wilgeforte) sous une image qui n'en a qu'un (le Santo Volto), on prisera hautement cet ouvrage qui, s'il s'abstient de passer à la vraie synthèse, n'en répond pas moins à ce qu'on lui demande surtout, à savoir d'être une mine de renseignements sur la symbolique et l'iconographie de l'Art Chrétien. Son format pratique ajoute encore à ses qualités. Louons-en l'auteur et les éditeurs. Paul ROLLAND.

## PUYVELDE, Léo van. The Genius of Flemish Art. Phaidon Press, 1949, 29 pp., 14 ill.

Il fut un temps qui n'est guère lointain, où les travaux sur l'art comportaient un texte compact et serré dont malheureusement les reproductions indispensables étaient absentes.

Ce n'est pas le cas des travaux de Mr. Van Puyvelde qui possèdent une illustration quasi plus abondante que le texte lui-même. Son **Génie de l'Art Flamand** qui vient de sortir de presse, avec une présentation luxueuse, marque bien sa manière, qui est celle du professeur et du conférencier soucieux de faire pénétrer dans le grand public le sens juste des ceuvres artistiques et de lui en inculquer des bases éprouvées.

Dans cette conférence prononcée à l'Université de Londres le 27 novembre 1943, il dégage les quatre caractéristiques essentielles de l'art flamand : l'amour de la vie, le senti-

:nent religieux ou plut⊕t la spiritualité, la sincérité de l'expression et le fini de l'exécution, et il les appuie par de nombreux exemples qui vont des Pleurants de Claux Sluter au Charles I de Van Dyck.

La lecture de ces quelques pages démontrera dans l'avenir que le remarquable professeur qu'est Mr. Van Puyvelde était un écrivain qui s'est ignoré; car l'amour de la vie dans ses manifestations l'emporte chez lui, et de loin sur l'appareil scientifique, et le « pourquoi » sur le « comment ». Simonne BERGMANS.

FISKE KIMBALL. Le Style Louis XV. Origines et évolution du Rococo. Traduction française de M<sup>ile</sup> Jeanne Marie, Paris, 1949, A. et J: Piccard, in-4°, 266 pp., 274 ill.

M. Kimball a estimé à bon droit que la plupart des grandes synthèses consacrées à se sujet se sont révélées décevantes. L'avenir seul nous dira si la sienne sera définitive, mais il est dès à présent incontestable qu'elle marque un grand progrès. Il faut rendre hommage au conservateur du Musée de Philadelphie d'avoir eu le courage d'aborder un des problèmes les plus délicats de l'histoire de l'art. En effet, l'architecture à ce moment n'a pas été profondément pénétrée par le goût nouveau. C'est donc une pure question d'ornementation et non de structure. L'auteur ne manque pas de nous le dire, mais d'une façon un peu obscure en parlant d'une absence d'impulsions spatiales. (pp. 119 et 238).

M. Kimball tend à implanter dans notre terminologie le vocable rococo. È videmment il a écrit en anglais, langue qui ne donne pas à ce mot un sens entièrement péjoratif, mais en français, nous donnerions la préférence à l'autre forme du mot qui est rocaille. Elle a l'avantage d'être contemporaine du style (1734), tandis que l'autre n'apparaît que bien après (1796) et à titre de sobriquet. Quant au fond, on peut être d'accord. Selon J. Verlet, il faut distinguer trois étapes dans l'évolution du style Louis XV, celle du pseudo-Régence (1700-1740), celle de l'exubérance (1730-1760), celle du déclin (3<sup>me</sup> quart du XVIII<sup>e</sup> s.). Seule la phrase centrale est vraiment novatrice. Or, quelle est sa caractéristique principale, si ce n'est la rocaille?

L'auteur est franchement français dans ses thèses. Partant du fait incontestable que l'influence du baroque italien décroît progressivement au cours du règne de Louis XIV, il conclut radicalement que Berain, Lepautre, Vassé et Audran sont « de tradition, de tendance et de sang purement français ». Par contre il se garde bien d'insister sur le tempérament ethnique des artistes d'origine étrangère, auxquels les Français attribuent, au moins (surtout à Meissonier et à Slodtz), les outrances du style, qui en effet, sortent parfois de la pondération habituellement attribuée à l'art français. Sclon lui, un Oppenord, malgré son origine hollandaise, est à ses débuts un italianisant, assez vite gagné par Berain et Lepautre à l'influence modératrice du milieu. Quand il doit reconnaître que le wallon François Cuvilliès est né (à Soignies) en Hainaut, il apporte immédiatement un correctif en le disant de formation française, parce qu'il aurait étudié quatre ans sous la direction de Blondel

Comme M. Kimball ne donne pas de références, nous ne pouvons contrôler cette dernière affirmation qui semble empruntée à M. Jean Laran, mais notons que Blondel était un traditionnaliste. Son élève n'aurait fait que réagir contre son enseignement. Jadis on répétait gratuitement que Cu villiès avait été l'élève de Pierre de Cotte et qu'il était né à Soissons. Comme le postulat de l'auteur est que le style Louis XV doit être étudié à Versailles et à Paris, il est fatal que dans l'ouvrage, Cuvilliès qui a travaillé en Bavière, perde de son importance par rapport à un Vassé et à un Lepautre. Nous sommes d'accord avec l'auteur pour reconnaître qu'avec des éléments étrangers les Français ont créé un style purement original, mais il ne prend en considération que les emprunts à l'Italie, alors que l'impulsion septentrionale compte cependant aussi. Par contre, il est enthousiaste pour attribuer la réaction néo-classique du Louis XVI à une influence bien contestable de l'Angleterre.

On comprend fort bien qu'après s'être astreint à un énorme effort d'érudition et de compilation, l'auteur n'ait pas envisagé les variantes régionales du style. Les applications nous sont donc laissées à faire. Chez nous, il reste à trancher l'importante question de la

chronologie du mobilier liégeois du XVIIIc s. Le comte de Borchgrave d'Altena nous a fait remarquer naguère que l'on a qualifié de Régence liégeois ce qui, en réalité, est du Louis XV assagi. Il découle de l'ouvrage qu'une semblable réaction s'est manifestée en France dès 1750. Si Marigny, Soufflot et le liégeois Neufforge s'orientaient vers un néoclassicisme, Cochin le Jeune, clont la « supplication aux orfèvres » (1754) est célèbre, aspirait à un retour au Louis XIV. Evidemment à une époque éprise de nouveauté, il ne pouvait prôner ouvertement un retour en arrière, mais il est parvenu à faire proscrire la « chicorée », l'asymétrie pourtant déjà acceptée par un Le Brun et toutes les formes trop tourmentées. Dans son testament il jette le masque et accuse Oppenord d'être « sorti du bon goût Louis XIV ». C'est la révélation posthume d'un programme.

Il est certain que l'ouvrage de M. Kimball contribuera à nous rendre indulgents pour les excentricités capricieuses du Louis XV. C'est une époque passionnante parce qu'elle déborde de vie. Jamais on ne fut plus engoué pour l'art vivant, comme jamais on ne fut plus exclusif. On va jusqu'au vandalisme. Pour suivre le mouvement, on remanie sans cesse. Aussi comprend-on fort bien la difficulté de l'auteur à voir clair dans ce changement perpétuel. Les éléments datés avec certitude étant extrêmement rares, sa méthode a consisté à se baser de préférence sur les dessins, plans et projets conservés en grand nombre dans les archives. Ils ont, en effet, l'avantage d'être souvent datés, tandis que les recueils de modèles, bien que publiés par fascicules, marquent toujours un certain retard.

Jean SQUILBECK.

YSBRAND KOK. De Hollandse Tegel. Heemschutserie, deel 67, Allert de Lange, Amsterdam, 1949, 103 pages, 76 figures.

Ecrire un nouvel ouvrage concernant la faïence hollandaise n'est pas une entreprise aisée à l'heure actuelle. Ou bien, l'auteur traite exclusivement de la faïence de Delft et, dans ce cas, il doit faire des miracles pour éviter de suivre des sillons déjà tracés et de servir à ses lecteurs du « réchauffé »; ou bien, il envisage toute la fabrication hollandaise et alors il risque de se lancer dans des domaines mal connus, encore plongés dans le brouillard.

Si M. Ysbrand Kok, architecte et collectionneur d'Amsterdam, se borne d'une part à l'étude des carreaux hollandais, il élargit d'autre part le plus possible ses horizons. Sa contribution, qui ne prétend pas apporter de nouvelles données scientifiques, a comme but de communiquer aux lecteurs les jouissances esthétiques et l'enthousiasme éclairé du connaisseur pour ces produits si sa voureux d'une des principales industries d'art de la Hollande. Grâce à sa longue expérience de collectionneur, l'écrivain révèle maints aspects intéressants et détails curieux concernant son sujet. Son ouvrage se présente dans un style familier, sans ordre rigoureux et suivant les fantaisies spontanées de quelqu'un qui mène des amis visiter ses collections.

M. Kok commence par nous parler de ce qui précéda le carreau hollandais, à savoir les plommets français du Moyen âge, dont dérivent les plus anciens carrelages néerlandais, et les azulejos espagnols, dont l'influence fut nulle en Hollande. L'auteur nous entretient ensuite des anciens pavements et des briques de foyer ornant les maisons hollandaises. Puis il évoque les carreaux en faïence anversoise du XVIe siècle, qui contribuèrent à l'introduction des influences italiennes dans les Pays-Bas septentrionaux. Le chapitre suivant est consacré à la fabrication des carreaux hollandais. Dans un autre chapitre, quelques conseils pertinents s'adressent aux collectionneurs amateurs. Suivent alors d'intéressantes considérations sur l'utilisation des carreaux et un choix de détails concernant les trouvailles faites clans le sous-sol et les carreaux datés.

La partie la plus captivante est celle où l'auteur nous décrit les différents groupes de carreaux hollandais : ceux de Rotterdam et de Delft, qui occupent les places prépondérantes, ceux de Gouda, de Harlem, du Limbourg (Tegelen, Megelsum), de Frise (Makkum, Harlingen); puis les carreaux hollandais de la fin du XVIII\* siècle, du XIX° et du XX° siècles. Toutes les figures, à quelques rares exceptions près, sont prises dans les collections de l'auteur et sont amplement décrites. Elles donnent une bonne idée de tous les genres principaux de carreaux hollandais.

Signalons, en passant et sans y attacher trop d'importance, que l'auteur mentionne le manganèse (purper) parmi les couleurs servant au décor des carreaux d'Herkenrode. Cette couleur, cependant, est absente dans la palette de Frans van Venedigen. En ce qui concerne le tableau en carreaux de faïence anversoise représentant la Conversion de Saint Paul, relevons aussi qu'il ne s'agit pas d'une œuvre d'Enea Vico, comme semble le dire l'auteur, mais d'un panneau exécuté en 1547 d'après une gravure du dit artiste italien daté de 1545. Ces détails secondaires ne minimisent en aucune façon l'intérêt que présente le petit livre de M. Kok, dont le charme pittoresque et la faconde instructive plairont aux lecteurs avides de mieux connaître ces carreaux hollandais, dont la réputation est mondiale.

J. HELBIG.

GUDMUND BOESEN et Chr. A. BOJE. Old Danish Silver, Copenhague, Hassing, 1948, in-4°, 44 pp. et 496 doc.

Ce volume est le premier d'une collection, probablement unique par l'abondance de ses illustrations, consacrée aux arts de l'habitation au Danemark. C'est pourquoi l'orfèvrerie ecclésiastique en sera exclue. De plus, on s'est limité à l'argenterie de table.

Les auteurs n'ont pas eu la prétention de remplacer pour leurs compatriotes un ouvrage de J. Olrik, qui fait autorité chez eux, mais a l'inconvénient d'être écrit en danois, langue peu répandue.

- M. G. Boesen nous guide à travers l'évolution des usages qui ont déterminé les commandes faites aux orfèvres; tradition des toasts qui exigeait une vaste chope circulant à la ronde, introduction du vin nécessitant une décantation; du thé et du café pris jadis avec de véritables rites. Passant à l'évolution des styles, il donne ce qu'il importe aux étrangers de connaître. Même ceux qui n'auront pas à étudier des pièces d'orfrèvrerie danoise, liront l'ouvrage pour y suivre la succession des influences allemandes, néerlandaises, françaises et anglaises.
- M. C. A. Boje, traite ensuite des règlements corporatifs et de la technique, de façon à nous permettre des comparaisons, sans nous encombrer de détails sans intérêt.

Un choix de 500 documents font de cet ouvrage un répertoire très précieux et nous souhaitons que la collection s'accroisse sans retard pour servir le prestige culturel d'un pays ami.

Jean SQUILBECK.

Artisans et Paysans de France. Recueil d'études d'art populaire. F. X. LE ROUX, Strasbourg-Paris, in-8°, t. I (1946), 248 pp., t. II (1947), 254 pp., t. III (1948), 225 pp., nombreuses illustrations.

« L'art populaire en France » qui s'était valu une excellente réputation, reparaît sous cette forme nouvelle. Le fait que la direction de la collection reste assumée par M. Aclolphe Riff constitue une garantie de haute tenue scientifique. On connaît, en effet, cette forte personnalité qui a largement influencé les études folkloriques en France, comme elle a donné une magnifique impulsion au « Musée alsacien ».

Dans l'article liminaire du premier volume, M. A. Riff s'insurge contre la conception erronée qui veut que l'on considère l'art populaire comme une dégénérescence de l'art proprement dit. Les artisans campagnards ont parfois copié ce qui se faisait dans les villes, mais il y a une part bien plus grande de création originale. Pour en juger, il faut une préparation sérieuse que la nouvelle collection nous aidera à acquérir. Cet effort est nécessaire même pour ceux qui n'ont pas l'intention de devenir des folkloristes. Aux grandes époques, il y a une marge assez large entre l'art populaire et l'art que nous dirons aristocratique, mais aux périodes d'essai, les deux existent, sans que les archéologues se rendent toujours compte de la nécessité essentielle d'établir une discrimination, et de là, bien des erreurs de jugement. Quand les techniques sont à peu près également pauvres, il faut décéler l'inspiration profonde des œuvres et cela exige une connaissance sérieuse de l'art populaire.

Notre époque s'est engouée des civilisations primitives parce qu'on y trouvait des secrets oubliés de la décoration, et cela l'art populaire peut également nous le révéler.

De plus, est-il possible de négliger le mobilier régionaliste auquel ces receuils consacrent plusieurs études : La Brie (R. Lecotte), La Provence (F. Benoit), L'Ardenne (H. Manceau), La Lorraine (L. Schely). Pour les collectionneurs moyens, c'est beaucoup plus intéressant que les œuvres des ébénistes royaux, dont les œuvres sont réservées aux tout grands musées.

[ean SQUILBECK.

ANDRE LEJARD. Le nu dans la peinture française. Paris, Editions du Chêne, 1947, 10 p. 74 pl.

M. Lejard reprend le sujet qu'a traité chez nous M. Maret dans un ouvrage important dont nous avons rendu compte (cette Revue XVI p. 98). Le dessein de l'auteur n'est pas aussi ample mais, en raison même de la splendeur de l'art français au XIXº siècle, l'intérêt du sujet n'en est pas moins palpitant. M. Lejard ne se confine d'ailleurs pas clans l'art moderne ou contemporain; il remonte aux miniatures de l'époque romane. Toutes les reproductions — clont certaines en couleurs — sont bien choisies et bien venues.

Paul ROLLAND

JEAN CASSOU, ERNEST ANSERMET, THIERRY MAULNIER, MAX-OIL FOUCHET, ADOLPHE PORTMANN, ELIO VITTORINI, CHARLES MORGAN, GABRIEL MARCEL. Débat sur l'Art Contemporain. Rencontres Internationales de Genève. Histoire et Société d'aujourd'hui. Neufchâtel. Λ la Braconnière. Bruxelles. Office de Publicité. 1949, 8°, 411 p.

Le domaine de notre revue nous interdirait de parler de ce volume très important s'il n'y útait question, quoique à titre tout-à-fait rétrospectif et comparatif, de la situation de l'un ou l'autre maître ancien vis-à-vis de la société. Tel est le cas de Rubens, notamment, largement invoqué par M. Paul Fierens. C'est la toute petite porte qui permet au sujet des Rencontres de Genève de se glisser parmi ceux qui nous sont plus familiers. Et cependant, que de choses auraient pu dire les anciens — ou nous autres à leur place — munis des textes corporatifs qui situent nettement l'artiste au sein de la société du temps! A cêté de maîtres comme Rubens qui, par ailleurs, ne semblent pas s'être réellement soumis aux obligations légales du « métier », combien d'artistes se trouvaient, par le métier même, c'est-à-dire par la gilde corporative, pleinement intégrés à la société? Le divorce actuel plonge une de ses racines les plus profondes dans l'émancipation progressive de l'artiste vis-à-vis de la masse des travailleurs, à laquelle il convenait qu'il restât attaché, mais comme la tête l'est au tronc. La Renaissance, puis le Romantisme ont fait... décapiter les métiers. A quand l'analyse technique et sociale des documents corporatifs qui gisent encore dans tous nos dépêts d'archives? On parle beaucoup autour de peu...

Le présent volume n'est pas toujours, s'il l'est souvent un témoignage de l'art de parler pour ne rien dire. Ce qu'il constitue surtout, c'est une preuve de la pluralité des sens qu'on est parvenu, à force de « civilisation », à donner aux termes les plus simples : le « réel sensible » ou l'« engagement » par exemple. Avant de croiser le fer pour des mots, ne conviendrait-il pas de s'entendre universellement sur ce qu'ils signifient ?

A part cela, et comme document même sur la mentalité contemporaine, différente de l'ancienne, ce volume est prodigieusement intéressant ! Paul ROLLAND.

Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis. XI, 1945-48, Anvers, De Sikkel, un vol., 8°, 212 p. illust.

Des cinq études que comporte le T. XI des Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis nous ne cacherons pas que celle qui semble surtout devoir retenir l'attention est celle de E. Dhaenens relative au peintre Jan van Rome ou van Brussel (Jan van Rome alias van Brussel, Schilder). Son importance matérielle d'environ cent pages ne fait que répondre à sa valeur documentaire, à son intérêt scientifique et à son caractère inédit. L'auteur y établit avec le plus de précision possible la biographie de l'artiste et la succession de ses ceuvres, lesquelles débordent le simple exercice de la peinture pour toucher à la petite

architecture, à la sculpture, à la tapisserie, au vitrail et aux sceaux par l'intermédiaire de projets ou patrons. On se trouvera à ce propos devant des points de vue absolument nouveaux. Quant au style, dépendant de la tradition établie par Van der Goes, il annonce quand-même l'évolution telle que la concevra Van Orley : il est hybride, fait de gothique flamboyant et d'italianisme mal digéré.

Cette étude est précédée d'un long mémoire où M. Roggen reprend, sous forme de synthèse mais en l'étayant sinon de faits nouveaux au moins de considérations inédites, la carrière de Sluter antérieure à l'œuvre de Dijon (Klaas Sluter vóór zijn vertrek naar Dijon in 1385). Tirant en quelque sorte tout le suc possible des découvertes de M. Duverger, l'auteur conclut à un séjour prolongé dans le Brabant de Sluter, venant de Hollande, où il peut (?) a voir connu Godyn van Dormael à Utrecht et à l'exclusion de tout passage à Tournai. De fait, aucun texte ne permet de soutenir cette dernière thèse. Le cas est tout différent pour Janin Lomme, qui alla porter à Pampelune des principes fort apparentés à ceux de Dijon. M. Roggen exclut toute influence tournaisienne, mais il conviendrait d'étudier le cas de Lomme, par rapport au tombeau de Charles III de Navarre parallèlement à celui de Claus de Hane, venu également de Tournai pour œuvrer à celui de Philippe le Hardi...

Le volume se termine par deux études de M. M. De Maeyer sur le Retour de Rubens d'Italie. (Retour provoqué par des motifs réalistes plutêt que sentimentaux) et fournissant de Nouvelles données relatives aux sculpteurs Robert et André de Nole (1608-1638), ainsi que par un exposé de M. P. De Keyser sur « Le Guide fidèle de Rome » du peintre Wibrand de Goest (1702).

Les « Gentse Bijdragen » maintiennent leur renommée.

P. R.

JOSEPH CALMETTE. Les Grands-Ducs de Bourgogne. Paris, Albin Michel, 1949, in-8°, 409 p. illustr.

M. Joseph Calmette, de l'Institut, s'est donné comme tâche, à la fois difficile et agréable, de présenter en un volume l'essentiel de la physionomie des quatre grands ducs de Bourgogne: Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon et Charles le Téméraire. Il y a pleinement réussi et nous avons lieu de nous féliciter de ce que cet historien aux vues pénétrantes ait, après tant d'autres qui l'ont traité en tout ou en partie, repris ce sujet. Forcément, c'est le côté politique qui attire l'attention et cette attention est d'autant plus soutenue chez nous qu'on se trouve alors en présence d'un essai d'apparition d'un Etat belge, qui eût pu être une grande Belgique, quel que soit le nom qu'on lui cut donné.

Toutefois, si pareille tentative a connu l'insuccès sous cet angle, elle n'en a pas moins créé un milieu largement aéré, ouvert à de nombreux souffles, où les manifestations artistiques dont notre pays était le centre ont connu une forte réceptivité et une expansion jamais atteintes précédemment. En fait, qu'on l'appelle brabançon ou bourguignon, l'art belge naît alors dans son unité, et nos provinces ne se départiront plus dorénavant d'une certaine communauté de style qui se manifeste alors dans les hôtels de ville en style du Brabant et dans la sculpture de Sluter, que certains Français s'obstinent à appeler « bourguignonne » alors qu'elle est venue sans doute de Bruxelles.

M. Calmette a retravaillé la matière politique du sujet de la façon originale qui lui est propre; les incidences de celle-ci sur la matière artistique ne sont pas négligeables et, dans l'ensemble, l'auteur adopte le point de vue belge tel que l'ont établi depuis quelques années les historiens de chez nous.

Son ouvrage deviendra classique.

P. V.

Algemene Geschiedenis der Nederlanden. I, (Antiquité et Haut Moyen âge jusqu'à 1925). Utrecht, De Haan, Anvers, Standaard, un vol. 8º, 435 p. 49 pl.

L'ouvrage considérable dont nous signalons aujourd'hui le premier volume répond à une double nécessité : nécessité de connaissance et nécessité de méthode. La connaissance en matière historique, en effet, n'est plus la même qu'au temps, déjà lointain, des Bloks

et des Pirenne; elle a évolué, et il convenait de tenir le lecteur au courant des progrès qu'elle a réalisés, ne fût-ce que sous forme d'hypothèses. De son côté la méthode de présentation des ouvrages de l'espèce n'est plus celle qui caractérisait les ouvrages de naguère, rédigés assez doctoralement; on en est venu à plus de simplicité et de modestie, à une conscience plus profonde de la responsabilité de l'auteur vis-à-vis du lecteur. C'est ce double esprit de prudent progrès qui anime tantôt plus, tantôt moins, mais toujours réellement, les multiples collaborations d'une œuvre qui, elle aussi, a changé de forme par suite de la spécialisation des érudits et de l'impossibilité pour eux de jouer encore plus longtemps au Pic de la Mirandole. Tout cela nous change évidemment de l'histoire homogène et romancée, et les conséquences pourraient en être néfastes même pour le lecteur érudit, qui se trouverait facilement en présence de simples exposés de théories dans chacun des cantons que s'est réservé chaque collaborateur, si une direction bien nette, imprimée au présent ouvrage, n'avait prévu l'écueil. Le petit manque d'unité qui s'y manifeste quand même n'est dû qu'à la matière, considérée géographiquement. On nous démontre très bien, par exemple, qu'un même monde gallo-romain a constitué le territoire depuis le sud de la Belgique actuelle jusqu'à l'embouchure du Rhin, et l'on nous fait suivre les avatars de ces territoires à travers les invasions germaniques et normandes; mais on parvient difficilement à nous faire rattacher à cette entité historico-géographique le nord des Pays-Bas actuels. Il y a là une dualité relativement marqué, qui n'est toutefois pas celle dont certains esprits chagrins auraient prôné le respect : l'opposition postérieure Belgique-Hollande.

A notre point de vue belge signalons la collaboration vraiment hors de pair de M<sup>nie</sup> FAI-DER-FEYTMANS qui, dans un tableau clair et précis tenant compte des découvertes archéologiques les plus récentes, traite de la civilisation romaine dans les anciens Pays-Bas; celle de M. CHARLES VERLINDEN, sur la question d'actualité la plus cruciale tant du point de vue de l'histoire politique que de l'histoire économique et de l'histoire linguistique : la colonisation franque; celle — matériellement et spirituellement la plus importante — de M. F. L. GANSHOF sur les époques mérovingienne, carolingienne et post-carolingienne (naissance du comté de Flandre et des dynasties lotharingiennes); cette dernière collaboration, d'une allure vraiment magistrale, présente même des aspects que, cette fois, on peut considérer comme définitifs.

Il nous est impossible de reprendre par le menu tous les apports réels et toutes les idées originales, bien assises ou hypothétiques, de ces auteurs. On constate toutefois qu'une commune pensée les unit: c'est l'importance primordiale qu'ils reconnaissent, pour ces hautes époques, à l'archéologie. C'est à celle-ci évidemment que se réfère Madame Faider; c'est elle aussi qu'invoque M. Ganshof, soit pour établir des faits, soit pour replacer ces faits dans leur milieu naturel; mais c'est surtout d'elle que M. Verlinden attend la solution des problèmes que sa scrupuleuse érudition expose dans tous les détours des multiples sciences auxiliaires.

En liaison avec cet esprit archéologique, le volume est illustré de planches fort suggestives, dont trois sont en couleur.

On louera les éditeurs de leur audacieuse entreprise et de leur remarquable réussite. Paul ROLLAND.

## II. REVUES ET NOTICES. — TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN.

### 1. SCULPTURE ET ARTS DECORATIFS. - BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN.

— La Députation Permanente de la province de Liège a voulu commémorer par la publication d'un bel album le centenaire de l'achèvement du Palais des Princes-Evêques. Le soin d'en rédiger l'introduction et les notices a été confié à un jeune archéologue de grand avenir, M. Joseph PHILIPPE. Les pages principales échappent à notre recension puisqu'elles traitent de l'édifice même, mais le palais de Liège, qualifié parfois de petit

Louvre, résume complètement l'histoire de l'architecture et des arts décoratifs dans la principauté. Les tapisseries ont été importées de Bruxelles et de Flandre, mais tout le reste de ce bel ensemble décoratif nous donne une occasion de nous faire une idée exacte et complète du second âge d'or de l'art mosan. Au XVIIIe siècle, la principauté de Liège s'est gardée des exagérations du style Louis XV français et du rococo allemand. Art provincial si l'on veut puisqu'il retarde, mais aussi art d'avant-garde puisqu'il précède une réaction identique en France. Par sa pondération, le style rocaille de la région mosane fait honneur à notre pays. Espérons que l'on cessera de le qualifier de Régence liégeoise. Ce vocable a été inventé par des collectionneurs soucieux de vieillir leurs objets d'art, mais quand on l'applique à des œuvres datées du second quart du XVIIIe siècle, il implique une idée inexacte d'attardement, lorsqu'en réalité, il y a une volonté d'ignorer ce qui sort de la modération et du bon goût. (L'Ancien Palais des Princes de Liège, Liège, 1949, in-89, 22 pp. et 33 pl.).

 Délaissant à l'occasion d'une exposition locale la spécialité sur laquelle est basée sa solide réputation, M. Jacques LAVALLEYE étudie des Sculptures anciennes au Pays de Stavelot. Il s'agit d'abord d'une Sedes Sapientiæ du XIIIe siècle; d'un Saint Jean provenant d'un calvaire du XIVe siècle et clont la piété naïve et ingénieuse de quelque curé avait fait une Sainte Apolline; d'un Saint Remacle fort élégant reflétant des œuvres mosanes connues. Déforcé par la qualité médiocre de ces premières œuvres, l'auteur a pu donner la mesure de son incontestable savoir lorsqu'il s'agissait d'analyser la Sainte Anne de Francheville. Après avoir rappelé l'origine du type iconographique, il situe l'œuvre vers 1500 et l'attribue à un atelier brabançon. Nous sommes d'accord avec lui pour estimer qu'il s'agit d'un bon morceau de sculpture empreint de beaucoup de sentiment. La composition est heureuse et toute l'attention de la Sainte porte sur son petit-fils et Rédempteur. N'a-t-on pas semblablement fait remarquer que les madones dont le regard rencontre celui de l'Enfant sont souvent de qualité exceptionnelle ? Tout en reconnaissant des qualités maîtresses au sculpteur, nous ne suivrons pas l'auteur dans tous ses jugements. Nous ne croyons pas que cette Sainte Anne doive être considérée comme supérieure à celle de l'Eglise Notre-Dame aux Dominicains à Louvain parce qu'ici la structure du corps est normale, tandis que là l'abdomen est trop développé. Cela nous plaît de voir le sculpteur de Francheville échapper à une mode du moment, mais cela ne suffit à établir sa supériorité. Si se plier à une convention, assez déplaisante reconnaissons-le, constituait une faiblesse il faudrait la reprocher à Jean Van Eyck. Ce qu'il faut retenir de cette aberration de la mode est qu'elle constitue un indice chronologique, un peu négligé. (Bulletin de la Société d'Art et d'Archéologie du Diocèse de Liège, t. XXXV, 1949, pp. 1-19).

— MM. Ch. VAN HERCK et A. JANSEN se sont mis en devoir d'utiliser un trésor de quelque deux mille dessins de sculpteurs et d'architectes anversois. Labeur considérable s'il en fut parce que les documents ne portent généralement aucun texte et qu'il faut presque toujours les identifier et retrouver leur auteur. La troisième série de ces études se rapporte à des églises d'Anvers encore existantes, telles que la cathédrale, Saint-Jacques et Saint-André qui à la veille de la Révolution française regorgeaient d'œuvres d'art de toutes les époques, mais surtout du XVII® siècle. Pour la première, MM. Van Herck et Jansen ont retrouvé notamment des dessins de cénotaphes érigés aux princes dont on y a célébré un service funèbre, alors qu'on croyait en avoir perdu tout souvenir. Leur travail est très complet, dans ce sens que lorsqu'il existe des maquettes ou des fragments tant dans les collections privées que dans les musées, ils ne manquent pas de nous les signaler. Nous avons ainsi un inventaire rétrospectif et combien précieux (Archief in Beeld, III® IDeel, De nog bestaande Kerken van Antwerpen, Tijdschrift voor Geschiedenis en Folklore, 1950, 190. 57-110).

<sup>—</sup> Nous voudrions attirer d'une façon toute spéciale l'attention de nos lecteurs sur la récente et très importante étude de M. Eric MEYER intitulée A romanesque Aquamanile in Form of a Dragon (The Burlington Magazine, vol. CXII, n° 565, avril, 1950, pp. 102-104). L'événement n'est pas d'apprendre l'existence dans cette collection privée d'une

très belle aiguière romane, dont nous ne connaîtrons peut-être jamais que ce que peuvent en révéler des photographies et l'excellente description de l'auteur. Mais M. E. Meyer tire de sa découverte une thèse vraiment capitale pour nous.

On se serait attendu à le voir attribuer cette pièce à un atelier de la Basse-Saxe, en raison de sa similitude avec l'aiguière de Rohoncz, actuellement à Winterthur. Mais tenant compte des liens étroits avec le chandelier pascal de Postel (Musées Royaux de Bruxelles), il estime que la pièce nouvellement découverte est le prototype lotharingien ou plus précisément mosan de l'aiguière saxonne.

Ainsi le problème de certaines parentés de style entre les ateliers des fondeurs allemands et mosans prend un nouvel aspect. Chez nous, Alexandre Pinchard avait prétendu que nos dinandiers n'avaient été que les émules et les imitateurs des bronziers allemands, et plus spécialement de l'atelier fondé à Hildesheim par l'évêque saint Bernward (993-1•22). G. Kurth avait protesté contre cette affirmation trop catégorique, que nous avons nousmême combattue. M. Meyer établit impartialement que les influences ont été réciproques, et que les modèles passaient tant de l'ouest à l'est que de l'est à l'ouest. Ainsi son étude fera date et ouvre des horizons nouveaux.

- M. E. Meyer situe vers 1220 l'aiguière dont il nous a révélé l'existence. Il se base en cela sur les dessins du décor et sur la forme du heaume et du bouclier des deux chevaliers figurant dans des médaillons ménagés sur les flancs du dragon. Il semble avoir raison, mais nous sommes moins d'accord quand il situe le chandelier de Postel vers 1200. Nous pensions qu'il avait abandonné cette opinion défendue dans ses « Bronze Geräte des Mittelalters » publiés en collaboration avec Otto von Falke. Nous nous réservons de réexaminer le problème. Les dragons étaient déjà un thème favori de l'art mosan vers 1150 et d'autre part les armures des personnages représentés sur le chandelier pourraient bien indiquer une période encore antérieure.
- M. Jean YERNAUX s'adonne volontiers au labeur fécond de rechercher dans les archives des textes pour servir à l'histoire de l'art. Les Grands Orfèvres Liégeois du XVº au XVIIIº siècle ont été l'objet de sa plus récente étude (Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, t. XXXIV, 1948, pp. 36-78). Après avoir rappelé les titres de gloire du métier au XIIº siècle en pays mosan, l'architecte liégeois donne des informations sur les règles corporatives, puis complète sa propre notice sur les « de Cologne ». Il nous renseigne ensuite sur les Cauliers, puis sur les nombreux orfèvres de la lignée des Zutman. L'attribution du chef reliquaire de Saint Lambert à Henri reçoit cette opportune confirmation basée sur des arguments de valeur. Les pages suivantes portent sur des artistes tels que les Du Fraisnes, Martin du Vivier, Georges Minick, Aimond Vaes et Henri de Flémalle.
- A propos des lames funéraires d'Adam Walsoken et de Robert Braunche, œuvres continentales et vraisemblablement flamandes, M. Lewis EDWARDS s'est engagé dans le domaine trop peu exploré de l'iconographie profane du Moyen âge (The Historical and Legendary Background of the Wodehouse and Peacock, Feast Motive in the Walsoken and Braunches Brasses, Transactions of the Monumental Brasses Society, vol. VIII, décembre 1949, pp. 300-311).
- Les Arts Plastiques ont consacré leur numéro de septembre et octobre 1949 aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. En parcourant les salles de la Section des Industries d'Art, sous l'érudite direction de M<sup>ine</sup> M. CRICK-KUNTZIGER, nous nous rendons compte du plan qui a rénové la présentation des collections du Moyen âge, de la Renaissance et de l'Epoque Baroque. Jadis il y avait déjà une galerie d'honneur, mais maintenant tout un étage a été réservé aux pièces sélectionnées (pp. 333-366). L'Exposition de porcelaine européennes des XVIII<sup>®</sup> et XIX<sup>®</sup> siècles, dont parle ensuite M. Jean HELBIG constitue la sélection des pièces de céramique qui figurera dans les salles en cours de réorganisation (pp. 367-372).
- Le Journal of the British Society of Master Glass-Plainters donne la seconde partie de l'article de M. Jean HELBIG: The Craft of the Glass-Painters in Belgium from the XIIth to the XVIIIth Century (Vol. X, nº 3 1949/50, pp. 136-141).

- Les Tapisseries du Musée Ariana, Genève ont fait l'objet d'excellentes notices dans le catalogue de la Fondation R. Revillod. Elles sont pour la plupart flamandes et bien identifiées, parce que le conservateur, M. W. Deona a eu soin de consulter les principales compétences en la matière. Cependant un ensemble si riche mériterait d'être présenté d'une façon spéciale avec une abondante illustration. C'est ce qu'a pensé M<sup>Ile</sup> Juliette NICLAUSSE en lui consacrant un article dans **Pro Arte** (t. VIII, 1949, n° 78, pp. 207-216).
- Il y a lieu de signaler l'article de la même revue (nº 78, pp. 214-224) dû à M. Roger-Armand WEIGERT, puisque l'auteur expose comment, de périclitante qu'elle était, La Manufacture de Beauvais à la fin du XVIIº siècle redevint prospère entre les mains de trois associés flamands, clont le principal, Philippe Behagle, assuma la direction technique et artistique. Parmi les illustrations figurent deux verdures nettement flamandes, mais les autres n'étant accompagnées d'aucune notice, on peut se demander si M. Weigert les attribue à la période de Behagle. Apparemment il ne faut pas le croire puisque l'auteur dit que le contrat d'association conclu pour quinze ans, c'est-à-dire expirant en 1699, ne fut probablement pas renouvelé et qu'il s'agit d'œuvres du XVIIIº siècle, d'ailleurs purement françaises.

  Jean SQUILBECK.

LEIGH ASTON. Style in Sculpture. London. Oxford University Press, 1947, 1 vol. 8°, 64 p. illustr.

Le dessein de l'auteur était de présenter au public anglais, peu féru de sculpture, des œuvres maîtresses du Victoria and Albert Museum qui permettent de suivre l'évolution des styles depuis l'époque carolingienne jusqu'à l'époque contemporaine. Il y est parvenu à l'aide d'une petite plaquette aussi élégante qu'instructive dont on admirera le choix des illustrations tant au point de vue de l'érudition que sous l'angle esthétique.

Paul ROLLAND.

#### 2. VARIA.

Bien que notre Revue ne traîte pas, en principe, des choses égyptiennes, nous ne pouvons faire sans signaler deux ouvrages qui nous sont envoyés par l'Office de Publicité, à Bruxelles, au nom de la Fondation Egyptologique. L'un est du regretté Jean CAPART et a pour titre: Pour faire aimer l'Art Egyptien; l'autre est dû à Pierre GILBERT et s'intitule: La Poésie Egyptienne. Tous deux constituent des modèles dont l'application vaut pour toutes les époques stylistiques: le premier en ce qu'il décèle, analyse et coordonne des éléments de beauté d'une manière toute objective, le second en ce qu'il établit une liaison étroite entre la littérature et l'art, en fournissant de ce contact des exemples suggestifs.

L'Art de l'Asie antérieure dans l'Antiquité est trop intégré dans notre art roman pour que nous ne signalions pas le petit ouvrage que M. H. GOOSSENS vient de publier sous ce titre dans la Collection Lebègue (Bruxelles, Office de Publicité, 1948, 90 p. VIII p.). L'auteur y résume fort méthodiquement ce que l'on peut savoir sur ce sujet qui, répétons-le, en dépit des apparences géographiques et chronologiques, touche de fort près notre sculpture du XIIº siècle.

La Cathédrale d'Auxerre. Photos de Marc FOUCAULT. Texte de Paul DESCHAMPS. Paris. Editions « Tel », 1948. Un portef. f°, 4 p. 48 photos. (Collect. Cathédrales et Sanctuaires du Moyen âge).

A plusieurs reprises nous avons loué la valeur documentaire et artistique des recueils photographiques que la maison d'éditions « Tel » consacre à l'architecture et à la sculpture d'autrefois, en particulier aux monuments religieux du Moyen âge. Aujourd'hui c'est sur un nouvel ouvrage de l'espèce que nous désirons fixer l'attention eu égard à la pureté de style que nous offre la cathédrale d'Auxerre dans ses lignes structurales et dans son décor plastique. Les premières, au surplus, par la raréfaction des chapiteaux aux supports de la nef (annonçant celle, plus complète, de Saint-Germain en la même ville) et par la division

de chaque travée du triforium en deux grands arcs à balustrade, n'évoquent-elles pas certains caractères de notre plus tardive architecture brabançonne, tels qu'ils se révèlent à Hal? Et les sculptures des portails n'affirment-elles pas une étroite parenté classique avec celles du porche de Tournai? Il y a beaucoup à prendre dans ces photographies si savamment commentées et si amoureusement reproduites.

MARCEL SCHMITZ, etc. Dictionnaire du Tourisme en Belgique. 2<sup>e</sup> Ed. Bruxelles. Larcier, 1948, 8<sup>o</sup> 458 p.

Nous avons dit en temps voulu (cette Revue T. XVI p. 194) tout le bien que nous pensions de ce petit volume au point de vue de l'archéologie mise à la portée de tous. Nous en avons encore davantage à exprimer aujourd'hui car la deuxième édition (la première a été enlevée rapidement) présente sur la précédente l'avantage d'offrir des améliorations d'ordre pratique, qui en font véritablement le dictionnaire indispensable pour les premières recherches sur des sujets classés par localités.

Paul ROLLAND.

- Les Editions conjuguées Charles Dessart à Bruxelles, et L. de Reyghere, à Bruges, publient, au sein d'une série de monographies urbaines de même format et de même valeur, un volume en trois langues sur Westvlaanderen la Westflandre Westflanders. Nous ne chicanerons pas ici les éditeurs pour l'emploi du terme français(!) « Westflandre », absolument hybride et dont rien ne justifie l'adoption du point de vue historique, nous réservant de voir, à la prochaine occasion, comment ils traduiront « Oost-Vlaanderen ». Nous insisterons au contraire sur le grand intérêt que présentent du point de vue archéologique, les photos de monuments qu'ils reproduisent et qui appartiennent à cette section bien caractérisée de notre architecture qu'est l'architecture maritime, prise en bordure de l'architecture scaldienne (Bruges-Ypres), avec quelques percées brabançonnes à la fin du Moyen âge, et de beaux monuments sous la Renaissance (Furnes).
- Poursuivant en collaboration la publication de leurs excellents petits recueils relatifs à nos curiosités provinciales, M. E. POUMON et les Editions du Cercle d'Art passent cette fois du Hainaut au Brabant pour nous donner un volume sur « Les Châteaux du Brabant » (1949, 8°, 56 p. 32 pl.). On y trouve une excellente introduction de nature historico-archéologique, une bibliographie bien à jour et, en regard de chaque planche, des commentaires succincts mais exacts sur le monument envisagé. Les cinq volumes de la série déjà publiée nous font espérer la production de toute une petite bibliothèque aussi précieuse par son contenu que par son format.
- Poursuivant ses très utiles éditions de descriptions anciennes de nos villes par des voyageurs ou des érudits, M. Léon HALKIN, qui a déjà procédé à des travaux de l'espèce dans cette revue, publie aujourd'hui une **Description inédite de la ville de Liège en 1705** (Bibliothèque Faculté Philosophie & Lettres, Université Liège, 1948, 101 p. illustr.). Il s'agit de celle d'un épigraphiste et archéologue hollandais, Mathieu Brouerius van Niclek. On trouvera dans sa description, impeccablement éditée avec tout l'apparatus scientifique requis, de précieux renseignements sur des monuments disparus ou modifiés comme les églises St. Jean l'Evangéliste, St. Jacques, St. Pierre, St. Martin, du Saint-Sacrement, le Monastère St. Laurent, les collèges des Jésuites wallons et anglais, les fontaines du Perron, de Saint-Jean-Baptiste et de la Vierge, le Pont des Arches, les travaux de la citaclelle, les collections du Baron de Crasnier, les épithapes de la famille de Succa, etc.

RENE GROUSSET. L'Inde. Paris, Plon, (Editions d'Art et d'Histoire), 1949, in-8°, 172 pl. illustr.

Ce n'est pas seulement comme moyen d'élargissement de la culture générale que nous conseillons la lecture de ce beau livre, s'intégrant dans une collection relative aux civilisations de l'Orient; c'est également comme source précieuse de documentation propre à la comparaison et à la réflexion, et utile de ce chef aux érudits traitant de la fin de l'Antiquité et des débuts du Moyen âge. D'une part, il existe un parallélisme étroit entre la percée de la culture classique en Orient et en Occident, si ce n'est entre la doctrine du Bouddha et celle de saint François d'Assise, elle-même fort dépendante du monachisme

byzantin, qui a pu opérer la jonction entre les deux doctrines. D'autre part, on se trouve en présence d'un répertoire curieux de formules artistiques qui, aux hautes époques romanes, doivent être parvenues partiellement de l'Inde chez nous par des canaux que nous ignorons.

C'est à cet ensemble de questions que fait penser le très prenant ouvrage de M. René GROUSSET, en même temps qu'il nous replace dans le milieu philosophique et artistique transcendant de l'Inde éternelle, métaphysique et sensuelle.

A. GLASER, ROBERT SPRENG, H. REINHARDT. Historische Schätze Basels. Bâle, Birkhaüser, 1940, un vol, 38 × 28,5 cm., 29 p., 179 ill. (Bäsler Kunstbücher, T. III). La réputation du Musée historique de Bâle est établie depuis longtemps dans le monde entier, mais la connaissance de ses trésors n'avait pas encore été facilitée par un instrument bibliographique réunissant trois conditions essentielles : 1º un exposé à la fois historique et logique de la formation de ce musée avec la notation de ses caractéristiques; 2º une description exacte et portant références des œuvres principales qu'il abrite; 3º des reproductions photographiques claires et suggestives de ces œuvres.

Le présent volume, qui unit dès ce jour dans une même renommée artistique la maison d'éditions Birkhaüser et le musée en question, répond en tous points à ces desiderata et dépasse même l'attente des érudits. C'est pour ainsi dire un choix de 179 chefs-d'œuvre qu'il présente à ceux-ci dans toutes les conditions requises d'information générale et spéciale et de reproduction en grand format. Toutes les techniques y passent : culture, peinture, tapisserie, broderie, orfèvrerie, ferronnerie, céramique, verrerie, décoration intérieure, etc., et cela depuis le VIº siècle avant J.C. avec la Grèce et l'Etrurie jusqu'au XVIIIº siècle de notre ère.

Le tout est d'une qualité exceptionnelle et chaque pièce mériterait ici une mention spéciale. Contentons-nous de représenter cet ouvrage comme indispensable à tout travail sur les techniques envisagées en Suisse et, par voie de comparaison, dans les autres pays.

		* *	

## PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE

Série in 8º

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 4º

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 Winnezeele 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.

